



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA**



***SOBRE LA DINÁMICA DE LAS FORMAS
GESTUALES***
NARRATIVA ICONOGRÁFICA DEL NUEVO MUNDO

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN HISTORIA**

P R E S E N T A :
NURIA CARTON DE GRAMMONT LARA

**ASESOR DE TESIS:
DR. ROGER BARTRA MURIÁ**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS**

MÉXICO, D.F. 2004



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COORDINACIÓN DE HISTORIA**



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.

ESTA TESIS NO SALI
DE LA BIBLIOTECA

*Para Spencer, María
Gérard y Minet*

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE:

*Nuria Casten de Grammont
Jara*

FECHA:

17/08/04

FIRMA:

N. de Grammont

/Agradecimientos/

Para Sara, Humberto, Paloma y Yankuic.

Agradezco a mi director Roger Bartra por su interés y ayuda en el proceso de elaboración de esta tesis y por otorgarme la beca de CONACYT en el periodo 2003-2004.

Por la lectura, comentarios y el debate enriquecido que pudo suscitar este trabajo agradezco infinitamente a: Elia Espinoza, Alfonso Mendiola, Federico Navarrete y Diana Magaloni.

A toda mi familia siempre presente.

A aquellos que también participaron de diferentes maneras en este proyecto: mi querido Santireis, a Homero, Gabriel, la familia Boege Paré, Adriana Guzmán y mi tío Jaime.

A Valeria, Ana y Maite por todo su apoyo incondicional en estos dos años de esfuerzos compartidos, Alín, Álvaro, Emiliano, Javier, Enrique y mis compañeros de la Facultad.

A los entrañables: Alejandro y Arturo.

Angelita, Aurora, Andrea y Leo.

Para todos con mucho cariño.

“Mon corps est une image, donc un ensemble d’actions et de réactions [..] Les images extérieures agissent sur moi, me transmettent du mouvement, et je restitue du mouvement: comment les images seraient-elles dans ma conscience, puisque je suis moi-même image, c’est-à-dire mouvement?”

Gilles Deleuze

Abertura

Primer capítulo: El encuentro

I) Composición escénica de la imagen “El encuentro”.

- *Dinámica interna: la figura de la nativa generadora de una rítmica móvil.*

II) Sobrevivencia de formas: Venus y la nativa americana.

- *Presencias y reencuentros gestuales de dos formas.*

III) Una forma que transmite: la imagen ideal sobre Venus y la nativa americana.

- *Venus nativa: imagen de un discurso renacentista.*
- *La construcción de una narrativa visual a través de una forma utópica.*

Segundo capítulo: El complot

Introducción.

I) Composición escénica de la imagen “El Complot”.

- *Dinámica de la imagen.*

II) Reminiscencias temporales de las formas: el sentido de lo “agreste”.

- *La nativa americana vs la amazona griega.*
- *La nativa como ménade moderna.*

III) La movilidad del gesto.

- *Las tendencias de alargamiento y seccionamiento de la forma.*
- *El péndulo de una forma: la nativa como figura vertiginosa.*

- *El desequilibrio como imagen pulsional de las formas.*

IV) Dialéctica iconográfica: de Venus nativa a ménade agreste.

Tercer capítulo: Iconografía

Introducción: sobre la interpretación de la imagen.

I) La disputa de las formas.

- *Panovsky y las formas simbólicas.*
- *Warbur y el desplazamiento del objetivo artístico.*
- *Los síntomas de la historia de Didi-Huberman y la empatía de las formas.*

II) Sobre la procedencia, los agentes móviles y la extensión de los motivos figurales.

- *Sobre la "verdad", el "origen" y la "genealogía" de las formas.*
- *El <trazo> como rasgo expresivo de la forma.*
- *La <secuencia> como propuesta iconográfica.*

Cierre

Bibliografía

/Abertura/

La obra de arte es el espacio por excelencia de la creación de campos de posibilidades interpretativos, todo el tiempo abiertos al tiempo histórico y al tiempo actual.

La historia del arte, vista como un fenómeno moderno -ya que nació en la Italia del siglo XVI con los relatos de Giorgio Vasari¹-, ha tratado de desenterrar la problemática de la representación de lo “visual” y de lo “figurable” en la imagen, dándole diversas perspectivas a su concepción. Al mismo tiempo, el estudio de la historia del arte no sólo se ha fundamentado en

¹ VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores, y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari, pintor aretino*, versión de Guillermo Fernández, México, UNAM, 1996. (Colección “Nuestros Clásicos” Número 74).

la hipótesis de que las imágenes deben toda su importancia y su eficacia a una mera “transmisión de saber” a partir de estos parámetros. Contrariamente, su eficacia juega constantemente en el entrelazamiento de una memoria que se asocia por la ausencia también de un saber concreto². Para comprender este proceso necesariamente tenemos que regresar a lo más simple, hay que dejar por un momento todo lo que hemos creído “ver” en una imagen porque lo podíamos nombrar, trazar, denominar a través de los contornos de su figurabilidad, y pensar en aquello que nos transmite algo pero que no sabemos clarificar bajo ninguna evidencia³.

Dentro de las imágenes existe un estado de las cosas que no forzosamente podemos determinar como lo hacemos con los colores de un vestido, las líneas de una estructura arquitectónica, la luminosidad de un espacio despejado, la perspectiva de una ventana dentro del cuadro. Pero la sensación de incertidumbre que experimentamos frente a una obra de arte, no significa que las cosas que percibimos de ella no quieran decir nada al no poder constatar todos los elementos que la integran. Esta forma de ausencia encubre una situación enigmática porque dentro de esa vulnerabilidad interpretativa sigue habiendo algo que nos atrae sin que lo podamos asir - asistir- a través de ninguna obviedad. Aún así, es algo que nos envuelve sin que podamos contenerlo en los restos de una definición concreta. Es algo que no es totalmente *visible* en el sentido de un objeto demarcado gráficamente, pero tampoco es completamente *invisible* porque continúa impresionando

² DIDI-HUBERMAN, George, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p.25.

³ “La pensée n’est pas seulement faite du mouvement des idées, mais aussi de leur blocage”. Walter Benjamin, en: “El drama barroco alemán”. BENJAMIN, Walter, *L'origine du drame barroque Almand*, Paris, Gallimard, 2000, p.68. (Collection “Folio Essais”).

nuestra visión, y de alguna manera sigue siendo materia porque, como espectadores, lo seguimos percibiendo. Tal sería una distinción significativa en la imagen: entre lo *visible*, en tanto que elemento de representación -en el sentido clásico de la expresión-, como de aquello que se vuelve *invisible*, en tanto que elemento de abstracción sobre lo representado⁴.

A partir de esta base discursiva sobre el estado de las apariencias que también descubren la expresividad de la imagen, abordo el estudio de la iconografía entendida como una disciplina referente a la historia del arte, pero, en tanto que objeto artístico, también tiene todas las posibilidades de adentrarse en el terreno de la estética. Debido a que el funcionamiento de las imágenes no sólo se determina a través de la esfera del contexto histórico que las acota, sino también por su capacidad de ser focos de una producción sensible que percibimos gracias al proceso de su interpretación. Así, empezaremos justamente por lo que para el historiador del arte parece constituir un auténtico corpus de formas, líneas, cuadros, planos, determinados por caracteres observables, pero también variaremos hacia los rumbos de esas apariencias generadoras de una narrativa visual que le da sentido a la obra.

¿De qué manera puede representarse una narración en una imagen? En los términos de la iconografía, es posible construir la narración visual a través del gesto. El gesto como base de la disciplina iconográfica y entendido como “*el movimiento* [de las distintas] partes del cuerpo con que se expresan

⁴ *Op.cit.*, George Didi-Huberman, *Devant l'image*, p.27.

diversos afectos del ánimo”⁵. El énfasis estará puesto en el sentido de las acciones realizadas por las figuras que construyen el espacio ficcional de una narración visual. Bajo estos términos, el enfoque estará puntualizado no sólo sobre las posturas adoptadas por cada forma, sino sobre la relación establecida entre ellas adjudicándole un valor narrativo al gesto, quién será vislumbrado como el agente constructor de diferentes “escenografías” dentro de cada obra iconográfica. Un lenguaje figurativo creado entre los personajes que cohabitan en las escenas entretejen un sistema de relaciones en el que, cada uno, adquiere una personalidad e identidad propia para finalmente desarrollar un discurso, una narración, una historia que se cuenta.

Al mismo tiempo, el problema de la narración en una imagen también se construye a través de los contenidos significativos que tienen los gestos, es decir, por su capacidad de asociarse con otras formas que recrean las mismas posturas ya existentes en otras imágenes -visuales y plásticas-, y que tienen una carga histórica determinada. Bajo estos términos, las analogías entabladas entre ellas pueden volverse alegóricas o metafóricas, es decir, ficciones en virtud de las cuales se representa o significa una cosa determinada. En este caso, aunque el argumento central del análisis no estará fundamentado en la construcción de alegorías, no niego el carácter simbólico de las formas y su posibilidad de ser estudiadas sobre esta perspectiva⁶. Aquí sólo utilizaré las metáforas para darle nombre a las formas ubicándolas como los personajes de una escena teatral, y veremos cómo cada una de ellas se

⁵ Definición del *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 2001, p.769. (Las cursivas son mías).

⁶ En el tercer capítulo analizo la línea teórica de Erwin Panosky que se perfila sobre la base de este planteamiento.

asocia con diversos aspectos adjudicándoles una identidad.

Para empezar hablaré de dos imágenes que representan la visión del llamado “descubrimiento de América”. El propósito de este trabajo no será hacer un recuento histórico del acontecimiento representado por estos grabados; el objetivo no estará en determinar las causas de un contexto suscitado por aquel acontecimiento a partir de las crónicas de viaje elaboradas en la época por los cronistas de la corte virreinal, las órdenes religiosas o los viajeros que se atrevieron a cruzar el océano Atlántico que ilustran estas imágenes. El sentido de este estudio no se remite a la problemática histórica de un hecho, sino a la cuestión de su representación, es decir, a las causas de su concepción estética. Tampoco trataré la problemática de por qué se formaron estas imágenes y no otras, pero sí buscaré entender cuál es su funcionamiento -su continuidad y variación en la historia.

A partir de un acontecimiento preciso se desenvuelven los avatares de una narración bifurcada sobre distintos planos iconográficos. La decisión de trabajar sobre grabados referentes a un suceso concreto que comenzó en 1492 con la llegada de flotas extranjeras al todavía desconocido continente Americano, pero que su producción artística extendida sobre todo a lo largo del siglo XVI, tuvo que ver con la variedad de representaciones que este hecho suscitó. Digamos que mi interés se centra en la multiplicidad de ideas creadas e imaginadas acerca de los nativos que habitaban el Nuevo Mundo, sobre la manera en cómo se construyó, en las imágenes, una narrativa visual a través de la incógnita engendrada en el entorno social de la vieja Europa. A partir de este choque entre culturas se abre un espacio de interacción,

intercambio y regeneración de formas gestuales de antaño, que se convertirán en las nuevas caracterizaciones de los personajes, nativos, que tanto interés generaron en la producción artística de la época.

El *corpus* propuesto para llevar a cabo el cotejo de imágenes es variable, salta entre los huecos de la temporalidad histórica y también entre diversos espacios. Va desde el periodo de la Grecia clásica, hasta el momento del llamado Renacimiento Italiano y su influencia en el norte de Europa, todavía denominada como la tradición de estilo “flamenco”. Escoger los grabados en los que se apoya mi exposición no fue de ninguna manera una casualidad arbitraria; detrás de estos existe una búsqueda de archivo sobre la producción de imágenes relativas al descubrimiento de América desde sus inicios, alargada sobre la totalidad del siglo XVI y parte del XVII⁷. La decisión de utilizar principalmente dos grabados referentes al descubrimiento,

⁷ Realicé un trabajo de archivo extensivo sobre el tema, principalmente en cinco bibliotecas, para reunir el material adecuado. En un principio comencé mi búsqueda en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, peinando todos los grabados referentes al renacimiento italiano que pudieran tener alguna conexión gestual con la figuración de los nativos americanos. Este estudio se hizo principalmente a partir del Catálogo del Bartch y en libros referentes a la Italia de esa época. Gracias a la realización de un viaje a Francia (por razones personales), tuve la oportunidad de adentrarme en los archivos de tres bibliotecas y un centro de investigación, que me aportaron un *corpus* de aproximadamente 500 imágenes concernientes al sujeto de mi estudio. Primordialmente en el “Departamento de Estampas y Grabados” de la Biblioteca Nacional de Francia, sitio Richelieu, compilé todos los grabados posibles de adquirir a través de fotocopias de microfilms, de la América colonial y también sobre las ilustraciones del Paraíso en el siglo XVI en Biblias, folios sueltos y libros de arte que tenía el repertorio de la biblioteca. En el centro de investigación que se dedica a la búsqueda de ilustraciones medievales de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS): “*Groupe d’Anthropologie Historique de l’Occident Medieval*” (GAHOM), a través de su director el profesor Jean-Claude Schmitt -con quien tomé un seminario en la misma escuela-, pude consultar -con el apoyo de su asistente Christine Bonnefoy-, el registro iconográfico de las imágenes contenidas en la red de bibliotecas de Francia y en la Biblioteca Apostólica Vaticana sobre los motivos grecorromanos y bíblicos de la Edad Media. Finalmente otras dos bibliotecas terminaron de completar el circuito de búsqueda: la Biblioteca del Museo del Hombre y la Biblioteca del Instituto de Altos Estudios de América Latina (IHEAL). Para consultar detalles ver bibliografía.

tuvo que ver con la eficacia con que ambos representaban la relación antagónica del imaginado Nuevo Mundo, construida a través de los gestos de los personajes.

Es a partir del análisis de los grabados que retomo la discusión metodológica sobre los planteamientos e iniciativas de la iconografía, no sólo para puntualizar aquello propuesto por las formas analizadas, sino también para profundizar sobre los cimientos de esta práctica. El objetivo es exponer los planteamientos teóricos que encabezan la problemática de esta disciplina para replantear puntos, bases y argumentaciones de tres personajes que han revolucionado el estudio de la iconografía: Erwin Panovsky, a la cabeza de la discusión, Aby Warburg, el padre contemporáneo de esta disciplina, y George Didi-Huberman que actualmente ha retomado el debate de la historia del arte a partir de la iconografía.

Para finalizar, también apporto una manera personal de estudio que pueda ampliar aquello establecido por estos investigadores dedicados al arte. El objeto de mi propuesta comienza en torno a la polémica suscitada sobre este tipo de imágenes como fuentes verídicas de la historia que, al mismo tiempo, cuestionan el paradigmático origen de las formas gestuales. ¿Existe un verdadero origen de las formas creadas en un pasado remoto? ¿Acaso es imprescindible encontrar el modelo gestor de aquellas copias que se realizaron posteriormente? ¿En qué medida el descubrimiento de la historia genealógica de un motivo gestual le da valor al análisis de su estudio? Estos cuestionamientos establecen las líneas de una iniciativa que podría ser una alternativa para la construcción del análisis iconográfico: la secuencia.

El interés de este trabajo se centra en explorar los diversos campos de la

iconografía -teórico y práctico-, entendida como el estudio de un sistema de gestos animado por los trazos de diferentes formas dispuestas en un espacio visual, en donde se descubre el vínculo que entranan sus actores. La evocación del movimiento —o de una dinámica gestual-, a través de las posturas que definen a las figuras, será un punto clave para el desenvolvimiento de una narración contada y transmitida a través de la creación estética del gesto. Pasaremos por varios puentes, analogías y planteamientos que, poco a poco, irán encaminando este debate fundamentalmente teórico.

/El encuentro/

Introducción

En una de las cinco cartas titulada: “*Mundus Novus. Albericus Vespucius Laurentio Petri de Medicis salutem pluriman dicit.*”, que Américo Vespucio le escribió a su amigo y protector Lorenzo de Pier Francisco de Medici, se muestran cuatro grabados sobre el descubrimiento del Nuevo Mundo. La carta relata una navegación hecha por mandato de Manuel I de Portugal (1495-1521) a lo largo de las costas sudamericanas. Aquel viaje será el “tercer viaje” de Américo a las tierras recién descubiertas⁸. Su flota partió de Lisboa el 14 de mayo de 1501 y el primer desembarco en estas tierras fue entre el territorio de Venezuela y Brasil. La carta tiene el carácter de una relación geográfica y etnográfica, para la cual Vespucio se basaría en la estancia que hizo de 27 días entre los indios de Brasil y en sus propias observaciones acerca de las estrellas del hemisferio austral, pero el hecho más importante del relato es la identificación de lo que antes era sólo un “mundo desconocido” con un “continente”. Esto constituye el argumento central de la carta y, al mismo tiempo, su relevancia frente a los demás textos que Vespucio redactó a lo largo de sus viajes.

⁸ Vespucio realizó cuatro viajes en total al Nuevo Mundo y pretendía elaborar una crónica que relatara todos los detalles de su experiencia que finalmente nunca pudo hacer, quedándonos como documentos de la época estas cartas.

Al parecer este documento se escribió en el año de 1503⁹, pero no será hasta su posterior publicación en la ciudad de Estrasburgo, año de 1509, que encontraremos los grabados que a continuación analizo. El texto del *Mundus Novus*, como se le conoce vulgarmente, es la traducción latina de un original italiano hoy perdido (sin duda anterior al 20 de mayo de 1503, cuando muere su destinatario) quizá publicada en Florencia a comienzos de 1503¹⁰. Esta primera traducción de la carta se le ha atribuido a un tal Jocundus identificado como Giuliano di Bartolomeo del Giocondo, un hombre florentino establecido en Lisboa¹¹. A partir de esta traducción se elaboraron diversas publicaciones posteriores en francés, alemán y holandés, en una de las cuales encontraremos los grabados que serán utilizados para ilustrar las cartas.

El artista que realizó los grabados nos es desconocido, pero todos tratan de exponer iconográficamente la visión que tuvieron los viajeros europeos de sí mismos y de los nativos del Brasil en el momento del contacto entre ambos mundos. La relación de las descripciones que hace Américo entre el texto y las imágenes es de carácter descriptivo e ilustrativo. El artista elaboró los grabados para que sirvieran como ejemplificaciones visuales de aquello que se cuenta en las cartas, pero no corresponden nada más con las descripciones hechas en el *Mundus Novus*, sino que también tienen correspondencia con

⁹Jean-Paul Duviols en su tesis de Doctorado titulada *L'Amérique espagnole vue et revêe. Les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*, hace un listado de las diversas cartas y libros de viajes que fueron escritos sobre el descubrimiento de América, en donde ubica como fecha tentativa de la elaboración de la carta de Vespucio *Mundus Novus*, en el año de 1503, pero al no estar totalmente seguro la clasifica con un símbolo de interrogación. Por su parte, Roberto Levillier propone que debió ser escrita entre septiembre de 1502 y mayo de 1503, en: VESPUCIO, Américo, *El Nuevo Mundo. Cartas relativas a sus viajes y descubrimientos*, Prefacio de Roberto Levillier, Buenos Aires, Editorial Nova, 1951, p.10. (Colección "Biblioteca Americanista").

¹⁰ VESPUCIO, Américo, *Cartas de viaje*, Introducción de Luciano Formisano, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p.10. (Colección "El libro del bolsillo" Número 215).

otros documentos que había escrito Vesputio¹². Es evidente que el artista conocía, no sólo el *Mundus Novus*, sino el conjunto de documentos denominados “Las cartas de viaje”¹³ de Américo, ya que en uno de los grabados hace referencia a un nativo que orina públicamente (imagen # 1) y dicha anécdota se describe en la última carta que se piensa dirigida a Pier Soderini¹⁴.

En este trabajo la relación de las imágenes establecida con las cartas no será el criterio que fundamente el análisis. Aquí las imágenes dejan de funcionar como ejemplificaciones de cualquier documento que sea, para volverse focos independientes, productores de una narrativa visual que también tiene la posibilidad de ser autónoma. Aún así, ubicar en la historia tales grabados es un criterio básico para comenzar a “deconstruir” -como diría Deleuze-aquello que los conforma como factores de la creación estética de

¹¹ *Op.cit.*, Jean-Paul Duviols, p.342.

¹² Cinco de las cartas que se conocen, incluyendo el *Mundus Novus*, están dirigidas a Lorenzo di Pier Francesco de Medicis; la sexta carta no tiene destinatario expreso y durante mucho tiempo se creyó dirigida al duque de Lorena, Renato II, pero en la actualidad es generalmente admitido que el destinatario fue el confaloniero (quien lleva el “confalón”, estandarte, bandera o pendón,) de Florencia, Pier Soderini.

¹³ Cartas atribuidas a Vesputio referentes a sus viajes oceánicos conocidas hasta la fecha, por orden cronológico: a)Carta fechada en Sevilla a 18 de julio de 1500; b)Carta fechada en Cabo Verde a 4 de junio de 1501, ; c)Carta sin data, pero que se considera escrita en Lisboa entre septiembre y octubre de 1502; d)Carta relativa al tercer viaje sin fecha ni destinatario, pero actualmente se sostiene la hipótesis de que también estaba dirigida a Lorenzo de Medicis; e)*Mundus Novus*; f)Carta datada en Lisboa a 4 de diciembre de 1504 a Pier Soderini.

¹⁴ Carta conocida también como “Acerca de las islas recientemente halladas en sus cuatro viajes”. La anécdota a la que se refiere el grabado hace alusión a las costumbres sanitarias de los nativos que Américo describe: “Son gente limpia y aseada en sus cuerpos por la mucha frecuencia con que se lavan. Cuando evacuan el vientre, con perdón sea dicho, procuran por todos los medios posibles no ser vistos; pero todo lo que en esto son limpios y esquivos, son sucios y desvergonzados en hacer aguas, así los hombres como las mujeres, porque estando hablando con nosotros sin volverse ni avergonzarse dejaban salir tal fealdad, que en esto no les da vergüenza alguna”. En: *Op.cit.*, Américo Vesputio, *Cartas de viaje*, p.107-108.

una época¹⁵. Elaborados en Estrasburgo, a comienzos del siglo XVI, son las primeras manifestaciones de un complejo narrativo sobre el “descubrimiento”, que se irá desarrollando sobre diversos significados temáticos y visuales. La producción iconográfica de aquel suceso se construye a través de los parámetros culturales de atañe, sobre otras formas gestuales que habían sido utilizadas, en la antigüedad grecorromana y en el mismo renacimiento, pero bajo otros aspectos.

No se sabe mucho sobre estos grabados, han sido estudiados en términos históricos siempre haciendo referencia a la construcción de un imaginario europeo sobre el Nuevo Mundo¹⁶, pero no han sido estudiados a través de la panorámica de una visión estética e iconográfica, en donde la idea de una narrativa visual no este sujeta al texto. Poco se ha hecho para entender, bajo los parámetros de la historia del arte, el producto de esta obra. Ahora bien, este trabajo se sustentará sólo a partir de dos grabados de la susodicha carta. Como carecen de un título, los he nombrado según la correspondencia que me ha parecido tienen con un discurso narrativo. El primero lo he llamado “El encuentro” (Imagen # 2), justamente porque ilustra el primer arribo de este grupo de viajeros europeos a las tierras “descubiertas”¹⁷, el cual será el

¹⁵ La obra de Gilles Deleuze será una constante a lo largo de las reflexiones de este trabajo apoyado sobre la idea de la “deconstrucción” del gesto para entender el funcionamiento de sus mecanismos y como un factor detonador de la narrativa visual.

¹⁶ Algunos de los libros consultados referentes a este punto: *Op.cit.*, Jean-Paul DUVIOLS; HONOUR. Hugué, *The new golden land. European images of América*, London, Pantheon, 1975; del mismo autor: *L'Amérique vue par l'Europe*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1976; MAGASICH-AIROLA, Jorge y Jean-Marc de Beer, *América Mágica. Quand l'Europe de la Renaissance croyait conquérir le Paradis*, Paris, Autrement, 1994. (Serie “Mémoires” N°29); ROJAS MIX, Miguel, *América imaginaria*, Barcelona, Editorial Lumen, 1992; SANTIAGO, Sebastián, *Iconografía del indio Americano. Siglos XVI-XVII*. Madrid, Ediciones Tuero, 1992.

¹⁷ El segundo grabado que veremos posteriormente, lo he llamado “El complot” al suscitarse una situación violenta entre los actores que reviven este encuentro. Explicaré ampliamente, en cada

primer grabado que analizo a continuación.

I) Composición escénica de la imagen “El encuentro”

A partir de la realización preliminar de una especie de cartografía del espacio iconográfico que compone al primer grabado, podemos ubicar lo que nombraré una “geografía figurativa”¹⁸. La coexistencia dentro de este espacio entre formas, personajes, relieves y líneas, encuadra la totalidad de la imagen. Pero para empezar a analizar el objetivo iconográfico, el gesto, es necesario primero situar sus elementos a modo de poder organizar las relaciones que se entablan entre ellos. De esta manera, la manifestación del contenido visual se puede dividir en dos partes: a) los gestos que caracterizan a los personajes, es decir, las posturas y actitudes adoptadas y b) La situación gestual de cada personaje con respecto a los demás, quiero decir, la interrelación que entablan entre ellos. Estos dos factores simultáneamente crean el espacio iconográfico como un lugar de acción, así como el discurso narrativo de la escena. La finalidad es visualizar los nexos existentes entre las formas que nos remitirán a las analogías y afinidades establecidas en la imagen para desentramar su narrativa visual. Sobre la base de esta contextualización se extiende la posibilidad de elaborar un análisis que sobrepase esta previa descripción formal, para profundizar en el problema de una interacción gestual que revele el sentido del relato allí representado. Comenzaremos, ahora, con la imagen

capítulo, las razones de los títulos escogidos.

¹⁸ Me refiero con el término de “geografía figurativa” a la ubicación física dentro del espacio de los distintos elementos que conforman la imagen.

del “El encuentro”.

¿De qué manera se estructura la composición del grabado? Distinguiamos primero la presencia de los personajes que caracterizan la escena: el desembarco europeo y los nativos americanos que advierten este arribo. Tomando a los personajes como guía, la escena se compone geoméricamente por una “elipse” que comienza desde los primeros nativos ubicados en la parte superior de la imagen, y continúa a la derecha, hacia los que se hallan cercanos a las rocas. La línea desciende sobre el grupo de europeos en la parte inferior de la costa y el último de ellos, localizado en un eje céntrico respecto al encuadre de la imagen, cierra la curva. Esta concepción elíptica constituirá la cartografía básica de la imagen.

Si nos concentramos en el trazo de la línea imaginaria que crea la elipse observada anteriormente, vemos que hacia el final -en la parte inferior de la imagen- el espacio abarca casi dos tercios de la totalidad, mientras que en el comienzo -hacia la parte superior- se concentra un espacio más estrecho. Allí se ubican ocho figuras, caracterizadas principalmente porque están desnudas y que reconocemos como los nativos americanos. En contraposición, en la división más amplia, se encuentran la mitad de personajes, tres, identificados como los europeos que han desembarcado en el continente americano. La distribución de los cuerpos en el espacio parece dispar en ese sentido: por un lado una concentración de elementos mayor al inicio, a diferencia de la amplitud del resto de la escena donde sólo se mantienen las tres figuras europeas.

Esta sensación de disparidad producida por el acoplamiento de los

personajes en una parte y su extensión en la otra, no nada más se percibe de modo cuantitativo sino también a partir de los elementos paisajísticos que construyen simultáneamente la superficie escénica. Arriba, la tierra continental formada por rocas prismáticas y montículos acantilados que se enclavan unos con otros generando una perspectiva semicircular entrecortada por los claros y oscuros que zigzaguean en las geometrías pedregosas. De éstas brotan espigas de pastos, ramillas y, a lo lejos, un delgado árbol decapitado por el marco del grabado. Entre la naturaleza y los personajes, la sensación del espacio se comprime por el ensimismamiento de este acomodo. En contraste, abajo, permanece la frontera del litoral que desfila por curvaturas, donde aún se logra ver una estrecha cinta marina con el filo de las líneas del agua producidas por su propio movimiento. La superficie esta poblada por algunos peñascos y, del lado izquierdo, la única vegetación prácticamente de toda la escena: una planta exótica hecha de un tiro largo que termina en racimos florales y coronada en la base por un manojito de hojas ondeantes. Aparte de algunas sombras en el suelo, las diferencias de luminosidad son menores y el espacio dilatado entre los personajes permite que sus movimientos circulen de un modo amplificado.

Los dos grupos que cohabitan en la imagen son diferentes: el contraste es evidente entre los primeros que asisten la escena y aquellos que irrumpen en ella. Sin duda alguna la característica más evidente que los distingue es que unos van vestidos, mientras que a los otros sólo los cubre el disimulo de sus propios gestos. Pero el contraste no sólo se sustenta en esta certeza, sino que se complejiza al enfocar las *posturas gestuales* de los diversos personajes y su

estratégica colocación en el espacio. A través del gesto percibimos que los europeos se mantienen en posturas que expresan, en los dos primeros hombres, un señalamiento cortés y un diálogo casi retórico, mientras el último se aleja dándoles la espalda. Ahora bien, la manera en la que está organizado el conjunto -más despejado abajo que arriba-, permite una mejor distribución de los personajes y un alargamiento de los gestos que los europeos realizan. Los movimientos se desenvuelven extensivamente en el espacio, aunque casi hieráticos y solemnes. Esa expresividad ceremoniosa proyectada se vuelve expansiva, como sí a través del énfasis de sus movimientos quisieran abarcar el dominio espacial, no sólo pictórico, sino real. A la vez, esa firmeza ritualista mantiene una tensión formal que parece disolverse progresivamente desde los dos primeros europeos hasta el tercero, que ha roto ese hieratismo a través de una actitud transitiva.

En contraparte, los nativos localizados al inicio de la elipse están colocados casi unos sobre otros. A diferencia de los europeos, se caracterizan más por sus gestos cortos, de extensiones breves y recogido alcance. Casi no hay espacio que los separe. En el conjunto se confunden buscando, en el enredo corporal, la inhibición de las eventuales singularidades, como un mismo cuerpo que busca la unidad de sus partes para adquirir una identidad y no diluirse en la prolongación de sus propias extensiones. La caracterización de esta micro-escena se define por la articulación de sus elementos, representados como un agrupamiento que se exhibe en un juego de gesticulación. En consecuencia, la expresividad de cada personaje se encoge – o se recoge- absteniéndose de una dinámica que rompa con el conjunto.

Los nativos no comparten la distinción que determina a los europeos

que se definen por sí mismos como entidades particulares. Cada uno de estos últimos se distingue entre sí por su vestimenta y por sus características físicas que les confieren una personalidad propia. Los sombreros, el cabello medianamente largo de uno, la barba de otro, los faldones y las casacas abotonadas o cerradas e, incluso, la espada que carga en su cinto uno de ellos, son elementos que los particularizan. En contraposición, la imagen de los nativos como un grupo, donde cada uno mantiene actitudes y comportamientos comunes que condicionan la cohesión de todos sus miembros. En este sentido, la división que circula entre el espacio de los cuerpos se convierte en la frontera que divide el carácter particular de unos, con aquel que concentra a los otros como grupo.

- *Dinámica interna: la figura de la nativa generadora de una rítmica móvil*

En la imagen de “El encuentro” cada figura adquiere una posición determinada individualmente y como grupo. Pero la forma de representar a los nativos como un conjunto en el cual la gestualidad de cada uno se entrelaza con la del resto, evidencia una forma de interacción que favorece lo que podría llamar un *desencadenamiento de reacciones gestuales*. Cada gesto provoca un movimiento que se vuelve la consecuencia del siguiente a través de un juego de acciones y reacciones. Así, se genera un encadenamiento gestual a partir de la acción que un personaje ejerce sobre otro que lo mira, lo

toca, lo comprime, lo aleja hasta esconderse, como una secuencia de actos que le dan forma, identidad y coherencia al conjunto. En este sentido, existe una dinámica de grupo que comprende una serie de comportamientos enfocados en la relación con las acciones de los otros.

Si nos concentramos en la idea de un desencadenamiento de reacciones, podemos percibir que la variación de la dinámica gestual¹⁹ parte de una forma que abarca el espacio circundante frente al enredo de los demás cuerpos. En la parte superior izquierda vemos una forma delineada por su larga cabellera dispersa y que mantiene un sutil entrecruce de piernas; se trata de una nativa que parece a la vez originar el movimiento de la elipse, y en cierta forma desprenderse de él, a través de la “manera de estar” que adquiere frente al acontecimiento. La atracción sobre esta forma se centra en la configuración de la actitud gestual que adopta en la imagen, posicionándola como una figura matizada y peculiar dentro del espacio iconográfico.

El carácter distintivo de esta forma provoca la existencia de una tensión dentro de lo que llamo el “sistema iconográfico”²⁰. Entendemos la narración de la obra a partir de la correspondencia uniforme entre el espacio representado y los personajes, porque hay una concordancia gestual que permite la lectura de una narrativa histórica llamada “descubrimiento de América”. La comprensión del grabado como la representación de tal escena es posible no sólo por la identificación de un espacio y una temporalidad

¹⁹ La idea de una “dinámica gestual” la utilizo para definir, no sólo la posición física de la figura sino también, la idea de una mecánica del gesto que pretende deconstruirlo para clarificar el sentido de la acción que realiza la figura. Utilizo el concepto de “dinámica” entendido como el movimiento que evoca un gesto al realizar una acción concreta.

²⁰ A lo largo de este trabajo propongo entender a la imagen iconográfica como un “sistema” en el que un conjunto de gestos se coordinan relacionándose entre sí, para elaborar y definir una narrativa

determinada, sino también por la adopción de ciertas posturas gestuales que corresponden con el discurso del acontecimiento histórico. En este sentido, se formula la existencia de una reciprocidad de acción en el relato –unos personajes que llegan y otros que reaccionan por esa llegada-, y de una coordinación entre los gestos de unos y otros, que suscita una lectura lógica de la obra, a través de la cual podemos interpretarla. Pero el detonador de esa tensión se evidencia por la naturaleza de una forma que sobresale del fenómeno colectivo. Dentro del engranaje de reacciones, la actitud de la primera nativa difiere, contrasta, porque en cierta medida parece desligarse de la escena representada. Porque mientras los otros permanecen evasivos, ella se mantiene en una especie de serenidad que al mismo tiempo la aleja de las acciones que se suscitan en la escena.

Podemos pensar en la existencia de un acomodo figural determinado que parece generado por aquella nativa. Enfocándonos en la dinámica de la imagen, parece que la estructura de la composición la convierte en un eje inductor de lo que llamaría un “flujo de acción gestual”. Para explicar esta idea veamos como a partir de ella se inicia el movimiento circular que transita hacia el costado derecho de la imagen, activando y conduciendo el sentido narrativo de la obra. Todo parte de ese gesto en el que ella quiebra ligeramente su cabeza para desplegar el brazo provocando un impulso que recorre la distribución escénica. La lectura de la obra parte de una oscilación circular creciente. Al fondo, elevada sobre la parte más alta del recuadro, origina lo que se convierte en una rítmica móvil que va aumentando su intensidad a partir de una sensación de desencadenamiento. La sucesión

escénica.

transita hacia el grupo de personajes desnudos que la acompañan, y, dentro del semicírculo, la acción se fuga entre los pasos de dos personajes que aceleran esa dinámica: un nativo que busca esconderse entre los prismas y, finalmente, el europeo que se acerca corriendo hacia la nativa.

La dinámica de las formas, entendida a través de sus gestos, devela la mecánica interna de la imagen. La interacción existente entre los personajes dentro de ella se convierte en un sistema de referencias en el que cada uno adquiere un valor traducido en movimiento. Esta mecánica es generada por las relaciones de correspondencia entre las formas, pero no objetos comprendidos como “formas” sino *actitudes gestuales* que descargan el sentido de la movilidad. La correspondencia existente entre el último personaje -el europeo-, junto con la nativa, sintetiza la acción de la totalidad escénica. Esta relación determina el desenlace de la elipse. Uno contiene y el otro se expande. Ambos caracterizan una dialéctica móvil desenvuelta de manera creciente: ella es una figura que se mantiene suspendida en una actitud estable, mientras el otro se desplaza por el eje medio del espacio. A través de esta rítmica, el tiempo y el acontecer de la imagen se activan. Pero es el último personaje quien regresa la dinámica de la composición a aquella que con sutileza la había generado, haciendo que, finalmente, el flujo de la acción regrese a su origen. Este movimiento circular hace que la figura de la nativa adquiera una importancia singular como generadora de la dinámica y narración de la imagen pero, al mismo tiempo, es receptora de la misma ubicándola como una figura central en el relato.

II) Sobrevivencia de formas: Venus y la nativa americana

“Peut-être l’homme ne peut-il rien oublier [...] Toutes les formes qui ont été produites une fois [...] se répètent désormais à chaque fois. Une même activité nerveuse produit à nouveau la même image”²¹

George Didi-Huberman

Presencias y reencuentros gestuales de dos formas

Hemos visto que la nativa, inductora de la dinámica gestual en la imagen, establece, a través de una vía enlazada por las causas y efectos de cada gesto, el desarrollo de un movimiento escénico. En este sentido las imágenes, a través de las formas, funcionan sobre lo que el psiquiatra existencialista suizo, Ludwig Binswanger, nombró los “horizontes ingenuos”²², es decir, las relaciones de fuerza no explícitas que se ponen en marcha a

²¹ Cita retomada de: DIDI-HUBERMAN, George, *L’image survivante. Histoire de l’art en temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.157.

²² BINSWANGER, Ludwig, *Tres formas de la existencia frustrada*, primera edición en español, traducción de Edgardo Albizu, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1972, p.54. L. Binswanger (1881-1966), psiquiatra de rigurosa formación científica, fue discípulo de Bleuler, estuvo influenciado por la filosofía existencial de Martin Heidegger y sus trabajos se inscriben dentro de la corriente de la “psiquiatría existencial”. Será el futuro fundador de la *Daseinsanalyse*. Estuvo vinculado en un momento con Freud y de esta relación ha quedado la correspondencia que entablaron sobre el caso de un paciente muy particular ingresado a la clínica que dirigía Binswanger en Kreuzlingen, -sobrino de Otto Ludwig Binswanger al que le había sido confiado Nietzsche unos años antes- y que se convertiría en una de las primeras instituciones públicas que aplicaría el método psicoanalista. Aquel paciente que entretuvo la conversación y el intercambio de opiniones profesionales entre ambos analistas no fue otro que el historiador del arte Aby Warburg que, sufriendo de graves problemas psicológicos, es ingresado por sus familiares en la clínica suiza entre 1921 hasta agosto de 1924. Será en este hospital donde Warburg pronunciará, el 21 de abril de 1923, frente a colegas, familiares, médicos y pacientes uno de los textos claves de su metodología: la conferencia de “El ritual de la serpiente”, sobre sus experiencias de viaje en los Pueblos Hopis y

partir de una dinámica concreta y que no forzosamente están determinadas por una categorización explícita de un lenguaje gestual. Más bien, la proyección o el alcance que tienen estas formas, se mueve a partir de diferentes factores que promueven el sentido de su expresividad. Pero ¿cuál sería la expresividad que particulariza esta especie de primer motor que representa la nativa? La relación que establece con el contexto iconográfico desarrollado, así como la intensificación de un gesto con respecto al conjunto de los personajes. El valor que adquiere frente a los demás se desprende de su propia configuración orgánica, en tanto que pone en juego las diferentes fuerzas múltiples a las que hacía referencia Binswanger, que intervienen en las relaciones establecidas entre los personajes.

Cuando me remito a la idea de las “fuerzas múltiples”, dirijo la atención a los movimientos de atracción y repulsión suscitados por los gestos que intervienen en la imagen promoviendo la relación entre los personajes y como efecto de una organización narrativa; en este caso, a través de la nativa entiendo que ésta se define por una postura que se vuelve punto de referencia. Pero la intensificación de aquel gesto parte, al mismo tiempo, de la posibilidad de reconocerlo a través de un “lenguaje figurativo”²³ existente en otros espacios iconográficos. Es a través de un gesto que reconocemos la

Katcinas de Arizona y Nuevo México que había realizado casi una treintena de años antes, entre 1895 y 1896, y que recobraba gran importancia en la psicosis del paciente. Las notas íntegras de esta conferencia se pueden consultar en: MICHAUD, Philippe-Alain, “Anexe I. Aby Warburg: notes pour la conférence de 1923 sur <le rituel du serpent>”, en: *Aby Warburg et l'image en mouvement*, París, Macula, 1998, pp. 247-281.

²³ Entiendo por “lenguaje figurativo” todo el sistema formado por la amplitud de una gama de posturas gestuales elaboradas a lo largo de la historia cultural del hombre, que permiten la expresión, la comunicación y la recepción de contenidos expresivos.

presencia activa de una forma. En la figura se reconoce una historicidad gestual que no pertenece necesariamente a la imitación de un gesto repetido en ella, sino a un regreso que origina una nueva presencia dentro de otro discurso iconográfico. Esa forma revive una intensidad expresiva de la misma manera que una Venus alsaciana contemporánea también revive, a través del mismo gesto, entre los últimos rezagos de la Edad Media.

Encontramos en un grabado que decoraba las obras de Virgilio -también elaborado en la ciudad de Estrasburgo en 1503, fecha muy cerca a la impresión de las cartas de Américo Vespucio en su edición de 1509-, la representación de un pasaje titulado *Venus implore son père Neptune d'être favorable aux troyens*²⁴ (Imagen # 3). A diferencia de la ilustración sobre América, en este caso conocemos al artista que elaboró la imagen, Jean Gruninger, uno de los impresores más prolíficos que trabajó durante el siglo XVI en la región de Alsacia, que desde fines del siglo XV, se había convertido en uno de los centros más importantes de grabados sobre madera destinados a la ilustración de libros²⁵. A partir de la época de la Reforma, encontramos en este tipo de imágenes un cambio que registra un fenómeno doble: por un lado, el papel propagandístico de las obras impresas y, por otro, la transformación estética de las imágenes. Con este cambio será posible seguir la evolución de las imágenes religiosas, pero también la nueva difusión de obras profanas y relativas a la laicización de la imagen, intensificadas por un estilo decorativo y, lo que más nos interesa, por la reinterpretación de

²⁴ Imagen # 3. "*Venus le implora a su padre Neptuno que favorezca a los troyanos*". (La traducción es mía).

²⁵ Imagen retomada del libro DUPEUX, Cécile, et al., *La gravure d'illustration en Alsace au XVI siècle*, Strasbourg, Bibliothèque National et Universitaire de Strasbourg/ Presse Universitaire de Strasbourg, 1992, imagen número 452.

formas propias de la antigüedad clásica y del Renacimiento.

En ambos grabados existe una unidad estilística que podemos trazar y seguir a través del conjunto escénico; en aquel paisaje mítico reconocemos elementos similares demarcados por el espacio y la época de su elaboración. Esto se puede explicar a partir de los estudios que han elaborado los historiadores del arte del siglo XX, gracias a los cuales sabemos que la época del renacimiento se caracterizó, en gran medida, porque los artistas copiaban y retomaban motivos figurales existentes desde la antigüedad grecolatina, en manuscritos, grabados y catálogos de otros artistas. Las obras de pintores como Durero fueron ampliamente utilizadas para reproducir las temáticas representadas y las técnicas de su elaboración, de la misma manera que las formas y figuras gestuales que podían ser incorporadas en otros contextos²⁶. En este sentido la similitud de las dos figuras que comparo a continuación, es probable que, por las fechas y el lugar de su elaboración, hayan compartido alguna fuente iconográfica en común.

En ambas obras hay una analogía de estilo determinada por la manera particular de concebir las formas, el paisaje y la relación entre estos pero, sobre todo, una manera de comprender la imagen en su totalidad. Si bien este reconocimiento se facilita al determinar que la acción también se desarrolla en un litoral, en este caso, la costa de Asia Menor en donde estaba localizada la ciudad de Troya. Las líneas que delimitan la playa, los ángulos de las rocas, la caída de las ropas, algunas plantas, pero sin lugar a dudas esta analogía se

²⁶ BURKE. Peter. *El Renacimiento Italiano. Cultura y sociedad en España*, Madrid, Editorial Alianza Forma, 1993.

delinea por la manera de ejecutar e interpretar con la misma eficacia el género gestual. La forma más atractiva por su afinidad iconográfica es la de una mujer desnuda sobre cuya cabeza ondea una leyenda que la identifica como: “Venus”. Comparemos esa figura con la anterior interpretación de la mujer americana. El fenómeno gestual reaparece, en una y otra, la misma forma representando distintas realidades contextuales: aquella convertida en Venus nativa del Nuevo Mundo y la otra, una Venus clásica de un otoño medieval.

Veamos de cerca el gesto que las define (Imagen # 4)²⁷. Ambas formas parecen haberse congelado en una danza inmóvil porque convierten su simple pose en una coreografía de expresión corpórea: de alteración medida y en equilibrio. Parece que en cualquier momento podrían alzar los brazos para sostener la efímera atmósfera evaporada entre ellos, la misma que ondula su cabellera y que recorre, con una fuerza casi propia, el espacio vacío. La melena se dibuja espontánea, prácticamente se ha vuelto independiente del cuerpo que la sostiene; parece convertirse en las serpientes que se enredan atrevidamente en bucles y mechones de la Gorgona Medusa. Ese movimiento del cabello es el centro de gravedad que sostiene todo el cuerpo y que al mismo tiempo lo eleva fuera de lo terreno.

Esta dinámica móvil fue constantemente representada en la antigüedad clásica y restituida en el Renacimiento a través de diversos artistas plásticos. En este contexto, las esculturas de Niccolò dell’ Arca adquieren una fuerza específica dentro de este tipo de representación, donde podemos rastrear la “movilidad” no como un elemento decorativo que acompaña al gesto, sino el

²⁷ Imagen # 4. Comparación entre la Venus nativa y la Venus de Alsacia.

gesto como el transmisor de un movimiento detonado a partir de su intensidad expresiva. Obras como *La lamentación sobre la muerte de Cristo*²⁸ (1463) (imagen # 5), cristalizan esta expresividad explosiva que, lejos de ser estéril, se convierte en una verdadera “mises en scène”²⁹, donde la gestualidad del cuerpo, congelado en un grito, es transmitida no sólo por la gesticulación del rostro, sino por la articulación de toda la masa corpórea a través de la conjunción de los velos que recubren a la figura. El interés por esta estructura motriz se convierte en un juego atractivo para artistas de todo género. El humanista italiano Agnolo Ambrogini Poliziano³⁰ nacido en Montepulsiano(1454-1494), alias “il Poliziano”, presentaba ese movimiento exterior de los elementos –las telas y las cabelleras-, como la característica de las obras de arte de su época y así lo describe poéticamente:

“Jeune fille, dont les cheveux sont plus beaux que ceux du jeune Bacchus, ou du berger Apollon, valet de l’Amour, des cheveux pendant décement de chaque côté du front, noués décement en boucles d’or, flottant comme des petites ailes de Cupidons enjoués, agitées par le vent, que mille bouclettes font friser, à qui l’essence et le parfum de la myrthe donnent force et beauté.”³¹

²⁸ Imagen # 5. “La lamentación sobre la muerte de Cristo”, Niccolò dell’Arca, 1463.

²⁹ La “puesta en escena” hace referencia a la dinámica del juego como un factor de acción y enfatiza no sólo en el sentido de la figurabilidad, sino en la interrelación de los distintos elementos.

³⁰ A. Poliziano fue amigo y maestro de los hijos de Lorenzo de Médici. Reconocido humanista de la época escribió poemas en griego y latín así como obras en toscano (*Les Stances pour le tournoi* -1478-, *Fable d’Orphée* -1480-). Warbur plantea en su ensayo sobre “El nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli”, que indudablemente la obra de este autor, junto con los Himnos Homéricos de la antigüedad clásica, fueron las principales influencias de la pintura de Botticelli: “*Chez Politien, [...], l’élaboration détaillée des accessoires en mouvement présente une telle conformité avec le tableau que l’hypothèse d’un rapport entre les deux oeuvres d’art s’impose indiscutablement*”. En: WARBURG, Aby, “La naissance de Venus”, *Essais Florentins*, Paris, De. Klincksieck, 1990, p. 55.

Aquella forma serpentina de cabellos se convierte en un organismo enigmático que prácticamente se desenvuelve con una intensidad coreográfica autónoma. Dibuja las curvas estilizadas de una energía concreta, pero a la vez aérea, que también flamea como las curvas flexibles de los paños que visten a un grupo de *Nereidas* griegas que encontramos adornando las paredes de un sarcófago griego (Imagen # 6)³²; o en la representación de aquella *Ninfa* florentina (Imagen # 7)³³ que encantó al todavía joven historiador del arte alemán, Aby Warburg, razón que lo mantuvo durante toda su vida trabajando sobre el tema. De igual modo, unas y otras se enlazan entre sí creando sus propias morfologías de volutas que, de algún modo, revelan la intimidad conmovedora de esa masa corpórea. Ese movimiento es extraño frente a todos los demás, es único, y en su unicidad intensifica un gesto que, dentro de la imagen de “El encuentro”, se vuelve original. Original porque se convierte en una singularidad que delimita el contorno de aquella figura -resaltada de las demás-, pero al mismo tiempo originario porque la “aisla” en un estado de naturaleza primordial que evoca el reencuentro con un primitivo orden de bienestar.

Los rasgos adquieren una ambivalencia característica, porque el gesto no es el resultado fijo de una acción sino la exacerbación de su estado dinámico. El movimiento de un gesto presupone una coexistencia irresuelta de polos contrarios que intervienen en el cuerpo y la figura se articula a través de

³¹ Nota retomada de *Op.cit.*: WARBURG, Aby, *Essais Florentins*, p. 85.

³² Imagen # 6. *Neréidas*, anónimo griego de Asia Menor, que se encuentra en la “Tumba de las Nereidas” proveniente de Xanathos, siglo IV a.C., hecho en mármol. Londres. British Museum.

³³ Imagen # 7. *Ninfa florentina*. Domenico Ghirlandaio, detalle de “El nacimiento de San Juan Bautista” que forma parte de la serie de frescos sobre la vida de San Juan Bautista, pintados entre 1486-1490. Florencia, Iglesia de Santa María Novella.

un sistema de ensamblaje, pero que deja entre sus coyunturas la posibilidad del juego. Así, el rostro sesgadamente se inclina hacia un lado, queriendo hacer contrapeso al sin fin de hebras que, terminando en ondas puntiagudas, tiran de ella. Los senos están descolocados casi a la altura de los hombros; el derecho, sube hasta la axila, acentuando el ligero giro de perfil de la figura. Un brazo se extiende, parábola que traza la trayectoria de una curva, mientras que el otro sostiene entre los dedos el diminuto agujero negro que dibuja el ombligo -o el collar objeto que pende de su cuello³⁴. Las piernas rotadas hacia fuera, en forma de cruz griega, muestran el talón de un pie y la punta del otro. El gesto se intensifica mientras que el paso se convierte en danza. Danza como una forma de lenguaje gestual, donde un gesto natural –el caminar, correr y platicar de los demás personajes-, se convierte en un gesto plástico – el grado estético de un simple paso.

- *Pathosformel: una formula gestual que regresa*

La formula gestual³⁵ que compone, estructura y estimula la figura de la nativa, al igual que la de aquella Venus alsaciana, constituye la imagen

³⁴ Santiago Sebastián define aquel objeto colgante como una posible “bolsa pendiente”. En su estudio iconográfico sobre los indios americanos termina elaborando una compilación de las imágenes existentes sobre el tema, carente de un análisis propositivo sobre las mismas. El autor dedica un párrafo al análisis de esta imagen donde se remite a describir la posible interpretación de las cartas de Vespuccio y así concluye: “El anónimo grabador se imaginaba así los encuentros de los europeos y los indios, pero no siempre fueron tan pacíficos?”. SANTIAGO, Sebastián, *Iconografía del indio Americano. Siglos XVI-XVII*. Madrid, Ediciones Tuero, 1992, p. 43.

³⁵ A lo largo de este trabajo retomo el concepto de *fórmula gestual* o *Pathosformel* de Aby Warburg, para explicar al gesto a través de sus características empáticas y expresivas que desarrollo en este apartado.

dinámica de un residuo simbólico de reacciones corporales antiguas. La analogía entre estas dos formas está determinada por la posibilidad de reconocer un gesto, y para enfocarse en ello es necesario prestar atención al movimiento más que a los “aspectos formales” por sí mismos entendidos como las características físicas que componen el cuerpo. Aprender por ejemplo la ondulación del cabello, la inclinación del rostro, el desenvolvimiento de los brazos, la alternación de los dedos, el cruzamiento de las piernas o el ligero paso de los pies, movimientos a veces apenas perceptibles o infinitamente lentos. Podemos decir que aún queda un resto de vida en aquello que todavía transmite la sensación de movimiento y, en ese sentido, la problemática del reconocimiento de un gesto pasa forzosamente por el problema de su dinámica. El reconocimiento de las formas corpóreas se entiende, *grosso modo*, en sus detalles oscilatorios, a través de la sensible locomoción inductora de diversos efectos³⁶:

“C’est précisément dans les détails infimes de l’intermédiaire que se manifeste l’éternellement identique des choses capables de survivances.”³⁷

Pero el problema de la comparación entre las figuras no se centra en una mera semejanza gestual sino en el reconocimiento de una figura que transmite, porque forma parte de una memoria iconográfica. Aby Warburg nombró este fenómeno como un tipo de sobrevivencia gestual, *fórmula de pathos* o *Pathosformel*, término a través del cual proponía una arqueología

³⁶ Ver por ejemplo: ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

³⁷ *Op.cit.* DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante...*, p.89.

figurativa que se podía rastrear desde la antigüedad clásica. Partía del hecho de que todo acto y toda transformación energética dejan una huella, como una *imagen-souvenir*, en la que tal vez han muerto las sensaciones y las excitaciones primarias pero prevalece la dinámica de esta sensación³⁸. De este modo, las sobrevivencias no se fundamentan en la apariencia uniforme del gesto, es decir en su exacta repetición formal en la que todos los aspectos son idénticos entre sí, sino en el reconocimiento de un “sistema valórico de movimiento”³⁹.

Para ilustrar esta idea prestemos atención a la ondulación de la cabellera que reconforma el sentido rítmico de las telas volátiles en una escultura antigua encontrada en Siracusa llamada “Venere Landolina” (imagen # 8)⁴⁰. El mármol simula un movimiento orgánico que se debate entre su enredada caída y la concavidad que forma un nicho para enmarcar el repliegue de las piernas. Pero el conjunto corporal de esta figura recrea, en su totalidad, la misma fórmula gestual, el *Pathosformel* clásico, de la nativa americana o la Venus alsaciana. El acomodo de la mano que sostiene el nudo de las telas a la altura de la pelvis, la curvatura del brazo, el acomodo del torso que descansa sobre una pierna y la ausencia del rostro que aún así disimula su inclinación, al igual que el hombro carente de su otro brazo, conforman el sentido de un sistema expresivo inerte. Pero el interés por esta forma es que restituye el sentido de la dinámica enfocada en la cabellera de las dos primeras formas y

³⁸ MICHAUD, Alain-Philippe, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p.35.

³⁹ Me refiero a un *sistema valórico de movimiento* como el conjunto de cualidades de los personajes y las cosas conducidas hacia el propósito de las acciones que estos realizan. De esta manera traslado la idea del “valor” de las formas hacia sus capacidades “móviles” que generan una interrelación en la imagen, concebida como un sistema.

⁴⁰ Imagen # 8. “Venere Landolina”. Escultura de una Venus decapitada de la antigüedad clásica

en la caída de los velos que delicadamente sostiene la escultura con una sola mano. Ambos movimientos contrastan por estar sujetos a una estructura corporal disimuladamente quieta.

La noción de *pathosformel* se elaboró, en gran medida, para dar cuenta de esta expresividad que atraviesa la temporalidad histórica desde la antigüedad grecorromana. La reencarnación de aquel gesto parte desde la imagen escultórica de una Venus decapitada hasta sus posteriores metamorfosis de la tradición alsaciana. El interés sobre este fenómeno se centra en el debate interno de las formas, en aquello que no permanece en un estado inalterado. La permanencia del gesto sigue existiendo porque sigue siendo significativo dentro del sistema figurativo. Es estatua, pero no endurecida por el estado petrificado de su propia materia, fijo en un tiempo estacionario en el que la forma se vuelve pasiva, indiferente, sino porque en esa aparente neutralidad se debate un movimiento intrínseco expresado a través de la alteración generada por todo el sistema corpóreo.

Finalmente, Warburg intentó no petrificar nada a través de la idea de las fórmulas de *Pathos*, pensando que todo el problema de análisis sobre las imágenes, desde cualquier ángulo, se podía entender sólo a través de la puesta en escena de su movimiento. Así, el síntoma de la reconstrucción de una forma se comporta no como un objeto fosilizado en un sentido trivial, sino como una huella en movimiento, en donde su dinamismo conjuga la energía presente del gesto con la energía antigua de su memoria⁴¹. Porque en un fósil –como en los vestigios arqueológicos– intervienen diversas temporalidades, la

encontrada en Siracusa, siglo II d.C. Museo Archeologico Regionale “Paolo Orsi”.

⁴¹ La idea de las formas como fósiles en movimiento la desarrolla George Didi-Huberman en el texto anteriormente citado: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes..*

de su pasado y la del origen al que evoca en el presente. La fuerza que contiene, así vista, está en relación con la historicidad de un gesto, pero también con el problema de una temporalidad en el que la conjunción de ritmos heterogéneos, pasados y presentes entremezclados, le adjudican toda su plasticidad.

III) Una forma que transmite: la imagen ideal sobre Venus y la nativa americana

La importancia de la dinámica de las formas adquiere sentido a través de su *mise en rapport*⁴² con la expresividad que pretenden proyectar. A partir del movimiento se establece, precisamente, el problema de su expresión. De esta manera, el sentido del movimiento parte de un primer enfoque de transiciones que realizan los cuerpos en el espacio, para finalmente devenir sistema expresivo; así, la movilidad, además de ser un adjetivo de desplazamiento, como un efecto, se convierte en una causalidad. Un gesto se define por su movimiento, pero éste sólo adquiere importancia a través de una intención determinada. Es aquel que traduce el pensamiento, el contenido sensible de una voluntad convirtiéndose en una forma de lenguaje comunicativo. Todo gesto se construye, se concibe, bajo la necesidad de orientar un carácter en un devenir llamémoslo en este sentido “plástico”. De esta manera, dentro del análisis iconográfico de las formas, podemos entender

⁴² Término que prefiero utilizar en francés porque engloba un sentido más amplio que significa la acción de la puesta en relación como un juego.

el gesto como origen del sentido de la expresión.

¿Cuál es la característica que enmarca el sentido expresivo de la postura de la nativa? Para entender cuál es el sentido de su movimiento es necesario deconstruir el gesto y examinar, a detalle, cada una de sus partes; hemos encontrado al respecto un residuo arqueológico que devela la historicidad de una forma antigua. La misma figura naciente que se debate entre la destreza de una cabellera dinámica y la estabilidad de todo el cuerpo. Esta figura es estable pero de ninguna manera es estática, principalmente porque lo “estático” es una condición definida por un estado estacionario, estancado, detenido. ¿En qué momento lo apacible se volvió tan dinámico? Podríamos pensar en un equilibrio que no se destruye por la leve variación de su condición móvil, permitiendo que el gesto conserve siempre su estado dinámico, es decir, actual.

Al mismo tiempo, podemos decir que la apariencia constitutiva de lo estable también guarda el sentido de unidad en el cuerpo. Quiero decir que el sentido expresivo de aquella forma está construido a partir del parámetro de la estabilidad y de una unidad que resguarda ese equilibrio. Me refiero a este último concepto de varias formas. Pienso en la unidad como una característica que enmarca el campo de acción de la figura que reagrupa el movimiento; no hay distorsión o discordancia entre las partes del cuerpo, entre las ligeras fluctuaciones que la dinamizan, que la armonizan de una manera independiente. Existe en ella una asociación y combinación del movimiento que liga y unifica la postura como una totalidad, como un conjunto coherente y orgánico. Venus es la imagen de una forma simple, pero no porque carezca

de una complejidad mecánica, sino porque está compuesta por una gestualidad de movimientos homogéneos como un cuerpo que no es susceptible de ninguna descomposición.

Venus nativa: imagen de un discurso renacentista

Habiendo definido el estado de la postura gestual de la Venus nativa, ¿qué representa entonces el sentido del *equilibrio* y de la *unidad* propuestos anteriormente? Regresemos a la condición histórica en la que se enmarca la existencia de aquella figura, para entender la importancia de estos dos conceptos en apariencia demasiado abstractos para una simple forma.

Hemos determinado que la manera como la nativa está representada es la de una postura conciliadora porque mantiene el sentido de proporción entre las partes de su cuerpo. Quiero decir que esa movilidad no es desmedida, sino que en ella converge una correspondencia entre el conjunto de pequeños movimientos que conforman una totalidad orgánica que promueven un estado armónico. Esta figura es la expresión interior de un estado contemplativo expresado a partir de estos términos. La importancia de la figura humana se vuelve característica en el Renacimiento y, con ella, Venus se convierte en una figura promotora de este ideal. Alejada de la rígida generalización del abstraccionismo medieval, nos remite a la idea de que el cuerpo humano fue por antonomasia una unidad simbólica.

Esta idea fue descrita por Burkhardt en su texto: *La cultura del Renacimiento en Italia*, el cual se desarrolla en torno al origen del problema de la naturaleza humana donde “se manifiesta una nueva individualidad”⁴³. La percepción sobre esta naturaleza readquiere importancia sólo a partir de un cambio de la concepción cultural de la realidad. Burkhardt entiende que en ese momento se “yergue, con pleno poder, lo subjetivo: el hombre se convierte en individuo espiritual y como tal se reconoce”⁴⁴. La imagen del cuerpo se alimenta tanto de la anterior tradición grecorromana, como de la imagen “ideal” que el hombre forja de sí mismo mediante una voluntad de permanencia absoluta.

La estilización un tanto gótica que caracteriza a los personajes europeos del grabado revela una transposición estética entre una todavía arquetipización corporal medievalista frente a esta nueva percepción. Así la Venus, bajo la forma de una nativa, se convierte en la estructura visible de esta búsqueda armónica sobre el estado corpóreo del ser humano. En términos estéticos es, pues, la transformación del lenguaje figurativo, eje de una revolución estilística general, lo que señala una incontrovertible cesura entre el tránsito hacia un renacimiento y el periodo anterior:

“Tras la pérdida de espacialidad y de materialidad del medioevo, el cuerpo humano se abre al espacio de la naturaleza y concibe su anatomía como un espacio arquitectónico. Destruída la abstracción de origen teocéntrico, la figura del *homo novus*, síntesis y aspiración de la época, es representada con un volumen, un movimiento y una energía

⁴³ BURKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, México, Porrúa, 1984, p. 73. (Colección “Sepan Cuantos”, N°441).

⁴⁴ *Ibid.* p.73.

completamente nuevos.”⁴⁵

En este sentido, la diferencia que separa a la figura de la Venus nativa con la del resto de los personajes que interactúan en la escena se vuelve fundamental. Bajo esta óptica, que Alberti en su tiempo había manifestado como que “los movimientos del alma deben de ser reconocidos por los movimientos del cuerpo”⁴⁶, ella se vuelve parte de la imagen de este orden estructural, a partir de su postura gestual estable, unificadora y armónica, como una acción demostrativa del movimiento espiritual. Ella es una construcción flotante y deificada que trasciende de la misma manera que una divinidad recuerda su pertenencia a la tierra pero también al más allá, a la efímera atmósfera de lo imaginado.

La Venus nativa también es la imagen de una desnudez celeste que se convierte en la encarnación del desnudo como modelo. Es la forma corpórea de la idílica belleza renacentista, ahí, en medio de una masa de hombres y mujeres que se entremezclan para observar la llegada de los recién desembarcados. Su especie de soledad contemplativa nos aleja de ella como de su propia existencia. Es la imagen de un sueño como paradigma creador. Venus renace en la novedad y vuelca su presencia en el nacimiento de otra realidad anunciando el origen de un mundo nuevo.

⁴⁵ *Op.cit.*, Rafael Argullol, *El Quattrocento. Arte y cultura del renacimiento italiano*, p. 15.

⁴⁶ *Ibid.*, p.21.

- *La construcción de una narrativa visual a través de una forma utópica*

La existencia idílica de la Venus nativa, visualizada a partir de la concepción renacentista de su imagen como “modelo de la naturaleza humana”, está constituida por la posibilidad de ser una forma que sublima toda la situación escénica, es decir, el mensaje proyectado y la narrativa elaborada sobre un acontecimiento. Esta intención se construye en el espacio ficcional de la representación y justamente se concibe en los detalles, siempre pequeños y mesurados, de estabilidad y unidad, que ya hemos analizado a través de la idea del movimiento y que le dan esa talla a la figura. En efecto, este sentimiento es una proyección que adquirimos por medio de la presentación de un gesto, volviéndolo una apreciación estética.

La figura vista a partir de estos delineamientos demarca una dimensión particular. Metáfora iconográfica que visualmente exhibe la preeminencia de un tiempo originario. Artificio divinizado visto como una confección de la naturaleza que suspende la temporalidad del acontecimiento sobre un orden primigenio. La Venus nativa funciona en la medida que estabiliza e impone un orden a partir de su presencia, al sublimarse como una imagen idílica de una realidad, anulando la imagen del nativo americano como un ser salvaje, porque “lo sublime mantiene ajeno al temor frente al peligro”⁴⁷. Ella redime al

⁴⁷ DERRIDA, Jaques, *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001, p.132.

caníbal transgresor del orden natural, del que ella misma es imagen, que, parado a su costado con un hueso entre sus manos, se ha neutralizado. En este sentido eleva a la categoría idílica el estado original de los nativos americanos.

“Le beau à pour effet de suspendre, d’abaisser, de désarmer le désir. La manifestation du beau intimide, interdit, le désire.”⁴⁸

Así, la Venus nativa se aleja. Se desexualiza para desculpabilizar el inesperado incidente. Ella promueve la imagen del regreso a la Edad de Oro o al paraíso terrenal, que refleja la condición de inocencia como recuerdo del bienestar primigenio en el que había permanecido el hombre en los orígenes de su creación. Ella convierte la desnudez en una idea que sublima al cuerpo humano despojándolo de su carnalidad. Aquellos nativos son interpretados bajo el augurio de una ingenuidad originaria. Esta visión armónica de la nativa, que evoca un estado de perfección en la imagen, ilustra la manera de concebir un suceso que también estuvo ilustrado en las cartas de Vesputio y que, a su vez, creó otra forma narrativa a través de las crónicas de viaje. Américo describe a su manera la imagen que tiene de las nativas y que complementa aquello propuesto en el grabado:

“Son mujeres de cuerpos gentiles, muy bien proporcionadas, y no se ve en sus cuerpos cosa o miembro mal hecho; y aunque andan del todo desnudas, son mujeres carnosas y de sus vergüenzas no se ve aquella parte que puede imaginar quien no las ha visto, pues la cubren con los muslos, salvo aquella parte a la que la naturaleza no ha proveído, que es, hablando honestamente, el

⁴⁸ Nota de Lacan retomada de: DIDI-HUBERMAN, George, *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Editions Gallimard, 1999, p.45. (Collection “Le temps des images”).

pubis. En conclusión, no tienen vergüenza de sus vergüenzas, así como nosotros no la tenemos de enseñar la nariz o la boca. Por maravilla veréis los pechos caídos en una mujer, así como tampoco el vientre caído o con arrugas, que todas parece que no pariesen nunca.”⁴⁹

Esta idea se expande en el imaginario de la época permeando los ámbitos que elaboraron la producción de un discurso sobre el Nuevo Mundo. La imagen de la naturaleza de aquellos hombres, también nuevos a los ojos de Europa, se construye a partir de la narración de imágenes que cuentan historias y donde la nativa se vuelve un canal, vehículo de significación. En ella, no hay rastro de un sentido de degradación o deshonra por el hecho de estar desnuda a pesar de su gesto de pudor, como expone Vespucio. La imagen que proyecta no es la de un cuerpo helado, pasmado y sin defensa, sino la de un cuerpo equilibrado, dilatado y despejado. Tal sería el juego de un discurso trazado por las líneas de un cuerpo a partir del cual, la idealización de su imagen se convierte también en un ser aislado, de tal manera que la posibilidad de asociarla con el resto de sus características físicas se ven rotas. Se *desmaterializa*. Es el proceso de aislar el desnudo de su desnudez, separar el cuerpo del capricho libidinoso, con el fin de postular su estatus de forma ideal.

“Que le *nu* soit une <forme d’art> signifie alors que l’on devrait parvenir à se débarrasser de la *nudité* en lui. Cela signifie que le monde esthétique ne se constituerait, dans un tel exemple, qu’à *séparer forme et désir*, cette forme dût-elle recueillir expressément l’évocation de nos plus puissants désirs.”⁵⁰

⁴⁹ *Op.cit.*, VESPUCIO, Américo, *Cartas de viaje*, p.108.

⁵⁰ *Op.cit.*, DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Venus...*, p.16.

Venus es la imagen de la apropiación individual del cuerpo como reflejo del ser humano. Forma expansiva en un movimiento contenido, metáfora sobrenatural. Pero ese estado suspendido y volátil no la vuelve superflua, sino que la simplicidad de su forma reproduce la creatividad humanista, es la esperanza que se reencuentra en cada novedad, porque aún no existe devenir que se imponga, porque existe la posibilidad de hacer, en cada instante, una realidad utópica. A través de la sutilidad de un gesto se entrama el discurso del “otro” de una manera que parece implícita pero que podemos percibir a través de su movimiento. Así, es la Venus celeste del humanismo platónico⁵¹ que sublima la belleza como abstracción del ser humano en tanto que es el reflejo de una interioridad espiritual pero también corpórea. Proveniente de las alturas, hija del cielo –Urano-, es Venus *coelestis*⁵², la imagen del modelo filosófico sobre el desnudo que, desencarnado del deseo que inevitablemente despierta, se vuelve metáfora teórica.

⁵¹ Puntualizo sobre la recuperación de contenidos grecolatinos que en el Renacimiento encuentran un nuevo vigor a través del humanismo.

⁵² GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología Griega y Romana*, Barcelona, Paidós 1981, p. 11.

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Venus nativa



Venus de Alsacia

Imagen 5



Imagen 6

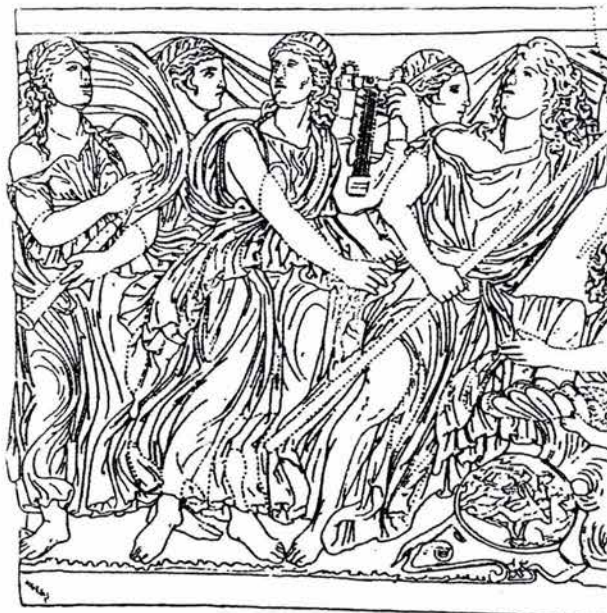


Imagen 7



Imagen 8



/El complot/

Introducción

A través de la misma serie de grabados de la carta *Mundus Novus*. *Albericus Vespuccius Laurentio Petri de Medicis Salutem pluriam dic*, podemos desarrollar la secuencia narrativa de la historia de la figura de la nativa americana. A continuación presento otra imagen, que también carece de un título y llamaremos “El complot” (Imagen # 9)⁵³. Si comparamos el grabado de “El encuentro” con “El complot”, encontramos una continuidad estilística que es la consecuencia de su elaboración por la misma fuente creativa. Ambos grabados, realizados por un artista anónimo, se insertan dentro del mismo contexto cultural que determina las características estéticas de una época histórica y que valoriza la capacidad de comprender la realidad de su presente. La manera de concebir un acontecimiento como el “descubrimiento de América”, manifiesta la florecencia y la expansión de múltiples formas de interpretación. A través de la producción artística visualizamos esa pluralidad imaginativa que contiene la esencia de la reconstrucción histórica.

Veamos ahora cómo en estas dos ilustraciones encontramos diversas similitudes alrededor de su concepción figurativa pero, al mismo tiempo, una disimilitud narrativa que transgrede el significado de la secuencia iconográfica entre ambas imágenes. En la primera, la organización del sistema iconográfico, así como el contexto en el que se desarrolla, manifiesta una imagen utópica del encuentro. La función de la figura de la nativa asimilada a

⁵³ Imagen # 9. “El complot”. Segundo grabado anónimo que ilustra la carta de Américo Vespuccio *Mundus Novus* fechada entre 1506-1510, Estrasburgo.

una “Venus”, sugiere la idealización del acontecimiento para justificar un acercamiento delineado por la construcción de un devenir prometedor. Pero el platonismo no fue, por mucho, la única interpretación elaborada sobre el Nuevo Mundo. A través de una resolución iconográfica símil, en donde los elementos que construyen el espacio escénico se entremezclan en una concordancia aparente, -a través del paisaje y los personajes-, veremos cómo en la imagen del complot se encausa una faceta interpretativa antagónica.

I) Composición escénica de la imagen “El Complot”

Si observamos los dos grabados, ambos conservan una concordancia paisajística que los pone en relación al crear una continuidad espacial que refuerza el encadenamiento de la narración, es decir, una afinidad espacio-temporal que unifica el relato histórico construido entre ambas imágenes. En este caso el paisaje es la presencia que redetermina el contexto en el que se desarrolla la escena y, a la vez, que encausa el acontecimiento.

En ambos casos el ámbito geográfico se resuelve a partir de una naturaleza rocosa, formada por contornos heterogéneos que rematan en puntas disociadas unas de otras. También hay piedras en el suelo, ramas que sobresalen en la altura, arbolillos y arbustos prolongados sobre verticales puntiagudas. Existe un ordenamiento en el paisaje mantenido por la multiplicidad y divergencia de los peñascos que forman una sucesión de eslabones y que terminan creando el acantilado costero. De la misma manera,

el litoral desfila sobre el borde derecho de la imagen, como una sutil franja apenas perceptible pero que establece el espacio de acción como el margen de la costa americana. Todos estos elementos panorámicos develan una permanencia escénica y una unidad de correspondencia que liga a las imágenes y que determina la geografía –como espacio de acción- de un hecho histórico.

También podemos pensar en el reforzamiento de la continuidad del relato a partir de la distribución de los personajes en la escena. En ambos casos el espacio está dividido en dos partes: una superior y otra inferior; en la primera los nativos continúan siendo una congregación que observa el desembarco de los europeos, prácticamente a partir de la misma resolución de agrupamiento que en la imagen anterior. Pero en la parte inferior la distribución se ha modificado: ahora sólo queda un europeo rodeado por tres mujeres, mientras que la última figura, es otra nativa que sostiene entre sus manos un enorme hueso con el que se apresta a darle un golpe. El hombre está colocado de espaldas, sólo vemos una parte de su perfil; es el único vestido y porta un sombrero de plumas debajo del cual sobresalen unos rizos cortos que se ondulan como volutas de capitel jónico. El trío de nativas captan ingeniosamente su atención y lo enrolan seductoramente distrayéndolo de su inevitable infortunio. ¿Qué tan lejos están de las seductoras parcas antiguas que sutilmente entretejían el destino de los hombres?, El europeo parece estar atrapado en sus redes misteriosas, se ha dejado llevar por aquel juego enredado en un destino hilado por el uso de Cloto, medido por la vara de Láquesis y cortado por las tijeras de Átropo⁵⁴. Es un “complot” organizado

⁵⁴ GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, vol.1, Madrid, Alianza Editorial, 1985. (Colección “El

donde las nativas son cómplices porque entre ellas trenzan un acontecer carente de cualquier alusión a una inocencia primigenia.

- *Dinámica de la imagen*

Aunque la ubicación del primer grupo de nativos permanezca sobre la imagen de una congregación, la dinámica establecida entre los personajes no es la misma. Existe un vínculo proveniente de una afinidad establecida a través de la mirada, que involucra a los cinco personajes mantenidos de pie en una relación más enfocada entre ellos mismos que en cualquier estímulo externo. La colocación de los protagonistas, definida por el contacto visual, proyecta un mensaje elocuente a través de cada gesto en el que se establece una relación interpersonal⁵⁵.

Al mismo tiempo, los cuerpos están perfilados simétricamente por un ordenamiento de líneas verticales, donde todos mantienen una correspondencia regular de posición con respecto al plano que representa el conjunto. La relación establecida entre ellos no parte de un desplazamiento encadenado generado por los cuerpos; resolución que habíamos visto en la imagen anterior, donde se articulaba la coyuntura dinámica a partir de las reacciones corporales entre cada personaje; en este caso, las figuras están fijas y lo que se manifiesta es una interrelación que sumerge a los personajes en

libro del bolsillo" # 1110). Sobre las Parcas p. 55-57.

⁵⁵ Sobre la creación de las relaciones entre los personajes de una escena ver: FRESNAULT-DERVELLE, Pierre, "Espace et narrative", en: *Récits et discours par la Bande. Essais sur le comic*, Paris, Librairie Hachette, 1977.

una dimensión que parece unipersonal. El sexto integrante del grupo está arrodillado y introduce su cabeza en la boca de una cueva; aunque parecería que se sale del vínculo caracterizado por los demás, en realidad este personaje, a través de su postura, le adjudica al conjunto el sello característico de su personalidad: la de seres diferenciados por una condición agreste.

Retomando la propuesta de una cierta “simetría” entre el primer grupo de integrantes, podemos prolongar la misma idea al agrupamiento de la parte inferior. Esa función también se corresponde con los personajes que propiamente maquinan el “complot” manteniendo inversamente la relación de paridad sobre el conjunto de la imagen. Esta propuesta se vuelve evidente si dividimos el grabado por la mitad; entonces se verifica esa proporción regular en dos partes creadas por sendos grupos que mantienen una *relación simétrica*, como un juego de espejo. A partir de ello la imagen se secciona en dos partes autónomas que no establecen un intercambio de acciones consecutivas una de la otra. Quiero decir que la dinámica de una no tiene un efecto de repercusión sobre la otra. Para entender mejor esta idea pensemos en la imagen de la Venus nativa: ella se convertía en foco de acción y provocaba una dinámica elíptica que regresaba hacia el mismo punto después de circular por todo el espacio escénico, como en un tablero de ajedrez donde una pieza desencadena la declinación del resto. Pero en este caso el sistema iconográfico depende de una conformación dinámica que tiene dos unidades autónomas donde una de ellas contiene al objeto que anima a todo el sistema.

La única pieza que detona esta dinámica simétrica establecida entre ambos grupos es la nativa situada en el primer plano. En el entendido de la existencia de un ordenamiento, esta forma desplaza el sentido de equidad al

salirse de aquel convenio y modificar el régimen impuesto. La simetría que norma el espacio, caracterizada por las posturas gestuales, está determinada por la descomposición de esta forma. Su gestualidad hace repensar la relación entre los cuerpos, las partes, los aspectos, la dimensión, las distancias, las posiciones respectivas de los personajes que representan una totalidad que se conjuga entre sus partes. Partiendo del principio según el cual las imágenes fijas⁵⁶ el movimiento depende de esos elementos, tanto de los objetos y personajes que la componen, la nativa puede ser entendida bajo la perspectiva de un *desplazamiento*. El plano que ella representa contiene la fuerza de la totalidad escénica porque la translación de su cuerpo, en el conjunto de la imagen, se extiende sobre el espacio, introduciendo un cambio en la intención y en la dinámica de la obra. Así, el gesto -comprendido sobre su capacidad móvil- define la intención de “ataque” que la nativa pretende proyectar.

II) Reminiscencias temporales de las formas: el sentido de lo “agreste”.

- *La nativa americana vs la amazona griega*

A partir de la dinámica gestual de las imágenes, pasamos de la representación de un “nacimiento” a una puesta en escena de “muerte”. Ahora

⁵⁶ Puntualizo sobre la idea de una <imagen fija> que hace referencia a las técnicas plásticas del grabado, la pintura así como la fotografía, a diferencia de la <imagen móvil> que representa el cine actualmente y que tiene su propia resolución dinámica. Para tal aclaración retomo los planteamientos de Gilles Deleuze en: *Op.cit. L'image mouvement*, y en: *L'image temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

la nativa americana es representada como un ser agreste⁵⁷ que empuña un gigantesco hueso suspendido en el aire y que pone en marcha una situación de choque. La posibilidad de empujar y sostener ese mazo óseo es porque está dotada por una fuerza descomunal que enfatiza la violencia del acto y de sus rasgos. El arma utilizada para sorprender a la víctima es un hueso que sugiere ser el de alguna otra bestia. Pero, en sí, el garrote no es el único motivo transmisor del sentido agreste de la figura, sino la *actitud corporal* que la nativa adquiere para provocar el ataque. El hueso se vuelve un objeto catalizador que trasmite e ilustra un sentido preciso de la forma pero, en sí, *la brutalidad que encarna aquel cuerpo es el detonador de la violencia coercitiva en ese objeto*. La complejidad de la imagen transita entre la mezcla que incorpora al agitado “icono” con el que pretende agredir y la agresión misma. Pensarlo como la principal sustancia motivadora que confiere este sentido es restarle importancia y complejidad a la acción misma de la escena.

Para ejemplificar esta resolución, tomemos como modelo el fragmento de un friso del Mausoleo de Halicarnaso conocido como el “Relieve de la Amazonomaquia”, realizado en 340 a.C. por el arquitecto y escultor griego Scopas de Paros (Imagen # 10)⁵⁸. Representa la lucha entre los griegos y las Amazonas que inició cuando Teseo raptó a una de ellas, Antíope, mientras que su compañero Heracles mataba a la reina Hipólita. Estamos frente a una resolución gestual similar, un *pathosformel* trágico, que también caracteriza a

⁵⁷ Retomo la definición de “agreste” del latín *agrestis*, no como lo campesino referente al campo, sino como lo áspero, rudo, grosero, algo lleno de maleza.

⁵⁸ Imagen # 10. Representación de la guerra entre griegos y amazonas. “Relieve de la Amazonomaquia” de Scopas, Friso del Mausoleo de Halicarnaso. British Museum, Londres, 340 a.C.

la nativa americana. Una escena de lucha está representada en este bajo relieve; del lado derecho una amazona se abalanza sobre un guerrero helénico que, ante tal acción, sólo le queda cubrirse con su escudo y su morrión. Del lado izquierdo, otra amazona monta sobre un caballo que también tiene por objetivo abatir a la figura del hombre griego. El animal, por los avatares que sufrió el relieve al paso del tiempo, ha perdido sus patas, de igual forma que la amazona a perdido su arma.

Si nos fijamos bien, en sus manos sólo queda el sentido del golpe que originalmente se proyectaba a través del objeto con que realizaba el ataque. Aunque no esté presente aquella jabalina, seguimos comprendiendo el sentido de lucha desarrollado en la escena porque la vehemencia transmitida radica en el sentido del gesto. Es decir que el ataque, como un estado de exceso, está operado por un desplazamiento que se manifiesta somáticamente a través de un sistema gestual. La amazona, apenas cubierta con una túnica, mantiene una postura de tensión representada por el momento de la agresión que al mismo tiempo permanece activa.

Si nos extendemos sobre otra parte del mismo relieve podemos encontrarnos una sucesión de acontecimientos muy interesantes (Imagen # 11)⁵⁹. Parece que la historia de la amazona se hila desfilando a partir de dos escenas más, en donde aparecen los mismos personajes. En la primera escena parece que el guerrero helénico responde al embate que originalmente había lanzado contra él la amazona. Ella ya no sólo ataca sino que, instantes después, responde también al embate. Por esa razón su cuerpo, echado hacia atrás, eleva el vuelo que impulsa el golpe y al mismo tiempo la protege del

⁵⁹ Imagen # 11. *Ibid.*, "Relieve de la Amazonomaquia".

asalto cometido por su enemigo. Finalmente, en la última escena, la amazona cae al suelo quedando desprotegida, mientras que el guerrero griego termina de abalanzarse sobre ella, quien ahora se ha convertido en la víctima⁶⁰.

De esta manera, la comparación entre las formas en pleno ataque, de una amazona griega a una nativa americana, se convierten en figuras asociadas no sólo por una postura crítica similar, sino porque ambas son reflejo de la misma proyección catártica. Ambas comparten un acto expresivo, son figuras batientes. La esencia fundamental del gesto expresa la cristalización de un momento que tiene una intensidad determinada, no siendo exclusiva de un simbolismo, como explica muy bien Didi-Huberman sobre las propuestas warburgeanas: “ L’expression gestuelle n’est *symbolique* qu’a être d’abord *symptomatique*”⁶¹. Sintomática como una actitud gestual, en que el cuerpo reacciona por un movimiento motivado y ligado a una fuerza, que a la vez le confiere una intensidad plástica.

⁶⁰ En la secuencia el gesto se modifica transformando las acciones de los personajes. Al principio, la mujer es quien ataca a su rival, por eso el golpe se dirige hacia el frente -gesto demarcado por su torso que va hacia adelante; al instante, el adversario se voltea para responder al ataque y es cuando la amazona se hecha hacia atrás en un afán de atacar pero también de protegerse, por eso el torso se ha modificado recargando su peso en la pierna trasera. Finalmente cae de espaldas abatida, casi completamente sobre el suelo, no le queda mas que mirar a quién unos segundos antes era su presa.

⁶¹ *Op.cit.*, George, DIDI-HUBERMAN, *L’image survivante...*, p.284.

• *La nativa como ménade moderna*

Hemos comprendido que ese gesto, en el que las figuras sostienen y elevan un hueso en actitud de duelo, es muy antiguo dentro de las representaciones del lenguaje gestual, como una fórmula de expresión - *fórmula de pathos*-, resolución trágica manifestada por un impulso que nunca concluye. Siendo parte de una arqueología figurativa, se convierte en una experiencia afectiva, pasionalmente revivida, al entender que las imágenes son parte de una representación sensible. Ya desde la antigüedad clásica Aristóteles pensaba sobre las imágenes que: "*Les représentations sont, en un sens, des <sensations>, sauf qu'elles sont sans matière*"⁶².

Parecería que a lo largo de los siglos la tragedia figurativa de esa muerte salvaje sobrevivió dentro de las tensiones de un estilo híbrido –antiguo y renacentista-, para volverse a manifestar sobre el plano geográfico de los intercambios o choques culturales. En la imaginaria sobre este estilo de ataque femenino, la muerte de Orfeo atacado por una ronda de bacantes frenéticas, simula una escena de la mitología clásica que, dentro de la imagen de “el Complot”, reconstruye esa misma intención bajo otro contexto histórico. Es la representación de una escena mítica, basada en los relatos de la antigüedad, en el que el séquito que acompaña a Dionisos en sus festines orgiásticos, cobra

⁶² “Las representaciones son, de alguna manera, <sensaciones> salvo que estas no tienen materia” (traducción mía). Retomado de: WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (PUG), 2002, p.15. (Colección, “La Bibliothèque de l’Imaginaire”).

venganza sobre el poeta tracio por no aceptar las manifestaciones místicas de su dios. Orfeo, hijo del rey tracio Eagro y la musa Calíope, se convirtió en poeta y músico cuando Apolo le regaló una lira y las Musas le enseñaron a tocarla. Cuando Dionisos invadió Tracia, Orfeo no le rindió los honores debidos sino que predicó los misterios sagrados del dios Helio, al que llamaba Apolo, y prohibió el culto de los sacrificios y los festines báquicos. Ofendido por ello, Dionisos hizo que le atacaran las Ménades de Deyo, Macedonia. Mientras Orfeo oficiaba como sacerdote en el templo, junto con los demás hombres tracios, entraron armadas, mataron a todos y al final desmembraron al poeta, arrojando su cabeza al río Hebro⁶³.

La producción de imágenes sobre este género mitológico fue retomada en el Renacimiento y la variedad de artistas que interpretaron la clásica temática de Orfeo fue considerable. El italiano Andrea Mantegna (1431?-1506) realizó una versión en el siglo XV (Imagen # 12)⁶⁴ que sirvió de modelo para otros artistas, y más tarde el reconocido artista alemán Alberto Durero (1471-1528) (Imagen # 13)⁶⁵, representante de la renovación estética fuera del territorio cultural de Italia, también retoma el tema y elabora su propia interpretación. Pero en este caso me gustaría centrar el análisis en la obra anónima de un artista italiano, fechada en 1497 (probablemente una versión modificada de la realizada por Mantegna), que acompañaba las obras del

⁶³ OVIDIO, *Metamorfosis*, versión de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1979. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), EURÍPIDES, “Las Bacantes”, en: *Tragedias*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2000, p. 113-147, y *Op. Cit.* Robert Graves, *Los mitos griegos*, vol.1, p. 135-140.

⁶⁴ Imagen # 12. Andrea Mantegna (1431?-1528), “La muerte de Orfeo”. No se sabe con exactitud si este grabado fue elaborado personalmente por Mantegna o si fue hecho por alguno de sus discípulos en su taller. Algunos historiadores del arte sostienen que los trazos del dibujo son propios del maestro.

poeta griego Ovidio, publicadas en Venecia de ese mismo año⁶⁶ (Imagen # 14). Mi interés por esta copia no sólo reside en la elección que el artista tuvo por el momento representado que comparte con las obras de Mantenga y Durero, sino por la distribución escénica de los personajes, elementos que explican, como veremos, la peculiaridad de la imagen.

La representación iconográfica del anónimo italiano sobre aquel mito grecolatino se concentra en el momento justo de la embestida que llevan a cabo las ménades contra el poeta mitológico. Observamos que, circundado por las mujeres, Orfeo es salvajemente golpeado con toscos maderos en forma de espadas de palo. Del lado izquierdo tres mujeres y del otro dos, observan la contienda mientras que las cuatro restantes son las que llevan a cabo la acción deicida. Estas mantienen el mismo impulso volado que al final se debatirá sobre el cuerpo de Orfeo y todas mantienen el acento de una fuerza descargada. Concentrémonos en la primera ménade que inicia el semicírculo espacial empezando por la parte derecha del recuadro. Es la única forma que está representada de espaldas y que proyecta la energía del ataque hacia su costado izquierdo, donde se encuentra la figura acucillada de Orfeo, recargando en una mano su cuerpo caído mientras que con la otra trata en vano de protegerse. El golpe discurre a través del gesto de ataque a partir de la misma intención que caracteriza a la nativa americana. Visualizamos una coyuntura corporal similar en el que ambas formas están en un estado de contienda: la primera mostrando el envés de una actitud guerrera, golpe anónimo traducido por el dorso de su cuerpo; la nativa, a su vez, intensifica

⁶⁵ Imagen # 13. "La muerte de Orfeo", Alberto Durero, 1494.

⁶⁶ Imagen # 14. Anónimo italiano. "La muerte de Orfeo". No se sabe la fecha exacta de su elaboración pero los catálogos lo clasifican en el siglo XVI.

esta misma fuerza con un impulso desplazado lateralmente (Imagen # 15)⁶⁷. Entre un paso que apresura el movimiento, el torso elevado para recoger la fuerza necesaria para atestar el golpe y los brazos lanzados hacia atrás, en una y otra, aparece la misma hostilidad agreste.

Pero el interés sobre este grabado en particular reside en la posibilidad de extender el gesto de la primera ménade sobre las otras tres que participan en el ataque, cuadruplicando el gesto en cada cuerpo. Las representaciones que elaboraron Mantenga y Durero duplican el gesto a través de dos ménades en contraposición y la figura de Orfeo abatido en medio de ellas. Pero el artista anónimo en cuestión decidió representar el gesto báquico de ataque cuatro veces, logrando un semicírculo de acción y mostrando una perspectiva diferente sobre el mismo acontecimiento. Parece que el tiempo se ha quedado momentáneamente detenido, multiplicando en el espacio las formas de las mujeres batientes a través de un intervalo de movimiento que refuerza la intención de un solo gesto. Cada ménade está separada de la siguiente por un “intervalo” espacial que las separa una de la otra. El problema del movimiento se concentra en la extensión de un espacio que parece movido, donde un gesto simultáneo visto desde diferentes ángulos proyecta la misma acción de ataque desde diversas perspectivas. Si el movimiento estuviese construido a partir de un “intervalo” temporal en el que existiese un momento entre cada instante - como en el desarrollo de una película⁶⁸-, las formas seguirían el

⁶⁷ Imagen # 15. Comparación entre la nativa agreste y una Ménade griega.

⁶⁸ Este fenómeno de variación temporal también es explicado por las categoría narrativa de la “secuencia” que retomo en el tercer capítulo de esta tesis, en la “narración continua” y en la “narración simultánea”. Véase la tesis de licenciatura de: MACIAS RODRÍGUEZ, Valeria, *La narración pictórica en los códices prehispánicos y coloniales: Categorías plásticas para representar el paso del tiempo*, México, UNAM/FFYL, 2003.

desenvolvimiento del gesto de una manera consecutiva, en el que finalmente seríamos testigos de la caída del golpe. Pero en este caso el efecto exhibe al gesto en su estado potencial, porque nuestra lectura se anticipa a la acción misma: "*en vertu de l'intervalle, ce sont des réactions retardées, qui ont le temps de sélectionner leurs éléments,[..], impossible à conclure par simple prolongement de l'excitation recue*"⁶⁹.

¿Acaso no sería la misma forma que se repite sucesivamente en la escena?⁷⁰ La reproducción de la bacante en el mismo espacio, en donde cada una de sus facetas muestra las particularidades de un gesto a través del desenvolvimiento semicircular, determina la dirección y la precipitación del ataque. Las formas condicionadas por la naturaleza de su posición y de su orientación, generan una fuerza vectorial que dirige el ataque hacia el centro, donde se encuentra la figura de Orfeo, creando la superficie donde se inscribe la acción. A través de la posición espacial de las figuras se genera un espacio de acción en el que se desarrolla la narrativa escénica.

El estatus de este tipo de escena se puede explicar a través de las categorías de narración pictórica que han servido, en el estudio de la historia del arte, para ordenar las diferentes clases de narración de las imágenes. Estas categorías, que cuentan con fórmulas propias para sugerir el paso del tiempo,

⁶⁹ Deleuze explica el fenómeno del <intervalo> a través de las teorías bergsonianas del movimiento en las imágenes. *Op.cit.* DELEUZE, Gilles, *L'image mouvement*, p.91.

⁷⁰ Aunque una de aquellas formas- la segunda de derecha a izquierda-, sostiene el arma con una sola mano, dejando la otra caer a un costado de su cuerpo, en sí es parte de la misma resolución y la misma fuerza de choque; a través de ella confluye la dinámica que caracteriza al resto y sigue siendo parte del arco de contienda.

dependen del estilo y del objetivo que busque la obra⁷¹. Sin embargo, cuando su propósito es registrar un momento concreto de tiempo, como en este caso, representan una o diversas acciones que pudieron suceder al mismo tiempo en la escena. Como su nombre lo indica, la *narración monoscénica*, “alude a situaciones que ocurrieron en un momento preciso y en un espacio determinado”⁷². Esta categoría no prevé que la acción realizada en la escena se lleve a cabo por la misma figura multiplicada en el espacio pero en un instante único de tiempo, como en el caso del grabado anónimo⁷³. Sugiero extender la definición de esta categoría para que una misma forma pueda llevar a cabo un acto varias veces dentro del mismo espacio de acción: *narración monoescénica simultánea*, podría ser un término adecuado ya que enfatiza el sentido de una escena repetida en la misma circunferencia por la cuadruplicación del mismo acto. La imagen renacentista intensifica la potencia significativa de lo agreste, golpe cuatro veces suspendido, cuatro veces atestado. Pero, como lo expresa Valeria Macias:

“Frente a la tarea de plasmar un instante fugaz que remita a los segundos anteriores y a los inmediatamente posteriores, el artista enfatiza el carácter transitorio del momento que captura y para ello, utiliza recursos pictóricos que revelan la existencia de acciones implícitas y que anuncian posibles cambios en el desarrollo de la

⁷¹ *Op.cit.* Valeria Macias, p.22.

⁷² *Ibid.*, p.22.

⁷³ Normalmente el método monoscénico obedece los requisitos de un realismo visual al pretender que existe un principio de unidad de tiempo y de lugar para representar una situación que pudo haber sucedido en la realidad. Pero en este caso no podemos hablar de tal realismo visual ya que mi hipótesis parte de la base de que una figura se repite en el mismo instante, imposible que sea un acto real. Lo que me interesa retomar en esta categoría es la idea de una escena condensada en un momento único en donde no hay un desenvolvimiento progresivo de tiempo pero que, aún así, construye una narración visual.

historia. Uno de los mecanismos para lograrlo es la *inestabilidad* de las figuras.”⁷⁴

Esa *inestabilidad* se vuelve la causa de la arqueología gestual de las ménades reencontradas a través de una dinámica corporal. Conducto expresivo -emotivo- que desencadena un acto múltiple, multiplicado en el espacio por varias formas. A continuación empezaremos con la deconstrucción del gesto para finalmente entender de qué manera opera el sentido de la inestabilidad propuesto bajo la forma del desequilibrio.

III) La movilidad del gesto

- *Las tendencias de alargamiento y seccionamiento de la forma*

El acto de ataque que adopta la nativa americana la somete a una acción de movimiento, como si el cuerpo no obtuviese su sentido verdadero sólo a través de la fuerza insurreccional que encierra. Su actitud está demarcada por la estructura de la misma figura a través de un alargamiento de sus extremidades para poder atestar el golpe. Es una forma que exonera su fortaleza -a diferencia de la Venus nativa, que retenía el movimiento volviéndolo interno-, donde se estimula la energía a través de un desplazamiento enfático del cuerpo.

Pero esta tendencia que la caracteriza también está organizada a partir

⁷⁴ *Ibid.*, p.23. (Las cursivas son mías).

del seccionamiento en su configuración corpórea. Me refiero a que su estructura se divide en partes fraccionadas por un alargamiento en ángulos -o divisiones- que se quiebran. Si nos fijamos en cada miembro, podemos apreciar una dislocación corporal: los pies voltean, cada uno, hacia lados opuestos de modo vertical y horizontal haciendo que las rodillas roten sobre un eje que forma dos diagonales perpendiculares, la primera se dirige hacia el espectador -la pierna trasera que sirve como punto de apoyo-, mientras la segunda se desplaza dirigiéndose hacia su objetivo -aquella que dirige el ataque-. La pelvis se encona formando una “V” por una contracción que la empuja hacia atrás para poder lanzar el torso, quebrado en ángulo opuesto. Mientras los brazos echados hacia atrás toman vuelo y extienden todo el cuerpo en el último instante, manteniendo la tensión a través de ese contraste delineado por los codos, como un diamante coronado por la cabeza, que finalmente descarga el sentido de ataque.

- *El péndulo de una forma: la nativa como figura vertiginosa*

Lo que he calificado como el sentido agreste de la nativa es entonces parte de su propia conformación gestual formada por una angulada geometría corporal. Pero ese gesto momentáneo, que le sirve para impulsarse sobre su presa, no sólo la define a ella sino que también afecta el espacio en el que se desenvuelve la escena. Es el punto de partida que conforma el complejo fenomenológico que desencadena el sentido de la escena y la percepción construida sobre un acontecimiento histórico. Es un movimiento que tiene una

meta, un término aún no resuelto pero evidentemente previsible. La importancia de este efecto reside en que “el movimiento es el creador del acontecimiento”⁷⁵; así, la acción del gesto, que es el adjudicador de todo el sentido contenido en la imagen, es también el iniciador del desenvolvimiento del acontecimiento representado.

A partir de la gestualidad de la nativa, la escena oscila a través de una acción irresuelta, pero que a la vez, intuimos, culmina catastróficamente. La *irresolución* del acto es el motivo que suspende la acción. El aceleramiento corporal conlleva una sensación de desequilibrio momentáneo -en la forma y dentro de la imagen- que culminaría con la caída potencial del golpe. La impresión de vértigo que provoca esta resolución gestual se convierte en la acción que pone en marcha toda la dinámica del sistema, porque, con el golpe, también quiebra el equilibrio impuesto por los dos grupos de individuos que cohabitan en la escena. Bajo este tópico, el gesto de la nativa es violento porque perturba el acontecer histórico al desvanecer la posibilidad de cualquier tipo de construcción vislumbrada -con aspiraciones utópicas-, sumergiendo, en una especie de perplejidad o de aturdimiento, el conjunto escénico.

La clave para comprender la esencia del movimiento está en invertir la posición de la imagen. Volteándola a 180° tendremos que cambiar nuestros puntos de referencia, desplazar nuestros límites de “abajo” hacia “arriba”. A

⁷⁵ P. Virilio trabaja la problemática del movimiento en la actualidad y sus postulados me sirvieron para definir este tipo de funcionamiento. VIRILIO, Paul, *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1996, p.33.

partir de esta nueva posición podemos vislumbrar esa complejidad oscilatoria que distorsiona la arquitectura simétrica. La figura de la nativa ejerce una especie de caída pendular a través del movimiento de su cuerpo (Imagen # 16)⁷⁶. Caída pendular porque inaugura un impulso que suspende su cuerpo sobre un punto fijo -su pié izquierdo se sostiene adherido a la parte superior del cuadrante- y, sometido a la acción de su propio peso, se abalanza a partir del único empuje que le da la velocidad necesaria para llevar a cabo el ataque. Pero, al mismo tiempo, esa motricidad permanece en un estado suspendido porque es un movimiento inconcluso, un gesto potencial del cual no veremos el final. De esta manera se crea un “efecto”⁷⁷ en donde la suspensión del gesto se vuelve suspenso y el movimiento traduce la intensidad de un acto. Warburg definió la misma tensión para explicar la movilidad de las estructuras polarizadas en las danzas bucólicas de algunas formas:

“Son mouvement même –son cycle, sa vibration- suppose la coexistence dynamique, non résolue, des pôles contraires. Ceux-ci ne sont jamais éliminés l’un par l’autre ou par une troisième entité supérieure qui les <harmoniserait>, les subsumerait et apaiserait toute tension: ils persistent dans leurs *contrariétés mises en mouvement* ou, mieux, en *battement*.”⁷⁸

Todo vacila, no solamente el cuerpo de una forma sino aquello que se construye fuera de sí, es decir, la perspectiva del espacio en el que gravita, porque no pierde la sensación de una atracción telúrica que la empuja de un

⁷⁶ Imagen # 16. *Op.cit.*, “El complot” invertida.

⁷⁷ “Efecto” entendido no como un “truco” o “artificio” para provocar determinadas impresiones, sino como una impresión en sí misma que afecta directamente el ánimo.

⁷⁸ *Op.cit* DIDI-HUBERMAN, George, *L’image survivante...*, p. 185.

lado hacia el otro. Vértigo inverso que acaso modificaría nuestra concepción del ordenamiento de la imagen para el análisis de su representación. En este punto encontramos la diferencia principal entre el gesto de la Venus nativa y este: mientras una llega a una definición sintética de su forma para lograr la sensación a la vez móvil pero de equilibrio, la otra desboca un movimiento agreste a través de una tensión que queda suspendida.

- *El desequilibrio como imagen pulsional de las formas*

Hemos visto cómo funciona la dinámica de la imagen que, a partir de un estado gestual, provoca el rompimiento de un equilibrio formal, proyectando una forma precisa sobre el acontecimiento representado y encauzando la narrativa escénica en una violencia situacional. De esta manera, la permanencia de la Venus nativa, que instalaba en un orden utópico la imagen del primer encuentro, ahora se modifica por el sentido del rompimiento de lo estable que ejecuta la nativa del complot. Pienso en esta figura como una forma en desequilibrio porque distorsiona una estructura, aquella que caracterizaba un instante anterior a Venus y en la medida en que destruye la proporción ecuánime dentro de su propia escena. Pero la importancia del gesto no es sólo en sí el problema de la configuración de una forma, sino que contiene el sentido intencional de lo que quiere ser representado, en este caso ya no más la posibilidad de una construcción utópica, sino el enfrentamiento con una realidad habitada por seres “salvajes”.

He atribuido el concepto de *desequilibrio* para definir y caracterizar la

idea del movimiento inmanente a la nativa del complot, pero la amplitud semiótica de este término no sólo contiene la definición de la actitud corporal que la caracteriza sino que, al mismo tiempo, define la manera de concebirla y de imaginarla. Torcimiento de las articulaciones y de los miembros que moldean la actitud de la forma. La representación de ese cuerpo fractario es en sí el efecto o la consecuencia de una conducta traducida por aquel arranque pasional que exagera todo el sentido de la escena, convirtiéndose en una forma de delirio báquico:

“El salvaje, en su estado lamentable, no sería una creación de Dios sino que se trataría de una criatura que habría caído en la condición bestial debido a la locura.”⁷⁹

La nativa está dominada por una fuerza que no sólo le concierne particularmente, sino que ella es la singularidad de una condición que circunscribe a todo aquel que sea parte de la misma naturaleza. Dentro de esta lógica, la relación establecida entre la nativa agreste y las que anteriormente he nombrado como “las tres parcas” motivan el significado de la conducta salvaje en el relato, porque entre ellas se establece el vínculo que conjuga aquel estado pasional entre la seducción de unas y la emancipación violenta de la otra. Todo el significado de aquella circunstancia está discernido por esta relación. Sobre el juego lúbrico que entretejen las Parcas se profana el orden, a través del estado pasional que detrás del viajero se convierte en una acción violenta. Esa afección corporal ligada a un gesto agreste y de complicidad

⁷⁹ BARTRA, Roger, *El salvaje en el espejo*, México, UNAM/Era, 1992, p. 88-89.

entre las nativas tergiversa el sentido de lo “humano” frente a lo “salvaje”⁸⁰.

IV) Dialéctica iconográfica: de Venus nativa a ménade agreste.

“La virtuosité des ressemblances ne va jamais sans la schize du dissemblable”⁸¹

Didi-Huberman

La imagen sobre el “descubrimiento” de América es variable. Quiero decir que transmuta en significados y formas. Las formas son versátiles y entre ellas existe una interrelación e intercambio de significados. Una misma figura es tornadiza porque restituye y propone nuevas relaciones, otras percepciones que modifican la interpretación de una realidad a través de sus diversas representaciones. Son movibles, volubles de un margen a otro, de una figuración a otra. La misma forma se transforma y trastoca su propio límite para convertirse, dentro de ella, en la imagen de otra forma, otro significado dentro de la misma forma. Es un proceso de intercambios semióticos dentro

⁸⁰ El grabador anónimo y el editor de esta edición de las cartas de Vespucio decidieron ilustrar el ritual antropófago -correspondiente al aspecto más exótico del Nuevo Mundo- con esta imagen. La anécdota correspondiente al relato de Vespucio cuenta que un marino de la expedición, escogido por sus calidades físicas, fue enviado a tierra para entablar contacto con los nativos. Su misión era seducir a las mujeres, cosa que en la imagen parece revertida. Mientras que se encontraba rodeado y admirado por algunas de ellas otra lo golpeó por detrás. Las mujeres arrastraron su cuerpo hacia el interior del territorio mientras que los hombres nativos tiraban sus flechas a las embarcaciones europeas. Un tal Juan de Solís era la víctima quien posteriormente fue asado y devorado en un festín frente a los españoles. Ver la carta dirigida a Pier Soderini en: *Op.cit.*, VESPUCIO, Américo, *Cartas de viaje*, p.102.

del mismo cuerpo. Los gestos se alternan y alteran el sentido entre cada imagen. Son éstos los que modifican la manera de percibir y representar una realidad concreta, determinada, en este caso: el “descubrimiento” de América.

Antes bien, Venus, forma mítica sujeta en el péndulo de la temporalidad, revive dentro de la esfera de lo imaginado como una nativa americana. Pero dentro de esta transfiguración existe una dialéctica que desplaza el sentido de la figura y la desenmascara de su apariencia intocable. Tras el gesto sutil también disimula la existencia de otras formas. La dualidad que la habita se expande hacia su encrespada cabellera, ese movimiento la define y le adjudica el sentido dual que la caracteriza, entre un cuerpo moderado y los irreflexivos destellos de sus rizos que, en su intensidad coreográfica, también se enroscan como nudos de serpientes. Tumulto de movimientos palpitantes que transgreden el orden inspirado por la figura que los sostiene. Fibras que brotan en todas direcciones, que no están inanimadas sino inquietas, porque el movimiento es, aunque sea por leves instantes, el suspenso del tiempo que furtivamente se desplaza.

La anterior nativa que predicaba la armonía de un espacio transmuta a una forma agreste. Ahora parece descender desde la cumbre del monte en el que permanecía, volátil y casi suspendida, hacia el filo costero. Se fractura quebrantando el primer orden de un bienestar paradisíaco en un principio imaginado. Utopía irresuelta, inacabada por una apocalíptica agitación, pero antes de cualquier resolución sintética, tiene lugar la fiesta de la metamorfosis:

⁸¹ *Op.cit.* DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante...*, p.361.

“Transitivisme du séduit au séducteur: captation de l'*imago* dans un rapport à l'autre qui n'est pas encore stable, mais métastable, inquiet, tel qu'on peut passer de corps en corps sans identité fixe: de femme en bête, de femme en femme. Mais c'est aussi le moment où l'agressivité circule, manifeste, sauvage: les femmes attaquent, elles, désignés comme <Amazones>...passent alors en position de vierges.”⁸²

La apariencia apacible de la nativa que en un momento la demarcaba, se convierte en una lucha interaccional que la sumerge en el núcleo del acontecimiento. En el análisis de la imagen sobre “El encuentro” la Venus nativa parecía elevarse sobre los demás demarcando la magnitud de su trascendencia; pero ¿qué explica esto sino al mismo tiempo el término que define la existencia de una separación de los estados de las formas? Sobre el alejamiento se debilita la posibilidad de interacción o, en dado caso, se relativiza un eventual contacto; mientras, en “El complot” se maquina un estado de acercamiento entre los cuerpos, donde uno transgrede el espacio del otro. Así, la distancia que antes separaba a la Venus nativa a la vez marcaba la posibilidad de una construcción utópica, pero el contacto que la nativa agreste entabla, a través de un golpe colérico, esfuma el génesis de aquella utopía y abre el espacio a nuevas asociaciones en el imaginario y, en la misma medida, a una nueva concepción de la realidad. La disimulada silueta, al transitar por el espacio escénico, subvierte el sentido de la representación volviendo lo pasivo, pulsional:

⁸² CLÉMENT, C., y CIXOUS, H., *La jeune née*, Paris, Union Général D'Éditions Inédit 10/18. 1975, p.39. (Série Féminin Futur # 984).

“De la ninfe classique dansant sur les parois d’un sarcophage à l’indienne <sauvage> dansant...le contraste semble total...: charme érotique contre pantomime guerrière.”⁸³

Venus-Afrodita, diosa del amor, había nacido de la trágica castración de Urano, cuyos órganos sexuales cortados por Cronos -el tiempo-, cayeron al mar y la engendraron. Figura nacida de las olas, nacida de un acto caótico. En ese acto que le da vida ya existe el dualismo de su imagen: toda la ligereza afrodisíaca de su cuerpo desnudo se inscribe, empero, sobre un fondo de muerte y castración⁸⁴. Venus no sólo es la imagen del amor platónico e ideal, también es Venus *naturalis*, la vulgar o diosa del amor popular⁸⁵. Así, su belleza no sólo es sublime sino que, finalmente, se vuelve carnal; esta otra Venus, renuncia al ideal de armonía carente de una destreza interior donde no hay que olvidar la contraparte de suspenso que toda belleza contiene: “*Il n’y a pas de belles surface sans une profondeur effrayante*”⁸⁶.

⁸³ *Op.cit.* DIDI-HUBERMAN, George, *L’image survivante*, p.356.

⁸⁴ Sobre la construcción dialéctica de la imagen de Venus: DIDI-HUBERMAN, George, *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999. (Collection “Le temps des images”).

⁸⁵ *Op.cit.* GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, vol.1, p.57. GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología Griega y Romana*, Barcelona, Editorial Piados, 1994, p.536.

⁸⁶ *Op.cit.* DIDI-HUBERMAN, George, *L’image survivante...*, p.148

Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Nativa agreste



Ménade

Imagen 16



/Iconografía/

SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN

“Hay que estar cerca y lejos a la vez, el gesto debe de ser desconocido y por lo tanto reconocido”⁸⁷

Etienne Decrux

Frente al gesto se construye una imagen. Cuando no es el cuerpo, son las ideas, las actitudes y los conceptos que trazan el devenir del arte, de las representaciones estéticas⁸⁸. ¿Por qué el gesto como base de un análisis de formas? ¿Por qué no pensar y utilizar el término “ademán” que muchas veces ha funcionado como sinónimo equiparable al de gesto? En el estudio de la iconografía, ambas palabras se sustituyen, se intercalan, se intercambian, configurando sentidos o significando cosas; porque la manera de representar una forma nunca es neutra, no existe tal nulidad expresiva que cancele la interpretación de un espectador y esterilice el terreno de las afecciones.

La capacidad de comprender esta imparcialidad muestra al gesto como propulsor de un estado de la figura (batiente, deseosa, nociva, nerviosa, osada, efusiva, incrédula, sosegada, vacua, obscena) que le adjudica un modo de ser

⁸⁷ DECROUX, Étienne, *Palabras sobre el mimo*, México, Ediciones el Milagro, 2000, p.7.

⁸⁸ MICHAUD, Yves, *L'art a l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Les essais

y de estar, un modo de pertenecer a la escena. Pero también entiendo al gesto fuera del horizonte de la forma, lo concibo como un detonante creador de *atmósferas*. De aquí la elección de este término y no de aquel que corresponde al ademán de las maneras y la elocuencia retórica. Ésa es la importancia del gesto que sobrepasa la figurabilidad para gestar una situación, un estado de las cosas y de las relaciones que se truncan en la imagen. La existencia de esta diferencia *de facto* se construye en la lectura de la imagen, a través del método, al expandir la idea de las formas no sólo como personajes autodefinidos por posturas, sino en correlación con un *sistema valórico de movimiento*, que produce engranajes y texturas.

La acción de las formas no se satisface con “decir” o “proyectar” las maneras de un comportamiento, sino con “hacer”, volviéndolas piezas móviles que deparan el acontecer en historias. Étienne Decroux visualizó bien, con sus palabras de mimo, que: “cada gesto se convierte en una analogía de la sensibilidad”⁸⁹. Manifestación de algo cercano pero que, a la vez, se aleja porque no termina de definirse, no tiene la persuasión gráfica y certera que encubre al ademán, sino la incertidumbre del rasgo desconocido que al mismo tiempo trenza el reconocimiento de una mímica emotiva (Imagen # 17)⁹⁰.

Stock, 2003, p.91.

⁸⁹ *Op.cit.* DECROUX, Étienne, p.38. Decroux (1898-1991) construyó una técnica corporal del gesto que llamó *Mima corporal dramática*, convirtiéndose en una de las personalidades más significativas de las artes escénicas francesas del siglo XX. Dotó de un vocabulario específico y una filosofía propia un arte para él “autónomo” del teatro, la danza y la pantomima de su discípulo Marcel Marceau, enfocándose en una búsqueda estética corporal y de movimiento.

⁹⁰ Imagen # 17. Etienne Decroux (1898-1991) en una de sus prácticas.

1) La disputa de las formas

Para iniciar la discusión teórica sobre el estudio de la iconografía empezamos con las diferencias propuestas en esta introducción. El punto de partida puede encerrarse en la problemática de las transmutaciones que encarna cada gesto en diferentes imágenes, o en aquello que pretende referirse a la problemática de su figuración como el significado de un contenido latente. Partamos de esto para comenzar -o terminar- de hilar la rueda de las significaciones, de un acontecer desbordado en las representaciones de dos figuras que condensan la imaginación de un paisaje -pasaje- histórico. Pero sin duda alguna, el análisis gestual de las formas también expone la noción misma de su propio estudio. El análisis iconográfico se descubre bajo los términos que denominan sus objetos, que delimitan sus metas y explican el sentido de lo que se busca detrás de cada gesto, para orientar la lógica -en caso de existir- de una narrativa visual. En este capítulo me interesa retomar diferentes perspectivas sobre la manera de concebir y elaborar el estudio de la iconografía, para bordear una problemática fundamental que toca los poderes de la invención de un discurso sobre el objeto - y el objetivo- de esta disciplina: la historia del arte expuesta sobre los fundamentos que condicionan la existencia misma de su significación.

¿De qué manera el gesto se constituye como una fibra de sensibilidad expuesta o como la determinación de un significado latente? He aquí el paradigma de aquello que conforma la totalidad de una discusión metodológica originada a través de los postulados estéticos del estudio de las

formas. ¿Lo simbólico precede e inventa la realidad o la disyuntiva del proceso interpretativo conforma aquel objetivo visual? Estas diferencias se pueden rastrear a través de los planteamientos elaborados por Erwin Panovsky, su antecesor Aby Warburg y el actual historiador del arte George Didi-Huberman. Sus diferencias deparan el destino de una disciplina que parece partir de los mismos fundamentos, pero que se bifurca al entreabrir el complejo fenomenológico que aborda la percepción de los significados figurales. A partir de esta discusión se entrelaza un malabar de relaciones interpretativas que me interesa retomar para replantear, no sólo los estudios de caso expuestos en los capítulos anteriores de esta tesis, sino para sugerir un alcance teórico extensivo sobre esta práctica. El estudio de las formas parte de aquella base teórica que es necesario cuestionar, abrir, debatir para comprender el sentido que evoca el gesto.

- *Panovsky y las formas simbólicas*

Los primeros planteamientos que retomaré son los del historiador del arte Erwin Panovsky⁹¹, no en el entendido de un orden cronológico⁹², sino

⁹¹ “Erwin Panovsky, que murió en América el 14 de marzo de 1968, nació en Hannover el 30 de marzo de 1892. En Berlín estudió la segunda enseñanza, cursando luego en varias universidades alemanas, hasta graduarse en Friburgo en 1914. Sus biógrafos nos dicen que su primera dedicación fue la lengua sánscrita, pero ya su tesis doctoral se ocupó de la teoría del Arte en Dürero, tema al que habría de volver en varias ocasiones a lo largo de su vida. Su principal maestro fue Aby Warburg, quien le atrajo al campo de sus estudios iconográficos preferidos, adscribiéndole a sus investigaciones y a la Universidad de Hamburgo, en la que comenzó a enseñar en 1921.” En: PANOVSKY, Erwin, “Introducción a Panovsky (Iconología e historia del arte)”, de Enrique Lafuente Ferrari, en: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Editorial Alianza Forma, 2001, p.

⁹² Este fue discípulo de quien podríamos nombrar padre de la iconografía, Aby Warburg, formando

más bien por el perfil de sus propuestas. A través de la amplitud de sus estudios podemos unir los eslabones de una percepción teórica que visualiza al gesto como base de la iconografía, y como el agente de un contenido conceptual que designa una idea propuesta a través de lo que entiende por “formas simbólicas”⁹³. Bajo este concepto se desenvuelve el proyecto que Panovsky elabora para exponer su visión del problema: el gesto comprendido como una forma que guarda un significado simbólico⁹⁴. Las figuras dispuestas en una composición iconográfica se comprenden a través de sus referencias simbólicas, mismas que permiten despertar las reminiscencias de un contenido significativo que se encuentra fuera de ellas. El contenido de esta esencia alude, de una manera analógica, a una idea, situación, alegoría, valor.. que simbolizan⁹⁵.

Este tipo de análisis esboza una interpretación de la obra que tiene un valor comprendido *a priori* a través del gesto, entendido a partir de los parámetros del símbolo, a saber: un significante -el delineamiento gráfico de la postura- y un significado -la expresión de su contenido-, factores que denotarán su sentido narrativo. El punto central de esta metodología es que concibe a los gestos como vehículos representativos de una cosa de la que ya existe una referencia dada, son formas repetidas en el tiempo que cargan consigo, entre cada salto y cada imagen, el significado de toda su historia. En

parte de la segunda ola de estudiosos de esta disciplina aún naciente.

⁹³ PANOVKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores, 1983. (Colección “Cuadernos Marginales”, Número 31).

⁹⁴ Símbolo: representación que evoca -por similitud o por convención- un ser, una cosa o una abstracción. Ejemplo: la balanza es el símbolo de la justicia. En: *Pratique de la philosophie de la A à la Z*. Paris, Hatier, 1994, p. 347.

⁹⁵ CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

la medida que las formas se conciben como símbolos, entonces se determina la necesidad de iniciar el proceso de su desciframiento⁹⁶ porque, a través del significado implícito que contienen, se interpreta el comportamiento y la narrativa visual que encarnan.

Los planteamientos panovskianos se desarrollan a partir de la idea de que el ser humano vive sumergido en un mundo de símbolos, como propone Carlyle, o que un mundo de símbolos vive en nosotros, según Jean Chevalier⁹⁷. Estas interpretaciones se entretajan bajo los términos de una lógica que tiene un aspecto representativo innato, por lo menos una anterioridad establecida⁹⁸. Las formas sensibles de las artes plásticas están hechas para traducir la invisibilidad de los conceptos y del mundo de las *Ideas*⁹⁹ que la razón crea. A través de esta propuesta el estudio de la iconografía puede terminar fijando su espacio de acción al enfoque de la imitación figurativa -ya que las imágenes están hechas para significar y representar *Ideas*. Esta tipología de análisis nos remite, como él mismo Panovsky explica, a que el descubrimiento de un fenómeno es, en realidad, una interpretación que ya tiene una historicidad adjudicada de las formas:

“la simple description primaire d'une oeuvre d'art ou, pour

⁹⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant entienden la necesidad de este “desciframiento” como camino a la lectura de toda imagen simbólica (en los mitos, sueños, costumbres, gestos, formas, figuras, colores, nombres). En: CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/ Jupiter, 1982. (Collection “Bouquins”).

⁹⁷ En este sentido podríamos decir, más bien, que el hombre está petrificado en el caos de los símbolos, como alguna vez propuso Walter Benjamin.

⁹⁸ Está claro que al hacer referencia al <símbolo> como un factor fundamental del imaginario cultural, no se denomina al <signo>; ambos se distinguen esencialmente porque el primero tampoco se manifiesta como una convención arbitraria, pero sí presupone lo que Chevalier resuelve en términos de una: “homogeneidad del significante y del significado, en el sentido de una dinámica organizadora”. *Op.cit.* CHEVALIER, Jean, *et.al.*, “Introduction”, p.X.

⁹⁹ PANOVSKI, Erwin, *Idea. Contribución a la historia del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1980.

reprendre notre terminologie, la découverte du seul-phénomène, est déjà en vérité une interprétation *ayant trait à l'histoire des formes*, ou qu'au moins cette description inclut implicitement cette interprétation."¹⁰⁰

Pero, ¿qué entendía Panovsky bajo el término de <símbolo>, que constituía una palabra esencial para el conjunto de las humanidades y que él mismo nunca abandona? ¿De qué manera el <símbolo> ponía en juego la relación de lo sensible y lo inteligible? Lo que Panovsky comprendía como los temas y conceptos de la significación intrínseca de las formas que justificaban las tendencias de la lectura de la obra de arte, habían sido nombradas diez años antes, bajo la autoridad filosófica de Ernst Cassirer, como "Las formas simbólicas" que analiza en su obra magna. El primer volumen, consagrado al lenguaje y a una introducción general de todo el edificio interpretativo, apareció, en 1923, durante un periodo extremadamente intenso de reflexión teórica y retomado en el campo de las artes por el autor de *Idea*. Las asociaciones de Panovski están configuradas a través de la teoría elaborada por su colega, quien participó activamente con el grupo de historiadores, antropólogos y filósofos que tenían como residencia el Instituto Warburg trasladado a Londres, después de la diáspora a la que lo obligó la Primera Guerra Mundial¹⁰¹.

Panovsky retoma la idea de la significación cassireniana para replantear la problemática de las imágenes en toda su amplitud. El sentido de la expresión se dirige enteramente a un contenido de orden *inteligible*,

¹⁰⁰ PANOVSKI, Erwin, "Introducción", en: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Editorial Alianza Forma, 2001. (Las cursivas son mías).

¹⁰¹ Incluso fue este quien escribió a la muerte de Warburg un discurso póstumo sobre la vida y obra del historiador en 1929. DIDI-HUBERMAN, George, "L'histoire de l'art dans les limites de sa simple raison", en: *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 155.

identificado con un “signo concreto”, como postula para la perspectiva del Quattrocento italiano:

“Si la perspectiva no es un momento artístico, constituye sin embargo, un momento estilístico y, utilizando el feliz término acuñado por Ernst Cassirer, debe servir a la historia del arte como una de aquellas <formas simbólicas> mediante las cuales <un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él>.”¹⁰²

En esta época, una concepción del símbolo se impone, clarificando la problemática en la que se había sumergido la imagen, hasta darle a la forma su estado de evidencia. A través de los supuestos cassirerianos los símbolos constituyen una “unidad del conocimiento” identificados a una lógica donde un contenido inteligible se asocia a un signo sensible. Cada signo sensible, por único y particular que sea, debe poder encontrar su lugar en la inteligibilidad universal. La promoción de una comprensión funcionalista del símbolo lo denomina, no como una cosa aislada, sino que actúa a través del funcionamiento dialéctico entre el sujeto y el objeto -significado, significante-. Así, propone la noción de una gramática que determinaría el conjunto de expresiones encontradas en el arte. La concepción de una “gramática simbólica” busca la condición de unidad y de universalidad del entendimiento en la obra de arte; unidad de la conciencia bajo la cual se esconde la autoridad de una *Idea*, discernida como fin o principio de su funcionamiento¹⁰³.

¹⁰² *Op.cit* PANOVSKI, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, p.23. (Las cursivas son mías).

¹⁰³ “Nous en paraissions pas pouvoir saisir la réalité autrement que dans la particularité de ces formes (que sont le langage, le mythe ou l’art). Mais, devant le regard philosophique qui veut saisir le monde comme unité absolue, la multiplicité des symboles doit finalement se dissoudre comme toute multiplicité, et la réalité dernière, la réalité de l’être en soi, devenir visible.” *Op.cit.* CASSIRER, Ernst, p.35.

El contenido iconológico de Panovsky pone al día lo que en una imagen pertenece a la esfera de la significación. ¿Pero cuáles son los parámetros de esta esfera? ¿Cuáles son sus límites y su centro? ¿Que acaso las obras de arte sólo están conformadas por el sentido de su significación? ¿No existe, como propone Didi-Huberman, un campo del sin-sentido de la obra de arte? El contenido iconológico revela una esencia dispuesta en la imagen y responde a un principio donde toda estructura tiene principios fundamentales que sobrentienden la presentación de la obra. Finalmente, en los fenómenos observados en la imagen como “formas simbólicas”, el gesto no se percibe como la configuración de un *estado de ánimo*, sino a través de su *estado significativo*. Pero, ¿de qué manera se construye la sensibilidad de las formas y la expresión de su significación?, ¿en qué medida se aleja la proyección simbólica panovskiana con aquel *Pathosformel* planteado por Aby Warburg?, y ¿es posible concebir el gesto más allá del marco de las *Ideas* para comprender la problemática de una emotividad en las formas?

- *Warburg y el desplazamiento del objetivo artístico*

Warburg¹⁰⁴ percibió en las imágenes una vitalidad más elástica que la significación simbólica propuesta por su sucesor. El foco de la problemática

¹⁰⁴ Aby Warburg era de la ciudad de Hamburgo (n.1866, m. 1929). Después de estudiar en su ciudad natal, en Bonn, Munich y Estrasburgo se licenció en filología. Estudió dos años en Florencia y comenzó a interesarse por los estudios iconográficos, especialmente por la transmisión de la iconografía pagana.

de las formas gestuales se concentraba en lo que Warburg nombró *Lebensenergie*, la energía vital de las imágenes, impregnada como la huella de su movimiento; la energía percibida como un juego de relación de fuerzas en el que cohabitan flujos, contratiempos, regresos intempestivos, memoria y olvido de formas. Este movimiento de fuerzas suponía una coexistencia dinámica e irresoluble de polos contrarios -influencia de raigambre nitzscheneana sobre las fuerzas apolíneas y dionisiacas-, que no son jamás eliminados uno por el otro, o por una tercera entidad superior que los compatibilizaría, haciendo desaparecer toda tensión y fuerza: persisten a partir de la contradicción dinámica, muy lejana a la idea de una síntesis¹⁰⁵. Como propone Didi-Huberman, a partir de este planteamiento: “la iconografía es visualizada como la heurística del movimiento”¹⁰⁶.

Todo el sistema de referencias del que parte Warburg proviene de la observación que realiza a lo largo de sus trabajos sobre las formas artísticas de la antigüedad grecorromana y su posterior *mise en scène* en el Renacimiento. Sobre este punto introduce una reflexión metodológica reveladora en su análisis: *Italienische Kunst und internationale Astrologie in Palazzo Schifanoia zu Ferrara*¹⁰⁷, que se refiere a la sobrevivencia de formas antiguas -lo que anteriormente vimos como el *pathosformel*-, evocadoras de una

¹⁰⁵ Un ejemplo que caracterizó el estudio warburgeano fue la figura del Laoconte, a partir de las formas *pathétiques* -patéticas, conmovedoras-, que fue analizada bajo el ángulo de las sobrevivencias de lo primitivo: figura que vive atada, entre el conflicto de la naturaleza y la cultura, bajo el temor de las pulsiones. Los gestos del Laoconte constituyen el “dinamógrafo” de un residuo simbólico de reacciones corporales primitivas.

¹⁰⁶ *Op.cit.*, DIDI-HUBERMAN, George, *L'image survivante...*, p.210.

¹⁰⁷ “Arte italiano y astrología internacional en el Palacio de Schifanoia en Ferrare”, (la traducción es mía), en: *L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*,

expresividad inerte en las obras renacentistas de artistas como Botticelli, Fra Filippo Lippi, Pollaiuolo, hasta su expansión en el norte de Europa bajo la figura de Durero:

“Que signifie l’influence de l’Antiquité pour la civilisation artistique des débuts de la Renaissance?

Il y a quelque 24 ans, à Florence, il me vint l’idée que l’influence sur Botticelli et Filippo Lippi -se manifestait par un *changement du style* dans la représentation de la figure humaine: le *mouvement du corps et du vêtement* était amplifié, suivant en cela certains modèles tirés des art et de la poésie antiques. Plus tard, je vis que des superlatifs authentiquement antique du *langage des gestes* constituaient également la rhétorique musculaire de Pollaiuolo et surtout, que le monde des fables païennes du jeune Dürer lui-même [...] doit la force dramatique de son expression à la survivance de telles *formules de pathos*, au fond tout à fait grecques, que l’Italie du nord lui proposait.”¹⁰⁸

Años antes de escribir este artículo, Warburg ya había trabajado sobre “El nacimiento de Venus” y “La Primavera” de Sandro Botticelli¹⁰⁹; sobre el arte del retrato en la burguesía florentina con obras de Domenico Ghirlandaio¹¹⁰; el arte flamenco y la burguesía florentina¹¹¹; la producción

1912.

¹⁰⁸ *Op.cit.*, WARBURG, Aby, *Essais florentins*, p.199. Las cursivas son mías.

¹⁰⁹ “*Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen der Antike in der italienischen Frührenaissance*”. Hambourg y Leipzig, 1893. (“El nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli. Estudio sobre las representaciones de la Antigüedad a principios del Renacimiento italiano”). La traducción es mía).

¹¹⁰ “*Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in S. Trinita: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*”. Leipzig, 1902. (“El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinita: los retratos de Lorenzo de Médicis y de sus allegados”). La traducción es mía).

¹¹¹ “*Flandriche Kunst und florentinische Frührenaissance*”, en: *Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen*, 1902. (“El arte flamenco y el Renacimiento florentino”). La traducción es mía).

artística de Durero¹¹² y la influencia de Francesco Sassetti en el contexto de su época¹¹³. También había realizado un viaje a las tierras de los indígenas del sur de los Estados Unidos, con el fin de reconocer el estado de la larga duración de los extractos figurativos que continuaban teniendo repercusión a través de la historia¹¹⁴. Es entonces que se percata de una influencia antigua, develada por un cambio estilístico en las representaciones de la corporeidad de las formas, enfocado en el tratamiento de sus gestos y su condición móvil. Su propósito fue reconocer y analizar la duración de estas formas venidas del pasado y transmitidas hasta el mundo contemporáneo, a través de la propuesta de una biblioteca de imágenes, realizada a lo largo de su vida, que llevaba por título *Mnemosyne*¹¹⁵.

Este proyecto le permitía a Warburg extender el ejercicio práctico de su metodología al poder colocar todas las imágenes sobre una mesa de trabajo y ordenarlas según sus hipótesis, para después colgarlas con broches desprendibles en extensos pergaminos de color negro, con la finalidad de producir una serie comparativa de todos los objetos tan alejados en el espacio y en el tiempo real. De esta manera compone un especie de “Atlas” en el que

¹¹² “Dürer und die italienische Antike”, en: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schmarsow gewidmet*. Leipzig, 1907. (“Durero y la antigüedad italiana”. La traducción es mía).

¹¹³ “Francesco Sassettis letztwillige Verfügung”, en: *Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet*, Leipzig, 1907. (“Las últimas voluntades de Francesco Sassetti”. La traducción es mía).

¹¹⁴ Estos artículos se pueden consultar en: *Op.cit, Essais florentins*, “La naissance de Vénus et le Printemps de Sandro Botticelli”, “L’art du portrait et la bourgeoisie florentine”, “L’art flamand et la Renaissance florentine”, “Albert Dürer et l’antiquité païenne”, “Les dernières volontés de Francesco Sassetti”, pp.49-101, pp.101-137, pp.137-159, p.159-157, p.167-221.

¹¹⁵ *Mnemosyne*: “C’est l’expérience qu’il a voulu réitérer et pérenniser dans l’enceinte de sa bibliothèque, élaborant un type de pensée qui épouse les mouvements de l’intuition et se laisse déchiffrer selon ses rythmes, d’une pensée désormais inséparable du corps et des rencontres qui l’affectent.” *Op.cit.* MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, p.228

renuncia a fijar las imágenes a través de su modelo de hojas sueltas para poder desplazarlas, tantas veces considere necesario, de un pergamino a otro (Imagen # 18)¹¹⁶.

Este “Atlas” revela la tentativa de reconstruir una memoria histórica, a partir de la iconografía, sobre la configuración de los diferentes estratos de la transmisión cultural. La ruptura warbugeana consiste precisamente en haber concebido la historia del arte como un montaje de elementos heterogéneos - montaje y desmontaje de formas-, que permiten *desterritorializar* los objetos de su propio conocimiento: las imágenes. *Mnemosyne* es una propuesta errática que no sólo pretende registrar la existencia de las formas, sino el intrincado proceso que devela la complejidad del estado de las formas presentes, pero también de los *missing links* que deparan la incertidumbre de su identidad. Deconstruye así el *album-souvenir* simbólico en donde el comparativismo se identifica más con la evolución histórica de los motivos figurales -con una continuidad genealógica-, para contraponer la idea de una historicidad de las formas sobre el lenguaje de sus movimientos e introducir una *antropología del gesto* en el dominio de las imágenes¹¹⁷. Warburg no pretende hacer una historia de la gestualidad, como Panovsky, sino una

¹¹⁶ Imagen # 18. Biblioteca del Instituto Warburg. *Mnemosyne*.

¹¹⁷ La teoría de la expresión de Warburg pudo cobrar forma a partir de la dimensión de la “naturaleza” y la “cultura”. Es una teoría que se construye sobre las transformaciones biológicas aplicadas a la gestualidad tanto animal como humana. De esta manera Warburg entendió que no sólo era necesario comprender la noción de “cultura” en toda amplitud sino también la de “naturaleza”. Fue entonces que se acercó a las teorías científicas de la evolución, en particular a la obra de Charles Darwin sobre *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*, en donde encontró un verdadero “principio dialéctico de la expresividad del gesto”: existe una necesidad biológica de la expresión, así en las sociedades más complejas, podemos rastrear la huella de una primitividad que ha sobrevivido en sus formas fundamentales. De esta manera podemos pensar que, desde los tiempos más antiguos, el horror fue representado de una manera casi idéntica a la que conocemos hoy en día. El hombre moderno se enfrenta a un mundo lleno de huellas expresivas que

antropología del gesto: "*Pour Warburg il n'y aura eu inscription de l'image que sur le fond d'un langage des gestes*"¹¹⁸.

Existía la necesidad de una antropología histórica del gesto que no estuviera sujeta a las fisonomías positivistas del siglo XIX, sino que fuera capaz de examinar la constitución técnica de la figura, pero también el valor de su contenido significativo, a través de los gestos corporales de una cultura dada. Tras la búsqueda de una disciplina que no considerara la producción artística independiente de su función cultural, Warburg se acerca a los trabajos de antropólogos contemporáneos, principalmente a los estudios de Franz Boas¹¹⁹, sumergiéndose en un contexto muy lejano a los estilos de las cortes florentinas, bajo otra temporalidad de experiencias: la realización de un viaje que cambiaría por completo su percepción del mundo visual. Durante este trayecto hacia Nuevo-México en 1895, comienza un proceso reflexivo llevado a cabo a través de la experiencia vívida con la alteridad, donde se franquea una grieta hacia las sobrevivencias culturales. A partir de los rituales indígenas sobre la danza "Humiskatcinas", que presencia en los pueblos de Walpi y Oraibi, entiende que después de tres generaciones de la desaparición de las manadas de antílopes y privados de su finalidad práctica, la incorporación mimética del hombre al animal no se puede producir mas que a

fueron enterradas pero que jamás desaparecieron de su suelo cultural.

¹¹⁸ *Op.cit* DIDI-HUBERMAN, George, *L'image survivante...*, p.219.

¹¹⁹ En la segunda mitad del año 1880, después de un viaje con los Kwakiutl de América del Norte, Franz Boas, de origen berlinés, se había instalado en la ciudad de Nueva York. Warburg se pone en contacto con él a través de Frederick Ward Putnam, quien era el director del Peabody Museum de la Universidad de Harvard, o gracias al contacto de Jacob Schiff que financiaba las búsquedas de Boas. El historiador del arte y el antropólogo mantendrán una correspondencia sobre la cual el historiador mantenía el propósito de fundar una ciencia cruzando entre ambas disciplinas.

título de una sobrevivencia¹²⁰.

En efecto, para Warburg, la imagen constituía un fenómeno antropológico, una condensación particularmente significativa de lo que es la cultura en un momento de su historia¹²¹. La permanencia de la cultura no se manifiesta como una esencia, un trazo único, sino como un trazo excepcional, entendido por una diversidad de desplazamientos que construyen su trayectoria. Bajo esta lógica, Warburg multiplicó los nexos del saber entre las respuestas posibles del análisis iconográfico, que estuvieran dispuestas a la incorporación de una exposición comparativa abierta a las manifestaciones y los fenómenos de la cultura. Bifurcar el sentido de la obra como un objeto “estetizante” al estilo kantiano, y desplazar su objetivo de las ataduras familiares -desfamiliarizarlo-, para acercarlo al estudio filosófico de las relaciones que operan en él:

“En quoi cet objet était-il donc propice à *déplacer* l’objet <art> que vise traditionnellement la discipline de l’histoire de l’art? En ce qui n’était pas un objet, justement, mais un complexe -voir un amas, un

¹²⁰ Otro pasaje conocido sobre este aspecto del viaje de Warburg, fue la experiencia que tuvo con los dibujos de varios niños hopis que pintaron el esquema de su visión del cosmos a partir de un cuento relatado por Cleo Jurino, un indígena del pueblo, en la que dos de ellos imaginaban al rayo como una serpiente de lengua agitada, como antiguamente se concebía la divinidad de la lluvia (Tzitz Chu’i). Los demás niños dibujaron una tormenta de rayos y lluvia de una manera convencionalmente occidentalizada. Para Warburg la imagen de la serpiente en estos dibujos constituía una sobrevivencia de la antigua concepción del mundo Hopi.

¹²¹ “En 1904, Boas définissait l’anthropologie très généralement comme la discipline traitant des questions relatives à l’existence physique et mentale de l’humanité telle qu’on la rencontre dans les différents formes de société, depuis les temps les plus reculés jusqu’à la période actuelle et dans toutes les parties du monde. Contre l’interprétation évolutionniste dominante au sein de l’anthropologie américaine, ce n’est, selon Boas, qu’au moment où la relation entre des cultures éloignées et notre propre monde sera établie que les fondements de l’anthropologie moderne pourront être posés. Warburg accorde au thème de l’éloignement la même valeur méthodologique que Boas, mais il lui donne une signification historique et non plus géographique.” En *Op.cit.* MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, p. 176.

conglomérat ou un rhizome- de relations.”¹²²

Entendió que era necesario abrir el campo del estudio de la historia del arte, en la medida en que la obra no podía seguir siendo concebida como un objeto cerrado -ensimismado en su forma y en su propia historia-, sino como un punto de reencuentro de diversas instancias que complementarían los enfoques de su análisis. Porque cada imagen es el resultado de movimientos sedimentados en ella, que la atraviesan de un lado a otro, comprendidos por una trayectoria -histórica, antropológica, psicológica y filosófica- que nos obliga a pensarlas como sistemas dinámicos, creadores de atmósferas, donde cohabita una afectividad resuelta sobre el plano de un lenguaje gestual.

Así, comprende que dentro de la imagen vive una verdadera psicomaquia: un debate, un deseo, un combate interno propio de toda cultura proyectada en la idea del *Pathosformel* sobre nuestros ojos. Este concepto vuelve imposible separar la “forma” de su “contenido”, porque designa la indisoluble intrincación que tiene una carga emotiva de su fórmula plástica. La fuente teórica del *Pathosformel*, aprehendido por el gesto, supone la coexistencia indisoluble de tres perspectivas que revierten, sobre el análisis iconográfico, una interdisciplina conjugativa: la filosófica (que se encarga de problematizar sobre la cuestión de la afectividad figurativa), la histórica (que se remite al tiempo en que se inhiben y sobreviven las formas), y la antropológica (que da cuenta de las relaciones culturales entramadas en las imágenes)¹²³. A través de estos puntos de referencia se compone una circunstancialidad de las formas que sobrepasa su mera condición histórica,

¹²² *Op.cit* DIDI-HUBERMAN, George, *L'image survivante...*, p.45. Las cursivas son mías.

para amplificarse sobre un entrelazamiento panorámico que les adjudica una intensidad plástica e interpretativa. He aquí aquello de lo que Panovsky pierde perspectiva¹²⁴, porque este análisis no sólo se remite a los principios subyacentes que condicionan la existencia misma de las formas -su historicidad-, sino a aquellos que entran en la condición de su *identidad* en cualquier momento de su historia.

- *Los síntomas de la historia de Didi-Huberman y la empatía de las formas*

George Didi-Huberman retoma, en gran medida, las propuestas warbuergeanas sobre el estudio de la historia del arte adjudicándole una concepción plástica a las imágenes. Una propuesta alternativa al símbolo, como pilar interpretativo de la iconografía, se construye a partir del entendimiento de las sobrevivencias gestuales como *síntomas* que advienen en la obra. El concepto warbuergeano de *Nachleben* denominaría el estado de esas sobrevivencias que permitirían aprehender la temporalidad de la historia; mientras, la expresión *fórmula de pathos* permite aprehender el significante de las representaciones antropomorfas de la cultura. Los fenómenos estudiados en la obra de arte se pueden formular a partir de una condición que describe la oscilación de estas dos instancias, intrincadas todo el tiempo entre ellas, bajo la tensión de una polaridad inmanente que Didi-Huberman propuso llamar los

¹²³ *Ibid.* p.203.

¹²⁴ Pierde "perspectiva" incluso al denominar la invención de la perspectiva en el quattrocento como una forma simbólica. Op.cit. PANOVSKI, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, 1975.

síntomas de la historia de las formas:

“Empreintes avec mouvement, latences avec crises, processus plastique avec processus non plastiques, oublis avec réminiscences, répétitions avec contretemps... Je propose de nommer *symptôme* la dynamique de ces battements structuraux.”¹²⁵

Este concepto abarca el complejo de movimientos que se manifiestan en el proceso de comprensión y comparación de las imágenes. Lo que refrenda la temporalidad del *Nachleben* no es más que la temporalidad del síntoma, y lo que apunta hacia la paradoja de la corporeidad del *Pathosformel* no es otra que la corporeidad de ese mismo estado sintomático. En el sentido freudiano, el síntoma es el indicio que da cuenta de lo que Warburg buscaba comprender por una ambivalencia suscitada a través de la reaparición, en un momento dado, de una resolución gestual que se manifestaba como el indicio de una enfermedad. El síntoma reacciona, según Freud, como la imagen según Warburg: es un conjunto, siempre nuevo y sorprendente, de residuos vitales de la memoria que portan las formas de sus sobrevivencias¹²⁶. Porque la memoria también surge como un nudo de anacronismos donde se tergiversan varias temporalidades y sistemas heterogéneos. La analogía del síntoma es visualizada como la situación de un paciente que no guarda ningún recuerdo del pasado que ha omitido, traduciendo su trauma en actos: no será bajo la forma del recuerdo que el hecho olvidado reaparezca, sino a través de acciones –ataques-. En la imagen también se desdibuja el rastro de aquello acaecido anteriormente –las formas gestuales representadas de una

¹²⁵ *Op.cit.*, DIDI-HUBERMAN, George, *L'image survivante...*, p. 274.

antigüedad-, pero continúa teniendo una intensidad traducida por la expresión del gesto: “*Tout geste est pathétique parceque tout ce qui survient dans le corps, à ce moment, manifeste les pouvoirs d’une mémoire en souffrance.*”¹²⁷

Así, el síntoma da cuenta de la organización de sus reminiscencias, sistematizadas por una “lógica” que también muestra su propia inaccesibilidad. Es un rastro, una huella, un trazo, que deviene *intensidad expresiva* y que también declina en un aparente olvido. Depara sobre ambos caracteres, de un estado animado y faltante, que manifiesta su capacidad de transformación y su capacidad de regresar a escena. Para Didi-Huberman la diferencia central con el símbolo es que éste clasifica las interpretaciones de la forma, mientras que el síntoma guarda el sentido de sus apariciones:

“Panovski a voulu réduire les symptômes particuliers à des symboles qui les englobaient structurellement, là où Warburg s’était engagé sur une voie inverse: révéler, dans l’unité apparente des symboles, la schize structurelle des symptômes.. Pour construire son savoir Panovski n’a pas cessé de séparer forme et contenu, là où Warburg n’avait cessé de les intrinquer.”¹²⁸

Pero el símbolo como tal no está desterrado de la interpretación de las imágenes con el método warburgeano. Aunque la crítica de Didi-Huberman se refiere a que ese estilo de lectura no permite visualizar el estado del gesto como una acción. Para él la resolución del problema está finalmente en los *enlaces simbólicos*, en las juntas que articulan un sistema de afinidades, vinculado a través de la ritmicidad del mismo devenir y de su declinamiento,

¹²⁶ *Ibid.*, p. 345.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 309.

¹²⁸ *Ibid.*, pp.493-494.

de su creación y de su reconstrucción, de los saltos peripléjicos que dan las formas para recorrer la historia. Al mismo tiempo, sobre este ritmo, el movimiento emite un estado de ánimo -lo que yo llamaría una *atmósfera*- que evoca el significado de las formas, variables en matices, porque no siempre están concebidas como alegorías, ademanes, signos simbólicos o emblemáticos. Toda la teoría warburgeana de las “polaridades dinámicas” viene de esta reflexión fundamental sobre el estatus oscilatorio, pulsional, de los símbolos.

El vínculo establecido entre una figura y su significado puede ser convencional, pero esta relación no tiene que ser concebida como un símbolo para que contenga un significado. De esta manera se exige al símbolo como unicidad portadora de sentido, para abrir la experiencia estética a un problema de *empatía*, es decir, de asociaciones afectivas que el espectador desarrolla para elaborar una interpretación de la imagen. En este sentido, no se busca solamente ligar al objeto que vemos con lo que reconocemos de él, sino que el complejo de formas al que nos referimos es el de la *expresión*. La empatía, entendida bajo el ángulo de la iconografía, designa un sistema comunicativo fundamentado sobre los movimientos corporales y su valor de expresividad. Esta estética aparece como una tentativa de animar -dar vida- a los complejos figurales, a partir de una propuesta basada en la puesta en marcha de una *intencionalidad* de las formas para constituir un engranaje comunicativo, una fuerza de compenetración del objeto sobre el sujeto y, más aún, del sujeto sobre el objeto.

Así, la percepción estética se convierte en una manera de truncar asociaciones, es decir, identificaciones afectivas de sujetos a través de sus

estados de ánimo elucubrados a través del gesto. Este tipo de análisis, más que referirse a las formas gestuales y a sus accesorios en términos simbólicos, los entiende a partir de este fenómeno de empatía, para buscar un tipo de asociación propio de la experiencia estética. *No hay acto <simbólico> como tal sino acto <significativo>*. De esta manera, el sentido de las *sobrevivencias* que los gestos encarnan no está en el significado -que cambia entre cada salto, entre cada contexto, en cada relación de fuerza donde está incluido- sino en el trazo sintomático que es significativo por si mismo, es decir, en aquello que produce el gesto en un momento dado de su historia. Pero habrá que entender esta propuesta de la siguiente manera: se trata menos del trazo como el contorno de la forma, que de un <trazo en acto>, acto dinámico -singular y repetido a la vez- de la figura. Así, la diferencia fundamental entre las propuestas de Panovsky -y del mismo Gombrich a quien no incluyo en este estudio- con aquella planteada por Warburg y Didi-Huberman, es que estos últimos hacen una *estética de las fuerzas* o del *movimiento*, mientras que el primero hace más una *estética de los significados* de las formas gestuales.

II) Sobre la procedencia, los agentes móviles y la extensión de los motivos figurales.

“Nous ne sommes pas devant l’image comme devant une chose dont on saurait tracer les frontières exactes.”¹²⁹

Didi-Huberman

Retomemos la discusión de las imágenes analizadas anteriormente. Retomemos la narrativa gráfica creada, imaginada a partir de un acontecimiento preciso que retiene una historicidad compuesta por una variedad de formas organizadas e interrelacionadas. La concepción de un alargamiento metodológico en el estudio de la iconografía también replantea la idea de las imágenes configuradas como sistemas en los que no se pueden trazar sus fronteras exactas. El sistema se abre en el avatar de los regresos, en el flujo de una temporalidad superpuesta, donde a partir del tratamiento de los motivos gestuales se proyectan nuevas narrativas discursivas.

Sobre esta base extendiendo, ahora, los supuestos de una propuesta sobre la observación de las formas, con el propósito de ampliar los límites, no sólo metodológicos sino, geográficos –el encuadre de la imagen- y fisiológicos – las formas dentro de sus encuadres- que también construyen el sentido de la narrativa histórica expuesta. Desde la hipotética gestación que enclava la proveniencia de las formas, parto para exponer sus subsecuentes despliegues

¹²⁹ *Ibid.*, p.39.

de brotes que erigen los diferentes sistemas iconográficos y que testimonian los movimientos singulares de cada gesto. Todo esto para crear cadenas de ideas en las que se pueda desplegar historias de las historias, como finalmente se construye el presente de un pasado reactualizado y el devenir de presente por regresar.

- *Sobre la “verdad”, el “origen” y las “genealogías” de las formas*

Las imágenes que construyen la narrativa del descubrimiento de América detallan una multiplicidad de aspectos sobre este acontecimiento. Se puede rastrear la concepción de una historia a partir de los relieves que crean las imágenes. Pero, ¿en qué medida se traza el discurso de una realidad factible, realmente acaecible? Digamos, en todo caso, que las representaciones de las dos imágenes trabajadas en este contexto -aquella sobre la sublimación de un estado y su contraparte de dominación agreste- de ninguna manera, por el hecho de ser obras de arte, constituyen la esencia de la verdad de lo acontecido. La analogía con el suceso real no puede ser considerada como el argumento de ninguna verdad sustentable por el simple hecho de haber existido, sino más bien por el hecho de ser siempre un medio con un potencial y un alcance interpretativo, que reedifica la concepción imaginada sobre aquel evento.

Los discursos visuales creados sobre la base de una realidad histórica, estarían destinados a reproducir las formas trazadas sobre una idea de la verdad del acontecimiento, o bien, a transgredir los límites que las constituyen

para recrear las acciones de un imaginario expresivo. El mundo de las imágenes -si es que lo podemos llamar así- no traza sus objetivos bajo los términos de una lógica susceptible de explicar una “veracidad” o “falsedad” de su existencia. La determinación del significado de una obra, a partir de la prerrogativa de esta ambicionada veracidad, condiciona la mirada con la cual se le observa al considerarla como una “fuente” fidedigna -por ser un documento de primera mano- que recrea y ejemplifica tal anécdota. Pero aunque se esfuerce en restituirla con fidelidad, la verdad no es lo real, sino que se sustenta en la base de un discurso de variaciones sintácticas, redefinibles todo el tiempo.

¿Por qué entonces para la historia podría ser importante buscar esta verdad? ¿Vale la pena incluso su búsqueda? ¿No podríamos explorar otros valores que la dieran certeza a la obra de arte? El punto de todo este andamiaje argumentativo nos reenvía, también, a la problemática de la veracidad de un pretendido origen gestual de las formas iconográficas; el génesis de un tiempo en que fueron creados los referentes figurales que identifican al gesto y le restituyen su verdad¹³⁰, como diría Jaques Derrida: “No olvidemos que el <origen> trata sobre la esencia de la verdad, [y] de la verdad de la esencia”¹³¹. El estudio de la iconografía basa su método en el cotejo de imágenes, en un encadenamiento subsecuente entre ellas, pero ¿existe una forma originaria generadora de este engarce gestual de donde provienen todas las demás? Y ¿las formas iconográficas adquieren su valor

¹³⁰ Sobre las restituciones de la verdad me remito a las *Orlas* de Jaques Derrida en: *Op.cit.*, *La verdad en pintura*, 2001.

¹³¹ *Ibid.*, p.320.

por el hecho de ser constatadas a través de este original?

Pretender que el valor de una figura se sustenta en la previa búsqueda de una imagen anterior con el fin de copiar el modelo conveniente -de una Venus antigua para guiar los rasgos de la nativa americana por ejemplo-, es basarse en la acreditación imitativa de los motivos figurales. Los artistas que renuevan las formas gestuales no tienen forzosamente que haber tenido la influencia directa del original -ni de una eventual copia- de su objeto, porque aquella transmisión no se justifica por la certeza de un plagio directo y consciente del copista. Reivindicar el sentido de las formas a partir de la condición de su permuta, dirige el grado de su validez sobre valores de evidencia. La simple comparación de un gesto con otro porque “se parecen” no hace más que poner en relieve un estado tácito de la figura descontextualizada del sentido de su propio gesto. Una historia, la historia de un gesto, se compone por sus interpretaciones, como explica Catherine Clément:

“Une histoire lue différemment, à la fois la même dans le réel, et une autre dans l’imaginaire. Ces récits, ces mythes, ces fantasmes, ces fragments de témoignage, ces bouts d’histoire, ne composent pas une histoire *vraie*. Pour qu’elle le soit, il faudrait passer par tous les registres de la structure sociale. Tel n’est pas ici l’objet décrit; c’est une histoire, prise, prise dans se qui c’est perdu en nous de la tradition iconographique. Mais cette histoire sera vraie tant qu’elle aura été *fantasmatiquement vraie*.”¹³²

Entonces ¿por qué el origen -la copia de la cual se extrajo la otra copia y así *ad infinitum*- se impone como un argumento de su veracidad? ¿Copiar

con conocimiento de causa le atribuye a la forma su verdadero origen? Sobre este punto podemos decir que los planteamientos de las sobrevivencias gestuales warburgeanas, de ninguna manera, buscaban reconstruir el “origen” perdido de aquellas formas arcaicas y tampoco pretendían elaborar un atlas de su nacimiento con el proyecto del archivo de imágenes *Mnemosyne*. Para el historiador del arte ese origen sólo podía reducirse a una fuente factual, a una existencia lejana pero imposible de asegurar. Era viable rastrear el proceso formativo, pero no existía un punto de partida absoluto del cual se hubiesen generado.

De esta manera el paradigmático modelo original -ese progenitor o generador gestual-, que habría sido producido en algún momento -por lo menos en apariencia-, adquiere la misma importancia que sus subsecuentes simulacros en la medida que adopta una consistencia propia al formar parte de una nueva propuesta iconográfica y por lo tanto de otra narrativa visual. Podría decirse que las formas fingen, imposables, copiar el modelo que, en sí mismo, ya forma parte de la secuencia históricamente expuesta. ¿Quién nos garantiza que el encontrado patrón original habrá sido él primero y único aunque sea en el tiempo? En este sentido, las filiales ya no son copias, sino que se trata de restituirle a cada una su propia originalidad. Así, su importancia no recae en su proceso germinador sino en los llamados síntomas, en las reminiscencias y en los esporádicos regresos. *La importancia del origen existe a partir del ángulo de las diferencias, las transformaciones y las repeticiones:*

¹³² *Op.cit.* CLEMENT, Catherine, et.al., *La jeune née*, p.15-16.

“L’origine, bien qu’étant une catégorie tout à fait historique, n’a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L’origine en désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est entrain de naître dans le devenir et le déclin.”¹³³

De esta manera, pensar que el sistema de comparación propuesto por la iconografía sólo funciona si es intercambiable con su propia imagen, es atribuirle una especificidad genealógica en donde la importancia del análisis se concentra en el argumento de una autodenominación. Las genealogías vehiculizan su propio sistema de modelización -su estructura-, creado por una cartografía hecha de puntos de referencia localizables -las formas dispersas en el tiempo y el espacio- de los cuales se posicionan, al intentar administrar los significados de las formas. Esta práctica de identificación parentelar elabora un mero recuento historicista de las formas, percibidas como simulacros una de la otra que se encadenan en el tiempo. ¿Por qué necesitamos identificar al gesto con su referente anterior, fechado y comprobado, para atribuirle su veracidad? Necesitamos identificar al sujeto para anclar su genealogía y aprobar sus sobrevivencias, para atar cabos y reapropiarlas a un significado que forma parte de una clasificación que se vuelve serializada. Como plantea Derrida, el modelo de la repetición es el modelo de la genealogía. Pero no se trata de buscar el origen perdido de una forma, ni de reconstruir su árbol genealógico, sino las manifestaciones de sus regresos. ¿Cuál es el sentido de encontrar todo el linaje, toda la descendencia de una forma que presuntamente la reconoce? No es necesario iniciar una búsqueda exhaustiva que asocie el reconocimiento de un estatus familiar, porque en realidad no pertenecé al

¹³³ WALTER, Benjamin, “L’origine du drame barroque Almand”, *Oeuvres II*, Paris, Gallimard,

linaje del cual, nuevamente, forma parte.

El cuerpo de las formas nunca se erosiona -por eso vuelven-, porque sirve de hilo conductor que recontextualiza el significado afectivo que portan. Pero parecen haber estado hechas para resistir al tiempo y a todas las embestidas, para soportar, sin decir palabra, todas las manipulaciones que de ellas se han hecho. Estas formas ocupan un volumen, sobresalen como estructuras de relieves pertenecientes al espacio de la construcción afectiva. Los esbozos no se agotan a sí mismos en la tarea de la reconstrucción. ¿O es que deberían terminar algún día?, ¿algún día preciso -como su pretendido origen milenario- por el desgaste de sus reparaciones en escena?

*El espectro de la forma sólo es lo que es, y sólo dice lo que quiere decir, volviendo*¹³⁴. Porque no existe en ella -ni en la obra de arte- un sentido verdadero, uno y único, ya que el contenido interno que la constituye está representado a través del gesto -un colérico golpe, una danza, un despliegue de pequeños vuelos aéreos- formado por una variedad de hilos conductores definidos en cada escena por las relaciones que se entran a partir de este. No hay, pues, sentido pleno y originario de la obra al entender que siempre puede ser reinterpretable a través de distintos ángulos que despliegan la posibilidad de elaborar una interpretación de ella. La forma seguirá siendo heterogénea al ser parte de una suerte de andamiaje, un *collage* reunido por la memoria del tiempo. ¿Cuál es su génesis? A decir verdad, tal vez nunca la habrá tenido, aun cuando en secreto, en un tiempo inmemorial de un pasado

2000. (Collection "Folio Essais").

¹³⁴ *Op.cit.* DERRIDA, Jaques, *La verdad en pintura*, p. 56.

que se vuelve presente, alguien presuntamente la ha engendrado¹³⁵.

- *El <trazo> como rasgo expresivo de la forma*

¿Por qué sólo a través de esa estructura genealógica se extendería la vida de las formas, sobre esa narración contable que no deja un respiro a la escritura del juego de las apariciones y apariencias? No se puede calcular (economizar) el sentido de las salidas a escena de las formas. En contraparte, podría funcionar una lógica construida como el juego de piezas de un mecanismo, variable, montable y desmontable, del cual las verdades pueden multiplicarse. La importancia de tal práctica no se basaría en su igualación, sino en la *correlación* de los gestos entre una obra procedente del siglo de Pericles y otra de finales de la Edad Media. Esto no implicaría tampoco el regreso a ningún tipo de origen, sino que cada regreso demarcaría un nuevo estado de acción y de representación de la figura.

Elaborar este tipo de análisis es factible porque existe un rasgo común, comunicativo, que entrelaza cada figura, mediando entre las imágenes: desde una ménade renacentista multiplicada e improvisadora de la contienda que daría muerte al poeta Orfeo, pasando por la clásica amazona que irrumpe en lucha contra la amenaza de un enemigo griego y aquella nativa alsaciana violentada por la presencia ajena; si bien, la fisonomía de cada una de ellas no demarca un trazo único, elaborado por un sólo artista, una corriente o una época, ya que cada cual dispone de su propia proveniencia histórica, de un

¹³⁵ *Ibid.*, p.68.

contexto que las ha regenerado, siendo entonces este trazo común, un rasgo sustancial y expresivo que funciona como un vaso comunicante. En este sentido, la manera sobre la cual se desterritorializan de sus espacios figurativos para trasladarse a otras escenas, no se da a través de un mecanismo aplicado como un “injerto” o un “transplante” (plantar una forma en otro lugar y así sucesivamente), sino a partir de una transmutación, más que física (porque el gesto permanece), contextual. La forma cambia en una diversidad de espacios figurativos que se desenvuelven como escenas, al construir nuevas dinámicas de acción, en donde el trazo demarca su continuidad histórica.

Los rasgos definidos por la Venus nativa a través de una movilidad generada por su cabellera, por un paso encogido, los brazos plegados y la cabeza ligeramente inclinada hacia un costado, se convierten en el agente expresivo de una totalidad figurativa. Todo el conjunto evocado a partir de esta dinámica se entabla en una relación directa con el espacio que la circunda y que al mismo tiempo está definido por una correspondencia recíproca entre los demás elementos de la escena, para crear la narrativa gráfica del “descubrimiento de América”. Ese mismo gesto será repetido por la Venus alsaciana, pero cada cual en un contexto propio, generado a partir de otras instancias particularizantes.

Así, el gesto siempre tiene una resonancia que pone en marcha el influjo de los motivos que operan en la imagen. A través de ese sistema de relaciones se entrama el sistema de fuerzas corroborado por Warburg, comprendido por la puesta en escena creadora de diversas atmósferas. La característica que análoga la expresividad afectiva de las imágenes visualizada por Warburg -entre la antigüedad y el Renacimiento por ejemplo-, está

compuesta por aquellos detalles, adornos y accesorios del movimiento que forman parte del mismo gesto; sobre las alteraciones dinámicas de algunas partes del cuerpo -las telas, las cabelleras-, que pronuncian la esencia de las formas, intensificando un estado dinámico que tiene lugar en la escena. Estos aditamentos se convierten en la esencia transmitidora de un grado anímico que sobrepasa la figurabilidad misma de un cuerpo. La sustancia expresiva parece edificarse sobre la observación de los detalles, provocando que la esencia se vuelva accidental y lo accidental en la esencia de una transmisión afectiva. Los *bewegtes Beiwerk* serían estos accesorios en movimiento bajo la terminología utilizada por Warburg, aquello que Derrida hubiese nombrado el <Páरणon> de las formas artísticas¹³⁶. Lo que parece ser un detalle agregado a la forma, algo meramente transitorio, es aquello que crea el efecto de un tránsito en el desenvolvimiento de un gesto. Gombrich retoma una cita del historiador que ilustra esta idea:

“Puede parecer unilateral, pero no injustificado, hacer de este tratamiento de los *accesorios* en movimiento la piedra angular del <influjo de la antigüedad>.”¹³⁷

El movimiento de estos accesorios dota de voluntad a las formas porque les adjudica una dirección y un foco de atención. El trazo se integra a través de los atributos, que ligan cosas, transformando en la obra de arte el espacio

¹³⁶ “Lo que constituye al <páरणon>, no es simplemente su exterioridad de excedente, sino el lazo estructural interno que lo fija a la falta en el interior del <éरणon> -la esencia-. Y esta falta sería constitutiva de la unidad misma del <éरणon>. Sin esta falta, el <éरणon> no necesitaría al <páरणon> -excedente-. La falta de <éरणon> es la falta del <páरणon>”. Op.cit. DERRIDA, Jaques, “Páरणon”, en: *Ibid.*, pp.27-155.

¹³⁷ GOMBRICH, E.H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Barcelona, Editorial Alianza

sombrío de un devenir que pretende enmarcarlo. Todo entra en juego entre lo inanimado del objeto y la animación de su *Mise en oeuvre*¹³⁸; sobre el funcionamiento de las apariencias gestuales que desmontan la linealidad de una temporalidad histórica, en montajes que producen la espacialidad de su propia presentación. Podría inventarse un campo de formas nuevo, un campo de fuerzas capaz de crear una dimensión distinta de la real, pero que contiene una nueva realidad a través de una forma óptica nueva. Entiendo por esto que las formas no constituyen “unidades corporales” sino “dimensionales”, porque crean dimensiones espaciales de la iconografía muy precisas y que cobran un sentido singular¹³⁹. Son líneas que se desterritorializan de una imagen a otra creando una atmósfera de sentido, es decir: de intensidades expresivas. Son formas metamórficas, conectables, invertibles, modificables, definidas por esta circulación de estados: de Venus a salvaje, de ménade a ninfa griega.

A partir de esta dinámica se pueden crear eslabones semióticos interconectados de toda naturaleza (lingüísticos, antropológicos, psicológicos, físicos, biológicos, filosóficos), para poner en juego, no sólo regímenes de símbolos diferentes, sino lo que más me interesa: estatutos de estados de las formas. La utilización de conceptos referentes a otras disciplinas abre el sentido de los significados con los cuales se puede interpretar el funcionamiento de la imagen. Este complejo ofrece al historiador las posibilidades diversificadas de rehacer un análisis transversal -si queremos visualizarlo de alguna manera- para salir del atolladero repetitivo y uniforme

Forma, 1992, p.69. (Las cursivas son mías).

¹³⁸ Puesta en obra, puesta en marcha.

¹³⁹ Hago énfasis en la dimensión escénica y temporal de las obras.

de las genealogías figurales. Ya que no se trata de una interpretación transferencial de figuras gestuales en función de un contenido latente, sino de la invención de nuevos focos susceptibles de bifurcar estos significados. Se trata de tomar las relaciones de fuerza truncadas por el movimiento de un gesto para llevar a un primer plano su instancia expresante. En consecuencia, se replantea el problema de los contenidos de las formas considerando que existen una multiplicidad de sustancias que permiten el engranaje de una narrativa visual.

- *La secuencia como propuesta iconográfica*

Después de dilucidar el funcionamiento de la imagen iconográfica en sí misma, por dentro -en el cuadrante que contiene un conjunto expresivo vinculado a partir de un sistema de movimiento generado a través del gesto- queda en ella un espacio por abrir -ni un afuera, ni un adentro-, que no se deja encuadrar por el lineamiento del marco¹⁴⁰. El sistema de la iconografía se abre hacia su afuera, dividiendo la unidad que pretende bordearlo, donde el cuadro dibujado por el acontecimiento en cuestión -el descubrimiento de América-, se multiplica sobre una diversidad de imágenes y formas creadoras de una totalidad imaginada, que tiene la capacidad de articularse sobre distintos planos. ¿Qué significa el marco de una obra? Entendamos por esto aquello que plantea Derrida para la imagen en general:

¹⁴⁰ Todas las ideas sobre el «marco» de las imágenes lo retomo de: *Op.cit.*, Jaques Derrida, *La verdad en pintura*, 2001.

“El encuadre se trata de una *apariencia*, no quiere decir todo ni cualquier cosa. Pero formalmente, en el sentido más estricto, con sus formas, responde a un sistema finito de coacciones. Es decir que existe una relación, dentro del encuadre, que interacciona a través de las formas entre sí, que tiene un sentido determinado.”¹⁴¹

Sobre esta *apariencia* indefinida, porque “no quiere decir todo ni cualquier cosa”, se extiende la posibilidad de que el encuadre continúe siendo –a través de las diversas imágenes y las formas- una estructura con *fondo móvil*. Porque el conjunto de las coordenadas que enmarcan sus fronteras - autor, fecha, técnica, corriente, etcétera- no son suficientes para comprender el enlace escénico del suceso representado. ¿Será que ese sistema de coacciones puede transitar a través de los encuadres que la comprenden, desbordándose finalmente sobre una cadena secuencial mantenida por una esencia discursiva continua? Al ampliar estas fronteras sobre otros conjuntos figurativos se encadena la secuencia de una narrativa panorámica sobre el acontecimiento. Digamos que las imágenes contienen una especie de dispositivo, que se articula en el interior y al exterior de ellas, a través de un mecanismo de ensamblaje entre varias formas que funcionan como piezas móviles, y donde la membrana superior que recubre este movimiento articular sería el marco de cada imagen. Aquella juntura existente entre las imágenes tiene la finalidad de permitir amplificar un flujo expresivo, no siendo otra cosa más que el discurso como tal: la creación articulada de una narrativa gráfica sobre un evento, fenómeno o acontecimiento.

La imagen creada sobre el Nuevo Mundo a través de la iconografía no

se basta a sí misma en el análisis de una o dos imágenes -tampoco en la contraposición del juego dialéctico entre las dos figuras propuestas en esta tesis-, sino que la posibilidad de ensamblar este complejo imaginario se extiende sobre la idea de una coyuntura intrincada a partir de su misma variedad iconográfica. Un solo grabado carece de algo, en su interior faltan referencias para comprender ese complejo visual y necesita la tarea coadyuvante de las demás. La idea de desbordar la imagen de su propio marco limítrofe y de atravesar la representación enmarcada -trasgredirla de algún modo porque no es lo que pretende su autor- es para salirse de su inmediatez visible, para comprender que el cuadro no sólo se construye adentro sino también afuera. Por eso cada imagen referente al suceso del descubrimiento se puede volver un complemento de aquel discurso.

A partir de la noción de un diseño secuencial que trabaje como un procedimiento enlazador de una variedad de formas significantes, podríamos concebir una continuidad discursiva al estilo de una sucesión de imágenes fijas. La secuencia se define por ser un criterio de narración -en este caso visual- en donde se relata una sucesión de acontecimientos o acciones que ocurren de manera progresiva a lo largo del tiempo. De manera similar a lo que ocurre en un relato oral, podemos articular un discurso cuando encadenamos un grupo de escenas conformado por diversas formas¹⁴². Marilyn Laving define esta técnica de narración como “un grupo de escenas que se articulan de tal forma que representan momentos diferentes en una historia que va de principio a fin en un desarrollo progresivo”¹⁴³, como sucede

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴² *Op.cit.*, Valeria Macias, p.11.

¹⁴³ Retomado de: *Ibid.*, Valeria Macias, p.13. LAVING, Marylyn, *the Place of Narrative*, Chicago,

en la secuencia que propongo a continuación. Al mismo tiempo, elaborar este tipo de cadenas puede ser una alternativa al esquema de modos genealógicos, porque a través de la secuencia se abre un movimiento de representación y significación propio a cada analista. Al estudio anterior de los dos grabados alsacianos sobre la llegada de flotas europeas en las costas del continente americano, agreguémosle, pues, una historia y pensemos en este método como una reacción en cadena entre cada imagen dispuesta.

SECUENCIA

Partamos de la primera imagen interpretada bajo los términos de esta tesis; retomemos “El encuentro” (imagen # 19)¹⁴⁴ como base de la secuencia, imagen inaugural de la película, con sus satélites aledaños -Venus alsaciana, Venere Landolina- que corroboran el cuadrante, preliminar. Pero aumentémosle otro satélite para ilustrar el entramado funcionamiento de la cadena, siempre complejo y con vías alternas que se bifurcan sobre otras posibles nuevas secuencias. Comparemos ahora a la Venus nativa con la “Eva” de un grabado del artista Hans Sebald Beham (1500-1550), de Frankfurt (Imagen # 20)¹⁴⁵. Sobre la exaltación de un estado primordial del Nuevo Mundo, una especie de Edad de Oro reencontrada a partir de los viajes del descubrimiento, también la imagen de un paraíso terrenal se construye paralelamente entre las formas. Venus y Eva (imagen # 21)¹⁴⁶ no se alejan una de la otra, el trazo de un gesto las asocia, encontradas en espejo al ser una el

The University of Chicago Press, 1990, p.9.

¹⁴⁴ Imagen # 19. “El encuentro”.

¹⁴⁵ Imagen # 20. “Adán y Eva”, Hans Sebald Beham (1500-1550).

revés de la otra. La condición natural de los nativos se convierte en una extensión de la naturaleza¹⁴⁷ sublimada, pero esta vez también contiene aquello que terminaría por ser el fruto de una estrepitosa caída de lo idílico.

La ahora Eva-Venus nativa del encuentro baja de su primogénito estado ideal, dirigiéndose hacia la base del siguiente grabado de la secuencia -“El complot”- (imagen # 22)¹⁴⁸, donde ahora transformada en un ser agreste, se propone atacar por la espalda a un viajero europeo¹⁴⁹. Después de haberle atestado un golpe, el cuerpo del hombre yace en el suelo y sus tripas son hiladas por una nativa costurera –tejedora- (Imagen # 23)¹⁵⁰. La cabeza ha rodado por el piso mientras que la escena se envuelve en una combustión que inflama el siniestro trastorno de las figuras en una situación totalmente movediza. Si cubrimos el cuerpo degollado de la víctima, la nativa acuclillada parece estar hilando fibras de algodón entre sus manos. Trabaja las vísceras como hebras sueltas y flexibles, manejadas con una docilidad perturbadora. La figura de “la costurera” –como la he nombrado- procede su acción sobre una angustiante inhibición aisladora que la mantiene sumergida en su faena de destripamiento, sustrayéndose del entorno escénico. El contacto entre ambas formas –el muerto y la hiladora- se asocia en la inversión a la vez tierna y violenta del acto, porque el contacto corporal que se entabla es igualmente

¹⁴⁶ Imagen # 21. Comparación de la Venus nativa y la Eva de Beham.

¹⁴⁷ Sobre el desarrollo de tal idea remitirse a: *Op.cit.* BARTRA, Roger. *El salvaje en el espejo*. 1993.

¹⁴⁸ Imagen # 22. “El complot”.

¹⁴⁹ En esta parte prefiero no aumentar otro satélite más, pero se mantienen los ejemplos que he utilizado anteriormente, para continuar con el desenvolvimiento de la historia.

¹⁵⁰ Imagen # 23. “La costurera” (nombre que le he dado a la imagen). “Descuartizamiento de la víctima” imagen que ilustra las cartas de André Thévet. Grabado que hace alusión a la condición canibal de los nativos del Brasil. Ilustración retomada de: THEVET, André, *Le Brésil d'André Thévet. Les singularités de la France Antarctique (1557)*, Édition de Frank Lestringant, Paris.

delicado y destructivo, volviéndose casi macabro.

La conversión de dos estados anímicos en la misma figura, pone en relieve una situación de incertidumbre expuesta en una circunstancialidad prácticamente ajena a ella. La costurera está atravesada por una contradicción igualmente extraña y admirable: demora, serena e impasible, mientras que toda la pasión referente a la escena -y al acto que está cometiendo-, se desplaza al exterior en una frontera que la vuelve insensible, como si aquella situación no la afectara. La amenaza se gesta a través de ese estado en donde hay un sentido de terror bajo la forma mágica de la desnudez que hacía unos instantes todavía era celeste: “*Un renversement médusant de l’amour en chasse mortelle et de l’attraction en répulsion agressive*”¹⁵¹. La primigenia desnudez consagrada, lejos de lo obsceno del utópico encuentro, culmina ligada a una belleza consagrada al sacrificio. Es un espectáculo que encierra la amenaza de una condición primitiva indefinida y perversa.

La imagen que cierra la secuencia -para terminar esta breve historia-, es la personificación de América de Philippe Galle (fecha entre 1581-1600) (Imagen # 24)¹⁵², como una guerrera amazona que carga su aljiba de flechas, también armada con una jabalina, que después del festín carnívoro sostiene en su mano derecha una enseña troférica: la cabeza de su víctima. El paisaje se ha vaciado de los protagonistas que en el festín se regocijaban con la BBQ humana. Ahora camina despreocupada y triunfante entre los restos de víctimas y victimarios, entre las armas que atestiguan una guerra de la que se puede mostrar vencedora. Pero esta escena se compagina con otros relatos de

Éditions Chandeigne, 1997, p.163. (Collection “Magellane”).

¹⁵¹ *Op.cit.*, DIDI-HUBERMAN, George, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, p.89.

¹⁵² Imagen # 24. “América”, Philippe Galle.

hombres degollados por el avatar de mujeres crueles. Veamos la imagen de una Judith bíblica que carga la cabeza de Holofernes después de haberlo asesinado, en el grabado de un artista florentino anónimo (elaborada entre 1465-1480) (Imagen # 25 y 26)¹⁵³: el sable de la Judith renacentista deviene lanza en la mano de América; el tocado de piedras del artista italiano, se ha vuelto corona de plumas en la cabeza de la amazona americana de Galle; y en el camino se ha despojado de sus pesados ropajes para quedarse solamente con la movilidad evocada por el cinto que enredaba el talle de Judith, ondulado victoriosamente hacia atrás, ahora movimiento suelto de la dispersa cabellera que recubre a la nativa en una suerte de halo. Ambas, en un momento culminante, voltean hacia su costado para identificar al último espectador de la escena –tal vez nosotros mismos.

Veamos la secuencia gestual entera, elaborada por cada forma recortada de su margen e introducida en un espacio que carece de límites para crear otra esfera narrativa en la que se desenvuelve una nueva escena (Imagen # 27)¹⁵⁴. En ese espacio se construye la historia que acabamos de contar. Eva, Venus, nativa agreste, costurera, amazona y Judith bíblica, son figuras que transitan en el espacio de la metamorfosis figurativa. Las reacciones que ejecutan se encadenan una detrás de la otra, a través de un montaje de gestos subsecuentes que, entre intervalos, marcan el paso de una acción consecutiva. A través de un estado de la forma que persiste esperando a que otro lo remplace, el cuerpo substituye al movimiento a partir de la idea de que el sujeto lo ejecutaría sobre

¹⁵³ Imagen # 25 y 26. "Judith". Anónimo italiano, siglo XVI. Comparación entre América de Galle y la Judith anónima.

¹⁵⁴ Imagen # 27. Secuencia gestual.

el relevo de un encadenamiento gestual. El movimiento percibido, ciertamente, se debe comprender no sólo en el sentido de una forma inteligible (Idea), que se actualizaría en el sujeto, sino también de una forma sensible que organiza un campo perceptivo en función de una intención determinada.

La secuencia se abre como un programa u ordenamiento entre las imágenes y las formas que extiende la posibilidad de reconstruir un complejo visual alterno. Los tiempos muertos no existen porque todo gira en torno a una narración que transcurre donde los personajes están condenados a entretener una comunicación gestual. Pero no se debe confundir el funcionamiento de la secuencia con la del comic, porque las acciones de esta forma narrativa no se ordenan de la misma manera. La diferencia central entre el estilo de la B.D. y la secuencia, es que la primera sostiene como característica fundamental de su estructura las viñetas, es decir, los marcos que sostienen el encuadre narrativo que ligan y separan los micro-espacios en una sucesión de acontecimientos continuos¹⁵⁵. En la secuencia este efecto no sucede porque simplemente el marco se vuelve ausente, los cuadros no se pegan uno detrás de otro, separados y autónomos. En esta propuesta las figuras están expulsadas fuera del cuadrante de la viñeta.

Entiendo el ordenamiento de la secuencia más al estilo de un zoótropo que no designa un dispositivo material de proyección, sino una disposición mental, una manera dinámica de aprehender a las formas¹⁵⁶. Este sencillo

¹⁵⁵ Sobre la construcción de la narrativa visual en el comic ver el artículo citado anteriormente: *Op.cit.*, Pierre Fresnault-Dervelle, "Espace et Narrative", *Récits et discours par la Bande. Essais sur le comic*, 1977.

¹⁵⁶ Philippe-Alain Michaud utiliza la idea de la escena cinematográfica de finales del siglo XIX y principios del XX para explicar la relación que entabló Warburg con la proyección de imágenes fijas. Se sabe que en la conferencia de 1912 que pronunció en Roma sobre el "Arte italiano y la

aparato (Imagen # 28)¹⁵⁷ que funciona como un juguete óptico, fue inventado por el inglés William George Horner (1789-1837). Lo concibió como una pequeña maquina que al girar produce la ilusión de que se mueven las figuras dibujadas en su interior, a causa de la persistencia de las imágenes en la retina¹⁵⁸. En una tira de papel se imprimían las figuras de bailarines, acróbatas, gimnastas, trapecistas, pero originalmente los temas de animales, como perros saltadores o gatos, fueron los que le dieron el origen a su nombre. No más de una docena de figuras recortadas en un primer plano, donde todavía no hay profundidad de campo¹⁵⁹, construyen una acción que se desenvuelve al girar la rueda donde están pegadas, desarrollándose en unos cuantos segundos y repitiéndose en un circuito cerrado. Otra de sus características es que en las cintas de zoótropos hay utilería pero no hay paisaje o escenografía, volviendo la escena una acción meramente gestual que se encadena por las secuencias de los personajes. La animación de las figuras es posible gracias a la sucesión de los planos fijos separados por intervalos de espacios neutros que le permiten a la retina crear la ilusión del movimiento.

Este ingenioso utensilio que funciona como un teatro óptico, está animado por el principio de una banda de imágenes recortadas sobre un cartón, que anunciaría lejanamente el film¹⁶⁰. No sólo la dinámica de las

astrología internacional en el palacio de Schifanoia en Ferrara”, citado anteriormente, Warburg acompañó su discurso con una proyección autocroma. En: *Op.cit.*, Philippe-Alain Michaud, p.37.

¹⁵⁷ Imagen # 28. Zoótrofo de William George Horner, 1834.

¹⁵⁸ SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972, p.13.

¹⁵⁹ La utilización de la profundidad de campo es un procedimiento de puesta en escena que hace moverse a los personajes de adelante hacia atrás, o viceversa, y no solamente en un sólo plano. *Ibid.*, Georges Sadoul, p.11.

¹⁶⁰ “Estos aparatos podían por si solos dar nacimiento al dibujo animado moderno, sobre todo cuando el general austríaco Uchatuis los proyectó en una pantalla, en 1853, combinándolos con la linterna mágica descrita ya en el siglo XVII por el jesuita Kirscher. Mas, para que naciese el cine

formas se puede desenvolver claramente a partir del movimiento generado por el mismo espectador al girar la rueda del aparato, sino que existe la posibilidad de crear pequeñas narraciones a través de las acciones expuestas. El circuito de la nativa que ataca al español, lo devora y se lleva su cabeza colgando, puede leerse como una secuencia gestual animada por un zoótropo. La ausencia de paisaje permite concentrar la narración en las figuras al eliminar los paisajes escénicos, pero, en este caso, tampoco tendrían que estar forzosamente exentos de la interpretación, ya que todas las figuras forman parte del mismo acontecimiento. El zoótropo puede ilustrar claramente la idea de una secuencia de formas expuestas, y darle imagen a la creación de narraciones a partir de una continuidad animada de las formas.

propiamente dicho, había que utilizar la fotografía [la instantánea]". *Ibid.*, Georges Sadoul, p.5-6.

Imagen 17



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20

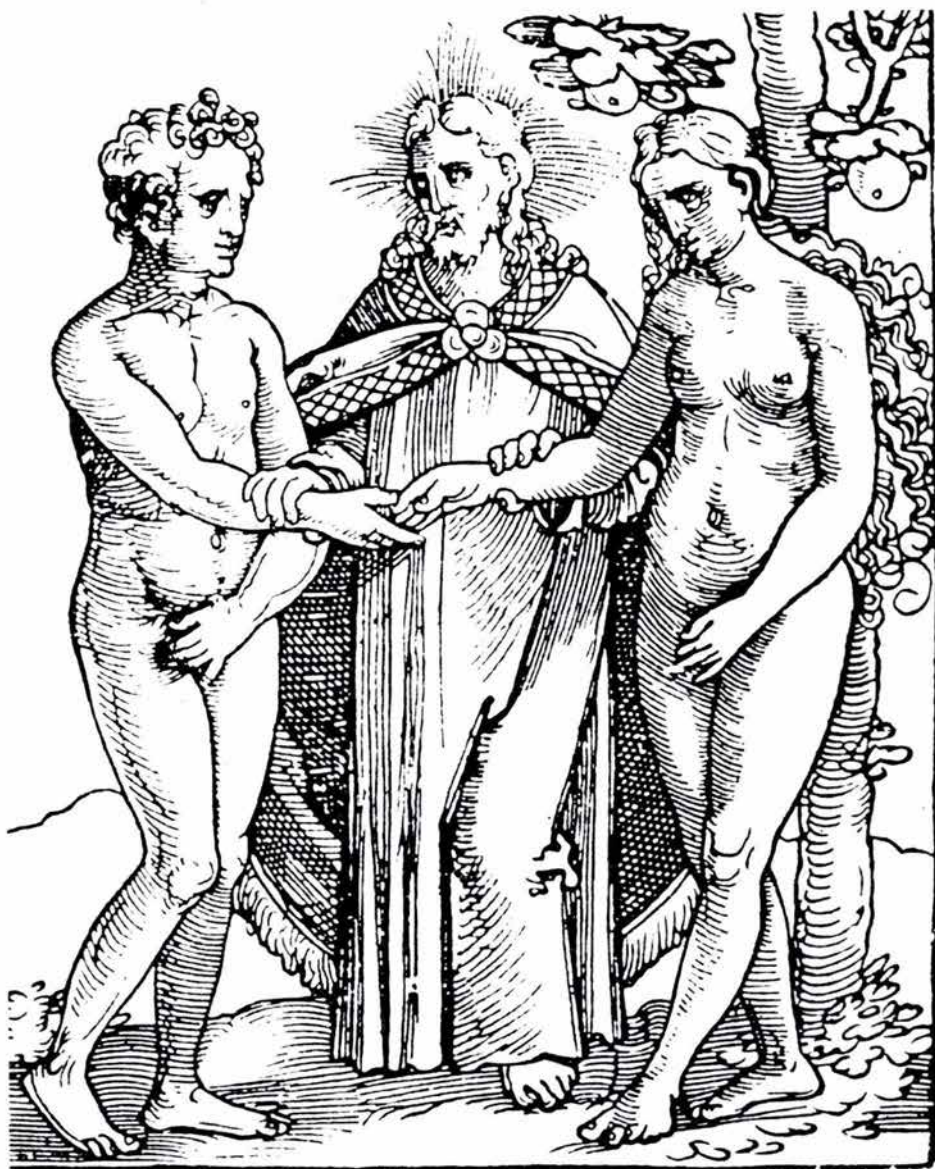


Imagen 21



Eva



Venus nativa

Imagen 22



Imagen 23



Imagen 24



Imagen 25



Imagen 26



Judith



Amazona

Imagen 27

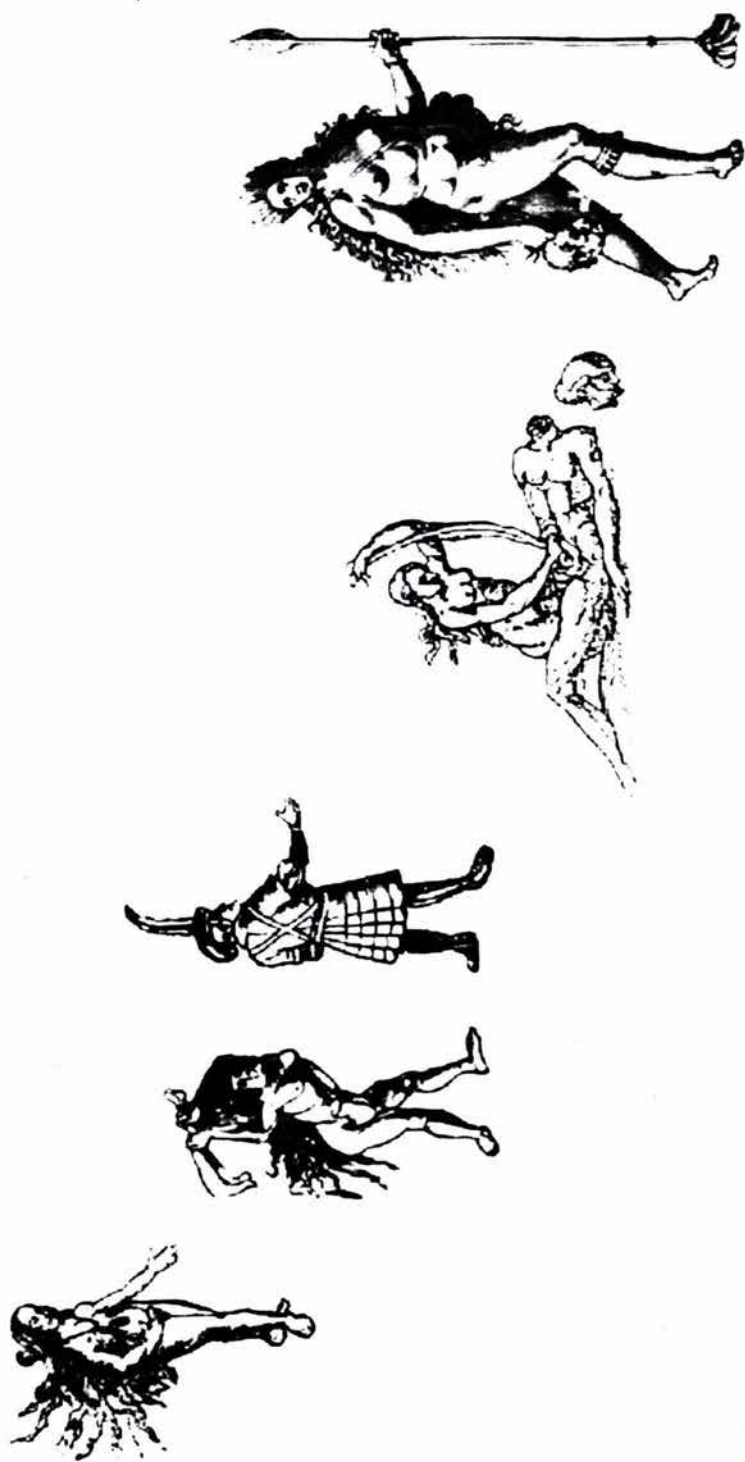
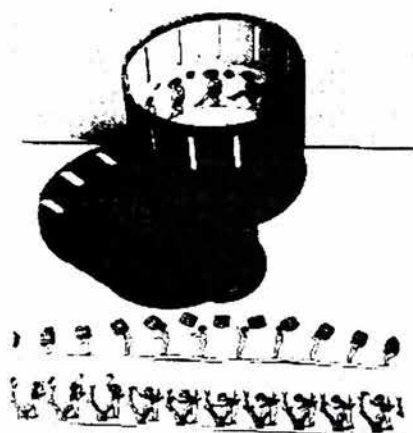
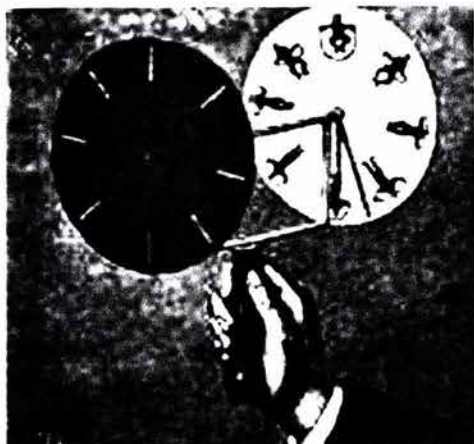


Imagen 28



/Cierre/

“Devant une image, nous avons à reconnaître ceci: qu’elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l’élément fragile, l’élément de passage, et qu’elle est devant nous l’élément du future, l’élément de la durée. L’image a souvent plus de mémoire et plus d’avenir que l’étant qui la regarde”¹⁶¹

George Didi-Huberman

En el estudio de la iconografía el gesto es el enclave expresivo de la imagen. Las imágenes iconográficas, entendidas como representaciones sensibles, deparan sobre narraciones constituidas por bloques expresivos susceptibles de extraer sentido pleno a partir de todas las señales que la integran. Todas las figuras que construyen ese espacio, adquieren importancia por su capacidad expresiva radicada en la selección del momento determinado

de un gesto, que en sí mismo, evoca la representación de un *tránsito* hacia otra postura, pero que en su momento le adjudica una identidad a cada forma. Lo que percibimos a través del gesto, es sólo un instante de la modificación del movimiento. Pero es menester concebir este movimiento como una condición interna, que no designa un desplazamiento real de la figura en el espacio iconográfico –porque evidentemente ésta nunca se mueve-, sino como un sistema de fuerzas al estilo warburgeano -expuesto en el último capítulo-, en donde su transposición en el universo de las representaciones, adquiere una duración perdurable.

La propuesta de entender las imágenes a través de las reminiscencias de una dinámica ha tenido como objeto visualizar el sistema iconográfico desde un ángulo que permitiera desplegar otra panorámica de su estudio. También con la finalidad de acceder, en cada grabado, a una multiplicidad de relaciones entabladas entre sus actores (dentro y fuera de la escena) a partir de la gestualidad, en todos los casos, de la representación de una figura femenina identificada como la personificación de la nativa del Nuevo Mundo. No ha sido un trabajo basado en la univocidad de la postura adquirida por aquella forma, es decir, por su simple condición de existencia y de pertenencia a una escena, lo que eventualmente haya determinado el sentido del sistema interpretado. Tal como lo he expuesto anteriormente, el fundamento del engranaje discursivo ha tendido como cause la evocación del movimiento como el agente expresivo de una narración visual.

Bajo estos términos el valor narrativo del gesto se convierte en el meollo central en la imagen iconográfica y no tanto su valor histórico

¹⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p.10.

atribuido a un contexto. Pero el alcance teórico va más allá de las narraciones expuestas, digamos que el punto sobre el cual gira esta búsqueda no es la narración como tal sino su capacidad de ser puesta en imagen¹⁶². Sobre esta misma línea teórica quise utilizar a las figuras: a partir de la puesta en marcha de sus mecanismos gestuales que les confieren a cada personaje una consistencia determinada que, al mismo tiempo, les permite desplegar diversos matices expresivos. Así, se entretajan nuevas relaciones entre los elementos de la imagen y, a la vez, construyen otros significados bajo formas gestuales que ya existían en otros contextos escénicos. Los viejos motivos no desaparecen, sino que crean redes de cambios, tejidos, en donde el mismo gesto cambia entre las formas corporales de ménades, amazonas y nativas. Se extiende un telar de formas como un armazón visual en donde se pueden percibir las relaciones entre las formas, más que las formas *per se* –en sí mismas-. Como propone Pierre Fresnault-Dervelle a través de la coordinación entre los gestos y los elementos en la imagen nacen las situaciones particulares de cada una de ellas¹⁶³.

La importancia de esta propuesta entiende a cada figura como generadora de una significación que puede ser alegórica, pero que al mismo tiempo pone en evidencia la relación entre los elementos para crear una narrativa visual. La idea consiste en crear variaciones sintácticas al no poner nada más en evidencia la similitud existente entre las formas, sino también comprender cómo cada singularidad figurativa retoma las vías de su propia identificación y la de un posible discurso. En este sentido, los fenómenos de

¹⁶² *Op.cit.*, Pierre Fresnault-Dervelle, p.139.

¹⁶³ *Ibid.*, Pierre Fresnault-Dervelle, p.144.

transmisión, asimilación y transposición construyen la identidad histórica de las formas plásticas, porque: *las cosas no significan por el parecido asociativo que tengan sino por la infinidad de posibilidades abiertas a través de las relaciones analógicas que pueden entablar.*

Por otra parte, el enfoque de este trabajo no habrá sido tanto la referencia al <movimiento de las imágenes>, sino más bien, la <imagen del movimiento> de las formas gestuales¹⁶⁴, ya que el estado de una dinámica figurativa define lo que pasa entre los objetos y expone la duración de un gesto. Diría que el movimiento conjunta los elementos de la imagen sobre una permanencia abismada entre las grietas de una expresividad creada a través de: las partes, los cuerpos, los aspectos, las dimensiones, las distancias, las posiciones respectivas que componen un conjunto en la imagen. A través de ello, la perspectiva y la visión del sistema iconográfico deviene completamente diferente. Porque el movimiento es pensado a la vez como objeto y como método, como característica de las obras iconográficas –de arte- y como núcleo que pretende decir, expresar, algo. De aquí también se ha desprendido la idea de la secuencia como un montaje entre imágenes y formas para lograr la continuidad de un flujo expresivo.

De esta manera, las formas gestuales construyen sus propias estrategias. A través de la propuesta de la secuencia se organiza una serie de base desarmable al pensar que los marcos pueden convertirse en fronteras móviles - fronteras desplazables como propone Derrida-, donde lo interesante es que la experiencia visual deja de ser el resultado objetivo de una representación y se

¹⁶⁴ Op.cit. ALAIN-MICHAUD, Philippe, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, p. 10.

convierte también en un proceso, un conflicto de fuerzas heterogéneas que hace del cuadro un cruce de estados gestuales en movimiento. Así, el discurso sobre la otredad del Nuevo Mundo conforma también un sistema, es decir una imagen construida a partir del ensamblaje de diversas piezas y la posibilidad de comprender esta imagen consiste en la decodificación de ese complejo imaginativo a través de la variación expresiva de las formas de la secuencia. Así, nos damos cuenta que los nexos que unifican este discurso dualista, entre la Venus y la nativa agreste, propuestos en un principio, están conformados por una serie aún más compleja de eslabones.

La propuesta de entender a las imágenes a través de secuencias, en las que se desenvuelven formas gestuales sucesivamente a través de cuerpos que se expresan, me parece que permite la idea de una articulación entre otras imágenes que podemos entender como satélites análogos o como planos móviles. A partir de esto, el historiador del arte pone en juego todas las piezas de un conjunto que tiene las posibilidades de extender sus horizontes, a través de montajes renovables. Pero aquel sistema secuencial propuesto, que funciona como una proyección de imágenes caleidoscópicas, siempre va a carecer de algo: ese “algo” es un final. Un final que no es una imagen que encierra el conjunto volviéndolo lineal o cíclico por siempre; un final que nunca es totalizador por sí mismo ya que sólo el analista lo puede determinar. Así, dejo la posibilidad de un sinfín de cadenas secuenciales abiertas como formas alternativas de análisis. Dejo la posibilidad de la construcción de muchas otras cadenas como una manera de crear opciones interpretativas sobre el estudio de las formas, propuesto por la iconografía.

BIBLIOGRAFÍA

- *Libros y artículos*

ABEYDEERA Ananda, "Rutas de la fe. Sobre la huella bendita del paso de Adán en Ceilán.", en: *Diógenes*, número 159, julio-septiembre, 1992.

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

ARGULLOL, Rafael, *El Quattrocento. Arte y cultura del renacimiento Italiano*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1988.

BARTRA, Roger, *El salvaje en el espejo*, México, UNAM/Era, 1992.

BARTRA, Roger, *El salvaje artificial*, México, UNAM/Era, 1997.

BENJAMIN, Walter, *L'origine du drame barroque Almand*, Paris, Gallimard, 2000. (Collection "Folio Essais").

BERNHEIM Pierre-Antoine, Guy Stavrides, *Paraíso, Paraíso. Visiones y encuentros. El paraíso terrenal y el cielo a lo largo de los tiempos*, Madrid, Ed. Grupo Libro, 1993. (Colección "Paraísos Perdidos" # 5).

BINSWANGER, Ludwing, *Tres formas de la existencia frustrada*, primera edición en español, traducción de Edgardo Albizu, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1972.

BITTERLI, Urs, *Los "salvajes" y los "civilizados". El encuentro de Europa y Ultramar*, México, FCE, 1998.

BURKE, Peter, *El Renacimiento Italiano. Cultura y sociedad en España*,

Madrid, Editorial Alianza Forma, 1993.

BURKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, México, Editorial Porrúa, 1984. (Colección "Sepan Cuantos", N°441).

CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/ Jupiter, 1982. (Collection "Bouquins").

CLÉMENT, C., y CIXOUS, H., *La jeune née*, Paris, Union Général D'Éditions Inédit 10/18, 1975. (Série Féminin Futur # 984).

DECROUX, Étienne, *Palabras sobre el mimo*, México, Ediciones el Milagro, 2000.

DELEUZE, Gilles, *L'image mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles, y Félix Guattari, *Rizoma*, México, Ediciones Coyoacán, 2001. (Colección "Psicología" # 13).

DELUMEAU, Jean, *Une histoire du paradis. Les jardins des délices*, vol. I, Paris, Ed. Fayard, 1992.

DELUMEAU, Jean, *Une histoire du paradis. Mille ans de bonheur*, vol. II, Paris, Ed. Fayard, 1995.

DEMONQUE, Chantal, et.al., *Pratique de la philosophie de la A à Z*, Paris, Hatier, 1994.

DERRIDA, Jaques, *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit,

1990.

DIDI-HUBERMAN, George, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Editions Gallimard, 1999. (Collection "Le temps des images").

DIDI- HUBERMAN, George, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, George, *L'image survivante. Histoire de l'art en temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

DUVIOLS, Jean-Paul, *L'Amérique espagnole vue et rêvée. Les livres de Voyages de Christophe Colomb à Bougainville.*, Paris, Ed. Promodis, 1985.

EURÍPIDES, "Las Bacantes", en: *Tragedias*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2000.

FRESNAULT-DERVELLE, Pierre, "Espace et narrative", en: *Récits et discours par la Bande. Essais sur le comic*, Paris, Librairie Hachette, 1977.

FUENTES, Carlos, "Imaginación de América", en: *Diógenes*, número 160, octubre-diciembre, 1992, pp. 9-23.

GIL, Juan, *Mitos y utopías del descubrimiento*, vols. I y II, Madrid, Alianza Universidad, 1989.

GOMBRICH, E.H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Barcelona, Editorial Alianza Forma, 1992.

GÓMEZ CANEDO, Lineo, "¿Hombres o bestias?", en: *Estudios de Historia Novohispana*, México, UNAM/IIH, 1960, vol. I, pp.29-51.

GOUSSET Marie-Thérèse, *Edén. Le jardin médiéval à travers l'enluminure. XIII-XVI siècle*, Paris, Albin Michel/Bibliothèque Nationale de France, 2001.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, vol.1, Madrid, Alianza Editorial, 1985. (Colección "El libro del bolsillo" # 1110).

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología Griega y Romana*, Barcelona, Piados 1981.

HONOUR, Hugu, *The new golden land. European images of América*, London, Pantheon, 1975.

HONOUR, Hugu, *el al.*, *L'Amérique vue par l'Europe*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1976.

HONOUR, Hugu, *el al.*, *L'Amérique vue par l'Europe*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1976.
, 1980.

LERY, Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil (1578)*, présenté par Frank Lestringant, Paris, Le livre de Poche, 1994. Collection "Bibliothèque Classique", # 707).

LYOTARD, Jean-Francois, *La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2003. (Filosofía, Serie Cla-De-Ma).

MACIAS RODRÍGUEZ, Valeria, *La narración pictórica en los códices prehispánicos y coloniales: Categorías plásticas para representar el paso del tiempo*, México, UNAM/FFYL, 2003.

MAGASICH-AIROLA, Jorge y Jean-Marc de Beer, *America Magica. Quand l'Europe de la Renaissance croyait conquérir le Paradis*, Paris, Autrement, 1994. (Serie "Mémoires" N°29).

MANDEVILLE, Jean de, *Le livre des Merveilles du Monde*, Edition de Christian Deluz, Paris, CNRS Editions, 2000.

MAY, Georges, "Sens unique et double sens. Reflexions sur les voyages imaginaires", en: *Diógenes*, número 152, octubre-diciembre, 1990, pp. 3-21.

MICHAUD, Ives, *L'art a l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Les essais Stock, 2003.

MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

MONTIEL, Edgar, "La alteridad frente al espejo", en: *Diógenes*, número 159, julio-septiembre, 1992, pp. 29-38.

O'GORMAN, Edmundo, en *La invención de América*, México, FCE/SEP, 1984.(Colección "Lecturas Mexicanas" # 63).

ORTEGA Y MEDINA, Juan, *Imagología del bueno y del mal salvaje*, México, UNAM1987. (Colección "Serie de Historia General # 15).

OVIDIO, *Metamorfosis*, versión de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1979. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

PADGEN, Anthony, *La caída del hombre natural*, Madrid, Editorial Alianza, 1988.

PADGEN, Anthony, *European encounters with the new world. From Renaissance to Romanticism*, Yale, University Press, New Haven, 1993.

PANOVKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores, 1983. (Colección "Cuadernos Marginales", Número 31).

PANOVSKI, Erwin, *Idea. Contribución a la historia del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1980.

PANOVSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Editorial Alianza Forma, 2001.

PLATÓN, *El banquete*, México, Ediciones Porrúa, 1983.

ROUANET, Sergio Paulo, "Regard de l'autre, regard sur l'autre", en: *Diógenes*, número 193, enero-marzo, 2001, pp. 3-14.

ROJAS MIX, Miguel, *América imaginaria*, Barcelona, Editorial Lumen,

1992.

ROUSSEAU, Marie-Claude, *Jardin et Paradis*, Angers, Cahiers du Centre Interdisciplinaire de Recherches en Histoire, Lettres et Langues (CIRHiLL), N°23, Université Catholique de l'Ouest, 1999.

SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972.

SANTIAGO, Sebastián, *Iconografía del indio Americano. Siglos XVI-XVII*. Madrid, Ediciones Tuero, 1992.

SCHMITT, Jean-Claude, (coord.), *Ève et Pandora. La création de la première femme*, Paris, Gallimard, 2002.

THEVET, *Le Brésil d'André Thévet. Les singularités de la France Antarctique (1557)*, Edition de Frank Lestringant, Paris, Editions Chandeigne, 1997. (Collection "Magellane").

USLAR Pietri, Arturo, *La creación del Nuevo Mundo*, México, FCE, 1992.

UTOPIE. *La quête de la société idéal en Occident*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2000.

VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores, y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari, pintor aretino*, versión de Guillermo Fernández, México, UNAM, 1996. (Colección "Nuestros Clásicos" Número 74).

VERLINDEN, Charles, "El largo descubrimiento de América", en: *Diógenes*, número 159, julio-septiembre, 1992.

VESPUCIO, Américo, *El Nuevo Mundo. Cartas relativas a sus viajes y descubrimientos*, Prefacio de Roberto Levillier, Buenos Aires, Editorial Nova, 1951. (Colección "Biblioteca Americanista").

VESPUCIO, Américo, *Cartas de viaje*, Introducción de Luciano Formisano,

Madrid, Alianza Editorial, 1986. (Colección "El libro del bolsillo" Número 215).

VILLORO, Luis, "La alteridad inaceptable", en: *Diógenes*, número 159, julio-septiembre, 1992, pp.57-67.

VIRILIO, Paul, *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1996.

WARBURG, Aby, *Essais Florentins*, Paris, Editorial Klincksieck, 1990.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (PUG), 2002. (Colección, "La Bibliothèque de l'Imaginaire").

- *Imágenes*

BERTI, Luciano, *et al.*, *Les Offices*, Londres, Editorial Scala, 2001.

Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas/ UNAM. Se consultaron los archivos concernientes a la iconografía del renacimiento italiano del catálogo "BARTCH".

Bibliothèque Nationale de France, Sitio Richelieu, Departamento de "Estampas y Grabados", Fototeca. Se consultaron todos los grabados concernientes al descubrimiento de América (folios Ea.79 - Qf.1778) y a las representaciones del Paraíso en el siglo XVI (folios Ec.37 - Rb.17). En los meses de enero, febrero y marzo del año 2002.

Bibliothèque du Musée de l'Homme. Se consultaron todos los archivos concernientes a la iconografía del Nuevo Mundo. En el mes de diciembre del año 2001.

Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval (GAHOM). Bajo

la dirección de Jean-Claude Schmitt. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Se consultaron todos los archivos concernientes a las representaciones del París y de los motivos grecolatinos (folios 1V - 139V), de la red de bibliotecas francesas y de la Biblioteca Apostólica Vaticana. En los meses de abril y mayo del año 2002.

Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études sur l'Amérique Latine (IHEAL). Se consultaron los archivos concernientes a la iconografía del descubrimiento del continente americano y la bibliografía general sobre el tema. En el mes de noviembre del año 2001.

DUPEUX, Cécile, et al., *La gravure d'illustration en Alsace au XVI siècle*, Strasbourg, Bibliothèque National et Universitaire de Strasbourg/ Presse Universitaire de Strasbourg, 1992.

HIND, A.M., *Early italian engravings. Part I*, New York, Bernard Quaritch Ltd., 1938.

HOLLSTEIN'S, (Catálogo), *Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts (1450-1700)*, Rotterdam, Sound and Vision Publishers, 1999.

Mémoire d'une Amérique, La Rochelle, Musée du Nouveau Monde, 1980.

SRAUSS, Walter L., *The german single-leaf woodcut (1550-1600)*, Vol. III, New York, Abaris Books, Inc., 1975.