

NACIDOS PARA GLOSAR.

Espectadores a la deriva, entre la interpretación y el delirio.

Ángel Cerviño

"Los tropos son los sueños del lenguaje"
(V. Nabokov)

I

Se levanta el telón, un estudioso bien adiestrado se sitúa ante el conocido cuadro de Bronzino, *Venus y Cupido*: "...y es casi innecesario decir que la figura de la izquierda, que ayuda a levantar la cortina del espectáculo, no es otra que la Verdad, *Veritas filia Temporis*... que con repugnancia femenina, paralela a la ira masculina del viejo Chronos, participa en la denuncia del vicio" (1).

Unos años más tarde el análisis se ha modificado: "...La figura que yo había interpretado como la personificación de la Verdad ayudando al Tiempo a levantar el velo que oculta la licenciosa escena, es más probable que sea una personificación de la Noche tratando de impedir el desvelamiento" (2).

¿Noche que cubre o Verdad que desvela? Aunque pudiera demostrarse documentalmente que el autor, en el momento de la concepción y realización de la pintura, optó por cualquiera de las dos representaciones o por una tercera no contemplada por el analista, o que simplemente añadió una figura más dejándose llevar por las exigencias del rigor compositivo, aún entonces ¿podríamos decir que todas las demás lecturas están equivocadas o son ilegítimas? ¿Tiene la obra algún significado anterior a su encuentro con el espectador?

Desde Duchamp y su conferencia "El acto creativo" (1957), resulta comúnmente aceptado el papel activo del espectador en el mecanismo generador de sentido de una obra de arte "descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo" (3).

La obra se nos ofrece así como algo inacabado, hay en ella mucho más de lo que allí está presente: falta la parte del espectador. Pero incluso los elementos reconocibles (imágenes, motivos, combinaciones cromáticas, referencias literarias, estilemas programáticos,...) se encuentran allí en representación de infinitas cadenas de asociaciones, relaciones y desplazamientos simbólicos gobernados por la analogía y el contagio, no visibles en la obra.

Se ha llevado a cabo, al crear la obra, una concentración de sentido similar a la que Freud describe para los procesos de elaboración onírica: "...proceso de cuya magnitud no llega uno a darse cuenta exacta en un principio, pero que nos va revelando su extrema importancia conforme vamos ahondando en el análisis. No se halla entonces un solo elemento del contenido del sueño de cual no partan hilos de asociación en dos o más direcciones, ni una sola situación que no esté compuesta de dos o más impresiones o sucesos" (4)

La obra como diagrama o maqueta a escala de su propio sentido. La noción moderna de la obra de arte como máquina de significación quedó perfectamente

fijada en el "Gran vidrio" (La Marieé mise à nu par ses Célebataires, même): la pintura es su propio esquema de funcionamiento, y para que no quepan dudas se presenta acompañada del folleto de instrucciones: el conjunto de notas y diagramas de la "Boîte Verte" y la "Boîte Blanche" que el propio Duchamp se encargó de editar con posterioridad al definitivo inacabamiento del cuadro.

El espectador –"que con el tiempo llega a ser la posteridad" (5)-ha de invertir el proceso de condensación y, a la manera del analista freudiano, remontar el río de asociaciones. Al desenredar la trama de conexiones opera una traducción cuya eficacia descansa, por un lado, en la calidad y hondura del acervo cultural del interpretador, ..."un conocimiento del modo en el cual, bajo condiciones históricas diferentes, las tendencias generales y esenciales de la mente humana son expresadas por temas y conceptos específicos" (6), y por otra parte en la propia capacidad para establecer relaciones, "...una intuición sintética, una facultad mental similar a la del que hace un diagnóstico" (7). Una capacidad innata para reconocer y establecer analogías, que emparenta al iconólogo con el psicoanalista y, esto es lo importante, al espectador con el artista.

El sentido, de esta manera desentrañado por el análisis, es en gran medida independiente de la voluntad consciente del autor, digamos que goza de una notable autonomía. Surge de la confrontación, de la fricción, del contenido visual de la obra con la capacidad asociativa del espectador: descubriendo, interpretando valores simbólicos "generalmente desconocidos por el artista mismo y que incluso pueden diferir de lo que el intentó explicar conscientemente" (8).

II

Buena parte de la crítica de arte que ha sobrevivido hasta nuestros días alienta técnicas interpretativas contaminadas por la manía alegórica y el vicio jeroglífico de los artistas del Barroco y de sus estudiosos: la obra, encriptada en sus claves ocultas, se ofrece esquiva y coqueta al ejercicio descifrador del especialista; habla, pero habla un argot para conocedores. No hay que olvidar que muchas colecciones de emblemas barrocos tienen su origen en las ediciones de grabados alquímicos del Siglo XVII, utilizados para transmitir, sin desvelarlas a los no iniciados, sus fórmulas y experimentos.

Vebigracia: "... a la miel que cubre su cabeza Beuys confiere varios sentidos que se conjugan. En primer lugar, la miel es el producto de una serie de transferencias entre distintos órdenes, del vegetal al animal, del animal a la materia inanimada, de la materia inanimada al hombre que la transfoema en alimento. La miel representa además la imagen de una sociedad cuya estructura es un modelo absoluto de organización y, por último, la miel se extrae de compartimentos alveolados que representan la perfección formal y la estrecha relación complementaria entre materia y forma. El polvo de oro señala asimismo el interés de Beuys por la identidad de la transubstanciación..." (9).

Navegando con el mismo viento, pero ya en pleno temporal, el análisis iconológico-paranoico de Dalí puede llegar a convertir el piadoso *Angelus* de Millet en una terrorífica máquina de incesto y canibalismo, con una documentada lectura que le ocupa todo un libro y alimenta numerosos cuadros del propio pintor: "...es un momento de espera y de inmovilidad que anuncia la inminente agresión sexual. La figura femenina –la madre –adopta la postura espectral de la mantis religiosa, actitud clásica que sirve de preliminares al cruel acoplamiento. El macho –el hijo – está subyugado y como privado de vida por la irresistible influencia erótica: permanece clavado en el suelo, hipnotizado por el exhibicionismo espectral de su madre, que lo aniquila" (10).

El pio Millet no podría salir indemne del contacto con determinadas lecturas de su obra; y la misma cara pondrá Nietzsche si llega a saber que donde el filósofo perdió un paraguas (detalle escrupulosamente anotado en su cuaderno) el hermeneuta encontró un aforismo.

El sentido escurridizo, se escabulle, camuflado en los pliegues del habla, descifrable hasta la extenuación. No hay verdad, sino una cadena infinita de simulaciones, ...máscaras del poder y de sus lacayos ventrílocuos. Tal es la lección de la posmodernidad, esos fuegos de artificio con que hemos despedido el milenio.

Cada vez más cerca de la música, el lenguaje danza y sólo se dice a sí mismo, cada signo remite sólo a otro signo. Cada nota nada vale por sí misma, sino por las relaciones dentro de un conjunto. El contenido que cada elemento aporta se diluye en la superficie de la obra, desaparece, se funde con el resto de los fragmentos, incluidos los que el espectador trae consigo, y todos juntos fraguan de nuevo en algo totalmente diferente a la suma de las partes.

III

El Siglo XX ha terminado, su arte ya es el arte del pasado, los programas estéticos que dominaron la escena han sido llevados al límite de sus posibilidades. ¿Qué vamos a ser después de posmodernos? No podemos seguir alimentándonos de ejercicios meta-artísticos, del intelectualismo autocontemplativo que ha reducido la creación artística a un manojito de fórmulas vacías de contenidos.

No podemos seguir otros cien años "desentrañando ciertas paradojas cognitivas o explorando los límites del lenguaje" (11). No dan más de sí los ejercicios autorreferenciales ni los juegos hiper-irónicos con las creaciones del pasado. El arte cuyo asunto es *la muerte del arte* (interminables exequias que ya han generado cientos de puestos de trabajo) se ha instaurado como la Academia de fin de siglo, imponiendo un puritanismo frígido que mira con cara de asco a la representación, y que cuando tiene que tocarla se la coge con un Kleenex.

La creciente estetización de la vida cotidiana (diseño, publicidad, moda, decoración, espacios-web, show-bussines...) multiplicada por mil y acelerada por las nuevas tecnologías hasta la inmediatez ubicua de todas las imágenes posibles, ha supuesto la pérdida de la posición jerárquica del arte como sistema de elaboración de imaginarios sociales.

Vivaqueemos -¿qué otra cosa podemos hacer? -en las obras del presente y no hay cura para el comezón del día de la partida. Pequeños relatos operativos, como fricción de campaña, nos mantienen con vida mientras dura la expedición. Zurcimos los retales del pasado para entretener la espera. Patchwork en el que las aportaciones más disparatadas se superponen.

Entrenar la capacidad de discernimiento, reconocernos extraviados y gozar de estar perdidos, son tareas compartidas en las que el autor y el espectador pueden colaborar, intercambiar posiciones, redireccionar el flujo de las imágenes y plantar batalla a la industria del entretenimiento que nos configura como consumidores seriados. Este es el verdadero rostro político de la creación artística: "...el valor y la vigencia del arte reside precisamente en que aún hoy sigue siendo la gran alternativa a la homogeneización sensible global de la experiencia, la vía más fuerte de afirmación de la diferencia y la singularidad" (12).

El arte vuelve la mirada hacia lo insuficientemente velado, al tormento sutil de vislumbrar lo que nunca será nuestro. Nos hemos quedado solos, extraviados en el

espacio infinitamente delgado (¿infraléve?) que palpita entre el mundo y el discurso. Sólo nos pertenece la quincalla de los signos y un exceso de suspicacia ("yo" es un ready-made?) nos hiela la sonrisa.

NOTAS:

- 1 - ERWIN PANOFSKY. Estudios sobre iconología.
- 2 - PANOFSKY – Ibídem.
- 3 - MARCEL DUCHAMP. Duchamp du signe. Escritos.
- 4 - SIGMUND FREUD. La interpretación de los sueños.
- 5 - DUCHAMP – Ibídem.
- 6 - PANOFSKY. Ibídem.
- 7 - PANOFSKY. Ibídem.
- 8 - PANOFSKY. Ibídem.
- 9 - BERNARD LAMARCHE-VADEL. Joseph Beuys.
- 10 - SALVADOR DALÍ. El mito trágico de "El Angelus" de Millet.
- 11 - DAVID FOSTER WALLACE. Entrevista con Eduardo Lago. EL PAIS. 13.5.00.
- 12 - JOSÉ JIMÉNEZ. "Un arte dislocado". Revista de Occidente, Nº 225.