

UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
MAGÍSTER EN HUMANIDADES Y ARTE



ESTÉTICA DE LA IMAGEN-METÁFORA MUJER/ESPEJO:
UNA APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE TRES DISCIPLINAS
ARTÍSTICAS.

Pintura, Literatura y Cine

ALUMNO: Claudia Méndez Endress

PROFESORA GUÍA: María de los Angeles Nachar M.

NOVIEMBRE 2013
SANTIAGO DE CHILE

ME. MAGHA
(07)
2013

26300

M4433-C.O



UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
MAGISTER EN HUMANIDADES Y ARTE

**ESTÉTICA DE LA IMAGEN-METÁFORA MUJER/ESPEJO:
UNA APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE TRES DISCIPLINAS
ARTÍSTICAS.
Pintura, Literatura y Cine.**

ALUMNO: Claudia Méndez Endress
PROFESORA GUÍA: María de los Ángeles Nachar M.

Noviembre, 2013
SANTIAGO DE CHILE



10897

“El pintor no debe limitarse a pintar lo que ve delante de él, sino también lo que ve dentro de sí mismo. Y si en su interior no ve nada, entonces tampoco debe pintar lo que ve ante sí”¹.

Caspar David Friedrich²

¹ D' Angelo, Paolo y Duque, Félix (editores). (1999): *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Traducción de Klaus Wrehde y Miguel Ángel San José Ribera, p.18.

DEDICATORIA

A Antonia y Joaquín por su paciencia al entender a mamá en lo abstracto y solitario de este trabajo a pesar de sus cortas edades; a mi madre por su invaluable ayuda; a Astrid, Mabel y mis amigos por sus incansables muestras de apoyo y al entusiasmo y generosidad de mi profesora guía.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi gran mentora, Irene Rostagno E., quien me enseñó a bucear en los textos literarios y sembró en mí el germen del esfuerzo.

Gracias a John Ruskin por su legado que ha mantenido mi interés cautivo y me ha hecho “ver”.

Gracias a María de los Ángeles Nachar M. por su genuino entusiasmo y colaboración.

Y gracias a Dios, por haberme hecho quien soy.

TABLA DE CONTENIDOS

Páginas preliminares	p. i - iv
Introducción	p. 1
Marco Teórico.	p. 8
Capítulo I: <i>Romanticismo Inglés y la Muerte del Objeto.</i>	p. 22
Capítulo II: <i>Modos y Medios Interconectados: poesía y pintura.</i>	p. 31
Poemas: referentes literarios fundamentales.	
Capítulo III: <i>Tránsito a través de Espejos Posibles.</i>	p. 47
Capítulo IV: <i>Mujer de Espalda/Espalda de Mujer.</i>	p. 66
Conclusiones.	p. 77
Bibliografía.	p. 82
Índice de Imágenes.	p. 87

Introducción

Introducción

Estética de la imagen-metáfora mujer/espejo: una aproximación a través de tres disciplinas artísticas es una propuesta escritural que plantea un estudio interdisciplinario del arte y la literatura asociada al uso de la imagen femenina representada en una acotada selección de pintura Prerrafaelita, poesía de Tennyson y dos ejemplos - uno pictórico y uno cinematográfico - de arte chileno contemporáneo. Con este objetivo en mente, pretendo explorar las conexiones entre dichos textos visuales y escritos y los procesos mentales que se gatillan en el espectador. Aunque la discusión orbitará en torno a la imagen femenina, no es mi intención desarrollar ni abrazar la mirada feminista, pues siento sería una forma de ideologizar los canales de exploración del arte. A pesar de ser textos, pinturas y film producidos por hombres, con la sola excepción de la pintura chilena, que se enmarca en autoría femenina, las características naturales y esenciales de estos, como lo son la separación de su creador y su vida independiente para la exposición, no sesgan ni discriminan el género de sus espectadores/lectores. Construir puentes de significado o establecer conexiones entre representaciones, no son particular propiedad de un género. Ser mujer no es requisito *sine qua non* para hablar con autoridad de lo femenino representado; sólo se necesita una mente activa y ávida por descubrir articulaciones relevantes detrás de la producción de significado.

Con un ánimo de contribuir al desarrollo de las humanidades, esta propuesta gira en torno a dos géneros que motivan mi inquietud por la investigación: la literatura y el arte. Ya desde el primer curso del programa del Magíster en Humanidades, la corriente romántica caló profundamente en mi espíritu y muy especialmente el grupo artístico inglés del siglo

XIX autodenominado Prerrafaelita. El presente trabajo intenta acercar las relaciones significantes entre tres de sus obras visuales, “*The Lady of Shalott*”, “*Estoy harta de las sombras, dice The Lady of Shalott*” y “*Mariana*” de los artistas prerrafaelitas William Holman Hunt, John William Waterhouse y John Everett Millais respectivamente y un corpus poético de Lord Alfred Tennyson con el cual comparten no sólo el motivo, sino también los títulos. Intento destacar el tratamiento de la imagen mujer/espejo y el arduo trabajo del poeta, artista o pensador por plasmar la realidad. Este estudio se enfocará en el análisis y discusión de la interconexión de modos textuales distintos. Asimismo y como una manera de mantener la vigencia y reverdecir la lectura de estos imaginarios, propondré posibles cruces o enlaces con el arte contemporáneo chileno representado en un film y una pintura. Para ello he seleccionado la película, *La Luna en el Espejo* de Silvio Caiozzi y una obra *Mujer de Espalda* de la artista visual chilena Mónica Endress. Intento con ello dibujar una traza poética entre estas muestras artísticas representativas de dos mundos y culturas, que aunque distintas y distantes, en el arte encuentran un espacio común.

Hablar de lo femenino representado, es hablar de reproducción, de duplicación, de *speculum*. La mujer como signo (re) -produce en su matriz abundancia de significado. Su imagen prodiga tantas relaciones simbólicas, como su naturaleza misma. La psiquis femenina “representada” se vuelve un espejo, que logra duplicar, proyectar e instalar preceptos y relaciones complejas en la mente de quien contempla arte. Este laboratorio resulta ser nuestro punto de partida en este viaje hacia el tratamiento de la imagen. En los textos seleccionados, ya sean poéticos o visuales, lo especular está íntimamente relacionado a lo femenino. Observaremos entonces cómo el dispositivo especular opera en cada uno y daremos cuenta de la producción de significado a partir de dichos cruces. En el mito de la *Señora de Shalott*, el espejo delata y muestra la falta de verdad; en *Mariana*, la protagonista es reflejo de su encarcelamiento; en *La Luna en el Espejo* el rol femenino es representado por el hijo y el rol masculino es representado por Lucrecia; y *Mujer de Espalda* es una representación pléfrica de diseño y fuerza: una mujer enmarcada en un diseño floral que nos da la espalda.

Este trabajo ha sido estructurado en una serie de cuatro breves capítulos. El primero de ellos abre la discusión en torno a *qué es* la imagen y *qué hace* en el ámbito del arte. Para ello repasamos la citada alegoría de la caverna de Platón donde las sombras son motivo de admiración y donde la inercia gobierna las mentes de los cautivos. En este capítulo también examinamos la *irrealidad* en Sartre donde la imagen es una producción subjetiva, distinta y separada de su origen. La imagen es “...una proyección imaginaria de la consciencia, que no es sombra tramposa del objeto sino la del sujeto”¹. En otras palabras, el objeto sólo existe en tanto es imaginado por el sujeto. También, brevemente revisaremos el efecto de la representación en el sujeto según Kant. La facultad del sujeto para dirimir frente a *lo bello* y *lo sublime* está auspiciada por la teoría kantiana frente a la posición del sujeto. Estos juicios estéticos establecen algunas directrices para evaluar lo que se entiende por arte. John Ruskin, célebre crítico inglés y tutor del movimiento prerrafaelita, también tiene su parte en la discusión con su avezada y rupturista propuesta del espectador que construye significado a partir de un proceso interpretativo que aúna un caleidoscopio de imágenes para arribar a una comprensión de lo sublime. Para alcanzar tal comprensión, el lector/espectador multiplica la perspectiva del artista al recoger las alegorías dispuestas por el artista y conectarlas a otros textos, engrandeciendo y sublimando el debate. La forma en que el espectador relaciona los fragmentos dispuestos por el artista es personal, lo distingue, lo eleva y lo eterniza en su relación con el arte.

Por otra parte, el marco teórico está organizado de manera tal que una persona natural con verdadero y sincero amor por las artes pueda entender y seguir los saltos que propongo. La intención de éste no es transitar cronológicamente por las colaboraciones de estos grandes pensadores, sino hacerlos dialogar y frente a eso hacer ver al espectador común y corriente, a la manera de Ruskin que el arte es parte fundamental y necesaria para el alma humana; que el conocimiento es acumulativo y que cada idea es un *stepping stone* (peldaño) para quien viene después. Quisiera, desde una mirada narrativa-estética, promover la creación de ideas renovadas, enriquecer la valoración y apreciación estética de

¹ Adrián Cangí, *Por una pragmática de configuraciones de visibilidad estéticas y políticas* en prólogo a *La Invención de lo Visible* de Patrick Vauday, BBAA, Letranomada, 2009, p. 9.

las obras estudiadas creando relaciones simbióticas que potencien nuevos significados, nuevas realidades en relación a las miradas simbólicas del pasado.

En el segundo capítulo examinaremos algunas de las animaciones de la corriente romántica en Europa y especialmente en el Reino Unido con las pretensiones de la hermandad prerrafaelita en el contexto victoriano. Igualmente reflexionaremos sobre las concordancias entre el arte y la naturaleza según la crítica romántica. Dos “fuerzas creadoras autónomas” capaces de generar grandes cambios en la geografía terrestre y humana. Frente a estas fuerzas, ante las cuales no somos indiferentes pues nos mueven física, emocional e intelectualmente, el romántico exige la misma autonomía e ímpetu creador en el artista. “*el artista debe [retratar] no los objetos, sino las relaciones que tales objetos suscitan en él*”². Lo que el romántico pide al artista, también lo demanda para el espectador. En el Reino Unido, esta exigencia la lidera Ruskin quien insta al espectador a asumir una participación activa y crear conexiones a partir de su perspectiva fragmentada. Referente a los cambios que se suscitan frente al movimiento romántico, en esta sección también discutiremos la definitiva muerte del *objeto* como estructura cartesiana y *episteme* imperante hasta esa época.

El tercer capítulo se abocará principalmente a la discusión y análisis de las relaciones textuales de las obras pictóricas “*The Lady of Shalott, Estoy Harta de las Sombras – dijo The Lady of Shalott*” y “*Mariana*” de los artistas prerrafaelitas William Holman Hunt, J.W. Waterhouse y John Everett Millais respectivamente y de los textos poéticos homónimos de Lord Alfred Tennyson. Son mujeres encerradas en espacios rodeados de agua y que únicamente a través de un espejo y de una ventana pueden mirar el mundo. Lo especular en ambos poemas está teñido por la percepción que ambas tienen de sus carencias, de su abandono y reclusión. Como espectadores y lectores, compartimos las imágenes que en las mentes de estos personajes habitan.

2 P. D’Angelo cita a Ludovico di Breme (1780–1820) en *La Estética del Romanticismo*. Ludovico di Breme, *Intorno all’ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, en *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, Roma-Bari, Laterza, 1975, vol. I.

En el cuarto capítulo, nos acercamos hacia una imagen especular propuesta en la película *La Luna en el Espejo* de Silvio Caiozzi, como director, productor, y co-guionista, junto al escritor José Donoso. Ambos creadores proponen una narrativa subterránea en el guión; poco a poco, y en lugares en donde la luz se filtra de manera muy tímida, se va construyendo un espacio particular, en donde cada uno de los personajes van configurando en función de las palabras, gestos, actos, relaciones; su propia necesidad y posibilidad de manifestación frente al espectador que los contempla. Esta contemplación se transforma en un primer acercamiento en torno al reflejo que de los propios personajes asoma; y de pronto, comenzamos a asistir al verdadero rito que va tejiendo la película, a través del recorrido que proponen los diversos espejos -que repartidos en lugares de la casa en donde ocurre la acción, y dispuestos como objetos que dan cuenta de la presencia de una cartografía doméstica racional-, operan como ventanas abiertas al acto de seguimiento y vigilancia de uno de los personajes. Siguiendo esta ruta, esta suerte de museografía instalada en la casa, damos cuenta de la historia de las soledades, de las angustias, de las incertezas que van quedando dibujadas a modo de reflejo en las lentillas especulares que tragan la imagen. El *espejo*, del latín, *speculum*, y que a su vez deriva de la voz latina arcaica *specere*, mirar; nos da cuenta de la traslación entre el acto de *mirar* y *ser mirado*, y el tono *especulativo* en y desde *lo que se ve*. Esta suerte de estela que queda prendada en la superficie del espejo no es suficientemente prístina como para interpretarla de una vez. La oscuridad y penumbra constante de la casa nos deja apenas un retazo de reflejos.

Verdades corpóreas e incorpóreas que van velando su propio paso, y que instaladas en una suerte de visión efímera, se nos escapan, se nos niegan. El espejo deja solamente *entrever*, y una vez que el reflejo habita en su superficie de plomo, des-aparece; se desvanece; como también, la vida. Interesante resulta dar cuenta de la posibilidad de verificar -como espectadores- la función del reflejo en el espejo de manera móvil; las pinturas tratadas en la Tesis manifiestan la presencia del espejo, y éste nos permite asistir continuamente a su efecto tras la observación de la bidimensionalidad; el cine y su movilidad, nos deja visualizar la poética del rastro, de lo que acontece; nos permite el desplazamiento; nos deja *ver* la secuencia, la proyección en su poética.

Finalmente, en el último capítulo se examinará una parte del posible imaginario chileno contemporáneo en la obra *Mujer de Espalda* de la artista visual Mónica Endress. En el análisis de este imaginario no sólo se develan los encuentros entre representaciones que arman el discurso artístico, sino que también se actualiza la metáfora de la mujer/espejo. En *Mujer de Espalda* veremos cómo el poder de la imagen genera vínculos conectando y tensionando los elementos dentro y fuera de la tela. La mujer de espalda es más que un cliché reconocible.

Es “*por amor al arte*”, que este trabajo pretende rescatar la idea formativa de John Ruskin de enlazar dos esferas: el mundo de las artes y el del espectador de clase media. Su línea de pensamiento es una invitación a la reflexión, a la pausa, a encontrar el goce en la contemplación tanto de la naturaleza como del arte. La invitación a la pausa que propuso Ruskin en los albores de la revolución industrial es hoy en día, en tiempos de la globalización y del dominio tecnológico, prácticamente un anacronismo. Vivimos sometidos al terrorismo de la agitación, en el espiral del cambio, pues nada permanece, todo es devenir. Nada pareciera detener la máquina y la vorágine, la prisa, la urgencia de vida contemporánea nos arroja infinitamente a los rieles de la novedad. Sin embargo, solazarse con la naturaleza y con el arte siempre será un refugio, un modo de salirse de la corriente, del carril; un modo de aquietar el alma y maravillarse ante la genialidad. Ya lo sentenciaba Ruskin “...quienes no se entregan a la monotonía temporal, sino que corren de un cambio a otro, gradualmente merman la agudeza del mismo cambio y lanzan una sombra y fatiga sobre el mundo del cual ya no hay salida”³. Una obra pictórica o un libro es una ventana al goce emotivo e imaginativo que nos ofrece el arte y la literatura. Es una salida alternativa donde se funde esfuerzo cooperativo entre artista y espectador con el fin de apreciar la grandeza. En una extensa entrevista a David Hockney, que resultó en la edición del libro, *El Gran Mensaje*⁴, él mismo señala que un artista escruta la naturaleza con detenimiento y que su motivación reside en el goce activo de mirar. En la misma

³ J. Ruskin, “...those who will not submit to the temporary sameness, but rush from one change to another, gradually dull the edge of change itself, and bring a shadow and weariness over the whole world from which there is no more escape”, *Stones of Venice*, vol. II, 1911, p. 178.

⁴ M. Gayford, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, London, Thames and Hudson, 2011.

entrevista él habla de cómo los grandes maestros, Monet y Van Gogh, nos animan a ver más; a ver el mundo con más intensidad y, por la cualidad inmortal de una obra de arte, seguirán haciéndonos ver. Entrevistador y entrevistado coinciden en que el arte tiene que ver con la observación inútil, *“por amor al arte”*, por placer. Hockney comenta que la mayoría de las personas sólo pasea la vista por lo que tienen ante sí. También concuerdan en que uno de los cometidos del arte visual es obligarnos a mirar, a fijar la atención. Hockney dice: *“las imágenes influyen unas a otras, pero también nos hacen ver cosas que de otro modo no veríamos”*⁵.

⁵ Ibid., p.85.

Marco Teórico

Marco Teórico

“*¿Qué es y qué hace la imagen en el dominio del arte?*” es una idea que ha cautivado y generado grandes y variadas discusiones filosóficas desde el celebrado mito platónico de la caverna hasta las conexiones contemporáneas de Patrick Vauday. Para entender a cabalidad la intensión de este trabajo, es necesario incluir en este marco teórico algunas de las discusiones más substanciosas en torno a la cuestión del arte, la factura de una obra y la visión del espectador en los dos mil cuatrocientos años que nos separan del hito platónico. Para ello es necesario citar, entre las voces principales y distantes de Platón y Vauday inclusive, algunos pensadores que nos den claridad en la discusión del corpus seleccionado. La idea no es seguir una linealidad temporal en la discusión, sino orquestar un espacio de diálogo entre voces vivaces y distantes como la de Sartre, con el no-ser de la imagen; algunas luces de la teoría del conocimiento de Immanuel Kant y John Ruskin con su adelantada teoría sobre el espectador y alguna reflexiones sobre lo sublime. Aunque consideré igualmente relevante rescatar algunas ideas de Kant, no es mi intención seguir un desarrollo acabado de todo su pensamiento ya que se extendería demasiado.

En relación a la primera pregunta, ¿qué es la imagen? partiremos viendo lo que dice Platón. Gracias al poder inmanente de las imágenes, o sea, estar “*faltas de ser*”⁶, según el filósofo griego, “*éstas arrastran una ontología...que duplica en su método de división lo inteligible y lo sensible*”⁷. Dos mundos separados por el entendimiento: un mundo luminoso y verdadero donde habitan las realidades o las imágenes maestras (“*eikónes o íconos*”) que, según el mito, son sólo reconocibles cuando dolorosamente se ha contemplado la luz; y otro es el inframundo donde las limitadas apreciaciones o sombras (*phantasmata o fantasmas*) que conocemos nos son dadas por nuestra naturaleza, nuestro cuerpo, que es un habitáculo temporal, limitado por nuestros sentidos que facultan nuestro entendimiento con un conocimiento parcial de las cosas. Como en la alegoría, quien ve luz y se habitúa a ella, puede entender y quien ha vivido en las sombras no puede imaginar otro mundo. Somos prisioneros, al igual que los hombres del mito, y estamos encadenados a la roca y condenados a un reino cavernoso del cual sólo nos podemos liberar cuando el pensamiento “*se opone al poder y magia instantánea, reliquias y resto de nuestras creencias...*”⁸.

“La falta de ser” de las imágenes, que en Platón tienen el efecto de duplicar, de producir sombras, en Sartre éstas se contraponen a la realidad. Lo imaginario lucha por la libertad, contra la realidad, donde “*...la imagen no es una copia de la realidad, sino un producto de la libre actividad de la consciencia que niega el mundo*”⁹. En otras palabras, la imagen no es una cosa, sino un producto imaginario. Una cosa es el cuadro como materialidad y otra es su valor estético “*como expresión de la vida imaginaria y toma de posición en relación al mundo*”¹⁰. Una consciencia imaginante toma de la realidad medios para generar ideas o imágenes propias, autónomas, que irrealizan este mundo. En otras palabras, la imagen “*difiere de la realidad no por esencia, sino por la existencia: ya no se*

⁶ Adrián Cangi, op. cit., p.9.

⁷ Ibid. p.10.

⁸ Patrick Vauday, *La Invención de lo Visible*, BBAA, Letranomada, 2009, p. 24.

⁹ Adrián Cangi, op. cit., p.15.

¹⁰ Patrick Vauday, op. cit., p.55.

trata de simulacros autónomos del objeto, sino de expresiones de un sujeto que al crear va hacia el ser"¹¹, se encamina hacia la verdad y se libera. El artista experimenta consciencia al crear una imagen única, in-existente y que no puede ser *hilvanada* (metáfora que más adelante utilizaremos en relación al oficio de Lady of Shalott) a este mundo de realidades materiales. Lo que crea el artista son relaciones y "*la realidad estética de un cuadro no está en la [materialidad] que se presenta, sino en lo irreal que representa*"¹². Como el título del poema de Baudelaire, *Anywhere Out of the World*"¹³, hay en Sartre una suerte de "*deseo de ser*" que no se ven en Platón, unas ansias de liberarse de las monotonías, los fastidios de la realidad. La negación del deseo, de la voluntad en el mundo real condiciona los pensamientos, apaña la inercia y la resistencia a abandonar lo conocido. Los hombres amarrados a *las butacas de su teatro de sombras* se apegan a lo que le orientan sus sentidos adorando la representación y rehúsan abandonar su condición de confinamiento negando la abstracción, la imagen, en suma el signo.

Para responder la segunda pregunta *¿qué hace la imagen?* en el terreno de las artes visuales necesitamos abandonar temporalmente el mito de Platón, roca del pensamiento occidental, y avanzar en la discusión filosófica hacia el desarrollo de la imagen estudiada por otros pensadores. Como brillantemente lo explica Kant:

“Una representación no basta en sí misma para construir conocimiento. Para conocer algo no sólo hace falta tener una representación, sino también salir de ella “para reconocer la existencia de otra, a ella enlazada. El conocimiento es, pues, síntesis de representaciones”¹⁴.

Debemos salir de la cámara negra, buscar fuera de ésta y ver las conexiones entre realidades y sombras.

¹¹ Ibid., p.17.

¹² Ibid., p.51.

¹³ Charles Baudelaire, “Cualquier Lugar Fuera de este Mundo” en *El Spleen de París*, Madrid, Alianza, 2009.

¹⁴ Gilles Deleuze, (Deleuze citando a Kant) en *La Filosofía Crítica de Kant*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, p.16.

Toda representación, es “*representación de algo, objeto y sujeto*”¹⁵, dice Kant. Si la representación está en relación al objeto, hay dos puntos de vista: desde el conocimiento o desde el deseo. Y si la representación está en relación al sujeto, ésta determina un estado del sujeto como placer o dolor. En el primer tipo de relación representación-objeto, está la facultad de conocer, que se dice ser la más simple, ya que cuando se “conoce”, se observa una concordancia entre representación y objeto. Es una relación donde hay un mayor relaxo, mayor conformidad y aceptación. Es una relación que de cierta forma es auto-referente y donde no hay mayor cuestionamiento. El conocimiento satisface y completa.

En cambio, en el segundo tipo de representación la relación pasa por la mediación del deseo (facultad de desear). Aquí, la representación entra en una relación de causalidad con su objeto, donde la causa de la realidad de la representación está fuera de ésta. Esta relación exige salir, buscar la causa, el origen de dicha representación, saber que hay detrás de la proyección, detrás del *espejo, detrás de la tela*. El deseo, la voluntad de ir más allá para encontrar una respuesta y juzgar (con el entendimiento) son las argucias del artista-genio, como le llamaremos de aquí en adelante, justamente por conquistar y perpetuarse en las mentes de sus espectadores. Así lo describió Michel Foucault en su análisis de *Las Meninas* de Velázquez:

*“...en el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio, le toman su especie luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta”*¹⁶.

El espectador queda cautivo pues es situado en la posición que idealmente debería tener el artista, frente a las figuras retratadas. Entonces el espectador entra en una suerte de juego de espejos donde no sólo “*ve*” y “*es visto*”, sino que además debe asumir una participación activa que le ha impuesto el artista.

¹⁵ *Ibid.*, p.14.

¹⁶ Michel Foucault, *Las Palabras y las Cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968, p. 15.

Este desafío propuesto por el artista-genio va más allá de una representación: una representación no es suficiente. Una representación tiene significado, siempre y cuando esté enlazado a otras representaciones. De no ser así, no se produce el espacio sináptico y por ende no hay conocimiento. Sólo se “conoce” en relación, “*síntesis de representaciones*”. En cuanto a la relación entre representación y síntesis, dice Deleuze citando a Kant: “*Representación quiere decir síntesis de lo que se presenta. La síntesis consiste en representar una diversidad, es decir, en ponerla encerrada en una representación*”¹⁷. Si llevamos la representación al escenario de las artes visuales, síntesis es entonces un collage, una unión de partes diversas para producir una unidad, una forma cohesiva en un cierto tiempo y en un cierto espacio. A este collage, donde se produce sinapsis o encadenamiento de representaciones, Kant lo llama acto de *imaginación*¹⁸. Si bien un acto de imaginación está necesariamente relacionado con el objeto, asimismo, este acto a su vez implica: “...*la conciencia, o más precisamente, la pertenencia de las representaciones a una misma conciencia en la que deben estar conexas*”¹⁹. En otras palabras, las conexiones suceden en una misma mente de un sujeto en un tiempo y espacio que le son propios. Esa experiencia es única y personal en tanto ese sujeto elabora sinapsis de acuerdo a su propia cosmovisión e identidad.

Antes de pasar propiamente a la relación representación-sujeto, lo anterior toma real sentido en el mundo contemporáneo, cuando la artista visual serbia Marina Abramovic en su performance, *The Artist is Present*,²⁰ título de su retrospectiva para el Museo de Arte Moderno (MoMa) en el año 2010, actualiza y personaliza (*customize*) las voces de Kant y

¹⁷ Gilles Deleuze, op. cit., p.32.

¹⁸ *Ibid.*, p.33 (Deleuze cita a Alquié en **Crítica a la Razón Práctica** (La razón del entendimiento con los objetos en general”: Hay una facultad activa que realiza la síntesis de los elementos diversos: la denominamos imaginación, y la acción que ejerce inmediatamente en las percepciones la llamo aprehensión).

¹⁹ *Ibid.*, p.33.

²⁰ La artista pasó tres meses sentada en una silla, mirando a los ojos y en silencio a cada visitante y donde ella misma se vuelve un retrato. La conexión que genera con el espectador es única e íntima. Los espectadores no son indiferentes al arte; sienten; imaginan; comparten un tiempo y espacio común. La genialidad de esta performance está también en la estadística. Treinta segundos es el tiempo que se toma un visitante cualquiera ante la Mona Lisa, según el crítico de arte Arthur Danto, pero “frente a Marina pueden pasar en el museo todo el día”. Extraído de <http://marinafilm.com/> 6 de octubre 2013.

Ruskin (como veremos en unos párrafos más adelante) para el espectador actual. Un espectador que, según Marina, por lo agitado de su entorno, sus períodos de concentración son escasos. La genialidad de la artista está ahí: donde lo obliga a estar presente por un lapsus de tiempo al que no está acostumbrado, desacelerando su vorágine y su cerebro, en suma, transformándolo. En esta experiencia compartida, ella se vuelve un *espejo* para su propio espectador, compartiendo intimidad a través de la mirada. El artista necesita al espectador y el espectador necesita el arte. En Marina hay una necesidad de, según las palabras de Klaus Biesenbach, “traer al artista y su audiencia a un mismo estado de conciencia “*aquí y el ahora*”...*Marina visualiza el tiempo, usando su cuerpo en el espacio con el público*”²¹.

La representación cuando está en relación con el sujeto oscila entre dos polos. Dice así: “*en la medida que [la representación] produce en él, un efecto, en la medida que lo afecta, ya intensificando su fuerza vital, ya obstaculizándola. Este tipo de relación se entiende, como facultad, el sentimiento de placer y de dolor*”²². Lo que aquí importa es el efecto de la representación sobre mí y no el objeto representado. Ahora y en relación al sujeto, hablamos de sentimiento, y no de conocimiento, ya que el sentimiento de placer por “lo bello” y “lo sublime” se expresa a través de un juicio estético que como todo juicio de gusto, es un juicio individual - desinteresado del objeto - determinado por el sentimiento de placer y dolor que “*es declarado al mismo tiempo valedero para cada cual [individual para cada sujeto]*”²³. Aunque los juicios ante “lo bello” y “lo sublime” coinciden en el eje en cuanto al sujeto, estos difieren considerablemente en su tratamiento hacia la apreciación del objeto. Si bien *lo bello* puede estar dado por la armonía de la forma, en *lo sublime* “*la imaginación se entrega a una actividad que no [tiene relación con lo formal]. El sentimiento de lo sublime se experimenta ante lo informe o lo deforme*”²⁴. Mientras lo bello

²¹ Klaus Biesenbach es el actual Director de MoMA PS1 en Queens, New York City y Curador Jefe del Museo MoMa, New York City.

²² Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe, 1620, p. 154.

²³ *Ibíd.*, p. 15.

²⁴ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 90.

aquieta el espíritu, lo sublime lo exalta, lo atormenta. Las fuerzas discordantes entre imaginación y razón generan una dinámica que potencia y tensa las posibilidades de la primera a favor de la razón. Es entonces cuando el sentimiento de lo sublime, animado por la extenuación de la imaginación, “*suspensión momentánea de las facultades vitales, seguido por un súbito desbordamiento de las mismas*”²⁵, arremete contra las costas del espíritu y más allá del placer, la satisfacción se torna en dolor. Hay un juego macabro y oscilante donde el espíritu es atraído por el objeto y a la vez rechazado por éste. Lo sublime desborda y “no puede estar encerrado en forma sensible alguna”²⁶. Sin embargo, el mundo sensible, con la fuerza e incontinencia de los fenómenos naturales proyecta un símil en la cuestión del arte. Según la idea kantiana, para representar *lo bello*, buscamos fuera, en el mundo sensible, pero para *lo sublime* debemos mirar hacia nosotros mismos; “[*mirar*] en el espíritu del que juzga”²⁷. Pensar el caos, pensar el terror, pensar la fuerza avasalladora de los fenómenos naturales despierta la idea de lo sublime y nos distancia de lo sensible. Entonces en la búsqueda poética se debe ir más allá del enlace momentáneo de representaciones y sensaciones del mundo vegetal y mirar hacia los enlaces y conexiones entre las *visibilidades invisibles*²⁸. El quiasmo, *visibilidades invisibles*, al que recurre Foucault, aunque puede sonar contradictorio - ya que cómo puede lo *visible* ser *invisible* – resulta ser una figura retórica que nos facilita la contemplación de esa búsqueda de sentido, de significado trascendente. Con el fin de clarificar estas expresiones que pueden sonar bastante abstractas, le propongo a mi lector, una vez más retomar la retrospectiva “*The Artist is Present*” a modo de ejemplo. En ella, la búsqueda de las *visibilidades invisibles* por parte de su creadora da coherencia al trabajo artístico, lo exaltan, lo hace trascender. Es una búsqueda que va al interior de nosotros mismos - como dice Kant - una propuesta que nos engancha, nos seduce por lo novedoso, pero que luego su creadora y artista-genio al recoger la lienza nos obliga a reconocernos en el otro - su propio reflejo - como piezas de un todo. Para la artista serbia, los límites entre el arte y la realidad son porosos. Para

²⁵ Immanuel Kant, op. cit., p. 184.

²⁶ Ibid., p.185.

²⁷ Ibid., p.198.

²⁸ Michel Foucault, op. cit., p.239.

Marina, quien trabaja con su cuerpo, éste es su lienzo. Lo que ella siente, lo siente su espectador y viceversa. En su preparación ella habla de experimentar una sensación de dolor que luego se transforma en una sensación de liviandad. Ella dice entrar en otro estado de conciencia donde siente que no hay límites, no hay bordes entre el cuerpo y el entorno. Este estado logra ser captado por su espectador debido a la permeabilidad y traspaso de sensaciones que el arte permite y es precisamente ahí donde se produce la comunión entre ambos y la reciprocidad de entrega: es lo que da sentido al trabajo del artista. Esto también lo avala A.W. Schlegel en sus lecciones de *Literatura Dramática*: “si en el momento de contemplación de una obra de arte el observador no se convierte en artista no entenderá nada de la misma”²⁹. Según el filósofo alemán, la relación entre la facultad de producción (genio) y la facultad de recepción (gusto) es estrecha; producir arte y reproducir un juicio estético son partes o facultades distintas de una misma capacidad, igualmente valiosas y dependientes la una de la otra. No hay separación entre la producción de la obra artística y el goce. Si hubiese tal separación, acota A.Müller, entre producción de la obra y su goce sería imposible “explicar que el objeto artístico pueda ser apreciado por [alguien distinto de su creador]”³⁰. Es entonces que en Marina está esa insistencia por querer empatizar con su audiencia para que ellos puedan *ver* que no la están viendo a ella, sino que se están viendo ellos mismos a través de ella. Sentados frente a sus espejos, espectador y artista entregan y reciben *verdad*.

En *Modern Painters* tanto como en *The Stones of Venice*, Ruskin declara la capacidad de un espectador/lector educado para conectar ideas, imágenes y textos. Es en el arte y en la literatura “donde coinciden el ver y el leer, donde el lenguaje es visible y las imágenes legibles”³¹. Así lo entendía Ruskin: “seeing” y “reading” (ver y leer) no son experiencias inconexas, sino una sola actividad. Quien es capaz de ver, es capaz de entender, y así lo experimentó el mismo a temprana edad cuando dedicaba largas horas no sólo al estudio de la Biblia, sino también al estudio de lo visible en el mundo natural. Su

²⁹ P. D’Angelo, op. cit., (el autor cita a A.W. Schlegel en *Curso de Literatura Gramática*), p. 149.

³⁰ *Ibíd.* (D’Angelo citando a A. Müller en *Idea de la Belleza*), p. 149.

³¹ Elizabeth Helsinger, *Ruskin and the Art of the Beholder*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982, p.3.

gran y precoz sensibilidad lo instaba a contemplar y apreciar tanto a las palabras como al agua que corre. En los primeros capítulos de *Praeterita*, según el crítico inglés no hay diferencia entre ambas actividades:

“su propio impulso para estudiar las palabras como imágenes gráficas, tal como él estudiaba los diseños de las alfombras o el fluir del agua sobre las piedras del río se comparaba al impulso por visualizar las imágenes sugeridas en las palabras”.³²

Ruskin estaba verdaderamente convencido que tanto palabras como pintura evocan imágenes que finalmente afectan las emociones de los lectores y espectadores. En este sentido, la perspectiva Ruskiana del arte es *“más cercana a la de los escritores del siglo veinte que escriben sobre la psicología de la percepción de las artes visuales...En otras palabras, él examina el arte desde la perspectiva del espectador o lector en vez de hacerlo desde la mirada del artista (como la del romanticismo)”*³³. Ruskin era un visionario y de cierta manera piensa en las artes visuales como un sistema lingüístico y simbólico que el espectador por sí mismo debe interpretar conectando los espacios vacíos y superpuestos por la prisa de la imaginación³⁴. El rol del espectador frente a una obra de arte es perpetuo, personal y se extenderá por cuanto haya museos, galería y hombres en la tierra. A diferencia del espectador, que puede ser representado de manera exponencial, el artista, que es uno, sólo comparte con su obra un tiempo y espacio limitado y en ese sentido cuando se habla de la “prisa de la imaginación” bien debiera entenderse que todo lo que se gesta durante el proceso creativo, ya sea, la intención de la marca en el lienzo, el gesto, son transitorios. Es por eso que a pesar de su autoría y autoridad frente a la ejecución, el artista no es quien tiene la última palabra.

³² Ibid., p.2 (his [own] impulse to study words as graphic images, just as he studied the patterns in carpets or the trickle of water over pebbles, was equalled by the impulse to visualize the images suggested by words).

³³ Ibid., p.4.

³⁴ Ruskin en *Modern Painters III* comenta en relación a lo grotesco, que éste es la expresión de un momento cuando una serie de símbolos son lanzados en una conexión intensa y atrevida donde el artista después de haber dado vida a su obra no le queda más por hacer. Luego de su proceso creativo, es tarea del espectador llenar los espacios con significado.

El legado de John Ruskin radica en un enfoque más pedagógico de acercamiento o inclusión del espectador. En *Modern Painters I* y en relación al arte de William Turner, Ruskin “quería exaltarlo como formidable, inaccesible e insistir en que los “lectores” podían [aún así] entender lo grandioso de [su] arte si sólo lo intentaban”³⁵. La pintura bien podría ser considerada un lenguaje que se puede enseñar y puede ser “apre(he)ndido”: enseñar a *ver* es enseñar a *leer*. La pintura como lenguaje es un medio que no sólo refleja la realidad, sino también comunica ideas. Ruskin invitaba a los lectores/espectadores frente al arte, a “tomar la actitud de un viajero cuando se encuentra con un paisaje en uno de sus viajes: analizando, comparando, delineando detalles e incluso, dibujándolos”³⁶. En este afán pedagógico, Ruskin recurre a la metáfora del viajero pues comparte con el sujeto-espectador idénticas características mentales. Basada en la forma que tiene un turista de conocer, ésta es una invitación a descomponer el paisaje/obra con la idea de lograr entenderlo, de asignarle significado. Dicho de otra manera, el turista, al igual que un sujeto que por primera vez se enfrenta a un paisaje o una obra, tiene una visión parcial y fragmentada de ese cosmos y antes de responder estéticamente a él, éste debe necesariamente conectar los fragmentos. Esta dinámica interpretativa entre el espectador y el paisaje u obra visual es leer de otra manera. Así, y con el afán de educar en el arte, Ruskin llevó recursos de la interpretación literaria al arte: “el poder de involucrar, de personificar, de guiar toda la mente, incluyendo la imaginación”³⁷. Todos estos ejercicios desencadenan activos procesos mentales que enaltecen la interpretación y elevan el estatus de quien contempla. Sólo quien es entrenado adecuadamente, dice Platón, puede rápidamente reconocer algún defecto o fealdad en el arte o la naturaleza³⁸. Sólo un ojo entrenado puede ver y reconocer tanto el sentido de la obra, la coherencia de la misma, la intención del gesto, la disposición de los colores, las conexiones para con su situación y/o ubicación espacio-temporal, como asimismo reconocer la falta, la ausencia de todo aquello. Un espectador/lector educado reconoce y *se reconoce*. Un espectador educado aprende a

³⁵ Elizabeth Helsinger, op. cit., p.116.

³⁶ Ibid., p.116.

³⁷ Ibid., p.199.

³⁸ Plato, *The Republic*, New York, Oxford University Press, 1945, p.90.

ver y verse en esa ventana que mira hacia la realidad humana. Con el arte como *speculum* se descubre que ya no se está solo, que el pasado y el presente se funden en la intertextualidad: que las ideas, los pensamientos, los gustos, las opiniones se comparten y que se puede conocer a partir de lo que otros ya conectaron.

En Ruskin no encontraremos la sistematización que propuso Kant al sentar las bases de la definición de *lo bello* y *lo sublime*. No obstante, en sus escritos se observa una intención por definir similares preceptos a la luz de dos nuevas formas de ver: *lo pintoresco* y *lo grotesco*³⁹. Ambos deben ser entendidos como estados de la mente que sugieren una exploración visual que recoge recortes, fragmentos “*de lo que se siente, pero que no se ve completamente*”⁴⁰. Según Ruskin, lo pintoresco se relaciona con una respuesta inmediata a las experiencias visuales, mientras que lo grotesco responde a una impresión única, recabada a través de un proceso sintético que reúne inconscientemente las visiones parciales del sujeto en un todo. Tanto lo pintoresco como lo grotesco se refieren a los “*hábitos de percepción de quien contempla para lograr conocimiento*”⁴¹. Idealmente, estos hábitos, con su parte emocional y su parte imaginativa, se abrazan en el goce de una prolongada experiencia turística que busca igualar “*la promesa de un momento romántico privilegiado*”⁴².

Aunque históricamente se ha tendido a relacionar la idea de lo sublime con la visión poética, propia del artista, minimizando la relevancia de lo que el espectador tiene que decir, en Ruskin los dardos van especialmente orientados al espectador contemporáneo y le exige una participación activa. “*El gusto no es suficiente*” dice Ruskin; es necesario:

“emplear un modo alternativo de ver... los sueños, las visiones, la fantasía, el ingenio, el humor, la sátira, lo gótico grotesco – son todos ejemplos de esta

³⁹ Elizabeth Helsinger, op. cit., p.111.

⁴⁰ Ibid., p.128.

⁴¹ Ibid., p.112.

⁴² Ibid., p.138.

*manera alternativa de ver que adoptan una expresión concreta como una forma de arte*⁴³.

Modos que son comunes a artistas y espectadores y en los cuales todos nos podemos reconocer y encontrarnos. En el estado de conciencia que genera lo grotesco hay características que le son propias tanto al artista como al observador contemporáneo: “curiosidad, capacidad de asombro, goce en la variedad y un cierto desparpajo”. Estos estados de conciencia a los que Ruskin atribuye lo grotesco se asocian y contrastan con los modos de ver pintoresco y sublime y la forma en que el espectador y el artista abordan el arte. Aunque a momentos Ruskin se refiere al estado pintoresco de apreciar y de “*ver y leer*” (propio del espectador) como una manera de descomponer y analizar la disposición de los elementos en la tela, en otros Ruskin exalta el trabajo colaborativo entre ambos. Lo cierto es que una obra de arte es valiosa en tanto es apreciada por alguien que vio en ella conexiones que exaltan y trascienden la misma obra. Cuando un espectador lector logra reconocer en el tejido elaborado su propio devenir; reconocerse frente al espejo, es cuando lo sublime acontece. El momento cuando el “*espectador o lector comienza oponiéndose a la terrible fuerza sobrenatural y termina empatizando con los objetos humanos amenazados por ese poder*”⁴⁴. Emociones como la empatía o la lástima afloran cuando el espectador reconoce su vulnerabilidad y proyecta su sentir en la situación imaginaria.

Patrick Vauday, filósofo francés contemporáneo, en la búsqueda poética de las *visibilidades invisibles* se distancia de la mirada platónica y sartreana. No deslegitima el poder y la potencia de las imágenes. Éstas no son copias o dobles del ser (Platón), ni tampoco irrealidades por ser un producto de la imaginación (Sartre); No hay “*imagen especular, ni especulación imaginaria*”⁴⁵. Por el contrario, la imagen “*reproduce menos lo real de lo que sus efectos generan a la luz de relaciones impensadas*”⁴⁶. Según la

⁴³ Ibid., p.128.

⁴⁴ Ibid., p.133.

⁴⁵ Adrián Cangi, op. cit., p. 10.

⁴⁶ Ibid., p.9.

perspectiva de Vauday las configuraciones visibles, es decir el uso de elementos (materia, luz y espacio) dentro de una obra, participan de un proceso dinámico que valora el cambio, los equívocos, los borrones y las relaciones entre estos y entre-imágenes. A partir de esta nueva mirada, las imágenes son dinamos de relaciones impensadas e inéditas. Su autonomía reside en los modos de producción, los procedimientos de composición, y soportes de materiales, en suma, para Vauday el “cómo” se dispone la materialidad influye directamente en el significado y la percepción estética de la obra de arte.

En su texto *La Invención de lo Visible*, Vauday repasa la idea de Foucault en relación a que la invisibilidad afecta lo visible. “*El camino de la liberación de las visibilidades proviene de los juegos de lo invisible sobre lo visible...*”⁴⁷. Las imágenes tienen vida propia: la imagen vive, respira y *avanza*. En ese desplazamiento, la imagen se convierte en señuelo que persevera, insiste, que multiplica las simulaciones. La función de la poética es en este sentido producir intersticios, pasajes, accidentes que generen movimiento al interior de la pintura siendo a su vez reflejo de movimiento y transformación en nosotros.

⁴⁷ Ibid., p. 15.

Romanticismo Inglés y la Muerte del Objeto.

Capítulo I

Romanticismo Inglés y la Muerte del Objeto.

Capítulo I

El Romanticismo conmovió a la sociedad intelectual y artística europea con un despliegue de variedad y proyección como ningún otro movimiento después de la Edad Media. Comienza a fines del siglo dieciocho se extiende por Europa como reguero de pólvora llevando ideas claramente subversivas para el ordenado espíritu neoclasicista: “...*aquella magnificada Razón del siglo diecisiete se vio muy afectada por el protagonismo de las emociones*”⁴⁸. A partir de los escritos del irlandés, Edmund Burke⁴⁹, que en el campo filosófico indagó en los conceptos de lo bello y lo sublime – los cuales décadas más tarde serían analizados y redefinidos por Kant - surge en los intelectuales contemporáneos una imaginería del miedo transformando la poesía, la pintura, la escultura, la música e incluso la política. Para artistas como Delacroix, Füssli y Blake, los vientos románticos alentaban la revolución y acogían las voces de temor y aspiraciones de la gente.

⁴⁸ Erika Bornay, *Contraste en el Lenguaje Pictórico del Romanticismo en Romanticismo/Romanticismos*, Coordinadora Marisa Siguán, PPU, Barcelona, 1988, p. 158.

⁴⁹ Edmund Burke en su estudio *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757, definía lo bello como lo armónico y estéticamente placentero. En cambio, lo sublime tenía el poder de espolear y destruirnos.

A diferencia de la Ilustración, y desprovisto de reglas y normas que avalaran una cierta coherencia, el romanticismo removió los cimientos de lo que significaba ser humano. Guiados por el aura romántica, sus seguidores se volcaron hacia la valoración: del brío nacionalista arraigado en los temas folclóricos; de lo gótico que exaltaba las aventuras apasionadas y febriles de sus héroes y heroínas; del culto a lo medieval con la valoración de sus magníficas y estilizadas catedrales vitradas; a las leyendas de nobles caballeros y a la presencia de figuras fantásticas que inundan la mitología medieval europea; de lo exótico que respondía a una añoranza por el pasado e imágenes de tierras lejanas que exaltaban las bondades de las mujeres nativas y la incapacidad de sus hombres para gobernarse a sí mismos; de la imaginería religiosa, un tanto panteísta⁵⁰, que les sirvió de fuente de inspiración para tratar temas bíblicos con mayor libertad; y de la naturaleza, cuyos ciclos y fuerza eran apreciados como objetos estéticos.

Dentro de esta multiplicidad de intereses que animaban a los románticos a mediados del siglo diecinueve surge un movimiento de intelectuales y artistas ingleses auto-denominados Prerrafaelitas. Los fundadores de esta corriente romántica, Dante Rosseti, William Holman Hunt y John Everett Millais, veían en el arte contemporáneo una falta a la verdad y al naturalismo. En rechazo al Manierismo *donde “los colores no remiten a la naturaleza, sino que son extraños, fríos, artificiales, violentamente enfrentados entre sí, en vez de apoyarse en gamas”*⁵¹, y a la técnica academicista en boga, el claroscuro (el contraste fuerte entre volúmenes donde unos eran excesivamente iluminados y otros ensombrecidos), los jóvenes ingleses *“(empleaban) colores frescos y uniformes”*⁵² creando una estética más luminosa y honesta, similar a la pintura anterior a Rafael⁵³. La opción

⁵⁰ Los románticos, y especialmente la hermandad Prerrafaelita, destacaban el poder de la naturaleza, lo floral, en el fondo, lo perenne en la utilización del diseño. Esta adoración por la perennidad envuelve el pensamiento de los artistas que ven en la naturaleza una suerte de perpetuación, una continuidad incesante/insaciable para su arte. Así el diseño “natural” y cíclico, reverdece y recupera la energía que puede aportar la imaginería religiosa a la manera de los panteístas del mundo antiguo que observaban la divinidad en la naturaleza.

⁵¹ En <http://es.wikipedia.org/wiki/Manierismo>, agosto de 2013.

⁵² Michael Gibson, *El Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2006, p. 63.

⁵³ Rafael pintaba sus temas más informalmente que lo que exigía la tradición, con un tenue juego de luz sobre una tela o piel generalmente en un fondo neutro para llevar toda la atención al carácter del hombre. En <http://www.historyworld.net/wrldhis/PlainTextHistories.asp?ParagraphID=kgb>.

prerrafaelita recibía el aplauso y venía del renombrado crítico de arte y de la sociedad victoriana, John Ruskin. Éste, en una carta al *The Times* en 1851, apoyó abiertamente al grupo por su técnica y honestidad hacia la naturaleza y dio un giro en ciento ochenta grados a la percepción que el público tenía de ellos.⁵⁴ Según Ruskin quien seguía a “*Rafael era grandioso por retratar las verdades como la mente directamente las percibe y no como se les había instruido hacerlo*”⁵⁵.

La hermandad prerrafaelita se avocó especialmente a retratar escenas cargadas de simbolismo y enseñanzas morales, sintiéndose especialmente atraídos por la naturaleza, episodios de la literatura de Shakespeare, temas religiosos, historias medievales y amores trágicos.

John Ruskin sentía gran empatía por la visión de estos jóvenes románticos ingleses. Según el mismo, toda gran obra de arte es una representación, un constructo que presenta las huellas, trazos y pliegues de la capacidad superior del poeta para “agrupar ideas” y “revelar lo no visto”⁵⁶ El artista moldea su obra y ésta asume las características mentales que habitan en la visión de mundo de su creador. La obra de arte es el nexo entre lo sublime y mundo material, donde el artista ha intentado plasmar su “(in)capacidad” de dar corporeidad a su objeto, su arte.

En este sentido, el soplo romántico representado en la pintura prerrafaelita es una brisa que oxigena las cámaras neoclásicas que definían hasta ese entonces el canon de lo

⁵⁴ “Ruskin support(ed) the much-derided Pre-Raphaelites for their naturalism and truth to nature, marked a turning point in their perception by the public.” En <http://www.victorianstation.com/authorruskin.htm>.

⁵⁵ John Ruskin. *The Complete Works of John Ruskin on the Old Road – A Collection of Miscellaneous Essays and Articles on Art and Literature*. Vol II. National Library Association, New York. Published 1834-1885. p. 210. “Pre-Raphaelitism and Raphaelitism, and Turnerism, are all one and the same, so far as education can influence them. They are different in their choice, different in their faculties, but all the same in this, that Raphael himself, so far as he was great, and all who preceded or followed him who ever were great, became so by painting the truths around them as they appeared to each man's own mind, not as he had been taught to see them, except by the God who made both him and them”.

⁵⁶ John Ruskin, *Stones of Venice*, vol. 3 in *Works*, vol. 11, 1853, p. 119.

bello y lo sublime. Ya lo habían anunciado William Blake en sus visiones divinas, y siglos antes Platón, en su desprecio por las sombras. El mundo de lo corpóreo es ilusivo porque “parece” verdadero, y al igual que en la caverna, lo que parece “ser” NO “es”. En el mundo visible lo que parece permanente, permanece menos que una sombra. Sólo en el mundo de las realidades eternas podemos contemplar la grandeza de las imágenes que en el mundo temporal y finito se muestran como espejismos de nuestro “*Vegetable Glass of Nature*”⁵⁷. La verdad habita en el reino de lo invisible, el reino de las imágenes trascendentes y permanentes. En visión del *Juicio Final*, Blake muestra la resistencia y permanencia de las imágenes “divinas” por sobre las sombras que son propias del reino vegetal y temporal. Estas últimas son símiles de las visiones aparentes, espejismos contrarios a la esencia que define el quehacer artístico sublime:

“el Juicio Final es una de esas visiones formidables que he representado tal como la vi. Para distintas personas se manifiesta de distinta forma así como todas las cosas ya que aunque las cosas corpóreas parezcan permanentes, éstas lo son menos que una sombra, como bien sabemos”⁵⁸.

Aún cuando para Platón el mundo del artista es “*el mundo de la ilusión, el mundo de espejos que engañan el ojo*”⁵⁹, éste con sus herramientas puede trascender las sombras y crear espacios donde las ideas participan de la creación artística. A través de la Alegoría de la Caverna, Platón explica la transición y progresión natural de la razón desde un reino de sombras, apariencias y falsedad a uno luminoso y verdadero. En el reino cavernoso y subterráneo, el hombre es prisionero de su cuerpo, de sus sentidos y su lenguaje no es sino un reflejo de su visión sesgada de mundo.

⁵⁷ William Blake, “*A Vision of the Last Judgment*” en *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Los Angeles, University of California Press, 2008, p. 554.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 554. (The Last judgment is one of these stupendous visions I have represented it as I saw it. To different people it appears differently as everything else does for tho on Earth things seem Permanent they are less permanent than a Shadow as we all know too well).

⁵⁹ E.H. Gombrich, *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, New York, Phaidon, 2005, p. 99.

Los prisioneros de la caverna de Platón se deleitan con adivinar y discutir sobre las sombras que ven proyectadas en el fondo de su celda: “...donde los hombres viven luchando y discutiendo por las sombras como si eso fuera un gran premio”⁶⁰. Para ellos que viven en las sombras y éstas son su única realidad, si alguien intentara disuadirlos de lo único que les es permanente y real, porque pueden verlas y sentirlas, defenderían su enfoque a ultranza.

La imaginación para los románticos ingleses, tenía una importancia primordial. Tanto es así que para Blake y Coleridge, la teoría de John Locke restaba a sus trabajos “la conexión esencial con la vida... le quitaba importancia al yo”⁶¹. Bowra en su libro, *The Romantic Imagination*, señala que la imaginación “revela un importante tipo de verdad...que cuando opera, ésta es capaz de ver cosas que son imperceptibles para la inteligencia común y está íntimamente conectada con un entendimiento, una percepción, una intuición especial”⁶². La posición de Locke, restringida a la percepción de objetos físicos, refleja la incapacidad de la mente para crear y percibir. El mundo perceptible y sensato de Locke y Newton no lo es todo; se necesita de una entidad superior capaz de integrar lo visible con el mundo espiritual. En palabras de William Blake, “nadie sabe donde habita lo corpóreo. ¿Dónde está la Existencia fuera de la Mente o el Pensamiento? No está sino en la Mente de un Loco”⁶³.

En el reino corpóreo, los objetos son apreciados de manera diferente por las distintas personas porque nadie que use la limitación de sus sentidos para conocer puede tener la verdad: “un tonto no ve el mismo árbol que ve un sabio”⁶⁴. En este ejemplo

⁶⁰ Plato, op. cit., p.234. “...where men live fighting one another about shadows and quarrelling for power, as if that were a great prize”.

⁶¹ C.M. Bowra, “the theory robbed their work (Blake’s and Coleridge’s) of its essential connection with life... it robs the human self of importance” en *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, New York, 1961, p.3.

⁶² Ibid., p.7.

⁶³ William Blake, op. cit., p.651.

⁶⁴ William Blake, op. cit., p. 35 (*Proverbs of Hell* “A fool sees not the same tree that a wise man sees”).

extremo y magistral de Blake, dos personas diametralmente distintas como lo son un loco y un sabio, ven y conocen una cosa, en este caso el árbol, desde sus propias y opuestas realidades. Asimismo, no se puede conocer “la cosa” íntegramente porque mientras se ve un lado, se deja de ver otros. Tampoco se puede conocer a cabalidad una “cosa” aunque incluso tonto y sabio la observaran desde el mismo ángulo, ya que cada conocimiento es personal y único y está teñido por una individual forma de entender y pensar el mundo.

El conocimiento del espectador - representando la experiencia humana – es el punto de unión entre la teoría de Ruskin y las visiones de Blake. Para ambos, el conocimiento del espectador es particular y está dibujado por las limitaciones o profundidades de las capacidades de quien contempla. La manera que, según Ruskin, el espectador responde a una obra de arte es *“más restringida y está naturalmente separada del entendimiento sublime del artista”*⁶⁵. Como ya comentamos en el capítulo anterior, para el crítico la naturaleza del conocimiento espectador es comparable a las limitaciones pintorescas de un turista o viajero: *“quien debe reunir y comparar muchas vistas parciales antes de entender o responder a lo que ve”*⁶⁶. Este estado de conciencia, al cual Ruskin denomina como lo grotesco, refleja la forma de ver/entender el diseño según la estructura mental del espectador, es decir, no se puede tener una vista integral siendo turista. En oposición a lo grotesco, el estado de conciencia sublime se diferencia y define por la:

“profundidad de su mirada, por su brújula de las emociones humanas, por su poder al contemplar las cosas a la luz de su propia verdad, como reflejadas en un espejo...tal mente [o estado de conciencia] presenta las verdades vistas como un todo”⁶⁷.

La mente es como un espejo de representación para las naturalezas de quien conoce. Es así como el diseño estará más completo, más acabado en la mente del creador y más difuso en la del visitante.

⁶⁵ Elizabeth Helsinger, op. cit., p.111.

⁶⁶ Ibid., p.111, (“They must gather and compare many partial views before they can comprehend or fully respond to what they see”).

⁶⁷ Ibid., p.125.

Para la humanidad, tanto como para Ruskin, la actitud romántica significó un cambio en la forma de mirar y entender el mundo, un cambio de perspectiva y de apreciación. Las cualidades objetivas y exactas de la ciencia son desplazadas por el interés de investigar los símbolos cambiantes de las ciencias humanas y sociales como la cultura, el arte y las palabras. El *Objeto* en sí ya no es más el centro de interés, sino que el *Sujeto* se ha convertido en “*Objeto*” de estudio:

“...el hombre como centro, la certeza de una capacidad de creación como facultad humana. El hombre es un efecto de sí mismo y de su interacción con otros: crea y se transforma en lo individual y colectivo. Nace la “persona...”⁶⁸

y muere el *Objeto*. El espejo se ha roto y su mediación ya es inútil para el nuevo orden. “Lo bello debe morir” anunciaba Schiller. Una vez muerto lo bello, hay espacio para lo sublime. El funeral del canon renacentista y de la Edad Antigua da paso a una visión más personal de la creación artística que se entiende como una manifestación o expresión humana, volcada hacia la espontaneidad y la imaginación. En este sentido la naturaleza, ante los ojos de Ruskin y seguidores, surge como un grandioso símil para hablar de arte. La naturaleza y el arte son cambiantes, irreprimibles, incapaces de resistir las ideas estandarizadas o la rigidez que los métodos tradicionales sugieren, sino que éstas deben ser estudiadas a través de “*modos de conocimiento interconectados*”⁶⁹. De acuerdo a la teoría Ruskiana⁷⁰, la enorme brecha que separa al objeto - las cosas en sí - de la conciencia del sujeto, sólo acentúa la aceptación de nuestra incapacidad para llegar a conocer la naturaleza verdadera

⁶⁸ Laura González F., *Fotografía y Pintura: ¿Dos Medios Diferentes?*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili., 2005, p. 57.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁰ “...Ruskin's theory of the Imagination was designed to demonstrate the profound and irreducible gulf that separated the object—the world of facts, things as they are in themselves—from the subject—the perception of facts by human consciousness—within the Romantic world-view. Accepting that we can never really know the true nature of the object world for itself, and thus are unable to even “fathom the mystery of a single flower” en www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring04/282-the-significance-of-the-temple-idea-in-william-lethabys-architecture-mysticism-and-myth-1891 agosto de 2013. Deborah van der Plaats on The Significance of the “temple idea” in William Lethaby's Architecture, Mysticism and Myth (1891) (Spring_04/Spring_04_article) Nineteenth-Century Art Worldwide a journal of nineteenth-century visual culture.

del objeto y entender el misterio de una simple flor. Bajo esta óptica, el arte sólo podría representar lo imperfecto, lo incompleto.

Modos y Medios Interconectados: poesía y pintura.

Capítulo II



William Holman Hunt, inglés, (1827-1905). *The Lady of Shalott*, c.1890-1905. Óleo sobre tela. Wadsworth Atheneum Museum of Art in Hartford, Connecticut. (1)

La Señora de Shalott ha sido condenada por un hechizo a ver el mundo exterior a través de un espejo y copiar en su telar las imágenes falsas que en éste se reflejan. La joven, que vive de espaldas a la realidad, pero de frente a muro reflectante e indiferente, no puede menos que reproducir lo que ve, sombras.



J.W. Waterhouse, inglés,(1849-1917). *The Lady of Shalott: "I'm Sick of Shadows"* c.1915. 74x100 cms. Art Gallery of Ontario. (2)

The Lady of Shalott está cansada de copiar desde una realidad aparente, harta de una vida vacía y auto referente, una vida circular que no conduce a nada, que reproduce la vacuidad.



Sir John Everett Millais, inglés, (1829-1896). *Mariana* c.1851. Óleo sobre Madera. 597 x 495 x 15cms. Tate, Londres. (3)

La fusión entre naturaleza y la obra de arte es llevada al extremo en tanto Mariana está recluida y condenada a ver siempre el mismo paisaje. Mariana encarna la figura de un Prometeo femenino al estar perpetuamente encadenada a su habitación.

Modos y Medios Interconectados: poesía y pintura.

Capítulo II

Los poemas homónimos de Lord A. Tennyson *The Lady of Shalott* y *Mariana* son soportes y motivos de inspiración para algunos artistas prerrafaelitas. Lo alegórico no sólo sitúa la discusión en el rol de la mujer en la cultura inglesa del siglo diecinueve, sino que también enmarca la reflexión sobre el quehacer artístico: “pinturas como “la Señora de Shalott” muestran la tensión entre sus (de ellas) deseos privados y la realidad de sus responsabilidades sociales así como también la posición del artista sobre esta materia”⁷¹. Su figura se vuelve un espejo que logra duplicar, proyectar e instalar preceptos y relaciones complejas en la mente de quien contempla arte.

The Lady of Shalott: Waterhouse, W.H. Hunt y Tennyson.

La historia de la señora de Shalott, símbolo del amor trágico no correspondido, era una imagen excesivamente atractiva para algunos artistas Prerrafaelitas puesto que personifica múltiples lecturas o interpretaciones: Por un lado ella representa la rebelión de la mujer contra su realidad (la pugna entre el deber y el deseo) y por otro lado, ella significa la división entre “... *el mundo privado (lo doméstico y la actividad estética) versus la esfera pública que reúne a la actividad social útil y al intercambio económico y sexual*”⁷². Otras lecturas sugieren que:

⁷¹ “Paintings such as *The Lady of Shalott* illustrate the tension between their private desires and the reality of their social responsibilities as well as the artists' position on the matter”. Extraído el 20 junio 2013 en www.victorianweb.org/painting/prb/mariotti12.html.

“[la pintura]...ofrece un mito de la imaginación poética. El [artista] no puede participar directamente de la realidad sino que debe apreciarla a través del espejo de la imaginación e hilarla en el tapiz de su arte. El hechizo (...) es simplemente las condiciones ineludibles del arte del [artista]”⁷³.

Esta última lectura, a mi parecer, es la más cautivadora, pues permite una mirada menos ideologizada, y no constreñida a prácticas acusadoras que empobrecen la discusión y el análisis. En los siguientes párrafos veremos cómo los tres artistas en sus disciplinas interpretan el mito que se encumbra como una metáfora de su propia faena y sino.

En la obra de Waterhouse se aprecia una señora de Shalott más cercana al estereotipo de lo que significaba ser mujer en el siglo diecinueve. En una sociedad tan rígida como la inglesa, la mujer era considerada un ícono de rectitud y perfección. Es en este escenario donde el trabajo doméstico sosiega el espíritu y mantienen los pensamientos impuros alejados. Según Ruskin, la figura de la mujer se erigía como las torres de las grandes catedrales góticas: poseedoras de las bases que constituían la rígida moral victoriana. En su ensayo “Sesame and Lilies” Ruskin señala:

“Oh—you queens—you queens; among the hills and happy greenwood of this land of yours, shall the foxes have holes, and the birds of the air have nests; and in your cities, shall the stones cry out against you, that they are the only pillows where the Son of Man can lay His head?”⁷⁴.

⁷² J. Chadwick, *"A Blessing and A Curse: The Poetics of Privacy in Tennyson's 'The Lady of Shalott.'" Victorian Poetry* (1986): p.27. (...the same split between the private world (domesticity and aesthetic activity) and the public world of useful social activity and economic and sexual exchange). Extraído el 8 de Noviembre 2007 en www.findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_1_36/ai_89985875/pg_2.

⁷³ A.D Culler, *The Poetry of Tennyson*. New Haven, Yale UP, 1977, p. 46. "a myth of the poetic imagination. The poet cannot participate directly in reality but must view it through the mirror of the imagination and weave it into the tapestry of his art. The 'curse' [. . .] is simply the inescapable conditions of the poet's art".

⁷⁴ John Ruskin, *Sesame and Lilies. Lecture II.—Lilies: Of Queens' Gardens*, párrafo 95. Extraído el 20 de Noviembre 2012 en <http://www.bartleby.com/28/7.html>.

Ruskin las exhorta a tener un rol fundamental en las bases de la sociedad y a no renunciar a ser el apoyo del hombre. Al igual que las criaturas de los bosques, las mujeres deben proveer refugio al hombre. Les advierte que bien las piedras pudieran clamar y acusar su falta al ya no ser las almohadas de sus hombres.

La doncella de Waterhouse es muy distinta a la de W.H. Hunt, mucho más controlada. En un momento anterior al quiebre del espejo, esta otra joven pareciera anhelar la vida que transcurre en el espejo. Aunque dice estar cansada de las sombras, ella está en una situación de inercia. Hace un receso en su labor y languidece por la carencia que el espejo le hace evidente. A diferencia de la doncella de Hunt, que en su misma habitación produce el cambio y el quiebre, esta otra se encuentra fosilizada deseando el movimiento que hay afuera: el encuentro de dos enamorados, el río, el puente que sugiere el intercambio entre un mundo y otro. El “descanso” que se puede observar no sólo en la postura que tiene la muchacha en la obra de Waterhouse, sino también en la posición que ocupa en la habitación. La señora de Shalott es arrinconada por la moralidad y las costumbres de la época. La quietud de la atmósfera en esta obra contrasta visiblemente con la versión de Hunt, en la que “el amor por el cambio” está al servicio del gran arte que, según Ruskin, debe siempre decir algo nuevo y diferente.

Hay en artista victoriano una tendencia narcisista al insistir en representar y representarse (en) su quehacer al recrear una y otra vez el mito de la señora de Shalott. Encerrada en una torre, en los tiempos del mítico rey Arturo, la Señora de Shalott ha sido condenada por un hechizo a ver el mundo exterior a través de un espejo y copiar en su telar las imágenes falsas que en éste se reflejan. La joven, que vive de espaldas a la realidad, pero de frente a muro reflectante e indiferente, no puede menos que reproducir lo que ve, sombras. El tedio y la desesperanza de no poder experimentar la realidad directamente la impulsan a abandonar su trabajo y profiriendo la frase “*I Am Half Sick of Shadows*” (*estoy harta de las sombras*) huye de su encierro para gozar libremente de las imágenes verdaderas. Este giro de timón representa un desplazamiento, desde las tinieblas a la luz, que no se observa en Platón donde las sombras son el mundo fenomenológico y que los cautivos aceptan como verdaderas. En cambio, en el mito artúrico la prisionera rechaza la

mediación del espejo y la falta de originalidad. En el orden antiguo, marcado por el gusto helénico, no había necesidad “*de asombrar, [la] obra adquiriría valor en la medida en que se adecuaba a los criterios estables y reconocidos de lo bello*”⁷⁵. El aburrimiento, el cansancio que genera lo bello⁷⁶ propicia la salida y el traslado de la joven hacia la muerte se enmarca en la imperiosa búsqueda de lo verdadero, lo sublime. Ya lo decía Schiller “lo bello debe morir”. En el nuevo orden, el artista moderno “está condenado a buscar la novedad, a destacarse como *individualidad interesante* (sólo el individuo interesa)...El artista moderno es egoísta, con él la originalidad se eleva al rango de fin supremo”⁷⁷. Sin embargo, resulta al menos paradójico ver que aun cuando en el movimiento romántico hubo una marcada intención de acabar y aniquilar el *orden de las apariencias*⁷⁸ y buscar lo diferente, son los mismos artistas victorianos, en su realidad del siglo XIX, los que caen ante la seducción del espejo, reproduciendo textos visuales y poéticos que hablan de ellos mismos y de su propio quehacer. Tan profundo fue el quiebre, la incisión, en el imaginario que hasta hoy, en el mundo contemporáneo, se corre por lo nuevo, lo novedoso, lo diferente.

En la pintura de William Holman Hunt, vemos la doncella cuando al desafiar el conjuro y ver la figura del deseo, representado por Sir Lancelot, directamente a través de la ventana, desata la maldición, la locura. Observamos como el luminoso impacto de la imagen real, el brillo del casco de Sir Lancelot, la impulsa a girar y querer salir del marco en busca de lo verdadero, lo trascendente. Es interesante ver que la versión de W.H. Hunt está cargada de detalles y muy particularmente de líneas circulares en el dibujo que refuerzan la idea de movimiento que le había sido negado: el cabello suelto que parece flotar sobre su cabeza; los hilos de su tejido que de alguna manera tratan de impedir su avance y el trazado del río que lleva a Camelot. Está cansada de copiar desde una realidad aparente, harta de una vida vacía y auto referente, una vida circular que no conduce a nada,

⁷⁵ D'Angelo, op. cit., p.163.

⁷⁶ “*A magic web with colours gay*”, La señora de Shallot en su mágico telar urdía colores alegres.

⁷⁷ D'Angelo, op. cit., p. 164. El autor cita a Novalis en *Ópera Filosófica*, cit. vol.I, p.381.

⁷⁸ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Michigan, University of Michigan Press, 1994, p.104.

que reproduce la vacuidad. Romper el “círculo” y salir del marco ilustra el esfuerzo del artista por reconquistar la virtud de lo eterno e inmanente a partir de las sombras.

Al igual que en la obra de Hunt, en el texto poético de Tennyson también se refuerza la idea de circularidad y de dualidad que brinda lo especular. Ya en los primeros versos se observa la descripción – desde la torre - del entorno en pares donde el río separa extensos campos de *cebada* y *centeno*/ que visten la *tierra* hasta unirse al *cielo*. En esta primera estrofa se instala la imagen del río como un torrente incesante que rodea la isla y sienta la referencia para la ubicación de los sembrados. Tanto el *río* como el *camino* que aparecen en esta estrofa potencian la idea de movimiento y desplazamiento que le es negado a la doncella enclaustrada.

*On either side the river lie
Long fields of barley and of rye,
That clothe the wold and meet the sky;
And thro' the field the road runs by
To many-tower'd Camelot;*

Sin embargo, el movimiento a través de ambos medios no se muestra idéntico. Por el camino “*lentos caballos tiran de pesadas carretas*”, mientras que por el río se desliza una rauda chalupa (liviana embarcación con dos mástiles). Ambos, río y camino, llevan a Camelot, una ciudad igualmente amurallada, que a diferencia de la quieta y silenciosa isla de Shalott es donde bulle la vida. Dos esferas conectadas por un río y un camino. Dos campos que el hablante instala en nuestra mente como extensos y que imaginamos se pierden en el horizonte. Nosotros, los lectores de carne y hueso ante la inmensidad nos reconocemos pequeños. En la primera parte, participamos de la visión del hablante: “el tiempo azul y sin nubes”; “algunos ramales de estrellas que cuelgan en la Galaxia dorada”; “los racimos brillantes de estrellas” o “un barbudo meteorito, que deja una estela”.

Cuando ella desciende, en la parte IV del poema, las cosas ya no son lo que parecían desde arriba. Sir Lancelot ahora es Lancelot a secas; el río ahora es “*a stream*” - un riachuelo – y ya no se habla de astros y constelaciones en la bóveda celeste, sino de algo más terrenal y que afecta a la atmosfera como “...heavily the low sky raining” (“con fuerza el capotado cielo llueve”). Pareciera que el cielo llora su partida: la muerte anunciada del

poeta viejo, que repite vacuidades, sombras de realidad. La musicalidad del poema que cierra cada estrofa con "*The Lady of Shalott*" suena a lamento y fin de la quieta Shalott. La idea de Ruskin de *ver* las palabras como *imágenes gráficas* cobra mucho sentido cuando observamos una estructura que refuerza la monotonía. El estribillo "*The Lady of Shalott*" funciona como bisagra que conecta cada estrofa; repica y replica un eco, una frase vacía que nombra a un personaje que nadie ha visto, pero que muchos reconocen en la oralidad. Éste sólo pierde su continuidad cuando en la parte III del poema la imagen de Sir Lancelot hace su aparición. La rutinaria frase es interrumpida y reemplazada por otras que conservan en su rima vestigios de su origen, Shalott y en momentos la sílaba -ot. Cuando la figura de Sir Lancelot desde el río entra al espejo e inmediatamente entona "*Tirra lirra*"⁷⁹, su aparición y canto (dos estímulos que apelan a los sentidos) rompen el espejo y fracturan visualmente la periodicidad de las estrofas. Se ha roto el orden y se anuncia la catástrofe: la doncella, cual autómatas, de expresión vidriada (*glassy countenance*), sigue los designios de lo que para ella estaba escrito y se cierra el círculo de la profecía.

El artista no quiere más ser la sombra que habita el poema (encerrado entre cuatro paredes, cuatro torres/cuatro partes)⁸⁰ y la solitaria isla. No quiere ser el personaje de leyenda, ni el hada que los cosechadores oyen. A Cambio, ella anhela el contacto con la vida: "*y a veces a través del espejo azul/ los caballeros vienen de a dos/ ella no tiene no tiene un fiel y verdadero caballero*"; no quiere vivir en su cabeza, quiere pisar la tierra, andar, transitar el camino, navegar el río; quiere tener estructura, un cuerpo con el cual sentir la brisa que dobla los lirios, las hojas que sobre ella caen. Con la venia del espejo ella puede ver: "*On either side*" y "*up and down*" del camino que lleva a Camelot. Al final del poema y en los últimos tres versos y con ella ya muerta, en pares los personajes - estereotipos de la sociedad de la época - que ella había retratado en su tejido, se reúnen en torno a su cuerpo, se preguntan quién es y se santiguan ante su imagen en señal de temor: "*Dios nos proteja, el mito a muerto*". Con su muerte se cierra el círculo, ya no es una

⁷⁹ "Tirra lirra" simula el canto de una golondrina en la comedia *Un Cuento de Invierno* de W. Shakespeare. Autolycus es el nombre del personaje que entona. Su nombre viene del griego y significa el mismo lobo.

⁸⁰ El poema es la estructura en cuatro partes que encierra al artista, que limita su percepción y estructura su visión de realidad.

sombra, ya no es un nombre hueco, ahora tiene una cara. En el mundo “real” el artista se vuelve verdadera música que otros pueden apreciar: Sir Lancelot reflexiona: “*Ella tiene una cara bonita*” que en inglés suena: “*She has a lovely face*” donde la palabra f - a - c - e se compone de las notas musicales Fa - La - Do - Mi. ¿De qué sirve un artista que está desconectado de sus espectadores/lectores? ¿De qué sirve el trabajo de un artista que vive en su cabeza, en su torre, si no tiene interlocutores que vean, lean o aprecien su genialidad?

La Figura de Mariana

Para la discusión de “*Mariana*” (1851), del renombrado artista Prerrafaelita, John Everett Millais, el retrato de una mujer victoriana, constituye una imagen apropiada para estudiar cómo operan cuatro de las seis características que definen los ideales del gótico de acuerdo a la tipología que sugiere el crítico inglés John Ruskin en los temas de “la rigidez”, “el amor por la naturaleza”, “la abundancia o generosidad” y “el amor por el cambio”. Según Ruskin, estos principios o elementos, que se manifiestan de manera espléndida en las construcciones góticas, también habitan en la mente del creador y pueden ser aplicados al arte en general: “*el gran arte, ya sea se exprese a través de palabras, colores o piedras, siempre dice algo nuevo y diferente*”⁸¹.

En la obra de John Everett Millais, Mariana es un elocuente referente de lo que significa estar cercada y arrinconada en un espacio de trabajo y oración. Trabajo y oración sosiegan el espíritu y mantienen los pensamientos impuros alejados. Por un lado está la vidriera con el motivo de la Anunciación como llamándola a la inmovilidad, a la no-acción porque todo ya está escrito para ella. Su suerte está echada. Ella está llamada para grandes obras y se anuncia su destino a ser una imagen inmaculada a semejanza de la madre del hijo de Dios. En la otra esquina de la habitación se encuentra un pequeño altar con un tríptico y velas en señal de adoración y apego a la religiosidad. Mariana tiene su espejo en la figura del poema homónimo de Alfred Lord Tennyson. En el poema ella llora el rechazo y ausencia de su amado:

*All day within the dreamy house,
The doors upon their hinges creak'd;
The blue fly sung in the pane; the mouse
Behind the mouldering wainscot shriek'd,
Or from the crevice peer'd about.
Old faces glimmer'd thro' the doors,
Old footsteps trod the upper floors,
Old voices call'd her from without.
She only said, 'My life is dreary,*

⁸¹ John Ruskin, *Nature of Gothic* (1851) (From *The Stones of Venice*, Vol. II). Extraído el 7 Julio, 2011, en <http://www47.homepage.villanova.edu/seth.koven/gothic.html>.

*He cometh not, ' she said;
She said, 'I am aweary, aweary,'
I would that I were dead!' ⁸²*

Al igual que en Millais, para la figura de Tennyson su vida transcurre en la monotonía del encierro en “una casa de sueños” a la espera de una promesa. Tanto en Millais como en el poema de Tennyson, sus vidas están congeladas a la espera que “otro” decida sus destinos y abra las puertas de sus cárceles. La postura de Mariana en Millais nos sugiere que la espera, como resultado de largas horas dedicadas a su bordado, es agotadora y rigidiza sus músculos. En Tennyson, el entorno acusa el paso inexorable del tiempo: las bisagras crujen por el oxido que se acumula; las paredes enmohecidas, huecas y habitadas por un ratón; las viejas y conocidas caras que husmean, las viejas voces que la llaman desde afuera. Sin embargo, ella sólo repite hasta el cansancio: “mi vida es aburrida, él no llega, estoy cansada, desearía estar muerta. En Millais, Mariana pareciera no anhelar la muerte como la mujer del poema. Por el contrario, ella acepta su destino con resignación y la muerte no es una opción. No hay espacio para la desesperanza en Millais. Los detalles religiosos en estas obras apuntan a que la reclusión tiene un fin mayor: ser salva. Mariana está protegida por su fe en una promesa divina.

El amor por la naturaleza y el tema de la abundancia se encuentran íntimamente vinculados en Mariana. Los motivos florales y del follaje se repiten en el papel mural, en su bordado y en lo que se puede ver a través de la ventana. El ambiente es sofocante y sombrío. La escasa luz otoñal, sólo abarca la zona de trabajo. Su bordado es una copia o reflejo de su miope visión de mundo: Mariana, al igual que la Señora de Shalott, borda lo que ve. Una vez de pie, Mariana únicamente puede ver la imagen bíblica y la campanilla de invierno como parte del diseño en las ventanas. Ambas imágenes refuerzan la pasividad y sometimiento de Mariana. Ya examinamos como la imagen de la anunciación mantiene la promesa de llevar una vida recta y ordenada. Asimismo, la imagen de una campanilla de invierno (*snowdrop*) con su cabeza agachada es un símbolo de obediencia y esperanza. Esta flor, según cuenta la leyenda, fue entregada a Eva por un ángel que le dijo: “*Ten fe y no*

⁸² Alfred Tennyson, *Mariana*. Extraído el 15 de Julio 2011 en <http://www.englishverse.com/poems/mariana>.

desesperes. Que esta pequeña campanilla sea un signo para ti que el verano y el brillo del sol reaparecerán”⁸³ Esta poderosa imagen de la flor anuncia también el fin de su pesar. En la naturaleza, como en la religiosidad, hay una promesa de resurrección. Todo puede cambiar y renacer: el sol nuevamente alumbrará y las cosas pueden ser distintas.

La fusión entre naturaleza y la obra de arte es llevada al extremo en tanto Mariana está recluida y condenada a ver siempre el mismo paisaje. Como en el mito griego de *Prometeo Encadenado* y reescrito por Percy Bersshy Shelley, Mariana encarna la figura de un Prometeo femenino al estar perpetuamente encadenada a su habitación. Prometeo, según Shelley: “es la encarnación de la más alta perfección de la naturaleza moral e intelectual impulsada por los más puras y verdaderas motivaciones para los mejores y más nobles fines”⁸⁴. En la misma línea de pensamiento, C.M. Bowra afirma:

***“(Prometeo) simboliza el deseo en el alma humana para crear armonía entre la razón y el amor, y por ello él da prueba de un inigualable coraje y resistencia. Él es lo que Shelley consideró la más noble fuerza del Yo, el deseo por el bien y disposición a sacrificar cualquier cosa por ello... sus compañeras son las hijas de Neptuno ... que son de hecho Fe, Esperanza y Amor, las fuerzas que en alma inspiran y sostienen la razón y la ponen a trabajar de la mejor manera posible*”⁸⁵.**

La integración es llevada a su punto máximo cuando las hojas de sicomoro del paisaje exterior entran a la habitación y se posan sobre el piso y la mesa de trabajo de Mariana. Es interesante entonces mencionar que el sicomoro es un árbol noble que tiene una de sus primeras apariciones junto a la diosa pagana Hathor. En la cultura egipcia, Hathor personificaba todas las bondades de lo femenino: la fertilidad, la maternidad, la humedad, la belleza, el amor y era además la diosa de los muertos y señora del sicomoro.

⁸³ "Take heart, dear Eve," said the angel. "Be hopeful and despair not. Let this little snowdrop be a sign to you that the summer and the sunshine will come again". Extraído el 15 de Julio de 2011 desde Lenore E. Mulets, (1904) *Flowers Stories*. New England Building, Boston, Mass: L. C. Page & Company. <http://digital.library.upenn.edu/women/mulets/flower/flower.html#snowdrop>.

⁸⁴ Bowra, op. cit., p. 107.

⁸⁵ Bowra, op. cit., p. 107.

Su naturaleza dinámica le confería la capacidad de resucitar a los muertos luego de darles a beber la lechosa sustancia de este árbol sagrado⁸⁶. En la obra de Millais, la relación sicómoro-mujer refuerza los principios de abundancia y amor por el cambio. El árbol, al igual que la mujer, puede generar vida, alimentar con su cuerpo y sostenerse firmemente abrazando la tierra. Como el árbol, Mariana en la sociedad victoriana sostiene los principios de la moralidad y las buenas costumbres. Ser mujer en el siglo diecinueve, en palabras de Ruskin significaba ser: *“eterna e incorruptiblemente piadosas; instintiva e infaliblemente sabias – pero sabias no para su propio crecimiento, sino para su auto-renuncia; sabias no en el sentido de estar por sobre el marido, sino para nunca apartarse de su lado”*⁸⁷. Las palabras de Ruskin exaltan la naturaleza cambiante de la mujer: *“no es variable como la sombra de un tembloroso abedul, sino variable como la luz...que puede adoptar el color de todo lo que cubre y glorificarlo”*⁸⁸.

La trayectoria que describen las hojas que dejan de ser piezas del tapiz silvestre del fondo para tomar protagonismo en un primer plano es un gran comentario sobre el arte de acuerdo a los principios Ruskianos. Para el crítico, el amor por el orden que tanto prestigio ha dado a los ingleses no es de ayuda a la hora de hablar de arte: *“los precisos y metódicos hábitos de la vida diaria son rara vez característicos de aquellos que rápidamente perciben o que buenamente poseen los creativos poderes del arte”*⁸⁹. Las hojas del sicómoro son un elemento perturbador en la obra de Millais. No sólo han alterado la paz y pulcritud de la escena, sino que también gatillan una serie de preguntas en el “lector” de la pintura: ¿Cómo y por qué llegaron esas hojas? ¿Por qué están abiertas las ventanas si hay viento afuera?

⁸⁶ Sobre la diosa Hathor en *Hathor, Lady of Beauty* por Judith Illes. Extraído el 15 Julio de 2011 de www.touregypt.net/featurestories/hathorbeauty.htm y en www.angelfire.com/journal/ofapoet/hathor.html.

⁸⁷ John Ruskin, *Sesame and Lilies. Lecture II.—Lilies: Of Queens' Gardens*, párrafo 69. Extraído el 16 de Julio 2011 en www.bartleby.com/28/7.html. “She must be enduringly, incorruptibly good; instinctively, infallibly wise—wise, not for self-development, but for self-renunciation: wise, not that she may set herself above her husband, but that she may never fail from his side”.

⁸⁸ John Ruskin, *ibid.* (nor yet variable as the shade, by the light quivering aspen made; but variable as the light, manifold in fair and serene division, that it may take the color of all that it falls upon, and exalt it”.

⁸⁹ John Ruskin, *Modern Painters*, “(the) accurate and methodical habits in daily life are seldom characteristic of those who either quickly perceive or richly possess the creative powers of art”. Extraído el 10 Julio de 2011 de www.lancs.ac.uk/fass/centres/ruskin/empi/3rdedition/3a047.html.

¿Por qué Mariana permite que las hojas entren? ¿Cuánto tiempo han estado abiertas? El orden se ha roto y el paisaje se toma la obra. Mariana permanece impávida ante la ventisca, la presencia de las hojas sólo parece inquietar al lector. La actitud imperturbable de Mariana sugiere la profundidad del trance y permite que las hojas se vayan apoderando del primer plano y del protagonismo. Asimismo Dante Rossetti en su poema “La Caída de la Hoja” explora el dejarse ir, como la caída de una hoja. Hojas muertas que se las lleva el viento son una invitación a la inercia donde el sueño y la muerte “parecen” algo placentero:

*Know 'st thou not at the fall of the leaf
How the heart feels a languid grief
Laid on it for a covering,
And how sleep seems a goodly thing
In Autumn at the fall of the leaf?*

*And how the swift beat of the brain
Falters because it is in vain,
In Autumn at the fall of the leaf
Knowest thou not? and how the chief
Of joys seems--not to suffer pain?*

*Know'st thou not at the fall of the leaf
How the soul feels like a dried sheaf
Bound up at length for harvesting,
And how death seems a comely thing
In Autumn at the fall of the leaf?⁹⁰*

⁹⁰ Dante Gabriel Rossetti, Autumn Song, en www.poetry.poetryx.com/poems/7013/.

Poemas: The Lady of Shalott y Mariana

The Lady of Shalott, Lord A. Tennyson.

Part I.

On either side the river lie
Long fields of barley and of rye,
That clothe the wold and meet the sky;
And thro' the field the road runs by
 To many-tower'd Camelot;
And up and down the people go,
Gazing where the lilies blow
Round an island there below,
 The island of Shalott.

Willows whiten, aspens quiver,
Little breezes dusk and shiver
Thro' the wave that runs for ever
By the island in the river
 Flowing down to Camelot.
Four gray walls, and four gray towers,
Overlook a space of flowers,
And the silent isle imbowers
 The Lady of Shalott.

By the margin, willow-veil'd
Slide the heavy barges trail'd
By slow horses; and unhail'd
The shallop flitteth silken-sail'd
 Skimming down to Camelot:
But who hath seen her wave her hand?
Or at the casement seen her stand?
Or is she known in all the land,
 The Lady of Shalott?

Only reapers, reaping early
In among the bearded barley,
Hear a song that echoes cheerly
From the river winding clearly,
 Down to tower'd Camelot:
And by the moon the reaper weary,
Piling sheaves in uplands airy,
Listening, whispers "'Tis the fairy
 Lady of Shalott."

A ambos lados del río se extienden
Amplios campos de centeno y cebada
Que tapizan el campo y tocan el cielo;
Y un camino recorre el campo
Hacia Camelot de muchas torres;

Y gente va y viene,
Observando donde crecen los lirios,
En torno a una isla allá abajo
La Isla de Shalott

Los sauces palidecen, tiemblan los álamos,
Cae en sombras la brisa y se estremece
A través de la corriente eterna
A orillas de la isla en el río
Flotando hacia Camelot
Cuatro torres grises, cuatro murallas grises
Protegen un lugar lleno de flores,
Y en la Isla silenciosa habita
La Dama de Shalott.

En la orilla velada por los sauces
Se deslizan las pesadas gabarras
Tiradas por lentos caballos; y sin ser
saludada
La barcaza de velas de seda navega:
Apresurándose hacia Camelot.
¿Pero la ha visto alguien agitando su mano?
¿La ha visto alguien permanecer en la
ventana?
¿O es conocida en todo el Reino,
La dama de Shalott?

Sólo los segadores, segando en la mañana
Entre la cebada barbuda
Escuchan una canción que trae el eco
Que llega desde el río que serpea cristalino,
Hacia Camelot la de muchas torres.
Y el agotado segador bajo la luna,
Apilando espigas en las ventosas tierras
altas,
Escucha y susurra: "Es el Hada,
La Dama de Shalott"

Part II.

There she weaves by night and day
A magic web with colours gay.
She has heard a whisper say,
A curse is on her if she stay
 To look down to Camelot.
She knows not what the curse may be,
And so she weaveth steadily,
And little other care hath she,
 The Lady of Shalott.

And moving thro' a mirror clear
That hangs before her all the year,
Shadows of the world appear.
There she sees the highway near
 Winding down to Camelot:
There the river eddy whirls,
And there the surly village-churls,
And the red cloaks of market girls,
 Pass onward from Shalott.

Sometimes a troop of damsels glad,
An abbot on an ambling pad,
Sometimes a curly shepherd-lad,
Or long-hair'd page in crimson clad,
 Goes by to tower'd Camelot;
And sometimes thro' the mirror blue
The knights come riding two and two:
She hath no loyal knight and true,
 The Lady of Shalott.

But in her web she still delights
To weave the mirror's magic sights,
For often thro' the silent nights
A funeral, with plumes and lights
 And music went to Camelot:
Or when the moon was overhead,
Came two young lovers lately wed;
"I am half-sick of shadows," said
 The Lady of Shalott.

II

Allí teje de día y de noche
Un tapiz de alegres colores.
Ha escuchado un rumor que cuenta
Que caerá sobre ella una maldición si se
detiene
A contemplar Camelot.
No sabe cual pudiera ser la maldición,
Y así teje sin descanso,
Y de poco más se cuida,
La Dama de Shalott.

Y moviéndose por el claro espejo
Que cuelga ante ella todo el año,
Aparecen las sombras del mundo.
Allí contempla la calzada cercana:
Dirigiéndose hacia Camelot,
Allí los remolinos del río,
Y allí los cerriles aldeanos,
Las caperuzas rojas de las mozas del
mercado,
Pasan sin detenerse en Shalott.

A veces un grupo de alegres doncellas,
Un abad tendido en almohadones,
A veces un pastor de pelo rizado,
O un paje de cabellos largos vestido de
carmesí
Van a Camelot la de las torres.
Y a veces a través del espejo azul
Pasan los caballeros cabalgando dos a dos:
No tiene fiel caballero que la sirva
La Dama de Shalott.

Pero sigue encontrando placer en su tejido
Para bordar las imágenes mágicas del
espejo,
A menudo en las noches silenciosas
Un funeral, con plumas y antorchas
Y música, iba hacia Camelot
O cuando la luna esta alta
Venían dos amantes finalmente casados
"Estoy enferma de sombras" decía
La Dama de Shalott

Part III.

A bow-shot from her bower-eaves,
He rode between the barley-sheaves,
The sun came dazling thro' the leaves,
And flamed upon the brazen greaves
Of bold Sir Lancelot.
A redcross knight for ever kneel'd
To a lady in his shield,
That sparkled on the yellow field,
Beside remote Shalott.

The gemmy bridle glitter'd free,
Like to some branch of stars we see
Hung in the golden Galaxy.
The bridle-bells rang merrily
As he rode down to Camelot:
And from his blazon'd baldric slung
A mighty silver bugle hung,
And as he rode his armour rung,
Beside remote Shalott.

All in the blue unclouded weather
Thick-jewell'd shone the saddle-leather,
The helmet and the helmet-feather
Burn'd like one burning flame together,
As he rode down to Camelot.
As often thro' the purple night,
Below the starry clusters bright,
Some bearded meteor, trailing light,
Moves over still Shalott.

His broad clear brow in sunlight glow'd;
On burnish'd hooves his war-horse trode;
From underneath his helmet flow'd
His coal-black curls as on he rode,
As he rode down to Camelot.
From the bank and from the river
He flash'd into the crystal mirror,
"Tirra lirra," by the river
Sang Sir Lancelot.

III

A un tiro de flecha de su alero,
Cabalgaba él entre las mieses,
El sol brillaba entre las hojas
Y flameaba en las grebas bronceas
Del audaz sir Lancelot.
Un cruzado siempre arrodillado
Ante su dama en el escudo,
Que brillaba en el campo amarillo
Junto a la lejana Shalott.

La brida enjoyada brillaba libremente
Como una rama de estrellas que vemos
Colgando en la galaxia dorada
Los cascabeles tintineaban alegremente
Mientras cabalgaba hacia Camelot:
Y de su heráldica trena colgaba
Un potente clarín de plata;
Tintineaba, al trote, su armadura
Muy cerca de Shalott.

En el cielo azul y despejado,
El cuero de los arreos brillaba como joyas,
El yelmo y la cimera emplumada
Ardían como una sola llama,
Cuando cabalgaba hacia Camelot.
Como en la purpúrea noche,
Bajo las luminosas estrellas,
Un meteoro barbado, arrastrando su luz,
Se mueve sobre la quieta Shalott.

Su clara frente al sol resplandecía,
Montado en su corcel de hermosos cascos;
Pendían de debajo de su yelmo
Sus bucles que eran negros cual tizones
Mientras él cabalgaba a Camelot.
Por la orilla y por el río
Apareció en el espejo de cristal
Tirra lirra por el río
Cantaba sir Lancelot

She left the web, she left the loom,
She made three paces thro' the room,
She saw the water-lily bloom,
She saw the helmet and the plume,
 She look'd down to Camelot.
Out flew the web and floated wide;
The mirror crack'd from side to side;
"The curse is come upon me," cried
 The Lady of Shalott.

Part IV.

In the stormy east-wind straining,
The pale-yellow woods were waning,
The broad stream in his banks complaining,
Heavily the low sky raining
 Over tower'd Camelot;
Down she came and found a boat
Beneath a willow left afloat,
And round about the prow she wrote
 The Lady of Shalott.

And down the river's dim expanse--
Like some bold seer in a trance,
Seeing all his own mischance--
With a glassy countenance
 Did she look to Camelot.
And at the closing of the day
She loosed the chain, and down she lay;
The broad stream bore her far away,
 The Lady of Shalott.

Lying, robed in snowy white
That loosely flew to left and right--
The leaves upon her falling light--
Thro' the noises of the night
 She floated down to Camelot:
And as the boat-head wound along
The willowy hills and fields among,
They heard her singing her last song,
 The Lady of Shalott.

Dejo el tapiz, dejo el telar
Dio tres pasos en la habitación
Vio florecer los nenúfares,
Vio el yelmo y la pluma,
Miró hacia Camelot.
Voló el tapiz y escapó;
El espejo se quebró de lado a lado
"La maldición ha caído sobre mí" gritó
La Dama de Shalott.

IV

Agitados por el viento tormentoso del este,
Los pálidos sauces desaparecían,
Se quejaba el ancho río en sus orillas,
Con un cielo plomizo y bajo llovía
Sobre Camelot de las torres;
Ella descendió y encontró un bote
Abandonado bajo un sauce,
Y a lo largo de la proa escribió
La Dama de Shalott.

Y por la oscura extensión del río,
Como un vidente en trance,
Que ve su propio infortunio,
Con el semblante vidriado,
Miro hacia Camelot.
Y cuando terminaba el día
Soltó la cadena, y se tendió;
El ancho río llevaba lejos
A la Dama de Shalott.

Tendida, vestida de níveo blanco,
Que libremente flotaba a los lados
-Leves hojas cayeron sobre ella-
A través de los ruidos de la noche
Flotaba hasta Camelot:
Y la proa del bote serpeaba
Entre los saucedales y los campos,
Oyeron entonar su última canción a
La Dama de Shalott.

Heard a carol, mournful, holy,
Chanted loudly, chanted lowly,
Till her blood was frozen slowly,
And her eyes were darken'd wholly,
 Turn'd to tower'd Camelot;
For ere she reach'd upon the tide
The first house by the water-side,
Singing in her song she died,
 The Lady of Shalott.

Under tower and balcony,
By garden-wall and gallery,
A gleaming shape she floated by,
A corse between the houses high,
 Silent into Camelot.
Out upon the wharfs they came,
Knight and burgher, lord and dame,
And round the prow they read her name,
 The Lady of Shalott.

Who is this? and what is here?
And in the lighted palace near
Died the sound of royal cheer;
And they cross'd themselves for fear,
 All the knights at Camelot:
But Lancelot mused a little space;
He said, "She has a lovely face;
God in his mercy lend her grace,
 The Lady of Shalott.

Oyeron un canto luctuoso y sagrado,
Cantado profundo y alto,
Hasta que su sangre se heló lentamente,
Y sus ojos se oscurecieron por completo,
Vueltos hacia Camelot la de las torres.
Hasta allí llegó con la corriente,
La primera casa junto a las orillas,
Entonando su canción murió,
La Dama de Shalott.

Bajo las torres y las balaustradas,
Por el muro del jardín y las galerías,
Como una forma brillante flotaba,
Un cadáver entre las altas mansiones,
Silenciosa dentro de Camelot.
Salieron hacia el muelle
Caballero y villano, Señor y Dama
Y a lo largo de la proa leyeron su nombre;
La Dama de Shalott.

¿Quién es? ¿Qué hace aquí?
Y en el iluminado Palacio cercano
Murió el sonido de la alegría real;
Y se santiguaron con reverencia
Todos los Caballeros de Camelot;
Pero Lancelot meditó un instante;
Dijo, "Tenía un hermoso rostro;
Que Dios misericordioso acoja en su gracia
A la Dama de Shalott".¹

¹ <http://escritoscarolina.wordpress.com/2007/05/18/la-dama-de-shalott-poema-de-tennyson/>. La traducción ha sido modificada en algunos versos para tener más cercanía a la versión original en inglés.

Mariana, Alfred Tennyson (1809-1892)

WITH blackest moss the flower-pots
Were thickly crusted, one and all;
The rusted nails fell from the knots
That held the pear to the gable wall.
The broken sheds look'd sad and strange;
Unlifted was the clinking latch:
Weeded and worn the ancient thatch
Upon the lonely moated grange.
She only said, 'My life is dreary,
He cometh not,' she said;
She said, 'I am aweary, aweary,
I would that I were dead!'

Her tears fell with the dews at even;
Her tears fell ere the dews were dried;
She could not look on the sweet heaven,
Either at morn or eventide.
After the flitting of bats,
When thickest dark did trance the sky,
She drew her casement-curtain by,
And glanced athwart the glooming flats.
She only said, 'The night is dreary,
He cometh not,' she said;
She said, 'I am aweary, aweary,
I would that I were dead!'

Upon the middle of the night,
Waking she heard the night-fowl crow;
The cock sung out an hour ere light;
From the dark fen the oxen's low
Came to her: without hope of change,
In sleep she seemed to walk forlorn,
Till cold winds woke the gray-eyed morn
About the lonely moated grange.
She only said, 'The day is dreary,
He cometh not,' she said;
She said, 'I am aweary, aweary,
I would that I were dead!'

About a stone-cast from the wall
A sluice with blacken'd waters slept,
And o'er it many, round and small,
The cluster'd marish-mosses crept.
Hard by a poplar shook alway,

All silver-green with gnarlèd bark:
For leagues no other tree did mark
The level waste, the rounding gray.
She only said, 'My life is dreary,
He cometh not,' she said;
She said, 'I am aweary, aweary,
I would that I were dead!'

And ever when the moon was low,
And the shrill winds were up and away,
In the white curtain, to and fro,
She saw the gusty shadows sway.
But when the moon was very low,
And wild winds bound within their cell,
The shadow of the poplar fell
Upon her bed, across her brow.
She only said, 'The night is dreary,
He cometh not,' she said;
She said, 'I am aweary, aweary,
I would that I were dead!'

All day within the dreamy house,
The doors upon their hinges creak'd;
The blue fly sung in the pane; the mouse
Behind the mouldering wainscot shriek'd,
Or from the crevice peered about.
Old faces glimmer'd thro' the doors,
Old footsteps trod the upper floors,
Old voices called her from without.
She only said, 'My life is dreary,
He cometh not,' she said;
She said, 'I am aweary, aweary,
I would that I were dead!'

The sparrow's chirrup on the roof,
The slow clock ticking, and the sound,
Which to the wooing wind aloof
The poplar made, did all confound
Her sense; but most she loathed the hour
When the thick-moted sunbeam lay
Athwart the chambers, and the day
Was sloping toward his western bower.
Then said she, 'I am very dreary,
He will not come,' she said;
She wept, 'I am aweary, aweary,
O God, that I were dead!'

Tránsito a través de Espejos Posibles

Capítulo III

Tránsito a través de Espejos Posibles

Capítulo III

La mirada en el mundo contemporáneo, se ha vuelto parabólica, móvil, inquietante y energizante -en términos de velocidad, de insistencia y de rapidez a partir de las nuevas tecnologías-, esa misma situación nos permite la instancia de la *Posibilidad*, incluso a veces, la *Inverosimilitud de la Posibilidad*, por ello, en este proyecto escritural se plantea el cruce de diferentes disciplinas, las que contenidas en sus propios ámbitos particulares, encuentran también espacios de comunión. La insistencia concedida al concepto de *Conexiones*, tiene profundas vinculaciones con esta concepción de horizonte visible. Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, ambas miembros del equipo de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, plantean la disciplina de la Pintura, como un territorio que media entre la Literatura y el Cine, pero no necesariamente como una cita referencial de época, o como la transferencia visual de un imaginario puntualizado; sino que sumado a ello, "*La pintura no cumple solo la función de otorgar fidelidad histórica, sino la de contribuir a la perfecta materialización visual de que la idea que rige un film, se materializa en aras de la coherencia y la unidad*"⁹¹. Así entonces, podemos trazar un nuevo guión en donde

⁹¹ Ortiz, Áurea y Piqueras, María Jesús (1995): *La Pintura en el Cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, España, p. 72.

diferentes disciplinas se enmarcan para contribuir a otra realización, de la pintura al cine, de la literatura al cine, de la literatura a la pintura, y varias otras combinaciones posibles. Ejemplos de ello abundan en la historia de la cinematografía. Guiones adaptados desde referentes literarios diversos, y que complementados por la Historia del Arte a través de representaciones pictóricas y visuales, cristalizan instancias estéticas que completan la alfabetización visual y argumental de un film. Así, Pasolini argumenta en *Il Decamerone* (1971), claros y espaciosos referentes en cámara a la pintura italiana del siglo XIV, citando ampliamente a Giotto, “*A quién el pintor –el propio Pasolini asumiendo el personaje del pintor dentro del film- interpreta dentro de una secuencia de la película*”⁹². Interesante resulta no perder de vista que Pasolini también fue pintor, y que la utilización de la pintura en sus realizaciones cinematográficas, asume un rol que va mucho más allá de la búsqueda estético-visual para constituir una correcta ambientación histórica, sino que en varios casos, busca la integración de aquellas atmósferas logradas por la mano de los pintores –en muchos casos, los clásicos-, para que las escenas y los planos secuencias que capta la cámara y el ojo de quién mira el mundo a través de la cámara, se apropie de un universo que se corresponda, desde la cita de una obra pictórica, hacia el montaje propuesto por la dirección de arte para una película, traspasando el color del espacio, la relación espacio temporal entre objetos y entorno, cuerpos y objetos, etc., la intensión de las tensiones entre objeto y personajes, las luces y sombras, por ejemplo, al punto de plantear escenas pensadas como un verdadero *tableau vivant*. Así, volviendo al ejemplo de *Il Decamerone* y su vinculación con Giotto, Pasolini propone la visión del *Juicio Universal* del pintor, revelando en detalle esta obra ubicada en la Capilla degli Scrovegni de Padua. “*Este juego con la representación y con el referente pictórico es un aspecto recurrente en su filmografía, (...) que tiene mucho que ver con su concepción del discurso cinematográfico y de la cultura*”⁹³.

Entonces, aproximándonos hacia los alcances y cruces visuales, literarios, narrativos y cinematográficos que ampliamente la cultura contemporánea vincula en sus variadas y

⁹² Ortiz, Áurea y Piqueras, María Jesús (Op. Cit., p. 73). La negrita en la cita es de mi autoría.

⁹³ *Ibíd.*, p. 73.

amplias propuestas, cabe dar inicio a este tercer capítulo del trabajo de investigación, en dónde se intenta plantear una nueva figuración estético-plástica que asume no solamente desde las disciplinas ya comentadas la idea del amarre y cruce; sino que también existe la posibilidad de entrelazar narrativas a partir de conceptualizaciones que vienen de estos mundos disciplinares, y que a lo largo de esta investigación, han aparecido con lúcida coherencia en las lecturas, reflexiones y apreciaciones personales. Aquí cabe la concepción que del elemento *Espejo* ha comenzado a aflorar. Entendiendo en primer lugar que la etimología de la palabra nos da cuenta sobre la condición *especular* –el lugar de la especulación-, y que esta posibilidad de lo especular, permite al mismo tiempo, la de transitar y traspasar desde la literatura, a la pintura y al cine, todas las veces que sea necesario.

En esta zona territorial, en donde la palabra teje mixtura en torno a su realización como Imago de la misma, o lo mismo, situando las agujas del reloj en el sentido contrario, esas nuevas lecturas nos plantean un nuevo paradigma; la extensión de esta lectura-visual, enraizada en una imagen en la que el movimiento esté permitido; el movimiento nos seduce con identificaciones antropológicas y sociológicas inmediatas; nos sentimos dentro de otra realidad que nos impulsa a querer penetrarla, como también a querer rechazarla, justamente debido a ese modelo de superficie reflectante, que propicia tanto la identificación, como el extrañamiento, pero en muchos casos, la situación singular de la movilidad nos plantea ya dentro del objeto especular; entonces, el espejo que se presenta en el bosque literario planteado en el guión propuesto por José Donoso para la realización de la película *La luna en el espejo*⁹⁴, se re-conoce en la ejercitación plástica-pictórica, de un Valparaíso adormilado a través de las ventanas de una casa que ha perpetuado la realidad de sus dos habitantes, los hombres que cursan la mayoría de los encuadres en la película.

⁹⁴ Caiozzi, Silvio, director, productor y co-guionista. Donoso, José, Co-guionista. (1990): *La Luna en el Espejo*, Duración: 75 min., Género (s): Drama, Actores: Gloria Münchmeyer, Rafael Benavente, Ernesto Beadle, Mónica Echeverría, María Castiglione, Roberto Poblete, Loreto Valenzuela, Otros: Mariano Díaz (música), Jorge Domínguez (música), Nelson Fuentes (cinematografía), Chile.

La metáfora de la luz nocturna que se cuelga a través de las ventanas que al mismo tiempo crean la arquitecturización de la casa -en este caso, la casa como la gran locación de la película, la gran cosmogonía-, nos acerca hacia la experiencia de la propia casa como una organicidad viviente que alimenta la paráfrasis entre lo habitado por quién habita la no-habitabilidad; una casa que se torna un abismo de encuentros y des-encuentros, una casa en donde aquella forma de abismo, se reinventa y en apariencia se vuelve un doble de sí misma, solamente por la posibilidad del tránsito que repite la capacidad y tamaño de los objetos y cuerpos captados por la cámara en su segunda habitación, que es la prolongación de los mismos en el territorio del espejo y de los espejos. Un espejo, tal vez es también todos los espejos, "*La obra de arte es la anti-totalidad. La obra de arte es la existencia. La esencia de la obra de arte es lo particular... El escritor decide describir "ese" espejo, no elige describir todos los espejos. Y al describir "ese" espejo no sabe -no tiene conciencia- que puede estar describiendo todos los espejos.*"⁹⁵ Las letras, podríamos suponer, que congelan su complejidad en la superficie del espejo en palabras no expresadas, no dichas, pero las mismas palabras le permiten a esa objetualidad, traspasar desde el guión mismo hacia el imaginario que cabe en el propio autor, en este caso, la voz escrita de Donoso, y también, la voz escrita de Caiozzi⁹⁶, en colaboración como co-autor del guión cinematográfico; un imaginario nutriente de otro. Una poetización que permite la complementariedad de lecturas distintas, de soportes no gemelos, y que sin embargo, producen la particularidad de la movilidad; una movilidad sujeta a las letras, y una otra

⁹⁵ VV.AA. (1999): *José Donoso, la literatura como arte de la transfiguración*, Revista *Anthropos*, Huellas del Conocimiento, Proyecto A Ediciones del siglo del hombre Editores, N° 184 – 185, Mayo - Agosto, S.A., Barcelona, España, p. 32.

⁹⁶ Durante su estancia en Huelva traba relación con José Donoso, y de sus largas conversaciones con el escritor y la relectura de sus obras, surge una relación de trabajo que se prolongará durante un largo tiempo. (...) la relación con Donoso ha quedado ya establecida, y trabajando ambos en libretos, años después, realiza *La luna en el espejo*, que para muchos críticos es la mejor película realizada hasta ahora por Caiozzi. Aunque la inicia en 1984, sólo se estrena seis años después. Muchos la ven como "la gran metáfora de la dictadura", el intenso relato de "una sociedad sometida a los dictados de una tiranía y enfrentada cuando ésta desaparece a la dificultad de recobrar su andadura propia y libre". Aunque la presencia del "sello donosiano" es abrumadora, Caiozzi hace notar su impronta personal; no hay planos gratuitos, y el juego de luces y sombras, la preocupación por el detalle y los objetos, y el minucioso perfeccionismo puesto en la cuidada y refinada ambientación, contribuyen decisivamente a la creación de la atmósfera claustrofóbica y decadente de la historia.

Carvajal, Lucía. Texto citado del *Diccionario del Cine Iberoamericano*, SGAE, 2011, en <http://www.cinechile.cl/persona-134>.

movilidad sujeta a la experiencia de la bidimensionalidad en la habitación del soporte cámara. Tal vez, la tercera dimensión de la imagen, o de la vivencialidad objetual de la imagen, se expresa de manera real, en la experiencia cinematográfica. Aquí, los elementos, los objetos, los cuerpos, la musicalización, las palabras en los textos y guiones, tejen una dimensión –casi teatral, casi operática- de las posibilidades que permite la movilidad. Aquí se asienta la imagen en movimiento, desde el ojo que observa desde la cámara, desde el ojo que edita lo que graba la cámara, y desde el ojo del espectador que disfruta y goza estéticamente con el resultado de la realización; en consecuencia, de la experiencia que invita la percepción de los sentidos en el cine. La imagen se configura a partir del juego de entrecruzamientos diversos que plantea la luz, la palabra y la movilidad.

Siguiendo esta suerte de trilogía que auspicia la experiencia del cine, podemos asistir hacia el viaje que convoca un título tan atractivo como el juego mismo de la palabra, la *Luna en el espejo*. Pareciera que la luna se incrusta en el espejo, se proyecta en el formato llegando a cegarnos con su luminaria; luminaria que aparece en la oscuridad de la noche, por lo tanto, la percepción lectiva que tenemos solamente de cómo se titula este film, ya nos sorprende. Y nuevamente leemos la configuración de palabras: La Luna en el Espejo ¿habita la luna en el espejo? ¿Qué espejo resiste la habitabilidad del astro lunar? ¿Cómo puede ser posible la cabida de la luna en el espacio especular? La palabra ampliada en interpretaciones, y reducida en palabras mismas, nos insta a penetrar en esta dimensión, y así, llegamos a los autores, a los creadores, a aquellas miradas que fueron capaces de configurar, contrastar y dimensionar la realidad de la luz, la palabra y la movilidad, en la creación de la película que se abre -como la luz que permite la proyección en la sala de cine-, ante nosotros: José Donoso y Silvio Caiozzi.

Una mirada a la Luna en el Espejo

Contextualización de la obra cinematográfica en un determinado lugar de nuestra historia nacional reciente.

La década de los ochenta significó un renacer en el arte cinematográfico luego de una etapa (1974-1979) donde prácticamente no se hizo cine. Cineastas como Caiozzi,

Justiniano, Kocking, entre otros, debutaron con largometrajes adaptados a las nuevas condiciones de producción. Hacia 1973 la incipiente industria cinematográfica había sido desmantelada y se había terminado con el apoyo estatal⁹⁷. La co-producción Caiozzi-Donoso para el guión de *“La Luna en el Espejo”* (1990) es un claro ejemplo del esfuerzo del cine chileno por tratar de salir del anonimato. En cierto sentido, y aunque parten de una misma situación, los personajes de este film son un espejo refractario del movimiento vanguardista que surge en los ochenta. Figuras aplastadas por el peso de la tradición y del pasado, intentan infructuosamente abrirse al mundo y ser dueños de su porvenir. Así, a pesar de las dificultades, fue posible generar un espacio nutricional, que mediara a partir de diversas producciones que se hicieron cargo del silencio, aportando a la narrativa fílmica, nuevas visiones posibles y configuradoras de realidades y poesías.

Perspectivas de Análisis

El modelo psicoanalítico, según los críticos franceses Aumont y Marie, ha demostrado ser una útil práctica reflexiva para el análisis fílmico. A diferencia de los enfoques semiolingüísticos, el psicoanalítico rescata “los efectos *subjetivos* que se ejercen en y mediante el lenguaje (cualquier lenguaje)”⁹⁸. Los autores defienden el psicoanálisis Freud-laciano pues se interesa principalmente por la producción de sentido en su relación con el sujeto parlante y pensante y por la cuestión de la mirada y el espectáculo - relación del sujeto espectador con la producción imaginaria (visión que privilegiará en este análisis).

La teoría psicoanalítica utilizada por la semiótica cinematográfica reciente ha sido en muchos casos influida por los trabajos de Jacques Lacan. El psicoanálisis laciano postula que con el fin de tener identidad, el individuo humano ha de reconocerse en relación al mundo como un sujeto consciente de su diferencia. La búsqueda de identidad se traduce entonces en un peregrinaje por los órdenes imaginario y simbólico. El impulso que Lacan

⁹⁷ Los datos históricos sobre el cine chileno se obtuvieron de una tesis de grado de la Universidad de Chile: *“Una Década del Cine Chileno (1980-1990): propuesta de análisis*, 1992.

⁹⁸ Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1988.

reconoce como el orden imaginario, sugiere una búsqueda por la unidad y la coherencia para el ego. Por el contrario, el orden simbólico se construye a partir de la diferencia que trae consigo las experiencias de castración y represión. El descubrimiento de la diferencia ante el espejo amenaza el imaginario, la identidad narcisista, e inicia al sujeto en el orden simbólico. La interdependencia entre ambos órdenes se puede resumir como:

“...existe una necesidad en el imaginario de encontrar coherencia y complitud, que impulsa al sujeto a buscar la confirmación de la identidad coherente fuera de sí mismo en su relación con “el otro”. Pero el sujeto sólo puede experimentar este afuera como el “Otro” a través de la mediación de lo simbólico, que se hace presente por medio de la experiencia edípica...”⁹⁹.

Desde esta misma óptica, la crítica Laura Mulvey, advierte que la imagen cinematográfica, ofrece placer a la vez que juega con los mecanismos de identificación y fetichismo¹⁰⁰. Por un lado, el proceso de identificación entre otras cosas señala la posición del espectador/macho en la sala de cine como la represión de su exhibicionismo y a la vez la proyección de su deseo reprimido en el actor¹⁰¹. El espectador juega el papel del voyeurista, que en la oscuridad de la sala y la brillantez del haz de luz y sombras condicionan la ilusión de estar mirando en un mundo privado y clausurado. El rol del espectador es en este sentido activo, que desde su posición inmóvil desea capturar, paralizar el movimiento de la secuencia erótica y capturarla para sí. Por otro lado, está la idea de que el cine ofrece la posibilidad de considerar al otro como fetiche y convertirlo en objeto de su mirada curiosa y escrutinadora. En este sentido Mulvey señala que la *scopophilia*, una de las formas de placer que ofrece el cine, y llevada a un nivel extremo, está muy ligada al estadio del espejo de Lacan. El momento en el que el niño reconoce su

⁹⁹ Philip Rosen en la introducción “*Subject, Narrative, Cinema*” a la segunda parte de **Narrative, Apparatus, Ideology**, p. 164. (*there is the necessity of the imaginary to find a sense of coherence and wholeness, which impels the subject to seek confirmation of coherent identity “outside” itself, in its relation to “the other” . But the subject can only experience this “outside” as “the Other,” that is with the mediation of the symbolic, which was entered by means of the Oedipal experience*).

¹⁰⁰ Laura Mulvey, “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” en **Narrative, Apparatus, Ideology**, New York, Columbia University Press, 1986, p.205.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p.201.

imagen en el espejo se compara a la posición del sujeto espectador cuando se fascina ante la similitud y reconoce en la proyección la presencia visible de la forma humana.

A partir de una lectura filmica de *La Luna en el Espejo* se discutirá cómo la idea de reflectividad recorre la estructura del film creando la ilusión de salida. En el film todo pareciera estar mediatizado por una estructura de espejos: múltiples puertas en abismo y personajes que viven atrapados por el reflejo (la figura del hijo, que vive bajo la mirada tiranizadora del padre; la mujer, Lucrecia que no se reconoce ante el espejo como decadente; y la figura del padre, que multiplica su mirada impidiendo la salida del hijo del espejo).

Así, la idea de la multiplicidad de reflejos que convocan la mirada presente paterna, la podemos relacionar –en una suerte de estudio sociológico que hace relación con el comportamiento humano–, en un camino que se interna en el esbozo de intentar abordar el estudio del film desde una perspectiva principalmente psicoanalítica en la cuestión de las miradas y su relación con lo especular. A través de la teoría lacaniana se entiende mejor las figuras de don Arnoldo y Lucrecia como representantes de los distintos órdenes: el poder del padre, que le impide al hijo asumir su diferencia, y Lucrecia, que lo invita a vivir en el mundo del allá. Es por eso que el siguiente análisis se centrará en principalmente en dichos personajes. Se demostrará que la perspectiva psicoanalítica y la técnica cinematográfica se complementan frustrando cualquier intento de abrirse al mundo.

Asimismo se examinará en qué sentido la figura de don Arnoldo recrea la lógica del cine: el espectador, el director con su cámara y el actor. Desde esta óptica, la tesis de Mulvey sobre el espectador/voyerista se cumple en el personaje de don Arnoldo, quien desde su butaca/cama observa el movimiento y trata de congelarlo. Lucrecia, por otro lado, aunque participa del movimiento, también hace eco del entrapamiento.

En el film *La Luna en el Espejo* la noción de reflectividad está dada por la incapacidad de los personajes para acceder directamente a sus deseos. La proyección de la luna en el espejo pone de manifiesto no sólo la falta de complitud, sino también la

incapacidad de vivir fuera del reflejo. La enfermedad de don Arnoldo ha llevado a él y a su hijo, el gordo, a aislarse, retirarse de escena y vivir de espaldas a la realidad, separados en tiempo y espacio del mundo real. La figura femenina, Lucrecia, quien hace de puente entre las dimensiones del acá y del allá¹⁰², es al mismo tiempo una amenaza de subversión al orden patriarcal. Don Arnoldo, el Gordo y Lucrecia, se presentan como construcción de personajes singulares, únicos en su propia existencia, cada uno dueño de lo que le corresponde vivir; y el movimiento que va generando el relato, nos permite entrar a dimensiones especulares en la manera en que estos tres personajes se van relacionando, construyendo y de-construyendo. Aquí se dejan entrever ciertas dependencias emocionales, metafóricas, de orden, de poder, de jerarquías, de institución, de márgenes y límites, de proyección y juego de seducción. Estas proyecciones, nos permiten indagar en una deuda de roles, en donde asistimos a una suerte de entrecruzamiento de carácter; uno se encuentra, pierde y dispersa en el otro. Donoso, no cree en la existencia de una única unidad psicológica; sus personajes bailan y oscilan en una escalera que permite vaciar, subir y bajar, las diversas verdades y tonos que sus ficciones toleran. Uno no es solamente uno. Uno es su reflejo dentro de una multiplicidad de proyecciones en el espejo; pero en ese reflejo ¿se sigue siendo el mismo en la visibilidad de la proyección? O ¿Se es otros?

“Yo, al describir a un personaje lo desintegro. Un personaje es, por decirlo así, treinta personajes y uno sólo. Veo la realidad como un juego de disfraces, máscaras, trapos. El ambiente que transcribo es rabioso, desesperado y negro. (...) Es la mía una novela obsesiva, aterrada. El miedo juega en ella un papel muy importante... El miedo es un personaje metido dentro de su trama”¹⁰³.

La fuerza que mueve o inmoviliza a los personajes del film es el reflejo de los órdenes imaginario y simbólico. Por un lado, la figura del anciano que trata por todos los medios de mantener la unidad y evitar la dispersión, que significa la entrada del “otro” a escena, es en un sentido la representación del orden imaginario. El mundo cerrado que se

¹⁰² La presencia de la máquina -el ascensor- refuerza la función de la mujer en la estructura del film. Por un lado ella es la bisagra, que conecta las distintas piezas del mecanismo y desencadena el movimiento. Por otro lado, la máquina cumple también una función de desconexión en el caso de don Arnoldo.

¹⁰³ VV.AA. (1999): *José Donoso, la literatura como arte de la transfiguración*. Op. Cit. p. 33.

ha optado como modo de vida representa lo seguro. La añoranza del pasado se convierte para don Arnoldo en una suerte de coraza que lo protege de los elementos extraños del afuera. Todo lo que sea evolución se cierne como una amenaza a lo redondo, a lo calentito, a los brazos de mamá. La comodidad y seguridad que ofrece el reflejo: muebles antiguos, la relectura de cartas, las cajas con medallas bajo la cama, garantizan la permanencia de la ilusión. Una ilusión que habita en la cosmogonía del recuerdo familiar en la casa, por la casa, desde la casa; aquí, otra de las obsesiones de Donoso dentro de su proyección especular: la anchura, altura y consistencia que asume la pertenencia al lugar, con todas las posibles dimensiones del estar en el lugar, del apropiarse, así:

“Para mí la casa es el lugar en donde ocurre la fábula, donde sucede la novela, el lugar de la acción y de la pasión, del orden y de las reglas, y del catastrófico, aunque a menudo insignificante, advenimiento del caos... he sido un hombre condenado a las ciudades, y amante de las ciudades. Y dentro de las ciudades, de las casas; y dentro de las casas, de las habitaciones y las familias”.¹⁰⁴

En el orden imaginario la figura del niño se proyecta en el anciano dependiente de los cuidados del hijo, que a la vez hace de madre. La figura de una madre sumisa que cocina, que da de comer, que cambia pañales al anciano que juega al papel del niño. Pero don Arnoldo no es el niño que goza ante su imagen reflejada en el espejo lacaniano. Ha maquinado su proyección incorporando la imagen de su hijo al espejo y clausurándole la salida. En este sentido el apodo que el padre le ha dado también cumple la función de marco. No sólo interrumpe la posibilidad de crecimiento, sino que también lo encasilla en un tipo de personalidad. El gordo, o gordito como lo llama Lucrecia, es el reflejo de un sujeto pasivo, incapaz de dar el vamos a la acción: *“el secreto de la cocina es saber esperar el momento justo; hay que dejar que las cosas se hagan solas; uno se acostumbra”*¹⁰⁵. Incapaz de salir de su estereotipo, el gordo sólo espera que el movimiento venga de afuera.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰⁵ Caiozzi, Silvio, director, productor y co-guionista. Donoso, José, Co-guionista. (1990): *La Luna en el Espejo*, fragmento del Guión.

Don Arnoldo, frente al espejo y “*con la suspensión de la movilidad y la superioridad de la función visual*”¹⁰⁶ recrea la lógica del espectáculo. Como actor, el anciano exagera su enfermedad. Frente a los espectadores, el gordo y Lucrecia, simula estar dormido y a espaldas de ellos cambia la campana del reloj. Según la presentación psicoanalítica que hace Laura Mulvey en relación al cine, don Arnoldo, desde su posición de espectador/voyerista, intenta, no gozar de la imagen, sino petrificarla. Es decir, el padre desea frenar el deseo del hijo, el impulso hacia la *otredad*. Su aparente inmovilidad se dinamiza al controlar el movimiento del hijo multiplicando su mirada opresora a través de espejos estratégicamente dispuestos. Hábil estratega, don Arnoldo, *héroe* jubilado de la marina, sabe y cuenta con diversos elementos para llevar a cabo tácticas de defensa ante cualquier agente subversivo que intente transgredir el orden establecido. El sistema de vigilancia a través de espejos sugiere la presencia de la cámara que ordena y regula el comportamiento de los actores dentro del perímetro especular. Don Arnoldo con su voz y mirada autoritaria, como el creador de la película dentro de la película, mueve los hilos de sus marionetas. Recordemos cuando en Navidad ordena al gordo y Lucrecia: “*¡vengan, hay que divertirse! ¡Es una orden! ¡Bailen, salten, alegre!*”¹⁰⁷.

La entrada de Lucrecia, mujer madura y soñadora, a este mundo clausurado desencadena la lucha por el territorio propio. La mirada del personaje femenino significa la idea de lo “otro”, una mirada que incita, que despierta el deseo en el gordo y desestabiliza la absoluta seguridad del orden imaginario, configurado por el padre. A pesar de su función perturbadora, Lucrecia también comparte los reflejos de ese mundo estático. No es coincidencia que en un viaje al exterior, la acompaña la misma música que se le toca a don Arnoldo. Un tema antiguo, de movimientos suaves, que evoca la sensación de estar *anclados* en el pasado (la melodía da la idea de grandes salones, con la tranquilidad y exuberancia del pasado. Aquí la musicalidad y la rítmica que compone los trazos

¹⁰⁶ Lacan pone énfasis en estas dos condiciones necesarias para la constitución imaginaria del ser en su primer acercamiento al espejo (a la edad del año, ocho meses). La inmadurez en el aparato motor y la superioridad visual que caracteriza al infante se repiten durante la proyección cinematográfica. Esta analogía posiblemente explicaría, según palabras de Baudry, “la impresión de realidad” que brinda el cine. Asimismo, esta asociación permite la coherencia de la tesis de Mulvey con respecto a la posición del espectador.

¹⁰⁷ Caiozzi, Silvio, director, productor y co-guionista. Donoso, José, Co-guionista. (1990): *La Luna en el Espejo*, fragmento del Guión.

melódicos, genera un contrapunto filmico con el accionar de los personajes cada uno subvertido en su rol y en su apariencia especular –la que deviene de su interacción en el territorio del espejo-). En la intimidad de su cuarto y ante el espejo, Lucrecia se muestra en su “decadente realidad”. Ante el aparato (espejo/cámara) es incapaz de reconocerse y asumir sus fragmentos en una mirada. Como don Arnoldo y sus recuerdos, ella vive enmarcada por las imágenes de películas antiguas. Ella también ha sido espectador/voyerista y vive la experiencia de los actores como propia. Su vida pareciera estar mediatizada por la imagen cinematográfica. En una oportunidad, mientras el gordo cocina¹⁰⁸, ella le cuenta una película americana con actores buenos mozos, altos, rubios y de ojos azules. El desenlace de la historia es el reencuentro de una pareja después que el marido ha vuelto de la guerra con una pierna menos. Lucrecia se posesiona de la secuencia y proyecta su propia película:

“viera que triste es porque él viene con una piernecita de menos, y ella la señora, tan bonita, en el muelle esperando a que atracara el barco, con todas las gaviotas volando...ella lo mira y ve que está inválido, y se tapa la cara con las manitos así, entonces él se da cuenta de la reacción de ella y se da vuelta como pensando “yo voy a ser un estorbo en su vida”, y ella reacciona y le grita. A pesar de sus muletas va corriendo, se encuentran se abrazan y se dan un beso”.¹⁰⁹

A medida que se adentra en la historia la mirada de Lucrecia pareciera abandonar la realidad e incorporarse al de la pantalla como la heroína. Lucrecia se identifica a tal punto con los actores de la historia, que comienza a emular gestos de los personajes y hablar por ellos: “y se da vuelta pensando “yo voy a ser un estorbo en su vida”. El Gordo, con su mirada de gula, advierte “se le va a cortar la mayonesa, Lucrecita”¹¹⁰ y trata de traerla a la realidad pero ya no escucha, y su mirada se ha extraviado. Lucrecia despierta desconcertada con el beso del Gordo que la vuelve a la realidad. Para ella lo bello

¹⁰⁸ La cocina, habitación con luz natural, es el único espacio de libertad para la creación y donde la mirada del padre no llega. En general, las imágenes en la cocina, la preparación y cocción de los alimentos, acompañan las ensoñaciones de Lucrecia, a la vez que acrecienta el deseo en el Gordo.

¹⁰⁹ Caiozzi, Silvio, director, productor y co-guionista. Donoso, José, Co-guionista. (1990): *La Luna en el Espejo*, fragmento del Guión.

¹¹⁰ Ibid., fragmento del Guión.

pertenece sólo al plano de las fantasías (las películas que ellas narra) y la realidad (la relación con su hija y su propia vida) es lo triste, lo cotidiano. Para traer la fantasía sexual al plano de la realidad el gordo le pregunta “¿le faltará sal?” lo que se evidencia en una mirada insinuante. La sal es a la vez la excusa para desviar la comunicación y metáfora del afán de concretar la relación amorosa entre ellos. Pero Lucrecia incapaz de decodificar la mirada, estalla en un mar de lágrimas. No puede evitar relacionar la ficción con la realidad:

*“no sé, todo me da pena, la película me da pena, la Jaqueline me da pena...me escribió diciéndome que se iba a separar...gordito, lo peor es que (pausa) ella no sabe que hacer...con mis nietas. Yo no le quería decir lo de mis nietas porque usted iba a pensar que yo era demasiado vieja (llorando)”.*¹¹¹

De esta manera, los recuerdos cinematográficos ofrecen una puerta de escape de lo cotidiano. Salirse por un instante del espejo que nos recuerda la triste realidad que nos estanca y proyectar la ilusión que nos transporta. En otra oportunidad, y en la pieza de los sombreros, al ponerse unos de ellos y tomar un abanico de plumas, Lucrecia asume la pose de actriz y camina con aires de gran dama hacia el espejo del tocador. Ante la cámara/espejo y el espectador (el gordo) ella se apropia de un semblante seductor:

*“a mí en el colegio todas mis compañeras me decían siempre que yo me parecía a la Joan Fontaine, ¿usted que cree gordito? ¿Me parezco o no me parezco? Ay gordito! pero que tonta soy, usted nunca vio las películas de la Joan Fontaine! (riendo)” “Así me gustaría verla siempre, riéndose. Usted riéndose, los dos riéndonos, siempre juntos como en los cuadros”*¹¹².

El efecto dinámico que se logra con el montaje (salto de una imagen o de una escena a otra análoga) restituye en la proyección el carácter unificador de la cámara de cine. Como dice Baudry: “el proyector y la pantalla devuelven la continuidad del movimiento y la dimensión temporal a la secuencia de imágenes estáticas”¹¹³. En este film el movimiento

¹¹¹ Op. Cit., fragmento del guión.

¹¹² Op. Cit., fragmento del guión.

de la cámara (como el momento en que ésta se posa en la mustia mirada de Lucrecia y de allí lentamente a la pareja de ancianos) y el trabajo de edición (la unión de una serie de imágenes como por ejemplo: el afilar de los cuchillos en la calle, y enseguida el close-up al cuchillo con que el gordo trabaja; el juego entre amasar y masajear; al comienzo del film la televisión blanco y negro y al terminar la ventana iluminada (como dos lunas), entre varios otros, crean la ilusión de continuidad a la vez que ironizan la situación de los personajes. Aunque la cámara en un despliegue de puestas en abismo, crea el ideal de representación, la ilusión de salida, de movimiento (salir del encierro al encuadre de la fotografía con rostros sonrientes y “*con todas la gaviotas volando*”¹¹⁴; la pareja de ancianos que camina de espalda al gordo y Lucrecia y que la cámara enfoca) no hace más que determinar su posición de pose, de estar enmarcados, vigilados.

Desde el comienzo del film, con la figura del padre y el hijo siguiendo la misa por televisión y Lucrecia saliendo de la iglesia, se marca la diferencia entre el acá (encierro) y el allá (“abierto”). Al interior del departamento y en las habitaciones que cubren los espejos, la mirada de la cámara se traduce en sombrías proyecciones de luz y sonido. La iluminación, aunque clara, es artificial. Sólo lámparas y espejos crean la ilusión de vida. Las apagadas voces de Lucrecia y el gordo contrastan con el vozarrón, las alarmas de los relojes, la respiración y los ronquidos del padre. El encierro y la artificialidad del escenario en que se mueven los personajes hace pensar en:

“...la pieza oscura y la pantalla bordeada con negro como una carda de condolencias ya presentan las condiciones privilegiadas de efectividad – sin intercambio, sin movimiento, sin comunicación con alguien que esté fuera. La proyección y el reflejo ocurren en un espacio cerrado, y los que se quedan ahí, se encuentran encadenados, capturados o cautivos...Y el espejo, como una superficie reflectante queda enmarcada, limitada, circunscrita”¹¹⁵.

¹¹³Jean-Louis Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, en **Narrative, Apparatus, Ideology** p.290.

¹¹⁴ Op. cit., fragmento del guión.

¹¹⁵Ibid., p. 293-4 (...*the darkened room and the screen bordered with black like a letter of condolence already present privileged conditions of effectiveness - no exchange, no circulation, no communication with any outside. Projection and reflection take place in a closed space, and those who remain there, find themselves chained, captured or captivated... And the mirror, as a reflecting surface, is framed, limited, circumscribed*).

El acá, el encierro, punto de vista que finalmente privilegia la cámara, es visto como lo carcelario, el estar metidos en la caja. Y el allá se manifiesta como un espacio que aunque abierto y luminoso no puede escapar del marco. Un marco que nos trae inmediatamente la alusión al terreno de la imagen bidimensional de la tradición pictórica.

La tranquilidad del inusitado escenario edípico, la relación madre/hijo (el gordo/don Arnoldo), es interrumpida por la entrada de un tercero, Lucrecia. Sin embargo, de una forma u otra, el deseo por experimentar el afuera, no es más que una ilusión. De esta manera, contenido y soporte técnico se complementan en la concatenación de imágenes, escenas y secuencias paralelas enfatizando la idea de reflectividad. El manejo de la cámara en relación al juego de espejos se presenta como una cadena de reflexiones plegables donde las imágenes se multiplican dándole un sentido de unidad y *control* al film.

Lucrecia es parte de la maquinaria que orienta la mirada de Don Arnoldo; Lucrecia es la manivela que hace girar el deseo y la dependencia en el intramuros de su relación con el Gordo. Lucrecia es la causa, es la objetivación de y los deseos; es quién manipula y al mismo tiempo recibe el efecto manipulador que viene de fuera ¿estará Lucrecia consiente del efecto provocador que suscita en las miradas que la rondan? ¿Efectos que la bañan a través de la superficie del espejo, en la danza de los rayos de la luna, que en sus diferentes fases, le atribuyen? Es Lucrecia la mujer que baila con su presencia y voluptuosa figura en la movilidad de la imagen especular; como las otras mujeres que caminan y residen en las espacialidades escritas en esta investigación; todas ellas buscan un destino, una respuesta, una posibilidad para resolver los acertijos existenciales que las envuelven secretamente; que las apresan y aprietan en los bordados, en los vestidos, en los enrejados, en las floraciones que de un lado liberan, y de otro contienen; sin embargo, son ellas, quienes manejan la llave que permite la salida, cuál artificio alquímico. Son ellas el desborde y el control, en la imagen pictórica congelada, y en la imagen móvil cinematográfica, palpitan con una intención común: salir, correr, dejarse llevar, fluir heracletianamente en el río, en los ríos, en las aguas –las de arriba, las de abajo, y todas aquellas que abundan en el sino de

las polaridades, las aéreas y las terrestres- porque en ellas se encuentran y trenzan sus cabellos; en ese encuentro dotado de conectores, viven; en el punto en donde reside el comienzo y el fin de la poesía; en la idea de la muerte, pero una forma de morir, que al mismo tiempo libera.



Caiozzi, Silvio, Director, Productor y Co-guionista. Donoso, José, Co-guionista. (1990): *La Luna en el Espejo*, Fotograma del film. (4)

¿Estará Lucrecia consiente del efecto provocador que suscita en las miradas que la rondan? ¿Efectos que la bañan a través de la superficie del espejo, en la danza de los rayos de la luna, que en sus diferentes fases, le atribuyen?

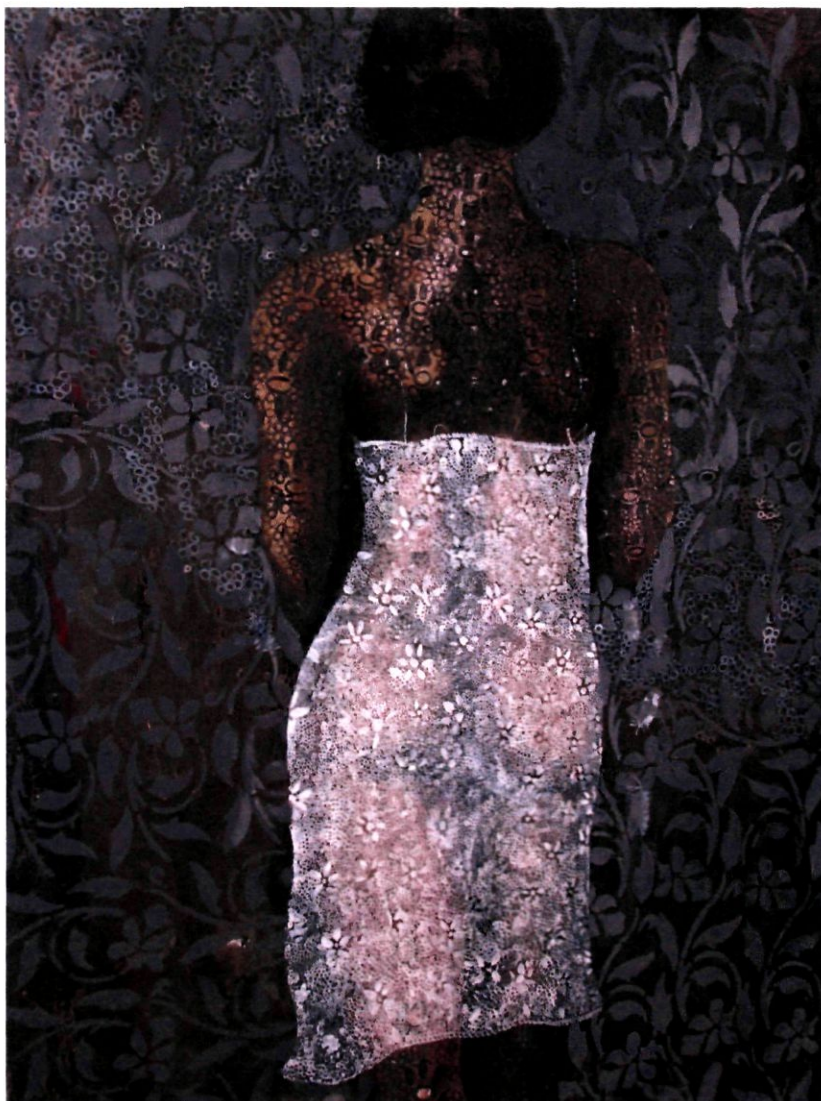


Caiozzi, Silvio, Director, Productor y Co-guionista. Donoso, José, Co-guionista. (1990): La Luna en el Espejo, Fotograma del film. (5)

Lucrecia es parte de la maquinaria que orienta la mirada de Don Arnoldo; Lucrecia es la manivela que hace girar el deseo y la dependencia en el intramuros de su relación con el gordo. Lucrecia es la causa, es la objetivación de y los deseos; es quién manipula y al mismo tiempo recibe el efecto manipulador que viene de fuera.

Mujer de Espalda/Espalda de Mujer

Capítulo IV



Mónica Endress, *Mujer de Espalda*, (2008). 168 cm x 90 cms., técnica mixta sobre tela. Colección privada. (6)

El arte del siglo veinte no intenta reproducir mimesis, sino producir inquietud, movimiento y desajuste en la mente del espectador. En este sentido, la imagen de la mujer es en sí hechicera y sugerente. Con su cuerpo sensual de mujer nativa y de caderas anchas lo emboba y con cierta indiferencia lo invita al placer de contemplarla, lo invita a seguirla.

Mujer de Espalda/Espalda de Mujer

Capítulo IV

Retomemos la frase de David Hockney que ya citamos para comenzar a conectarnos con la pintura de la artista visual Mónica Endress: “las imágenes influyen unas a otras, pero también nos hacen ver cosas que de otro modo no veríamos”¹¹⁶. Hockney está cierto de la clara participación del espectador. Ya no cabe duda. Las imágenes *nos* seducen, nos hablan, nos “hacen ver cosas”. Cosas que no veríamos si no estuvieran en relación, en relación a otras ideas o imágenes que se almacenan en las mentes de quien observa. Esta estrategia por parte del artista - que comienza tímidamente a partir del siglo diecinueve -, se afianza en el siglo veinte, cuando el entramado para involucrar al espectador en su quehacer toma fuerza y sentido. Sin embargo, genios como Leonardo da Vinci o Diego de Velázquez ya lo sabían al dedillo. En su tratado sobre la pintura, el maestro italiano dice del poder de las “imágenes confusas”¹¹⁷ para elevar la mente hacia nuevos inventos. Hay una necesidad en la mente por buscar actividad, una actividad que lleva a otra y otra. Que no se agota, que no se termina porque el comentario encadenado a otro, una imagen amarrada a otra es el infinito. Es la mente del espectador la que debe armar el puzle. O tomemos al gran maestro

¹¹⁶ Martin Gayford, , op. cit., p. 85.

¹¹⁷ E.H. Gombrich, op. cit., p. 159.

español, Diego de Velázquez, quien al representar de manera genial en “Las Meninas” el consejo que su maestro le había dado cuando éste trabajaba en el estudio de Sevilla: “La imagen debe salir del cuadro”¹¹⁸. En la laureada pintura, la imagen ha traspasado el perímetro del bastidor, pero hay un residuo de ella en la tela. Aunque los reyes están fuera del escenario, estos son proyectados en el espejo del fondo. Sus reflejos, sus sombras están, su corporalidad no. El espectador ideal comparte con ellos una posición privilegiada. Ellos observan el trabajo del artista, pero a su vez son atrapados por el espejo que delata su ubicación de espectadores.

Artistas y espectadores se prestan al juego que propician las imágenes. El poder que de ellas emana lanza a ambos a la búsqueda de trascendencia. Dentro del juego, las motivaciones pueden ir desde involucrar (*se*) en el proceso creativo, descifrar el enigma, hasta insinuar o exponer abiertamente su genialidad a un otro. Ni arte ni literatura serían lo que son sin sus espectadores o sus lectores. Este encuentro gozoso entre ambos, este reconocerse en el otro, está dado por la mediación de lo especular. Quien cifra textos visuales y poéticos va al encuentro de quien, en un goce estético, reconozca el valor y el mensaje inscrito en su trabajo. Por otro lado, contemplar, reconocer el ingenio de la imaginación, descifrar las metáforas, interpretar los signos y símbolos es una forma de alcanzar la magia que nos eleva, y transporta al “*círculo mágico de la creación*”¹¹⁹. Dice Gombrich sobre la participación del espectador, que es algo que él disfruta pues se entrega al juego dispuesto por el artista: “nos hacen buscar en nuestras mentes lo inexpresable, lo inarticulado”¹²⁰. Como espectadores debemos conectarnos con el juego de las imágenes orquestado por una mente genial que al disponer manchas, trazos y texturas desencadenan en la mente del espectador además de una variedad de respuestas, múltiples preguntas.

¹¹⁸ Michel Foucault, op. cit., p.18. Efectivamente, por el juego de perspectiva y la disposición de los personajes, la inclusión del propio artista, y la presencia/ausencia de los reyes, hace que el espectador comparta la posición privilegiada de los monarcas.

¹¹⁹ E.H. Gombrich, op. cit., p.169.

¹²⁰ Ibid., p.169.

En *Mujer de Espalda* hay una delicada y femenina forma de apelar a nuestros sentidos. Tanto las formas *definidas* como las *confusas*¹²¹ nos instan a hacer las conexiones que lanzan nuestra mente al seductor juego de las imágenes. La mujer como configuración de visibilidad “[*atrapa*] la mirada del [*espectador emancipado*]...y [*lo empuja hacia la elaboración*] de paisajes o retratos...que desbordan el trabajo de la semejanza”¹²². El arte del siglo veinte no intenta reproducir mimesis, sino producir inquietud, movimiento y desajuste en la mente del espectador. En este sentido, la imagen de la mujer es en sí hechicera y sugerente. Con su cuerpo sensual de mujer nativa y de caderas anchas lo emboba y con cierta indiferencia lo invita al placer de contemplarla, lo invita a seguirla.

Dentro de las formas *definidas* lo primero que llama poderosamente la atención es la femenina atmósfera que rodea a la mujer proporcionada por un diseño floral y naturalista que satura el espacio. Las formas definidas, y delineadas por el diseño, nos llevan de la mano para reforzar el poder de las imágenes. Patrick Vauday en su libro “*La Invención de lo Visible*” habla de:

“La intervención (intervenire, venir entre) [de las imágenes], la llegada entre las cosas para que ocurra una nueva configuración, nuevas relaciones, una nueva sensibilidad. Hay que dejar de ver en las imágenes una imitación o una manera de ver las cosas para considerarlas en la dinámica procesadora de una invención de relaciones; lo que nos hacen las imágenes, la manera que tienen de afectarnos...hay imágenes que trazan diagonales, líneas de fuerza, tensiones, alianzas en las que se actualizan posibilidades que la percepción ordinaria ignora”¹²³.

Las imágenes intervienen, en el caso de “*La Mujer de Espalda*” incrustándose en la telaraña del tejido visual e “*instaurando relaciones humanas en esa materia, de manera tal*

¹²¹ Leonardo da Vinci en su *Tratado sobre la Pintura* habla del concepto de formas confusas (como nubes o agua con lodo) y lo desarrolla haciendo referencia a el poder de ellas para elevar la mente a nuevas invenciones. A mi parecer, como forma de contrastar este concepto y definición, me parece interesante aportar al estudio de esta tesis, con el concepto de formas definidas.

¹²² Patrick Vauday, op. cit., p. 21.

¹²³ Ibid., p.59.

que actualice su potencia y se convierta ella misma en humana”¹²⁴. Por medio de un proceso de racionalización el artista ha instaurado relaciones en el entramado que sostiene el cuerpo de la *Mujer de Espalda*. Hablamos de relaciones que subsisten en la materia, que producen vibraciones, resonancias entre los elementos que la (*y se*) acompañan apoderándose del tejido visual y asignándole coherencia al texto.

La llegada oblicua, indirecta de las imágenes, dice Vauday, esa llegada “entre las cosas”, llenando los intersticios, pone el espacio pictórico en movimiento. Las imágenes ocupan este espacio y se ocupan de producir aleaciones y fricciones dentro de este paisaje. La hegemonía de las imágenes en “*La Mujer de Espalda*” se traduce en las líneas que trazan las imágenes formando alianzas o desajustes. Como primer objetivo examinemos las alianzas entre lo visible, como por ejemplo la materialidad, el color y lo adornado e intrincado del dibujo, dinamizando conexiones y posibles lecturas dentro y fuera de la tela. La artista ha bordado en esta obra elementos de lo visible que potencian el tema de la abundancia pero cubriéndolo con un velo de encaje en toda la tela. La transparencia, más que tapar, aviva y enciende el deseo de ver que hay debajo. Es entonces la abundancia velada lo que cautiva y encarcela al espectador. ¿Acaso hay algo más sensual y atrayente que pensar en retirar el velo para ver con claridad lo que hay debajo de éste? A modo de veladura hay una trama, una especie de tatuaje, que recorre la parte alta de su espalda y de sus piernas. Este diseño cubre sutilmente la dorada (deseable como el oro) piel de la mujer. Asimismo, ella calza un vestido blanco, también con motivos florales a manera de encaje, que con su cuidado y transparente dibujo permite ver las voluptuosas curvas de una mujer morena y primitiva. Todo esto está acompañado de un diseño de estencil que decora el resto de la tela subrayando y colaborando con la temática natural y femenina. En esta obra, no hay espacio que permita la libertad; todo el paño está ocupado, incluso los intersticios entre las hojas del estencilado están rellenos con pequeños círculos; círculos que aluden al encierro, a la resistencia, la captura, lo calentito de la matriz. Un diseño que en lo barroco y saturado, bien nos recuerda a la pieza de Mariana en el cuadro de William Holman Hunt. Recargado, saturado pero opresivo. Aquí, para la *Mujer de Espalda*, el diseño no es

¹²⁴ Patrick Vauday, op. cit., p.61. Patrick Vauday cita a Deleuze al señalar que toda imagen es un constructo que permite la instauración de relaciones humanas por medio de la razón.

asfixiante, aunque sí dominante. Su postura sugerente y relajada a diferencia de Mariana que intenta estirar su cuerpo que se enrolla y encoge por la contricción y la espera. Mientras que una viste un vestido de pesado terciopelo azul, la otra lleva una liviana gasa blanca que trasluce sus curvas y sinuosa geografía, como la accidentada geografía americana. No se han escatimado recursos para seducir al espectador. Todo el bordado habla de abundancia, de fertilidad, de reja y encaje, de señuelo.

“*La imagen es un señuelo que subsiste*”¹²⁵ dice Vauday, citando a Kant. La presencia de la mujer nos atrapa en redes de ilusión. Ella está dispuesta en el centro de la tela y de espalda al espectador. Su estatura abarca la altura del bastidor (160 cm) con lo que se realza su presencia pues su porte es a escala real. Este recurso de cierta forma la convierte en un trompe l’oeil (hace trampa al ojo) que inquieta y atrae la mirada del espectador para que la sigan, que caminemos con ella adentrándonos en el cuadro. El cuerpo grueso de la mujer vista de espalda es la identidad femenina primigenia representada; es la esencia de la fuerza natural que debiera estar dentro de cada una y de todas. Unos hombros anchos, más bien masculinos; un cuerpo musculoso y marcado hablan de la fuerza que es domesticada y suavizada con el velo floral. Un velo que amansa, que intenta reducir el poderío de la mujer que camina hacia los nuevos tiempos.

La Mujer de Espalda es parte de la serie *Romance Emplumado*¹²⁶ que habla con añoranza del abandono de la vida campestre, de la vida cercana a la tierra (esto sugerido por sus pies que tocan en borde inferior de la tela) y de sus gallinas (que ya no están, pero de las cuales quedan sólo dos plumas en caída, en trayectoria) por una vida urbana, separada de lo orgánico vegetal y animal. Un cuerpo rubicundo cubierto de flores apacigua

¹²⁵ Patrick Vauday, op. cit., p.32.

¹²⁶ M. Endress, *Romance Emplumado*, Museo Surazo, Osorno 2008. En Palabras de la realizadora, “en las obras de *Romance Emplumado* se establece una relación romántica entre la mujer y su entorno cotidiano que es representado con la gallina. La gallina no sólo como un elemento de resistencia ante la transición rural-urbana, sino también como elemento simbólico de la relación mágica idílica con la especie. La relación se establece en un estado especial donde ella viste un traje de encaje blanco y el calado de la tela en este escenario se transforma en encaje-reja y la reja-encaje”.

y prepara a la humanidad para su nueva vida, un mundo para el cual quedan pedazos, el residuo, donde ya no quedan gallinas sino plumas (como fragmentos de ellas), donde ya lo floral es artificial y donde lo *actual representado* refleja y acusa las ausencias.

Así como las configuraciones de visibilidad producen vínculos entre los elementos, también pueden producir fricciones potenciando la poética de las imágenes. La fuerza de las imágenes, de "*lo femenino representado*" reside justamente ahí, donde se funden los opuestos, donde se tensionan lo masculino y lo femenino. Un cuerpo mitad hombre (tronco, hombros y brazos) y mitad mujer (parte baja de la espalda y piernas). Se nos muestra lo andrógino como una resistencia y división entre las dos mitades masculino/femenino. Mientras la mitad hombre está con la fuerza, la mitad mujer está cercana a la tierra (tocando los bordes), a lo que enraíza, a lo que produce lazos y amarras. Dos formas que aunque diversas hacen un *todo* y un *otro* distinto. La faena del artista contemporáneo "*desborda el trabajo de la semejanza*"¹²⁷ y de la fusión de dos imágenes nace un concepto que potencia, que estira los bordes de lo que es ser femenino o masculino en búsqueda de significado trascendente, para abrirnos a *visiones inéditas*. Configuraciones visibles como éstas traen por la figura (lo representado) y la mirada (del espectador):

"...la potencia poética de componer imágenes y la potencia política, de hacer y deshacer imágenes. Se trata para Vauday de traer a la presencia los acontecimientos, ... en los que las imágenes en desajuste producen potencias de fabulación social"¹²⁸.

Esa tirantez, este desajuste entre visibilidades que consciente o inconscientemente ha provocado el realizador se instala en la mente del espectador emancipado en forma de preguntas o enigmas. ¿Es un hombre o una mujer, o es ambos? ¿Para qué una mujer tan sugerente parece tener una espalda de hombre? ¿Cuál ha sido la intencionalidad del realizador? Poética y política trabajan el espacio pictórico tensionando nuestro entendimiento. Esta fabricación de relaciones y realidades se separa de los puntos de vista del autor, actualizando y separándose de la percepción ordinaria: "no soy un cliché". En la fabricación de esta nueva realidad, y a través de una conversación con la artista, Mónica

¹²⁷ Adrián Cangí, op. cit., p.21.

¹²⁸ Ibid., p.21.

Endress, ella explica que su intención era representar la añoranza y la pérdida de conexión con los orígenes que implica el desplazamiento hacia el mundo urbano que ofrece una vida oscura, sin tierra, sin gallinas, en resumen, sin arraigo. La artista quiso a través el diseño de tul (como reja-encaje) simbolizar la resistencia a abandonar lo rural. Sin embargo, la artista se sorprende gratamente cuando le comento las conexiones que he descrito en este trabajo que ante mi aparecen. Dice sentirse muy complacida y que entonces su trabajo, ya separado de ella, ha logrado más de lo que había ella misma imaginado: ya tenía identidad propia.

Otra forma de hablar de lo invisible es el manejo del color en lo visible definido y lo visible confuso. El cuadro se resuelve magníficamente con sólo tres colores base. El uso de esta paleta, inscribe similares inquietudes en el espectador emancipado, como veremos a continuación. Predomina en gran superficie de la tela un tono oscuro que da soporte a lo enigmático. En oposición a éste, se encuentra el encaje blanco del vestido que acentúa el contraste con el fondo y lo dorado de la piel. Este último color, dorado iridiscente, cubre espalda, brazos y piernas y se transluce a través del calado del vestido y del estencilado. Color que encandila como el brillo del precioso metal y atrae la vista del espectador al igual que muchos buscadores de nuevas y vírgenes tierras pletóricas de oro y riquezas en una América originaria. Las aleaciones de significado que surgen a partir de la disposición de colores en *Mujer de Espalda* en una conexión con la mujer primitiva, aborigen, nativa y dorada, que es deseada como commodity (mercancía), fetiche, objeto sexual y finalmente como obra de arte.

Acabamos de ver cómo el uso de color hace alianzas y aleaciones entre lo representado y lo que es externo a la representación. Examinemos ahora como lo *visible confuso* articula mecanismos que inquietan y movilizan al espectador emancipado a buscar respuestas dentro del mismo cuadro. “*Una imagen, siempre esconde otra*”¹²⁹ dice Vauday. Esto cobra real trascendencia cuando con detención fijamos la mirada, la atención, como nos pide Hockney. Se debe disfrutar el acto de ver, de una manera casi sexual, y eso *hace* el

¹²⁹ Patrick Vauday, Adrián Cangi, p. 29.

arte visual: “te hace mirar – fijar la atención”¹³⁰. Si fijamos la mirada hacia el lado izquierdo de la mujer, y nuestro, se observa un rastro de color dorado iridiscente cubierto por el estencil floral que en un principio, en la gestación misma de la obra, según palabras de la artista, pretendía ser una vaina. En el arte y especialmente en el arte contemporáneo nada es accidental o casual; todo está sujeto a interpretación. Las nuevas configuraciones, proceden e irrumpen de manera oblicua y por intromisión en la tela. A veces pueden presentarse a través de una pincelada cuidadosa, de un brochazo espontáneo o de una mancha o borrón como es este último caso. Este rastro, este residuo iridiscente, que no fue exitosamente cubierto por el estencil, resultó por la fuerza de los signos en un enlace por color: la piel de la mujer y esa sombra bajo el velo comparten el mismo tono. En este sentido no podemos estar más de acuerdo con Gombrich que así dice: “lo que leemos en estas formas accidentales depende de nuestra capacidad de reconocer en ellas cosas e imágenes que están guardadas en nuestras mentes”¹³¹. La mancha iridiscente, la forma confusa, despierta en nuestra mente la capacidad de interpretar y develar el misterio: ¿Quién está bajo el estencil? ¿Es otro? ¿Va al encuentro de la mujer? o ¿Es acaso un reflejo de ella misma?

¹³⁰ Martin Gayford, op. cit., p. 85.

¹³¹ E.H. Gombrich, op. cit., p. 155.

Conclusiones

Conclusiones

Hilar y orquestar un diálogo entre voces distantes y distintas como lo son las de Platón, Sartre, Ruskin, Kant y Vauday, ha sido el punto de partida de este viaje para entender qué es la imagen y qué hace en el dominio del arte. Ha sido un goce poder examinar, re-leer, contemplar y apreciar estéticamente las producciones poéticas de Lord Alfred Tennyson y las producciones visuales del imaginario Prerrafaelita - circa 1895 - para, a la luz de ellas, proyectar en dos obras chilenas contemporáneas algunos trazos y líneas que las vinculen. Esta ejercitación ha permitido también potenciar nuevas imágenes que conecten renovadas visiones dentro y fuera de las obras seleccionadas.

Éste es un trabajo que no se agota, donde siempre habrá algo novedoso que decir en tanto un espectador emancipado, como lo llama Patrick Vauday, se enfrente a una obra visual o poética; un espectador que “vea o lea” relaciones y conexiones en una misma obra o esa misma en relación a otras. Como dice Ruskin, “leer y ver” van de la mano y no son experiencias inconexas, sino una sola actividad, necesaria para la conversión del espectador educado. En un enfoque pedagógico, Ruskin sentía que quien es capaz de ver, es capaz de entender. Con esa motivación, se lanzó a la promoción del arte entre la clase media: *enseñarles a ver*. Lo que el arte pide a los espectadores emancipados es paciencia para detenerse a contemplar, algo difícil en aquella época y casi imposible hoy.

El arte es al espectador, lo que el espejo es a su reflejo. Marina Abramovic a través de su acción *The Artist is Present* logra transformar, seducir, intrigar y capturar a su

espectador contemporáneo con su performance. La destreza del artista, para insinuar, dice Gombrich debe igualarse a la “habilidad del público para distinguir las pistas”¹³². El artista genio nos obliga a reconocernos en el otro como piezas de un todo. Auguste Rodin, en su libro *Las Catedrales de Francia*¹³³, nos habla de la motivación del artista, motivación que debería recorrer cada disciplina así como también el espíritu del espectador. Si éste careciera de la “estructura mental para reconocer las señas en un brochazo, menos podría apreciar la sutil destreza y astucia que hay detrás de ese acabado”¹³⁴. ¿Dónde se aprende? se pregunta Rodin, a lo que él mismo responde: “en los bosques mirando a los árboles, en los caminos observando las formaciones de nubes, o en el estudio observando al modelo, en cualquier lugar menos en una escuela”¹³⁵. Su respuesta coincide no sólo con la visión de John Ruskin, sino con la de David Hockney - casi doscientos años después - que llama a “fijar la atención” y “disfrutar del acto de ver” de una manera casi sexual. Hay que encontrar placer y pasión en lo que se hace verdaderamente.

Este viaje gozoso a *qué es y qué hace* la imagen en el dominio del arte, lo iniciamos con una revisión al mito platónico de la caverna: el hombre es prisionero de su cuerpo, de sus sentidos, y su producción no es sino un reflejo de su visión esquinada del mundo. Del trabajo del artista, según Platón, sólo pueden resultar productos fantasmales. En este sentido y producto de la aspiración romántica, Lord Alfred Tennyson visualiza en las palabras de Lady of Shalott “estoy harta de las sombras” el leitmotiv de su creación poética que en las mentes de los artistas del movimiento Prerrafaelita se torna en un propulsor de ideas y metáforas sugerentes. A diferencia de la sentencia platónica, es el trabajo del artista - el de Tennyson - el que terminará con la mirada anquilosada de las metáforas tradicionales y escoltará la llegada de las nuevas imágenes que incluso crean puentes narrativos-estéticos hasta nuestros días.

¹³³ A. Rodin, *Cathedrals of France*. “Detente cuando algo te seduzca y trabaja. Te irás adentrando de a poco hasta a llegar a un todo. El método vendrá en misma proporción que el interés.”, p.9.

¹³⁴ Gombrich, op. cit., p. 165.

¹³⁵ A. Rodin, op. cit., p.10.

Con Sartre vemos que la imagen no es copia, sombra ni reflejo del objeto, sino un producto imaginario que habita en la mente de un sujeto. Ya no hablamos de simulacros sino de expresiones de un sujeto que va hacia al ser. En el caso del poema de Lord Alfred Tennyson, *The Lady of Shalott*, la joven exclama estar cansada de las sombras. Aunque tiene una visión privilegiada desde la torre, ésta está distorsionada por el espejo que media su apreciación. Ella hilvana en su telar las imágenes fantasmales que ante ella aparecen como verdaderas. Con el destello y canto de Sir Lancelot, inicia su marcha y abandono de la torre para generar ideas o imágenes propias, autónomas, que irrealicen este mundo. Con su salida del poema, el abandono de las cuatro torres y cuatro partes, el poeta del viejo orden epistémico debe morir. Las agobiantes dualidades y las espejantes y cursis metáforas *del cielo estrellado, de la galaxia dorada* llegan a su fin. Con la señora de Shalott ya muerta, la poesía no tiene mediación; quien era eco ahora es presencia. La música, su voz ahora es verdadera: “*She has a lovely face*”, dice Lancelot.

“El amor por la naturaleza y la abundancia” se complementan y potencian tanto en la obra de Millais como la de Endress. En *Mariana* la rigidez de la imagen se adscribe a un espacio que es una esquina opresiva y saturada de follaje. Mariana es marginada por la moralidad y las costumbres de la época. Aunque hay motivos religiosos en la obra visual que sugieren o dan una luz de esperanza y contención a su espera, Mariana es la única mujer que no puede abandonar su espacio. En cambio, la *Mujer de Espalda* está en tránsito, tal como las plumas que nunca llegan a caer. En la pintura chilena, aunque hay reja y encaje, ésta en su suelta naturaleza floral no produce el mismo efecto en el espectador que el paisaje - follaje - que se ve desde la ventana de Mariana.

Siguiendo esta secuencia de metáforas y sentidos, la imagen mujer-espejo, sigue tejiendo narrativas, permitiéndonos asistir a ellas desde diversos enfoques y ángulos; Lucrecia también ingresa al recinto de mujeres observadas, en este acto de lucidez, “*leer y ver*”, propuesto por Ruskin. Vemos gestos en su rostro y sus rostros; pero en su acción el espejo se guarda en reflejo silente; no solamente logramos verla, sino además leerla; Ver y leer nos permite el acercamiento, la conexión. Ya no solamente es Lucrecia desde sus vistas cubistas a través de los espejos; sino también es Mariana, en su encierro y *Lady of Shalott*

dejando las cuatro torres y su vista aérea del mundo. En este fotograma de movilidades conectadas en la presencia de estas mujeres, se abalanza en sutil juego de encajes, plumas, hojas y espalda; todas se funden en un mismo imaginario: la espalda, el frontis, el costado, el arrojó; todas concentradas en sus visiones, en sus andamiajes y preocupaciones. Son, mujeres que observan, esperan, *ven y leen*, – al igual que nosotros espectadores-, *en y desde* sus y nuestros escenarios

Igualmente, hemos visto como el arte Prerrafaelita de Hunt y Waterhouse acusa no sólo la división que habita en el alma de la mujer victoriana, sino que también habla de la capacidad/incapacidad del artista para alcanzar la verdad. La joven de Waterhouse, cansada de repetir y representar la vacuidad de su perspectiva, hace una pausa en su labor y pareciera anhelar un cambio de realidad. Ella intuye que en este lado (el suyo y el nuestro) “el artista está condenado a ser un creador de fantasmas”¹³⁶. Hay que ir más allá, como en la obra de Hunt donde la joven rebosa de energía y es capaz de producir el cambio dentro de la misma tela: una vez que ha visto el destello no puede volver atrás y con ello anuncia su propia muerte. Este momento de lucidez es el punto de inflexión para la historia y donde la contemplación del fulgor de la verdad (representado en la armadura) es el sino de los mortales. Ver la verdad a la cara tiene su precio. La vida es efímera: ¿acaso eso no es la breve transición entre un mundo y otro? No se puede llegar a conocer el objeto. Conocerlo implica morir. Para conocerlo hay que trascender, pasar a otro modelo de entendimiento, cambiar el enfoque.

El pasado no se queda allá, se pueden dibujar, trazar las líneas que lo conecten con el ahora. Gracias a John Ruskin nació en mí el interés por explorar las conexiones entre *su* pasado y *mi* presente. Las conexiones que primeramente armaron este discurso y que luego ustedes pudieron seguir son fruto - siguiendo la estética floral que tanto apreciaban los románticos - de las líneas paralelas y oblicuas que entre las imágenes afloraron de una contemplación querida, cuidadosa y paciente, como tantas voces valiosas han repetido hasta el cansancio. Las palabras de Ruskin “ver es leer” se incrustaron en mi mente y en mi alma. Las imágenes se dispusieron frente a mí para que mi espíritu, animado por las voces de

¹³⁶ E.H. Gombrich., op. cit., p. 108.

antaño volara a conectar ideas geniales y creativas. “*El poder de las imágenes*”, como dice Vauday; o “*la imagen no tiene firme anclaje en la tela – sólo se arma en nuestras mentes*”¹³⁷ dice Gombrich. Cuánta razón en tan breves palabras. La intromisión de las imágenes conecta nuestras experiencias guardadas en el espejo de la mente. La imagen interviene entre las cosas. La imagen es el elemento esencial a través del cual “*el arte abre caminos entre las cosas*”¹³⁸. Las imágenes que crean realidad, “*se deslizan en ella para disponerla en otras configuraciones, en otros sueños*”¹³⁹, los nuestros.

Esta tesis ha sido una forma de volver a los orígenes, de rescatar las ideas del pasado en un mundo donde ya el espacio y tiempo para la contemplación en la clase media prácticamente in-existe; todo es producción, velocidad, merchandising y entretención. Ya no está la gallina, no está el terruño, sólo nos queda la imagen, la añoranza dentro de la mente. En la película francesa, *Los Intocables*¹⁴⁰ - dirigida por Olivier Nakache y Eric Toledano -, Philippe, el personaje principal, se hace y responde la siguiente pregunta: *¿Por qué nos interesa el arte? Porque es una evidencia que vivimos en este planeta.* A lo que yo añadiría, porque la materialidad en la tela se vuelca en el espejo de la mente, y podemos volver al arte una y otra vez, como cuando estamos frente al espejo y decir: *así fuimos, así somos.*

¹³⁷ Ibid., p. 169.

¹³⁸ Vauday, op. cit., p. 63.

¹³⁹ Ibid., p.63.

¹⁴⁰ Olivier Nakache y Eric Toledano, directores. (2011). *Intouchables*, película de producción francesa.

Bibliografia

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. (1990): *Análisis del film*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, España.

BALL, A.H.R. (1928): *Ruskin as a Literary Critic*, Cambridge University Press, London, England.

BALLÓ, Jordi. (2000): *Imágenes del Silencio*, Anagrama, Barcelona, España.

BARZUN, J. (1975): *Classic, Romantic and Modern*, The University of Chicago, Chicago, USA.

BAUDRILLARD, Jean. (1994): *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Michigan, USA.

BENJAMIN, Walter. (1993): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Edita Taurus Humanidades, Madrid, España.

BLAKE, William. (2008): *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. University of California Press, Los Angeles, USA.

BOWRA, C. M. (1961): *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, New York, USA.

COLOMBRES, Adolfo. (2004): *Teoría Transcultural del Arte; Hacia un pensamiento visual independiente*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, Argentina.

CULLER, A. D. (1977): *The Poetry of Tennyson*, Yale UP, New Haven, USA.

CHORDÁ, F. (2004): *De Lo Visible a lo Virtual*, Anthropos, Madrid, España.

DALLENBACH, Lucien. (1991): *El Relato Especular*, Editorial Visor, Madrid, España.

D'ANGELO, Paolo y DUQUE, Félix (editores). (1999): *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Traducción de Klaus Wrehde y Miguel Ángel San José Ribera, Editorial la Balsa de la Medusa, Madrid, España.

D'ANGELO, P. (1999): *La Estética del Romanticismo*, Visor, Madrid, España.

DELEUZE, G. (1997): *La Filosofía Crítica de Kant*, Ediciones Cátedra, Madrid, España.

FOUCAULT, M. (1968): *Las Palabras y las Cosas*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, Argentina.

GAYFORD M. (2011): *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, Thames and Hudson, London, England.

GIBSON, M. (2006): *El Simbolismo*, Taschen, Madrid, España.

GOMBRICH, E.H. (2005): *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, New York, USA.

HELSINGER, E.K. (1982): *Ruskin and the Art of the Beholder*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, USA.

KANT, I. (1620): *Crítica del Juicio*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, España.

KANT, I. (1764): *Lo Bello y lo Sublime: ensayo de estética y moral*, Espasa-Calpe, Madrid, España.

PEARCE, Lynne. (1991): *Woman/Image/Text*, University of Toronto Press, Toronto, Canada.

PLATO. (1945): *The Republic of Plato*, Oxford University Press, New York, USA.

PORZECANSKI, Teresa. (2008): *El Cuerpo y sus Espejos*, Editorial Planeta, Montevideo, Uruguay.

RAMIREZ, Juan Antonio. (2002): *Edificios-cuerpo*, Ediciones Siruela, Madrid, España.

RODIN, Auguste. (1965): *Cathedrals of France*, Beacon Press, Boston, USA.

ROSEN, Joseph. Ed. (1986): *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York, USA.

RUSKIN, John. (1906): *Modern Painters II*, George Allen, London, England.

RUSKIN, John. (1906): *Modern Painters III*, George Allen, London, England.

RUSKIN, John. (1849): *The Seven Lamps of Architecture*, John Wiley, New York, USA.

RUSKIN, John. (1884): *The Art of England*, John Wiley & Sons, New York, USA.

RUSKIN, John. (1911): *Stones of Venice I*, Estes and Lauriat Publishers, Boston. USA.

RUSKIN, John. (1907): *Praeterita*, George Allen, London, England.

RUSKIN, John. (1834): *The Complete Works of John Ruskin on the Old Road – A Collection of Miscellaneous Essays and Articles on Art and Literature*. Vol. II, National Library Association, New York, USA.

SENNET, Richard. (1997): *Carne y Piedra*. Alianza Editorial, Madrid, España.

SCHLEGEL, A.W. (1965): *Courses of Lectures on Dramatic Art and Literature*, AMS Press, New York, USA:

VAUDAY, P. (2009): *La Invención de lo Visible*, Letranomada, Buenos Aires, Argentina.

Revistas:

DE CERTEAU, Michel. (2010): *Andar en la ciudad*. Bifurcaciones; revista de estudios culturales urbanos, Edita Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

V.V.A.A. (2007): *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, Edita Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, PUC, Diciembre, N° 42, Santiago, Chile.

Artículos, Publicaciones:

BAYDRY, Jean Louis. (1986): “*Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*” en **Narrative, Apparatus, Ideology**, ed. Philip Rosen, Columbia University Press, New York, Estados Unidos.

BORNAY, E. *Contraste en el Lenguaje Pictórico del Romanticismo en Romanticismo/Romanticismos*, Coordinadora Marisa Siguán. (Barcelona: PPU, 1988).

BÜRGER, Peter. (1991): *Aporías de la estética moderna*, en **Nueva Sociedad**, N° 116, Noviembre-Diciembre, Caracas, Venezuela.

CÁCEREZ, Susana , CÓRDOVA, Paulina. (1992): Tesis para optar al grado de licenciado en comunicación social (Universidad de Chile: Escuela de Periodismo): *Una década para el cine chileno (1980-1990): propuesta de análisis*, Santiago, Chile.

NACHAR MUÑOZ, María de los Ángeles. (2011): *El paisaje romántico como posibilidad de lo trágico*, Trabajo presentado al curso de Mito y Religión en Grecia, para el programa

de Magíster en Estudios Clásicos, mención Cultura Clásica, Centro de Estudios Clásicos Giuseppina Grammatico Amari, UMCE, Santiago, Chile.

METZ, Christian. (1986): **Problems of Denotation in the Fiction Film**, en *Narrative, Apparatus, Ideology*. Columbia University Press, New York, USA.

MULVEY, Laura. (1986): **Visual Pleasure and Narrative Cinema**, en *Narrative, Apparatus, Ideology*. Columbia University Press, New York, USA.

Diccionarios:

CIRLOT, Juan Eduardo. (2006): *Diccionario de Símbolos*, Editorial Siruela, Barcelona, España.

COROMINAS, Joan. (1997): *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Editorial Gredos, Madrid, España.

Linkgrafía:

ABRAMOVIC, M. *The Artist is Present*. <http://marinafilm.com/> 6 de octubre 2013.

BLAKE, W. *The Online Complete Poetry and Prose of William Blake* editado por David V. Erdman. *A Vision on the Last Judgement*, (pag. 69) Extraído en 11 de Julio de 2011 en <http://www.english.uga.edu/nhilton/Blake/blaketxt1/> (1800).

ILLES, Judith. *Lady of Beauty*. Extraído el 15 Julio de 2011 en www.touregypt.net/featurestories/hathorbeauty.htm y en www.angelfire.com/journal/ofapoet/hathor.html.

RUSKIN, J. *Sesame and Lilies. Lecture II.—Lilies: Of Queens' Gardens* (1909). Extraído el 16 de Julio 2011 en <http://www.bartleby.com/28/7.html>.

VAN DER PLAAT, D. *The Significance of the "temple idea" in William Lethaby's Architecture, Mysticism and Myth* (1891). Nineteenth-Century Art Worldwide. Extraído el 10 Julio 2011 en http://www.19thc-artworldwide.org/spring_04/articles/plaa.shtml.

<http://www.historyworld.net/wrldhis/PlainTextHistories.asp?ParagraphID=kgb>.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Manierismo>.

<http://www.victorianstation.com/authorruskin.htm>.

<http://escritoscarolina.wordpress.com/2007/05/18/la-dama-de-shalott-poema-de-tennyson/>

Dante Gabriel Rossetti, Autumn Song, en www.poetry.poetryx.com/poems/7013/.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

(1) *Lady of Shalott*, William Holman Hunt, óleo sobre tela. (c.1890-1905). Wadsworth Atheneum Museum of Art in Hartford, Connecticut.

http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.kingsacademy.com/mhodes/11_Western-Art/23_Later-19th-Century-Romanticism/Hunt/Hunt_1905_The-Lady-of-Shalott.jpg&imgrefurl=http://www.kingsacademy.com/mhodes/11_Western-Art/23_Later-19th-Century-Romanticism/Hunt/Hunt.htm&h=1200&w=918&sz=241&tbnid=uw33wBN3gfnfQM:&tbnh=90&tbnw=69&zoom=1&usg=__Vg1Zrcw0KQqb818sgzoI5enQ27o=&docid=q0VxmZ_q7ueq0M&sa=X&ei=ucF_UtjGJ4LKsQSujIKAAQ&ved=0CDMQ9QEwBA.

(2) *Lady of Shalott, I'm sick of Shadows*, J.W. Waterhouse, 74 x 100 cms. (1915). Art Gallery of Ontario, Ontario.

<http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=19>.

(3) *Mariana*, Sir John Everett Millais, óleo sobre madera, 597 x 495 x 15cms. c.1851. Tate, Londres.

[http://www.google.com/imgres?imgurl=http://uploads6.wikipaintings.org/images/john-everett-millais/mariana-in-the-moated-grange-](http://www.google.com/imgres?imgurl=http://uploads6.wikipaintings.org/images/john-everett-millais/mariana-in-the-moated-grange-1851.jpg&imgrefurl=http://www.wikipaintings.org/en/john-everett-millais/mariana-in-the-moated-grange-1851&h=2273&w=1722&sz=320&tbnid=BhLhRcFRvqmZrM:&tbnh=90&tbnw=68&zoom=1&usg=__yc21I70jKUEc7QHGlS6jj0_RNZI=&docid=9uj1Afg8MqPIIdM&sa=X&ei=mS5_UuD8BPLhsATl6YHABA&ved=0CC0Q9QEwAQ)

[1851.jpg&imgrefurl=http://www.wikipaintings.org/en/john-everett-millais/mariana-in-the-moated-grange-](http://www.wikipaintings.org/en/john-everett-millais/mariana-in-the-moated-grange-1851&h=2273&w=1722&sz=320&tbnid=BhLhRcFRvqmZrM:&tbnh=90&tbnw=68&zoom=1&usg=__yc21I70jKUEc7QHGlS6jj0_RNZI=&docid=9uj1Afg8MqPIIdM&sa=X&ei=mS5_UuD8BPLhsATl6YHABA&ved=0CC0Q9QEwAQ)

[1851&h=2273&w=1722&sz=320&tbnid=BhLhRcFRvqmZrM:&tbnh=90&tbnw=68&zoom=1&usg=__yc21I70jKUEc7QHGlS6jj0_RNZI=&docid=9uj1Afg8MqPIIdM&sa=X&ei=mS5_UuD8BPLhsATl6YHABA&ved=0CC0Q9QEwAQ](http://www.wikipaintings.org/en/john-everett-millais/mariana-in-the-moated-grange-1851&h=2273&w=1722&sz=320&tbnid=BhLhRcFRvqmZrM:&tbnh=90&tbnw=68&zoom=1&usg=__yc21I70jKUEc7QHGlS6jj0_RNZI=&docid=9uj1Afg8MqPIIdM&sa=X&ei=mS5_UuD8BPLhsATl6YHABA&ved=0CC0Q9QEwAQ).

(4-5) Fotogramas, *La Luna en el espejo*,

<http://www.silviocaiozzi.cl/realizaciones.html>.

(6) *Mujer de Espalda*, Mónica Endress, 168 cm x 90 cms. (2008). Técnica mixta sobre tela. Colección privada.

BCA. UNIV. GABRIELA MISTRAL
Universidad Gabriela Mistral

