

SEMIÓTICA TEXTUAL DEL DISCURSO PLÁSTICO

Antonio GARCÍA BERRIO

Sobre las misiones de la crítica de arte y obligaciones de los críticos. ()*

Por lo pronto, no constituye demasiado riesgo afirmar que en España, en la rotundidad de las líneas generales, nuestros pintores tienen mala suerte con los críticos que les han tocado en suerte. Ellos se quejan con frecuencia y con razón de las reseñas de periódicos y revistas: intrascendentes y propensas a demasía al penagérico desproporcionado; a remolque siempre del pintor, lo elogian en virtud de categorías subjetivísimas y escasamente estabilizadas, o lo condenan, más raramente, por fuerza de los mismos misteriosos númenes. Nunca se adelantan, para cumplir con su deber de orientarlo y corregirlo. Claro que hay excepciones; pero éstas, por las razones que sea, ni ejercen la sanción ni el magisterio en su propio ámbito. Se limitan a trabajar en casa, con desigualdad, cultura y honradez.

Los pintores ni siquiera vuelven ya los ojos a la institución universitaria. Les faltan atrevimiento y precedentes. Preciso es reconocer que al desarrollo moderno de la crítica de arte universitaria lo reclaman prioridades honrosas —Velázquez antes de Gris, por supuesto—. Imagino también que la charca de la comercialización del arte, que puede cebarse como en sabrosísimo condimento en la «palabra autorizada» sobre «la mercancía», habrá echado atrás a más de un profesional universitario bien intencionado y con gusto.

Reconocidos y comprendidos todos los escrúpulos de la «crítica académica» —los de casa; los otros, los «militantes», ya buscan sus propios sistemas

* Cet article est une présentation synthétique de l'ouvrage *Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico* publié en 1981 aux Éditions du CERS (Montpellier) dans la collection « Études sociocritiques ».

de mejora o de perversión por sí mismos—, quisiera insistir en el simple y definitivo hecho, al que he aludido antes, de que en pintura, los académicos españoles tenemos la inmensa suerte de vernos obligados a superar todo prejuicio¹. El objeto lo impone. Se ha dicho hasta la saciedad que el nuestro es un país de pintores, la luz, las tierras y el retablo de la parroquia —por no invocar otros más arcanos determinismos— han forjado la retina de uno de los grupos nacionales de pintores más importantes del mundo. En literatura —con ser quizás, en este siglo, la literatura en español la más rica y animada del universo— no hemos contado en las dos últimas centurias con dos genios comparables a Goya y Picasso. Nombres a cuyo lado se sustentan con perfecta dignidad, por reducirnos a la nómina activa de los últimos cincuenta o sesenta años, la exquisitez del cubista del malogrado Gris, el ingenuismo sustancial de Miró, la soberana independencia —ese genial saber imponerse— del polémico Dalí. Y entre los gloriosos «novísimos», las adivinaciones materiales de Tàpies, o el intelectualismo gestual de Saura.

Por suerte la universidad y la crítica militante culta y sensible de nuestro país tienen sobrado empleo y ejercicio, a parte de los nombres arriba reseñados, con las decenas de otros artistas españoles de primera magnitud mundial, no reseñables en un inventario como el anterior, limitado por la prudencia y hasta la retórica, así como con los cientos de pintores secundarios producidos por escuelas y tradiciones locales; secundarios sólo en un país como el nuestro, donde el pintor que sólo tenga un ojo, sobre no reinar, está condenado a ser, por fuerza del ambiente, más el ciego que el tuerto simple y decoroso. Ante este panorama, examinado el balance de críticas a cualquiera de nuestros valiosísimos artistas «secundarios» y a cualquiera de las importantes escuelas y corrientes locales, resulta que la desproporción es abrumadora. Sobre «los grandes» no son escasos entre nosotros los «libros de regalo» debidos con demasiada frecuencia a la «fácil» pluma de amigos, deudos y «aficionados» locuaces y complacientes. Las mejores monografías sobre Picasso y Miró que conozco, las han escrito profesionales extranjeros, salvando con natural dificultad, en la medida de lo posible, todas las dificultades en la comprensión de sus raíces —y no me apeo de ellas ni para el extremo de Picasso—. Con frecuencia alguno de los excelentes pintores que conozco, no puede exhibir más que anodinos recortes de periódicos, para compensar largos años, o vidas enteras, de abnegada tensión creadora en la soledad de sus estudios; lo que es, sin paliativos, injusto.

Discurso plástico y paráfrasis crítica. Problemas del metalenguaje.

Como lingüista, que me regalo con frecuencia en toda Europa con la contemplación de cuadros, edificios y esculturas hermosas, y leo también los discursos escritos que tratan de establecer explicaciones y correlatos descriptivos sobre tales objetos, me he tenido que acabar reduciendo a la gozosa limitación de las páginas bien escritas de Read, Venturi o Dorfles y pocos más entre los extranjeros, y de algunos pocos españoles cuyos nombres me reservo, al revés que en el chiste, para que nadie tenga que darse por ofendido. Claro que si cito a Ortega y Gasset, seguro que nadie se va a molestar, y si menciono a los estimados nombres tan dispares como los de don José Camón Aznar o el señor Aguilera Cerni, casi todos sabrán por dónde voy y por dónde no me dejaría llevar a ningún precio.

No es que crea, por principio, en la inferioridad de los críticos de arte respecto a los de la literatura; lo que sí pasa es que me doy cuenta de que aquellos conllevan una lacerante aporía adicional sobre la suma de los problemas comunes a toda labor de interpretación crítica de obras de arte. Se trata del importante problema de la metalengua. Barthes definió bien —aunque con malas consecuencias— la labor del crítico literario, diciendo que la crítica era «escritura sobre la escritura». Como, que yo sepa, los críticos de arte no han inventado aún un tipo de paráfrasis crítica distinta de la escritural, parece evidente que el saldo de dificultades se cierra cuantiosamente en contra de ellos. Resulta relativamente fácil emparejar la palabra crítica con la expresión del poeta y más aún del prosista; a la imagen del escritor puede responder el crítico incluso con otra imagen gemela. Me permito recordar que calificativos como «príncipe de la luz» o «ángel de las tinieblas» referidos a Góngora, fueron descubrimientos de un crítico, por lo demás con bastantes pocas gracias, si no es que se trataba de la transcripción de algún concepto tomado al vuelo por él en su discursar por los mentideros provincianos.

¿Cómo enlazar, sin embargo, la palabra del discurso crítico con la representación plástica del cuadro o de la escultura? He aquí la cuestión de desproporciones constitutivas, a la que se han buscado las salidas más variadas: desde los más sesudos repetidores de lo evidente y obvio, especialistas en pesas y medidas, hasta los delirios desbordados de un onirismo crítico, tan innecesario por lo menos como la crítica de evidencias, e incluso más trucado y chapucero en el fondo que aquella, su gran denigrada. Los problemas de la crítica de las artes plásticas, tan lúcidamente sintetizados por Lionello Venturi,

tienen quizás su principal capítulo, que yo sepa aún aplazado: la historia de la formación del discurso crítico. Para el caso del lenguaje de la crítica de la pintura moderna me prometo yo sabrosas horas de acopio de papeletas y redacciones en un futuro.

El discurso crítico plástico cuenta con un vocabulario digamos tradicional de certezas, no siempre bien dominado por los críticos, vinculado sobre todo a la condición material de la obra y su ejecución. Veladura, perspectiva, vaciado o parteluz son denominaciones nítidas «de oficio» que los buenos críticos prodigan para *describir* la textura de un resultado mágico. Por lo menos así se puede llegar a numerar los pasos de la diosa —parafraseando a Ruwet—, aunque no nos lleguen a descubrir el secreto de su gracia. La descripción técnica, rigurosa y profesional, es imprescindible y estimabilísima en la labor crítica... bien nos consta a quienes, como puros amantes del arte, sin ese utillaje básico de tecnicismos, no sabemos conducir nuestro platonismo sentimental muchas veces a sus explicaciones más obvias y auténticas.

Bien es verdad que, como la Retórica a la Crítica literaria, el léxico artesanal ha defraudado forzosamente a la crítica de las artes plásticas, cuando la evolución del arte moderno vació de contenido y uso muchas de las denominaciones de la teoría clásica, creándole otras necesidades que eran «casillas vacías» de la teoría tradicional. Pintores y críticos en los últimos decenios han poblado de expresiones bárbaras, como «frottage, tachismo, collage», los diccionarios tradicionales: a cada nueva infracción artística del código clásico había de dársele un nombre nuevo y una nueva explicación. También viene a cuento aquí la necesidad de recordar que los avances interdisciplinarios, en ciencias como la Semiología y la Lingüística, pueden dotar a la Crítica de Arte de preciosos instrumentos de *descripción de su discurso específico*; aunque hasta ahora los préstamos se hayan reducido al ámbito más puramente externo y superficial del metaforismo en esa crítica artística que parece soñar más bien con el ideal de ser ciencia «aproximada» que «exacta». Y aun a sabiendas de que las exactas sólo llevan a «aproximarse» al objeto de realidad, ése que a los especialistas en «aproximaciones» tan descuidados les tiene. En este trabajo, y a propósito de mi pintor concreto, Enrique Brinkmann, bosquejaré las vías posibles de colaboración de la Lingüística moderna con la crítica de las artes plásticas en el *nivel de descripción*.

Lo que para la crítica de las artes plásticas pueden suponer, en los niveles de descripción, los préstamos terminológicos y categoriales de la Lingüística moderna, lo representan en el *nivel de interpretación* las posibilidades

de transvase a la Crítica de Arte, abordados no siempre hasta sus últimas consecuencias, desde la Crítica literaria tanto de la Retórica tradicional como la Poética lingüística o Poética en sentido moderno; y sobre todo del Sicoanálisis crítico. He aquí otro de los grandes filones a examinar a la hora de confeccionar por la Historia de la Crítica de Arte la inevitable historia genética de su vocabulario técnico actual. A diferencia de nuestras indicaciones en el caso anterior, renunciamos a abordar en este estudio concreto sobre Brinkmann, aunque fuera mínimamente, el segundo aspecto de los posibles préstamos para la *interpretación*. Ello nos obligaría a ocuparnos más que del pintor de sus críticos. Y, en este punto, no creo que ellos mismos se molesten por la omisión, ya que ni siquiera los escasos estudios valiosos dedicados a Brinkmann ofrecen entidad para un análisis de tal índole en razón de su brevedad.

En la apresurada crítica del día en nuestro país las exigencias a que nos venimos refiriendo, de *descripción* adecuada y de *interpretación* rigurosa, suelen verse suplantadas por la ingrata y casi siempre opaca tarea de la *definición*, con valor exclusivo de rótulo o etiqueta. Aquí reina el capricho, gobierna el mimetismo, y decide lo que suena. Leídas la mayoría de las críticas de arte, tras los lugares comunes de la descripción impresionista de puro trámite, el discurso del crítico suele dirigirse con paso de carga a la conquista de la *etiqueta*, con lo que todos parecen quedar en orden y el mundo entero bienhecho. La definición o encasillado de un artista es, en efecto, tarea ardua, y no por lo que respeta al crítico, sino porque el artista personal, y sobre todo el artista moderno, trata de dificultarla al máximo en la obligada búsqueda de singularidades estilísticas. La filosofía y técnica de la definición son palabras mayores. En buena lógica, estoy convencido de que, cuando hoy se prodiga tanto lo arduo y se naufraga u omite regularmente lo simplemente difícil, es porque se obra por rutina o incoherencia. La definición, o *definición de facetas* de un pintor, para no ser caprichosa, debe establecer previamente unas líneas de conjunción congruente en el discurso crítico con la descripción y la interpretación. Cuando tal cosa no se hace, se suele hablar de oídas, o jugar a la ruleta rusa de la idea feliz.

Sobre el ejemplo de Brinkmann en concreto contamos, como es natural, con un buen número de definiciones, para empezar por donde debiera haberse acabado. Por democrática mayoría deberíamos inclinarnos al «término medio» establecido por ellas de «realismo mágico», como si esa etiqueta —literaria por lo demás— adosada a un lienzo del pintor como única referencia le sirviera de algo al destinatario común de la crítica. Pese a contar con no escasa biblio-

grafía, un artista que ya adelantamos es inteligente, laborioso y con hermosos resultados plásticos —lo que no le niegan ni mucho menos sus críticos—, no ha merecido hasta ahora de nadie una *descripción* adecuada de sus productos plásticos². En cuanto a las interpretaciones, donde sí que las hay, y de los más variados gustos, aparte de que me parecen desahogos muy lícitos de las pesadillas o sueños felices de sus autores, ninguna de ellas se ha dotado de los adecuados —y con mucha frecuencia, ni de los mínimos— respaldos de convicción para alcanzar niveles lícitos de discursividad razonable.

Así las cosas no debe extrañarnos que los pintores piensen más en *vender* al público de los mercados-galería (en ningún otro sitio es tan odiosamente perceptible y persistente la sombra y la conversación del dinero) que en diálogos con él y con los críticos con razonables frutos recíprocos. Los hay, incluso no malos, que se conforman con vender mucho, y, cuando lo logran, se van tan contentos al otro mundo sin más eco intelectual de su carrera, dejando a sus amados deudos un capitalito no inferior al de un fabricante de bonetes, por ejemplo.

La «valoración», gran perdedora entre las operaciones críticas: Servidumbre y grandeza de las decisiones de valor.

Nada, o casi nada, tiene que ver la valoración, como operación crítica, con los problemas de metalengua abordados en el apartado precedente. Sin embargo, por su existencia entre las operaciones críticas, resulta obligado cuestionarse sobre la misma y sus estatutos, general y concreto, en esta revisión sistemática de las operaciones de la crítica. En principio en todas las ciencias ejercidas en torno a la existencia del fenómeno artístico, cubrieron su etapa puramente preceptiva, en la que la sanción o corrección, según el ajuste o no de la obra a los cánones prescritos, fue la consecuencia natural y primaria.

Los lectores de grandes monografías históricas sobre las artes saben de la sistemática omisión de las sanciones de valor. En nuestros días Fra Angelico, Leonardo, Velázquez o Goya son aceptados más incluso que como productos de sus épocas respectivas, como arquetipos organizadores de las mismas. Aquí los hechos de valor, debidamente apoyada en argumentos sólidos, se hace imprescindibles. Si yo escribo sobre un pintor vivo y relativamente desconocido en amplios niveles, junto a su presentación e interpretación, vengo obligado a ejercer la correspondiente sanción razonada. Mejor dicho, la declaración de valor debe preceder y cerrar el desarrollo del discurso

crítico, como su tesis y corroboración, de la misma manera que la «intuición global» constituía la entrada y salida del círculo hermeneútico de la Estilística literaria.

Ya lo hemos dicho, sobre cualquier pintor contemporáneo sobran las etiquetas de definición; en la misma medida falta por lo común el ejercicio crítico de la valoración consecuente. Hemos vivido en el terreno del arte años de aguda desorientación y pluralísimo desconcierto. Todo ello ha impedido la fijación y divulgación de unas tablas de estimación relativamente comunes. Por lo menos debería exigirse de cada crítico conocido por la notoriedad de sus juicios; pero casi nunca lo que censuran. Si bien el conocimiento de los elogios sobre objetos en ocasiones muy dispares provoca con frecuencia mi perplejidad y mi desconcierto. No es éste el lugar para hacer antología de contrastes, quizás lo sea mi prometido libro sobre el lenguaje de la crítica.

NOTES

1. Supongo que en razón de los convencionalismos de tirios, las fobias de troianos y el mucho saber de los iniciados, este discurso acabará por ser tan desoído al menos como lo fue mi brindis anterior de los métodos lingüísticos, estructural y generativo, a la lectura de un texto pictórico practicado en mi monografía sobre un pintor local de Murcia, *Aurelio*, Murcia, Universidad (Artistas Murcianos contemporáneos), 1975.
2. Entre las contadas excepciones destacaría, pese a su sobria humildad, la que le dedica la doctora Camacho Martínez en el Catálogo de la exposición de este pintor en el Museo de Bellas Artes de Málaga, febrero 1980. El pintor, Brinkmann, es un excelente descriptor de su obra, que ha prodigado en numerosas entrevistas. Lástima grande para quienes sean sólo buenos pintores y no, a diferencia de Brinkmann, razonables literatos.

LA IMAGEN: LO SEMIÓTICO, LO REAL, LO IMAGINARIO

Jesús GONZÁLEZ-REQUENA

El poder formalizador del código: el signo discreto, restringido, inmaterial, arbitrario

Lo hemos advertido: informar es, antes de nada, formalizar, dotar de forma a algo en sí informe y, en cuanto tal, opaco, ininteligible. Hablar de la construcción de la realidad es por ello, esencialmente, hablar de cómo la realidad nace como resultado de la formalización de lo real*.

Para que esta operación sea posible, para que la realidad pueda emerger y afirmarse frente a lo real son necesarios, lo hemos señalado también, los códigos, pues ellos son los instrumentos formalizadores.

¿Qué es, entonces, un código? Y sobre todo ¿qué cualidades le confieren tales poderes? Un código es un sistema organizado —estructurado— de signos y de reglas que determinan su articulación discursiva.

Hay dos maneras de explicar lo que significa un signo determinado: una es de naturaleza deíctica, señala hacia un cierto segmento de lo real —«una montaña es esto»—, la otra es de naturaleza **sintáctica**, remite al valor posicional del signo en el código a través de la articulación de un discurso, tal y como, por ejemplo, actúan los diccionarios —«una montaña es así y asao y sirve para esto y para lo otro»—. De hecho, el significado del signo —y su

aprendizaje por el sujeto— es el resultado de la conjugación de los dos tipos de operaciones, déctico y sintáctico.

Ahora bien, no puede decirse que ambos posean el mismo rango. De hecho, la definición déctica funciona a modo de ejemplo —la montaña señalada es un ejemplo singular de montaña—, mientras que la definición sintáctica genera una categoría, una noción abstracta, indiferente a las montañas reales.

Por ello, es la exposición sintáctica la que prevalece siempre necesariamente. A tal orden respondía, por lo demás, la posición de Saussure¹ cuando afirmaba que el significado de un signo no dependía de su referente —del segmento de lo real nombrado— sino de la posición del signo dado en la estructura que organiza el sistema, vale decir, de su valor relacional con respecto al resto de los signos del código.

Cuando decimos que la palabra «montaña» nombra a todas las montañas reales parecería que el significado de la palabra apareciera de manera inductiva, como inferencia producida a partir del reconocimiento de todas las montañas reales. Pero sucede exactamente al revés: el adjetivo «reales» —que puede remitir tanto a lo real como a la realidad— no debe aquí engañarnos; en lo real —digámoslo de manera provocativa— no hay montañas: las «montañas reales» son montañas de la realidad, y nacen cuando el código al que el signo «montaña» pertenece interviene en lo real: en ese momento, del continuo espacio-temporal de lo real se desgajan ciertos segmentos discretos que identificamos como «montañas».

Quizá ejemplos menos realistas que el geográfico permitan perfilar mejor la cuestión. Pensemos en los ángeles: no nos cuesta hoy demasiado afirmar que han sido producidos por el lenguaje —por ciertos discursos religiosos— y que el significado de la categoría abstracta «ángel» no remite a nada existente en la realidad. Y sin embargo, esto es relativo: repitémoslo, la realidad es cuestión de consenso; podemos aceptar que en nuestra realidad no existen los ángeles, pero sería excesivo afirmar su inexistencia en la realidad medieval, por ejemplo. En último extremo, la existencia o inexistencia de los ángeles no es una cuestión empírica —en la Edad Media, cuando los ángeles existían, sus coetáneos poseían certidumbres empíricas de tal existencia, es decir, ciertos segmentos de lo real eran gestionados por la noción «ángel» y, así, vueltos inteligibles. La existencia o inexistencia de los ángeles no depende de lo real —pues los ángeles, como todo lo que puede ser nombrado, donde existe es en la realidad— sino de los criterios discursivos que rigen la inter-

acción de lo real y que, en cuanto tales, establecen la solvencia de los «hechos» o «datos» empíricos.

Así, de este carácter abstracto, genérico, categorial, del significado del signo depende la capacidad del Lenguaje para producir la realidad, es decir, para ordenar, preveer, modificar... o hacer soportable lo real —pues, hay que recordarlo siempre, la libertad, la bondad o el sacrificio poseen una realidad tan cierta o incierta como los ángeles mismos.

Y debe tenerse en cuenta que la posibilidad misma de que cristalice eso que llamamos significado depende de ese nivel de categorización, de abstracción, que acompaña al signo: lo absolutamente singular en el espacio y en el tiempo, lo que se abole en el instante sin encontrar par o equivalente es, por ello mismo, azaroso y, a la vez, insignificante: lo significativo exige de la regularidad, de la constancia². Incluso lo que en el lenguaje verbal parece apuntar de manera más radical a la singularidad, los nombres propios, se descubre tarde o temprano como categórico, pues sólo en cuanto tal puede soportar significación. Así, sucede con «Los Andes» o con «Felipe González»: en tanto signos, no nombran nada singular, sino categorías que poseen una esencial dimensión categorizadora: el nombre propio —como los ángeles o las montañas— segmenta un fragmento de lo real para volverlo significativo: Los Andes o Felipe González son categorías que producen una realidad a partir de los infinitos aspectos singulares e irrepetibles, a pesar de las múltiples configuraciones de la materia que en el espacio y en el tiempo cobran eso que llamamos Los Andes o Felipe González —de hecho, la identidad, y ese efecto suyo que llamamos responsabilidad, esa constancia a la que obligamos a someterse a todo sujeto, es en buena medida producto del nombre propio que obliga a someter a un criterio constante de coherencia a todos los gestos, movimientos y manifestaciones de un determinado cuerpo; nuestros antepasados tenían por ello sus razones cuando exigían responsabilidad, juzgaban y absolvían o condenaban a los animales.

Ahora bien, si queremos responder completamente a nuestro interrogante —¿qué confiere al signo y al código tales poderes?— debemos preguntarnos qué es lo que permite al signo, y al código, producir tales categorías abstractas, preguntarnos, en suma, si no por el origen del concepto, sí al menos por lo que, materialmente, lo sustenta.

Una primera explicación surge de inmediato: lo que permite al código su poder de abstracción, de generación de conceptos, es, en primer lugar y necesariamente, el carácter **discreto y restringido** de los signos que lo

componen: porque el signo es discreto, lo real, que es continuo, puede ser segmentado; porque el número de los signos es limitado, el ilimitado conjunto de aspectos de lo real puede ser ordenado en categorías —tales como «montañas» o «ángeles» o «protones» o «Los Andes»; de hecho, es necesaria la palabra «Los Andes» para que determinado segmento espacial de lo real sea segmentado y, a la vez, se convierta en una entidad que sobreviva al tiempo y a los indefinidos cambios y erosiones que en él puedan tener lugar.

Obsérvese, de paso, que lo que permite que el número de signos sea restringido es el que los signos son elementos discretos: si no lo fueran —como sucede con lo real— no podrían ser pensados bajo la categoría del número —no podrían, en resumidas cuentas, ser ni pocos ni muchos. Lo que importa, pues, es el carácter discreto del signo. Ahora bien, ¿qué es lo que permite al signo ser discreto? ¿Qué le permite escapar al carácter esencialmente continuo, no discreto, de todo lo real? — en cierto modo, las montañas y los países se parecen en algo esencial: nada, en lo real, marca los límites que los separan de los valles o de los otros países que los rodean. O, todavía, en otros términos: ¿qué es lo que permite al signo escapar tan radicalmente a las propiedades de lo real?

Sólo es posible responder si apelamos a dos aspectos del significante tal y como fueron descritos por Ferdinand de Saussure: la **arbitrariedad** y la **inmaterialidad**³. Porque el significante es arbitrario con respecto a su referente, puede independizarse lo suficientemente de él como para constituir un instrumento eficaz de formalización; porque es inmaterial —porque es, como señalara Saussure, pura diferencialidad, negatividad entre dos aspectos de cierta materia— puede escapar a las constricciones de lo real. En este sentido, puede afirmarse que el significante, en cuanto inmaterial y arbitrario, es la principal conquista humana, la pieza clave sobre la que se organiza toda cultura.

Sin duda, la palabra posee todos los requisitos que dotan a un signo de alto poder formalizador: es un signo discreto, restringido, arbitrario e inmaterial. Y además —pero podríamos decir también: por ello mismo— la palabra, el lenguaje verbal, es uno de esos pocos lenguajes —como los más sofisticados, los matemáticos, por ejemplo— capaz de describirse a sí mismo y, por ello, capaz de definir sintácticamente sus componentes. Los otros lenguajes, los que no pueden hacerlo —y es el caso, muy evidentemente, de los icónicos— deben recurrir a la palabra para escapar a la insuficiencia de la defini-

ción deficiente y acceder a la definición sintáctica. El lenguaje verbal se desdobra así, por ello, como la institución clave en la consolidación y cristalización del stock de significados de una cultura⁴.

Imágenes especulares, delirantes, icónicas

¿Qué sucede entonces con las imágenes fotográficas, fílmicas o electrónicas? ¿qué papel pueden desempeñar en el proceso de información-formalización que genera la realidad?

Para responder a esta pregunta es necesario someter a examen el estatuto de estas imágenes. Y para ello deberemos proceder a la revisión de algunas cuestiones teóricas fundamentales sobre la imagen y el signo icónico, de las que dependerá necesariamente la definición de tal estatuto.

¿Es la imagen un signo? No es posible dar una respuesta rotunda, pues hay demasiados fenómenos diferenciables bajo la noción de imagen. Trataremos, pues, de diferenciarlos.

Existen, por una parte, las **imágenes especulares** —y entre ellas, desempeñando un papel especialmente relevante, las retinianas pues, como sabemos, la retina es un pequeño espejo. No podemos decir de ellas que constituyan signos, ya que —independientemente de que sean interpretadas correctamente o no por el proceso perceptivo— no pueden mentir, constituyen huellas visuales de algo que está ahí, frente a ellas mismas. O en otros términos: no son imágenes representativas —pues no representan algo ausente—, sino, propiamente, presentativas: es **lo real** lo que en ellas se presenta —independientemente de que alguien pueda verlo: el espejo refleja aunque nadie lo mire, como también podría reflejar la retina de un muerto.

Están, en segundo lugar, las **imágenes delirantes**: éstas, sin duda, mienten, pues remiten a algo que no está ahí presente, a algo, en suma, que, como en el signo, está ausente. Sin embargo, tampoco podemos considerarlas como signos, porque mienten demasiado bien, hasta el extremo de crear la **certeza** de la presencia de lo ausente. En este sentido, creemos que la existencia misma de las imágenes delirantes exige incluir algunas acotaciones suplementarias a la definición de signo. Diremos así, que **signo** es todo lo que nombra algo ausente y al hacerlo —al nombrarlo— acredita la ausencia de lo ausente. Las imágenes delirantes comparten, por lo demás, con las especulares, el no ser representativas, sino presentativas: pero lo que presentan no es lo real, sino lo fantasmático, es decir, **lo imaginario**⁵.

En tercer lugar, por fin, nos encontramos con las que, en sentido estricto, podremos denominar **imágenes icónicas**, las únicas de las tres que pueden ser consideradas como signos porque nombran visualmente algo ausente y, a la vez, acreditan su ausencia. Son signos, pues, porque no presentan nada, sino que representan, es decir, construyen representaciones y, al hacerlo, nombran, generan realidad, pertenecen, a diferencia de las dos anteriores, al **orden semiótico**.

El signo icónico: arbitrariedad y analogía

Las imágenes icónicas constituyen un tipo de signo en algunos aspectos esencialmente diferentes a los signos de modelo lingüístico: no son arbitrarios, sino analógicos.

Pero debemos advertir que la relación de analogía —o de semejanza, si se prefiere— que postulamos aquí no se establece entre el signo y el objeto, sino entre el signo y la imagen retiniana —o, en su caso, acústica, táctil, etc.— del objeto. Sin duda, el que autores clásicos como Peirce⁶ o Morris⁷ plantearan el debate sobre el iconismo en términos de analogía o semejanza entre el signo y el objeto no *sólo* era un error en sí mismo, sino que ha tenido efectos paradójicos al facilitar el rechazo de todo aspecto analógico en el signo icónico —Eco⁸ es, sin duda, el caso señero. La cuestión no resulta tan obvia cuando se compara el signo icónico con la imagen retiniana: existe sin duda una semejanza —mayor o menor, según el grado de iconismo, como veremos enseguida— entre una pintura figurativa y una imagen retiniana de contenido equivalente y en esta semejanza hay algo —aunque por supuesto no todo— que escapa —y aquí se equivoca también Eco— a la convencionalidad, como a ella escapa la imagen retiniana misma.

Por ello, en nuestra opinión, el aspecto clave en esta discusión sobre lo icónico es precisamente el más olvidado: el de las características de la imagen retiniana. Paradójicamente, los avances en el campo de la psicología de la percepción, al poner en evidencia el carácter activo, operativo y cognitivo de ésta, han llevado a minusvalorar la importancia de ese pequeño espejo que, en lo esencial, actúa de manera automática e independiente de los procesos perceptivos mismos. Por su parte, la semiótica ha llegado más lejos: fascinada por las posibilidades de interpretar semióticamente los procesos perceptivos a partir de la postulación de unos códigos icónicos de reconocimiento que desempeñarían un papel crucial en el proceso perceptivo, se ha desentendido

totalmente de los problemas específicos que genera la imagen retiniana, hasta el extremo de constituir a ésta en el auténtico punto ciego de toda reflexión sobre el signo icónico. El proceso ha sido sencillo: una vez reconocida la dimensión activamente cognitiva del proceso perceptivo, que conducía incluso a postular la existencia de conceptos visuales —perceptos (Arheim,⁹)— fácilmente identificables como signos icónicos, parecía inevitable reconocer al signo icónico como esencialmente convencional —tal era, como ya hemos advertido, la posición generalizada a partir de Eco. Lo cultural, así, parecía invadir todo el proceso.

Se olvidaba, sin embargo, que en el punto de partida del proceso perceptivo hay realmente un espejo en el que lo real se refleja (lo real, decimos, pues la realidad no puede reflejarse: su textura es discursiva, no óptica). Es decir, que la imagen retiniana, en tanto especular, es un fenómeno del orden de lo real, vale decir, esencialmente extracultural, extrasemiótico, extracursivo¹⁰.

Ahora bien, es eso lo que vemos, pero no lo que miramos ni lo que percibimos: sin duda, lo que percibimos no es ya lo real, sino la realidad: los perceptos, los códigos de reconocimiento, rigen el proceso y logran casi siempre que escapemos al encuentro de lo real devolviéndonos una realidad sintácticamente ordenada —una constelación de perceptos recubren mi campo visual garantizándome el orden del mundo— y narrativamente previsible —veo los perceptos de lo que busco y los de los obstáculos que debo enfrentar para alcanzarlo—; y porque son perceptos, categorías visuales y significativas y no objetos singulares e insignificantes, sé cómo puedo hacerles frente.

Es necesario, por tanto, diferenciar radicalmente la imagen retiniana, especular, huella —desordenada, desestructurada— de lo real, de la imagen perceptiva en cuanto conjunto sintagmático —y en cuanto tal ordenado, estructurado— de perceptos, de categorías visuales.

O en otros términos: si la retina es un espejo, la percepción no es un espejo, sino una operación analítica (y descodificadora) realizada sobre ese espejo. He aquí, pues, los aspectos extremos entre los que se juega el proceso perceptivo: por una parte la imagen retiniana, huella especular de lo real; por otra, el percepto, categoría visual codificada, cultural, convencional.

Resulta por tanto, necesario reconocer dos grandes modalidades de signos: los **signos arbitrarios** y los **signos icónicos o analógicos** —analógicos con respecto no, evidentemente, al objeto real, sino, como venimos indicando, a su imagen retiniana.

Ahora bien, de acuerdo con la definición de signo que hemos propuesto anteriormente, resulta evidente que los signos icónicos, en cuanto patentizan la ausencia del objeto nombrado, deben ser, de algún grado, arbitrarios, pues sólo la existencia de un cierto grado de arbitrariedad puede permitirles atestiguar la ausencia de lo nombrado.

Los signos icónicos pueden, por tanto, ser clasificados en función de su grado de arbitrariedad o, si se prefiere —y será ésta una escala inversa—, de iconicidad¹¹. Diremos, para fijar estas escalas, que la imagen retiniana posee un grado cero de arbitrariedad y un grado máximo de iconicidad: de ahí su impermeabilidad al orden del signo.

Cuanto más estilizada sea una imagen, es decir, cuanto menor sea su grado de iconismo y mayor su grado de arbitrariedad, estará más cerca del percepto —es decir, del código— y más lejos del espejo. E inversamente, cuanto menos estilizada sea una imagen, es decir, cuanto mayor sea su grado de iconismo y menor su grado de arbitrariedad, más lejos estará del percepto y más cerca del espejo.

He aquí, pues, el estatuto doble —y ambiguo— de la imagen icónica: ni totalmente arbitraria ni totalmente analógica, se sitúa, según su tipo de configuración, según su grado de iconismo, en el ámbito de un continuum en uno de cuyos extremos se encuentra el signo arbitrario (y discreto, restringido, inmaterial) y en el otro la imagen especular, la huella de lo real. En un extremo, por tanto, el orden del signo —y, recordémoslo, de la realidad—, en el otro, el ámbito de lo real. Por ello mismo, cuanto menor sea su grado de iconicidad y cuanto menor sea el de arbitrariedad, mayor será la capacidad de abstracción y de formalización de la imagen icónica, más eficaz, en suma, será su funcionamiento como signo. Por el contrario, cuanto mayor sea su grado de iconicidad y menor el de arbitrariedad, más se debilitará su capacidad de abstracción y formalización.

La imagen fotográfico-fílmico-electrónica

Repetamos la interrogación: ¿Qué sucede entonces con las imágenes fotográficas, fílmicas o electrónicas? ¿Qué papel pueden desempeñar en el proceso de información-formalización que genera la realidad?

En lo esencial, más allá de los aspectos tecnológicos que los diferencian, estos tres tipos de imágenes plantean una problemática esencialmente

común: los tres constituyen cristalizaciones de constelaciones visuales preexistentes. Por ello, en lo que sigue, nos ocuparemos indistintamente de los tres y hablaremos de imágenes «fotográfico-fílmico-electrónicas» (FFE).

Desde el punto de vista que aquí nos ocupa, las imágenes FFE deben ser incluidas en la categoría de las **imágenes especulares**: constituyen huellas visuales cristalizadas de algo que, necesariamente, ha estado ahí, frente a ellas mismas.

Por ello, en un cierto sentido, no pueden mentir. Como ha señalado Roland Barthes:

«Denomino “referente fotográfico” no a la cosa **facultativamente** real a la que remite una imagen o un signo, sino a la cosa **necesariamente** real que ha sido colocada frente al objeto y sin la cual no habría fotografía. La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina signos que tienen, ciertamente, referentes, pero estos referentes pueden ser, y son frecuentemente, «quimeras». Al contrario de estas imitaciones, en la fotografía, no se puede negar nunca que **la cosa ha estado allí**»¹².

Sin duda: lo real ha estado allí y ha dejado su huella¹³: por ello la fotografía —y, en general, las imágenes FFE— se manifiesta exterior e impermeable al orden del signo.

Pero, sin embargo, en otro sentido, sí pueden mentir: en tanto representaciones, atestiguan que la cosa, aunque **estuvo allí** —en algún lugar, ante el objetivo—, **no está aquí**: carentes, por tanto, del presente rotundo de la imagen especular, se pierden en un difuso pasado; pueden, por tanto, mentir al menos en lo que se refiere al tiempo en que lo representado fue —no aquí, sino en un no menos difuso allí, en otro lugar. Además, esta autonomización con respecto al motivo especular que lo constituye («lo fotografiado») le permite, además —nos ocuparemos enseguida de ello—, conectarse sintagmáticamente con otras imágenes y establecer así cadenas discursivas.

Es decir: las imágenes FFE se encuentran, hasta cierto punto, cerca del signo: designan algo ausente a la vez que acreditan su ausencia. Ahora bien, **lo designan, pero no lo nombran**. No pueden, por tanto, ser reconocidas como signos, aún cuando constituyen representaciones.

De este estatuto ambiguo se deducen múltiples consecuencias. Por una parte, en cuanto imágenes especulares, poseen la irreductibilidad de lo real al

orden del signo. Por otra, en cuanto imágenes especulares cristalizadas y, por ello, representativas, permiten ser articuladas discursivamente, es decir, incluidas en cadenas sintagmáticas que las agrupen con otras de su misma especie o con signos de cualquier lenguaje.

En los dos epígrafes que siguen nos ocuparemos, sucesivamente, de estas dos características contradictorias.

Lo radical fotográfico

Con la emergencia histórica de la fotografía —y, en general, de la imagen FFE— tiene lugar, pues, un acontecimiento de trascendencia extrema para la historia de la representación: la novedad estriba, evidentemente, en el encuentro con lo real, es decir, en su componente especular. Para entender la magnitud de tal novedad es necesario aislar, en la fotografía, lo que quisiéramos denominar **lo radical fotográfico**: es decir, lo fotográfico en su manifestación más rotunda y salvaje, independiente de todos los procedimientos retóricos o estilísticos que intenten someter la fotografía al orden del signo —y del sentido: perspectiva, composición, angulación, encuadre, iluminación, gradación de la definición en profundidad, etc.—; la fotografía, por tanto, como máquina capaz de producir imágenes dotadas de una absoluta, hiriente, profundidad de campo de manera aleatoria (la máquina puede haber sido dejada ahí, en cualquier sitio, dotada de un mecanismo que la accione periódicamente), sin criterio de angulación, de composición ni de encuadre, sin control alguno de la luz... Sin ninguno de aquellos procedimientos, en suma, que tratan de ordenar discursivamente el espacio fotográfico.

Lo radical fotográfico es pues, en suma, **lo que en la fotografía hay de huella especular de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado**¹⁴.

Carece de sentido, por tanto, tratar de pensar la fotografía —como hiciera Barthes¹⁵— en términos de «mensaje sin código». Y ello por motivos bien obvios: en ausencia de código, no hay mensaje posible. Carece igualmente de sentido tratar de reconocer, en la fotografía —en la imagen FFE—, la presencia de signos que serían leídos en su nivel denotativo: no están en ella —salvo que, evidentemente, se fotografien signos verbales, icónicos, etc.— sino que, como sucede en el acto perceptivo mismo, son puestos por el que mira. El signo, y su denotación, presupone un significado genérico y en la

fotografía no hay tal, como no lo hay en la imagen retiniana —salvo, insistimos, que en ellas se reflejan signos—: el signo —el código— está en el sujeto que percibe, es decir, en el sujeto que procesa la imagen —retiniana, fotográfica—, sometiendo las formas singulares a perceptos —signos icónicos al fin— que permiten nombrarlas y entenderlas.

Y sin embargo, tales titubeos conceptuales de los análisis barthesianos tenían por objeto —dentro, sin duda, de un inapropiado marco conceptual— plantear algo a lo que la mayor parte de la semiótica volvería la espalda: la relación de la fotografía con lo real, lo que llevará a Barthes a hablar de un «analogon perfecto»¹⁶ —expresión, por lo demás, inapropiada: no hay aquí analogía, pues no nos encontramos propiamente en el territorio del signo icónico: hay, como hemos señalado, algo más radical: imagen especular. El error estaba, sin duda, en intentar ceñir lo radical fotográfico en términos de lenguaje— error que, por lo demás, sería subsanado más tarde en *La cámara lúcida*¹⁷. Pero, cuando menos, planteaba una cuestión de máximo interés que sin embargo sería totalmente taponada por la doxa semiótica a través de afirmaciones como la que sigue:

«Si se la ha presentado (a la fotografía) con las apariencias de un «lenguaje sin código ni sintaxis», es decir de un «lenguaje natural», es sobre todo porque la selección que opera en el mundo visible es de hecho conforme en su lógica a la representación del mundo que se ha impuesto en Europa desde el Quattrocento»¹⁸.

Sin duda: la fotografía no es un lenguaje —y, por lo demás, no existe mayor contrasentido que el de hablar de «lenguaje natural»—, pero resulta mucho más desafortunado afirmar que la fotografía «opera en el mundo visible» una «selección» conforme a la «representación del mundo que se ha impuesto en Europa desde el Quattrocento»: es tanto como, por ese ansia irrefrenable de ignorar lo real, decir que las imágenes que reflejan los espejos son conformes a la lógica quattrocentista. Pero lo más notable de enunciados como éste, que dominan hoy de manera complaciente el pensamiento semiótico, es que, en su esfuerzo por establecer continuidades, tratan de hacer invisible la revolución que la fotografía ha introducido en el universo de la representación. Una revolución, hay que decirlo, que se manifiesta con excepcional claridad si se la compara precisamente con la pintura quattrocentista, una pintura en la que toda huella de lo real está rotundamente excluida y en la que las imágenes

combatían toda singularidad a través de una estilización clásica que se traducía siempre en una emergencia plena del orden del signo.

Digámoslo, todavía, en otros términos: en la pintura quattrocentista reina el orden simbólico y sus imágenes son signos icónicos dotados de una excepcional plenitud y armonía —la armonía de un imaginario felizmente ordenado por lo simbólico. Nada de lo real cabe, por eso, en ella. (Si al menos se hubiera planteado el caso del Barroco, cuya pintura buscaba en algunos aspectos atrapar ciertas asperezas de lo real... tal es el caso de la carne, tema fuerte del Barroco que, en lo esencial, estuvo ausente de la pintura renacentista.)

Pero es que incluso cuando la fotografía contiene signos, en ellos se descubre lo que escapa a su ser signo, lo que, en su materialidad, se rebela contra el orden del significante. Contemplemos la foto de una señal de tráfico, de «prohibido adelantar» por ejemplo: está ahí, sin duda, el signo icónico, con toda su abstracción y, por tanto, el significado, plenamente legible. Pero también, y de hecho siempre, salvo que el radical fotográfico haya sido aplastado por maniobras extremas de estilización —como el retocado de la imagen—, la fotografía mostrará, delatará, la radical singularidad de una —esa— señal de tráfico, quizás algo oxidada en uno de sus extremos, puede que desigual de color o ligeramente arañada: emerge así su extrema singularidad y, con ella, la resistencia de la materia a su ordenación significativa, la aspereza, en suma, de lo real.

Y es aquí, por otra parte, donde la imagen fotográfica llega más lejos, donde demuestra tener más poderes que la retiniana. Pues esta última es, en lo que afecta a lo real en ella presente, esencialmente no vista: los procesos perceptivos procesan activamente, seleccionan, abstraen, imponen el orden del signo, exigen un mundo significativo, impiden por ello, casi siempre, ver lo real. De hecho, en nuestra vida cotidiana, podemos pasar cien veces delante de una determinada señal de prohibido adelantar —delante, por ejemplo, de la misma señal de la fotografía— sin percibir su singularidad, sólo viendo en ella el signo, solo anotando de ella su significado denotativo —se me prohíbe adelantar— y quizás, algunos más vagos —pero no menos codificados— significados connotativos: urbanismo, modernidad, orden viario...

Y es que, por ello mismo, lo real no puede ser buscado —en la búsqueda, la percepción estructura siempre nuestras operaciones en términos narrativos; es decir, toda búsqueda posee su trama narrativa, responde, por ello, a un plan semántico que la estructura. Lo real sólo puede ser encontrado precisamente cuando no lo buscamos, es decir, cuando, contra toda previsión, chocamos con ello— en el espacio de los discursos informativos de la actualidad, los llamados «siniestros» constituyen lugares donde nuestra sociedad acusa algunos de sus encuentros colectivos con lo real.

Este es el poder esencial del radical fotográfico: todo en la fotografía —salvo, insistamos en ello, que excesivas operaciones retóricas lo amordacen; así sucedía, por ejemplo, en los primeros tiempos de la fotografía, en la que los códigos pictóricos la colonizaban casi totalmente—, todo en ella, decimos, se hace visible en su más rabiosa singularidad, lo que vale decir, también, en su más radical insignificancia y azarosidad.

Comparemos, por ejemplo, las palabras «Felipe González» con una fotografía del mismo personaje. Las palabras, el nombre, nos devuelven al individuo en la plenitud de su identidad, en la abstracción de su ser que resume ordena y dota de sentido a cada uno de sus indefinidos aspectos espaciales y temporales. Todo lo singular ha sido, pues, excluido: Felipe González emerge así como una constancia absoluta, genérica, pletórica de significado. Todo lo contrario sucede con una foto —y tanto más cuanto más en ella emerja lo radical fotográfico. La foto nos muestra siempre, necesariamente, un Felipe González rabiosamente singular, anclado en un instante irrepetible del tiempo, en una no menos irrepetible posición en el espacio. Y la plenitud del significado se diluye al ritmo en que la imagen se puebla de singularidades; cabe incluso, en el extremo— y sucede mucho más a menudo de lo que queremos reconocer—, que la foto nos devuelva a un Felipe González desconocido... es decir, que no se parezca a Felipe González.

Discursivización de la imagen FFE

Cabe, sin embargo, una solución intermedia: la contención, la tendencial anulación de lo radical fotográfico, la invasión de la fotografía por los aparatos significantes, por los códigos de la retórica visual; en el extremo, la conversión de la fotografía en signo icónico. Tal es lo que sucede habitual-

mente en la propaganda electoral y así son las fotografías que los departamentos de imagen de los partidos o de las instituciones suministran a los medios.

Se trata, en suma, de hacer desaparecer todo rasgo de lo real que entorpezca el orden semántico de la imagen, la plenitud del gesto del personaje —es decir, del gesto-signo (Barthes lo ha denominado «numen»¹⁹ o «gestus»²⁰) que nos transmite la esencia de la identidad del personaje, que, en el extremo, lo confirma como **personaje**. Se trata, en lo esencial, de un proceso de ordenación semiótica de la fotografía que trabaja a partir de códigos bien consolidados en la tradición pictórica. La operación consiste, en lo esencial, en someter la imagen a los signos icónicos que contiene: el gesto será pues inequívoco —nobleza, madurez, decisión...—, el pelo, el traje, la corbata, expresarán ejemplarmente ciertos significados —corrección, modernidad, quizás cierta espontaneidad— y los escasos elementos escenográficos que rodeen la figura adquirirán siempre una función connotativa emblemática —el cielo azul de la apertura, el verde de la apacible esperanza... Será excluido, pues, todo lo que irrite el buen orden del sentido. Por ello, cuando el cielo azul no lo sea suficientemente, cuando en el cutis cierta arruga no ejemplarmente situada o cierta erosión de la piel se introduzca contra todo proyecto de significación, la imagen será «retocada», el retorno ya explícito a la pintura delatará definitivamente el origen pictórico de todas las precedentes operaciones.

Insistimos: se excluye lo real (lo singular-azaroso-insignificante) en aras al reinado del signo icónico y la superficie de la foto se convierte así en un sintagma espacial que encadena y dota de sentido a cada uno de los elementos que contiene. En suma, la fotografía se discursiviza.

Pero se puede llegar más lejos: es posible tutelar semánticamente la imagen a través de su conexión discursiva con enunciados lingüísticos —el lema de la campaña electoral, por ejemplo— o con signos icónicos de menor grado de iconicidad —dibujos, esquemas, símbolos, etc.

Y se puede, finalmente, establecer una conexión discursiva de la foto con otras fotos: se puede construir, a través de lo que el cine denomina montaje —ya sea externo o interno, es decir, encadene planos diferentes o los transforme a través de los movimientos de cámara o de objeto—, una ordenación discursiva que someta al conjunto de las fotos —o de los planos— al tutelaje semántico de sus elementos isotópicos, es decir, al de los signos icónicos

recurrentes en el conjunto y que orienten un cierto devenir semántico. En el extremo, tal ordenamiento adquirirá una lógica narrativa que cristalizará un recorrido semántico-narrativo que permitirá jerarquizar totalmente cada imagen: por una parte, las pertinencias narrativas, aquello que en cada imagen deberá ser digno de atención dentro del ordenamiento causal de la cadena narrativa, lo demás, en cambio, pasará a un segundo plano, podrá vehicular ciertas connotaciones pero también, en la medida en que no lo permita, en que se muestre demasiado rabiosamente singular, será, hasta cierto punto, invisibilizado. En suma, el encadenamiento narrativo impondrá, en el conjunto de las imágenes, un orden de lectura en buena medida equivalente al de los mecanismos perceptivos.

La imagen delirante

Nos venimos ocupando, hasta aquí, de cómo la imagen FFE tiene que ver con la imagen especular —lo radical fotográfico, la huella de lo real— y la imagen icónica —el orden del signo. Pero no basta con esto: la imagen FFE además de reflejar (lo real) y de invitar a cierta lectura (lo semiótico), puede seducir, es decir, puede ser investida por una **imagen delirante**.

Volvamos a la fotografía propagandística de Felipe González o también, por qué no, a una de esas imágenes absolutas, plenas, de los objetos publicitarios —un coche, una batidora, un yogurt... En ella, lo hemos advertido, lo real ha sido evacuado a través de la puesta en escena, literalmente filtrado en la realización de la imagen. Pero no quiere decir esto que reine en ella necesariamente el orden del signo. Queremos decir: puede que en ella, a más de descodificar —y sabemos lo poco que hay que descodificar en esos objetos absolutos de lo publicitario—, sea posible **reconocer** algo que escapa igualmente al orden del signo y a las asperezas de lo real: un cierto fantasma, lo imaginario.

Con lo imaginario aparece así, al margen del espacio de lo real y del espacio del signo, el espacio de la seducción. Dejemos por un momento a Felipe González y mirémonos en el espejo.

Cuando uno se mira en el espejo pueden suceder varias cosas. En tanto que los códigos perceptivos actúan, puedo ver a alguien dotado de identidad, clausurado por un nombre y una biografía —lo hacemos a menudo, pues a menudo dudamos de que somos; en cualquier caso, el espejo no nos devuelve una gran confirmación, siempre es preferible, para poder estar tranquilos, que

alguien nos hable y, muy específicamente, nos nombre. En todo caso, cuando me miro en el espejo necesariamente siento una cierta decepción. Una decepción es siempre el resultado de una comparación. Pero, ¿entre qué? Nada que tenga que ver con el nombre —con el orden del signo—, pues éste no invita a comparaciones visuales. Se trata de una comparación entre algo imaginario, la imagen narcisista que de sí uno tiene —y que es, propiamente, una imagen delirante— y lo que, en el espejo, descubro relacionado con lo real: una cierta excesividad del cuerpo, de la carne, que decepciona a la imagen narcisista. No consigo, no al menos del todo, que mi imagen me seduzca.

Algo debe ser anotado: ante el espejo, ante mi imagen especular, el buen orden perceptivo se ha quebrado y algo del orden de lo real ha vencido los filtros. Una causa posible: yo mismo me he apartado del orden del signo: no me he conformado con mi nombre y he hecho una apuesta narcisista: al hacerlo, lo real se ha hecho presente.

Si no quiero dejar cundir el desaliento puedo hacer dos cosas. O bien ir a un fotógrafo para que pictorialice el espejo, o bien buscar alguien que quiera hacer de espejo amable; es decir: alguien que me mire con deseo.

¿Qué hay en esa fotografía de nosotros mismos que nos gusta enseñar mientras que ocultamos o rompemos tantas otras? ¿Qué hay en ella que esté del lado de la pintura y que tenga una cierta independencia del orden del signo? Intuitivamente lo reconocemos en seguida: esa fotografía es seductora: estoy seguro —aunque pueda estar equivocado, pero eso es lo de menos, así son los fenómenos delirantes— de que esa fotografía puede seducir a otros porque me seduce a mí mismo. Es como el espejo de la reina malvada antes de que Blancanieves lo complicara todo.

¿Qué es entonces lo que seduce? Algo que reconozco —no algo que leo— en mi fotografía, eso mismo que parece que el otro, espejo amable, reconoce en mí cuando me mira con deseo. Se trata, sin duda, de una imagen identificatoria, de una imagen hundida en el inconsciente a la que uno quedó prendido porque sobre ella construyó su yo en ese período que Jacques Lacan identificara como la **fase del espejo**²¹.

Sucede entonces, una vez que mi inconsciente reconoce algo —una vez que proyecta sobre la imagen retiniana una cierta gestalt, una cierta imagen delirante— que, al menos en un cierto grado, las operaciones perceptivas se bloquean, se inutilizan. Lacan lo ha nombrado en términos de **captura**²².

Veo una mujer que me seduce, que me enamora, si se prefiere: hasta un cierto punto, sin duda, el aparato perceptivo funciona, pues la identifico como mujer —la subsumo en el signo icónico «mujer»—, pero algo más actúa en independencia de toda economía del buen orden perceptivo. Un cierto delirio, sin duda, pues es una imagen delirante lo que ahí se cruza y que nada tiene que ver ni con lo genérico (lo significativo, lo semiótico), ni con lo singular (lo insignificante, lo real): llamémoslo lo **identificadorio**. Pues de lo que me enamoro es, en resumidas cuentas, de un fantasma —la mejor prueba de ello es que si un buen día me desenamoro no veo ahí ya más que alguien que pertenece al género mujer y cuyo cuerpo está lleno de aspectos irritantemente singulares.

(Bien es cierto que si, más allá del enamoramiento, el amor llega, esto sólo será posible conteniendo, estructurando, simbolizando la imagen delirante a través del aparato semiótico: la palabra —y el concepto— será capital para aceptarla como mujer, diferente a mí, hombre, como María de la Hoz, diferente a mí, Mateo. Pues sólo estableciendo ese juego de diferencias, esos códigos pequeños pero cruciales, podrá ponerse freno a la voracidad narcisista. En ello se muestra, por otra parte, como la seducción —lo narcisista, lo imaginario, términos aquí intercambiables— escapa a toda lógica del signo: funciona al margen de todo código, de todo significante, de toda diferencia: sólo conoce el uno de la fusión-incorporación-devoración, termina por ello siendo, en ausencia del significante, necesariamente letal.)

Dos espejos

Es necesario, por tanto, diferenciar lo que aquí hemos llamado imagen especular de la identificación especular o imaginaria de la que hablara Lacan.

La imagen especular, y la imagen retiniana en cuanto tal, es una huella de lo real. La identificación especular, en cambio, es la proyección sobre la imagen retiniana —en lo real, por tanto— de una imagen atávica proveniente del inconsciente y vinculada a las identificaciones primarias del sujeto, a aquellas sobre las que se constituya su yo.

Es necesario reconocer, por tanto, dos tipos de espejos: está, por una parte, el **espejo identificativo** —narcisista, constitutivo del yo—; es un espejo en el que siempre alguien deseable me mira y afirma desearme, alguien con quien mi mirada se cruza; es el espejo de los objetos de deseo —a su lógica

pertenece, si lo logra, la imagen de campaña electoral del político que, eufemísticamente, es llamado «buen comunicador»; es también la imagen del objeto absoluto de la publicidad —pues los objetos, los publicitarios lo saben, también pueden mirarme— o del presentador televisivo totalmente entregado a mi demanda visual. Todos ellos, el político o el presentador pléticos de look, el coche absoluto de la imagen publicitaria, no remiten ni a lo significativo ni a lo insignificante, no pertenecen al orden del signo ni al de lo real: remiten, tan sólo, al yo, a una imago narcisista.

Existe, por otra parte, el espejo real, espejo de las cosas, independiente de toda mirada y de todo deseo, independiente, en el extremo, de alguien que pueda mirarlo. Es un espejo siempre excesivo, lo capta todo y obliga a mirarlo todo; y por eso me desordena, me amenaza. Es un espejo radicalmente no antropomórfico, que me desplaza, que refleja las cosas, marca sus huellas especulares con la precisión de lo mecánico, sin que sea necesario que medie en el proceso gesto de búsqueda alguno. Me despoja, posee la **densidad ignota de lo real**; es, en suma, un espejo inhumano, dispuesto a emerger siempre que el orden del signo no prevalezca y siempre que el espejo del deseo se quiebre. En él, por todo ello, apunta lo siniestro.

NOTAS

- (*) Parte del contenido de este capítulo ha sido publicado en «Quelques questions préliminaires à l'analyse de l'image publicitaire», en A. Montandon y A. Perrin Eds: *Spots Télé (analyse théorique et pragmatique de l'image publicitaire)*, Clermont Ferrand, 1989.
1. Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística estructural*, Akal, Madrid (1980: 129).
 2. Jacques Lacan: «El poder de nombrar los objetos estructura la percepción misma. El **percipi** del hombre no puede sostenerse sino en el interior de una zona de nominación. Mediante la nominación el hombre hace que los objetos subsistan en una cierta consistencia... La palabra, la palabra que nombra, es lo idéntico. La palabra responde, no a la distinción espacial del objeto, siempre lista para disolverse en una identificación al sujeto, sino a su dimensión temporal... El nombre es el tiempo del objeto. La nominación constituye un pacto por el cual dos sujetos convienen al mismo tiempo en reconocer el mismo objeto. Si el sujeto humano no denomina —como dice el Génesis que se hizo con el Paraíso terrenal— en primer lugar las especies principales, si los sujetos no se ponen de acuerdo sobre este reconocimiento, no hay mundo alguno, ni siquiera perceptivo, que pueda sostenerse más de un instante». *El Seminario II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Barcelona (1983: 257).

3. Ferdinand de Saussure: «[El significante lingüístico] en esencia no es en modo alguno fónico, es incorpóreo está constituido no por su sustancia material, sino por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás». «... en la lengua no hay más que diferencias... en la lengua no hay más que diferencias **sin términos positivos**...». *Curso de lingüística estructural* (169).
4. Cfr. Roland Barthes: *Elementos de semiología*, Alberto Corazón, Madrid (1971: 14-15), y Jurij M. Lotman: *Estructura del Texto Artístico*, Istmo, Madrid (1978: 20).
5. Debe advertirse que la problemática de las imágenes delirantes cobrará una dimensión hasta hoy insospechada con la irrupción de las nuevas tecnologías que permiten la generación de imágenes por ordenador.
6. Cfr. Charles Sanders Peirce: *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
7. Cfr. Charles Morris: *Signos, lenguaje y conducta*, Losada, Buenos Aires, 1962.
8. Umberto Eco: *Tratado de Semiótica General*, Lumen, Barcelona, 1977.
9. Rudolph Arheim: *El pensamiento visual*, EDEBA, Buenos Aires, 1971.
10. Resulta, por ello, ingenuo acusar a la pintura de no ser binocular: la imagen especular, y en concreto la retiniana, tampoco lo es.
11. La noción de «escalas de iconicidad» procede de Charles Morris: *Signos, lenguaje y conducta*, Losada, op. cit.
12. Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Gustavo Gili, Barcelona 1982 (:120).
13. Antes que Barthes, André Bazin percibió con extraordinaria claridad el carácter de la fotografía en tanto **huellado lo real** («Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder para revelarnos lo real...»). «La existencia del objeto fotografiado participa... de la existencia del modelo como una huella digital». *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966 (:19-20). Más adelante podrá constatar cómo el límite teórico de ambos trabajos fundadores en el campo del saber sobre la fotografía se encuentra en la ausencia de la oposición real/realidad, que diluye considerablemente la magnitud teórica de la noción de «huella de lo real». En cualquier caso, son trabajos mucho más avanzados que aquellos otros que, a veces incluso apoyándose en ellos, han propuesto teorías referencialistas de la fotografía a partir de la noción de Peirce de índice (es el caso, por ejemplo, de Philippe Dubois: *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1986): desde el mismo momento en que el índice es reconocido como signo, resulta imposible reconocer la novedad radical de la fotografía: precisamente aquello que en ella escapa al orden mismo del signo, del código, del discurso.
14. J. L. Missika y D. Wolton (*La folle du logis. La télévision dans les sociétés démocratiques*, Gallimard, Paris 1983) se han aproximado a ello: «Hay siempre... simultáneamente en la imagen una reproducción de la realidad y una significación intencional, introducida por el autor. Pero... la reproducción desborda siempre la significación intencional y ofrece una pluralidad de significantes aleatorios que son la manifestación de la presencia de lo real.» Sin embargo, ciertos enfoques teóricos velan la cuestión en lo esencial. Así al diferenciar significación «intencional» (la significación y la intencionalidad son dos conceptos que se llevan especialmente mal) de «significaciones aleatorias»: lo real tiene que ver, sin duda, con lo que en la «reproducción» (especular) desborda toda significación independientemente de que en algunas ocasiones ese exceso pueda ser recuperado a través de descodificaciones («aberrantes») las ha llamado Eco —«¿El público perjudica a la televisión?», en M. Moragas: *Sociología de la comunicación de masas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979— preferiríamos

llamarlas transversales) que no respeten el contrato comunicativo. En todo caso, lo que alimenta el espectáculo televisivo es algo bien diferente a esas descodificaciones transver- sales y juguetonas: el encuentro, fuera de toda economía descodificadora, con lo real.

Otra aproximación a esta problemática se encuentra en el notable libro de Luca Balestrini *L'informazione audiovisiva. Problemi di linguaggio* (ERI, Turín, 1984: 13-14). Este autor afirma que «El acontecimiento real es comprensible y narrable sólo en cuanto es reconocido en el interior de un orden semántico que define cada unidad cultural (los significantes). Pero el acontecimiento real escapa a una completa semantización y es portador de desorden y crisis semántica... su irreductibilidad a la semiosis se representa como huella, como un "exceso" («di-piu») depositado en la materialidad del significante... La puesta en escena [de la información televisiva] es un conflicto entre la voluntad de decir y la indecibilidad de lo real...». Balestrini plantea correctamente la cuestión de la información: sin duda, la comprensión y la narración del acontecimiento depende de su sometimiento al orden del signo. Acusa, además, la presencia, en la imagen informativa televisiva, de algo que «escapa al orden semántico», «que se resiste a la semiosis». Sin embargo, al haber optado —siguiendo a Eco— por pensar la imagen televisiva en términos de signo —de «texto icónico»—, se encuentra atrapado por un marco teórico que le impide formular con precisión la cuestión. Así, Balestrini, en la medida en que atribuye ese «di-piu» al acontecimiento real mismo y no a la imagen televisiva entendida como texto icónico, no puede explicar por qué constituye un problema específico de la información televisiva, y no de todo discurso informativo. Sólo en un momento, tras un salto en el vacío que le separa del marco teórico escogido, se aproxima de manera titubeante al meollo de la cuestión al hablar de una «huella» presente «como un di-piu depositado en la materialidad del significante...». Algo hay pues, de lo real, de lo que no pertenece al orden del discurso, que se inscribe en la imagen televisiva. Pero no es apropiado hablar de algo «depositado en la materialidad del significante: el significante carece de materialidad y ese «di-piu» está ahí antes y con total independencia del significante mismo; su misma visibilidad es producto de la incapacidad del significante para reducirlo. En todo caso, ese «di-piu» ha estado siempre en lo real —lo real es, en su totalidad, del orden del «di-piu»: lo interesante— de ello depende. La reconversión espectacular del discurso informativo televisivo —es anotar como lo real era excluido por la información escrita y como, en cambio, se hace radicalmente presente en el interior mismo de las imágenes FFE.

15. Cfr. Roland Barthes: «El mensaje fotográfico», en VVAA: *La semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
16. Barthes: «El mensaje fotográfico», *op. cit.*
17. «Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones... El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi consciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale a escena como una flecha y viene a punzarme. En latín hay una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo... *punctum*... pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me pinza).» Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982: 64-65. Diríamos, así, que frente al *studium*,

- es decir, a todo lo que en la fotografía puede responder al orden discursivo, el *punctum* barthesiano podría ser leído como lo que en ella apunta a lo real.
- Pierre Bourdieu: *Un art moyen*, Minuit, París (1965: 109).
- Roland Barthes: *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid (1980: 108).
- Roland Barthes: «Diderot, Brecht, Eisenstein», en *Contracampo*, 17 (1980: 49-50).
- Cfr., por ejemplo, Jacques Lacan: *El Seminario II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Barcelona, 1983.
- Jacques Lacan: *El Seminario III: Las Psicosis*, Paidós, Barcelona (1984: 299).

DIÁLOGO ENTRE MENINAS **Arte y literatura como metáforas espacio-temporales** **en Velázquez y Buero Vallejo**

Hans LAUGE HANSEN,
Universidad de Copenhague.

Este artículo se plantea investigar el concepto del espacio artístico como un diálogo intertextual entre pintura y literatura, y pretende sacar conclusiones sobre las relaciones entre estas dos artes mediante la discusión que hacen del espacio. Sin embargo, para hablar de un diálogo entre expresiones tan diferentes como literatura y pintura, necesitamos, si no un lenguaje común, al menos un modo artístico común, que nos permita contemplar a la literatura como interpretación de la pintura, y viceversa. Como la teoría semiológica de tradición europea de, por ejemplo, Saussure, de Hjelmslev y de Greimas, está basada en la lingüística, encuentra dificultades al aplicarse con el propósito de reducir las diferentes expresiones a un denominador común. La solución a dicho planteamiento la encuentro en la semiótica de Charles Sanders Peirce. La semiótica Peirciana entiende todas las expresiones artísticas como expresiones icónicas, y por ello se adapta a la idea de mi planteamiento: la de entender las obras artísticas, pintura y literatura, como metáforas espacio-temporales en el sentido que Peirce da al concepto.

La primera parte del artículo presenta unas reflexiones sobre *Las Meninas* de Velázquez, para centrarse en la interpretación del espacio artístico clásico que hay en el cuadro. Con conceptos de la semiótica Peirciana analizaré dos interpretaciones diferentes de éste, una de Michel Foucault y otra de Antonio Buero Vallejo, y discutiré el planteamiento que hacen del espacio representado en la pintura.

La segunda parte del artículo analiza el diálogo entre las artes, a partir de la interpretación que hace Antonio Buero Vallejo de este cuadro en el drama del mismo título, escrito en 1960. Tanto el análisis de la pintura como el del drama se centrarán en la experiencia estética del destinatario, que será entendida como un trabajo de compensación espacio-temporal en la creación de los universos ficticios representados.

El concepto «arte» se entenderá como el arte plástico frente a, por ejemplo, la música y la arquitectura, refiriéndome dentro de las artes plásticas especialmente a la pintura frente a la escultura. Utilizaré el concepto «espacio» en el sentido de «espacio representado». Existe una diferencia importante entre la ilusión del espacio tridimensional de la perspectiva ficticia en la pintura, que es el que voy a utilizar aquí, y el espacio digamos mimético-real de la escultura, que no utilizaré. Esta diferencia es paralela a la distinción que se puede trazar entre el universo ficticio de un texto literario y el espacio mimético-real de una función teatral. Con dicho paralelismo metodológico quiero significar que, aunque voy a analizar un texto dramático, lo enfoco en su condición de texto literario y no como función teatral.

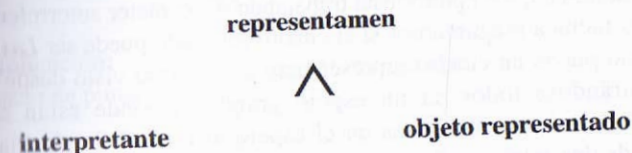
El punto de vista elegido se centra en la función del espacio representado, implicando con ello que el espacio-tiempo de las instalaciones modernas tampoco va a tratarse. Frente a las pinturas y esculturas clásicas, las instalaciones contemporáneas no representan, sino presentan, insisten, provocan etc. Este enfoque ha sido tratado de manera preliminar en otro artículo (Hansen, 1997). Hay que reconocer que este aspecto del espacio artístico ha tenido una importancia cada vez mayor en el arte del siglo veinte, pero aquí quiero centrarme en la función del espacio artísticamente representado, y el aspecto, digamos, indicial del arte quedará fuera del enfoque.

Juego de Velázquez: *Las Meninas*.

El cuadro del famoso sevillano se considera una de las joyas del tesoro de la historia del arte, y no necesita presentación. Lo que sí necesita es una interpretación.

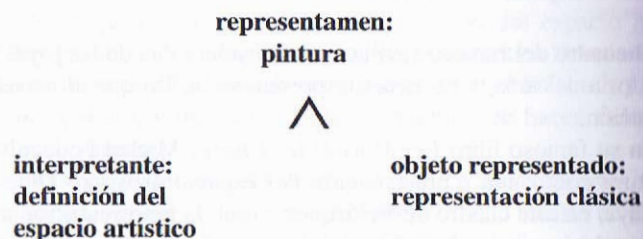
En su famoso libro *Les Mots et les Choses* Michel Foucault interpreta esta pintura como una representación del espacio artístico. Dice Foucault: «¿qué haya, en este cuadro de Velázquez, como la representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre» (Foucault, 1966/1997, 25).

La cita contiene los ingredientes necesarios para poder establecer una relación semiótica o comunicativa en sentido peirciano. Para Peirce un signo es (ello): «algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter» (CP 2.228, versión castellana Peirce 1987)(nota 1). La definición del signo peirciano se representa a menudo gráficamente en forma de un triángulo, o mejor aún, como una bifurcación:



El signo, o el «representamen» en la terminología peirciana, se refiere a un objeto para alguien, pero ese alguien no es igual a la persona que interprete, sino a otra representación signica. Eso quiere decir que el signo «crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás aún un signo más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el interpretante del primer signo» (ibid) (nota 2).

Aplicando este modelo del signo a la interpretación que hace Foucault de la pintura de Velázquez, encontramos algo (la pintura) que representa algo diferente (la representación clásica) para alguien en cierto aspecto o carácter (la definición del espacio artístico para nosotros, los espectadores).



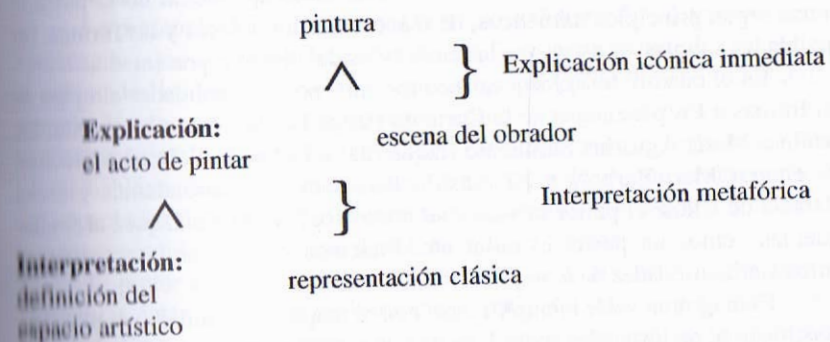
Si Foucault tiene razón, podemos tomar el estudio de este cuadro como punto de partida para acercarnos a una definición del espacio artístico. Y para profundizar el sentido de esa definición, podemos empezar con el estudio de la relación, digamos semántica, entre signo y objeto, o sea, entre la pintura y la representación que hace la misma pintura de la representación clásica.

En la pintura, Velázquez se retrata a sí mismo pintando en su taller, mirándonos a nosotros, los espectadores. En el cuadro vemos también el revés de otro cuadro, en que el pintor está trabajando. El carácter autorreferencial del cuadro nos incita a preguntarnos si el cuadro retratado puede ser *Las meninas*. Pero ¿cómo puede un cuadro representarse a sí mismo visto desde el revés? ¿Están mirándose todos en un espejo grande? ¿Dónde están colocados entonces las personas reflejadas en el espejo al fondo? Surge una serie de preguntas de tipo interpretativo.

Según Foucault, el cuadro es la representación de la representación clásica y a la vez es la definición del espacio que esta representación nos abre. El cuadro, sin embargo, sólo representa una escena cotidiana del obrador del sevillano, en la cual vemos al pintor pintando. Eso quiere decir que Foucault toma el motivo representado como punto de partida para una segunda interpretación en la cual eleva al motivo de la primera interpretación (que es la escena del obrador) a un plano más general y abstracto, en el que la definición del espacio artístico del cuadro se vincula con el mundo real, experimentado por el espectador. Podemos, por lo tanto, distinguir entre la interpretación de la relación icónica inmediata (la representación mimética de la escena del obrador) y la reflexión o interpretación posterior (la definición del espacio artístico). Utilizando la terminología de Paul Ricœur (Ricœur, 1974) es posible denominar la primera interpretación *la explicación* del universo ficticio, y la segunda *la interpretación* hermenéutica del mismo universo ficticio en el sentido que da Ricœur a la palabra:

(Si) aplicamos la noción de «explicación» al sentido como el diseño immanente de la obra, podríamos reservar la noción de «interpretación» para el tipo de investigación relacionado a la capacidad de la obra de proyectar un mundo aparte, y que inicia el círculo hermenéutico entre la comprensión de los mundos proyectados y el crecimiento de autocomprensión (por parte del lector, hlh) frente a estos nuevos mundos (Ricœur, 1974, 100-101. Traducción mía) (nota 3).

Para Ricœur la interpretación hermenéutica representa el salto desde la explicación de la estructura de la obra a la interpretación del universo (Ricœur, 1975, 220). En el modelo triangular podemos ver como el interpretante de la primera explicación icónica inmediata del arte se vuelve representamen para la interpretación metafórica:



Este modelo, que combina el concepto de signo de Peirce con la distinción entre explicación e interpretación de Ricœur, ha de entenderse como un proceso dialéctico en el acto de recepción. Entendido de esta manera, el modelo expresa los límites de la interpretación ilimitada, expuestos ya por Umberto Eco (1979 y 1990). La explicación de un texto o de un cuadro, para ser válida, tiene que respetar la estrategia de la obra, es decir, el destinatario tiene que ponerse las gafas del lector modelo. Y a base de esta explicación puede producirse una infinidad de interpretaciones hermenéuticas. O sea, las interpretaciones pueden ser válidas, sólo si respetan los límites establecidos por la explicación.

¿Cuál es, entonces, la diferencia entre lo que hemos llamado la relación icónica inmediata de la explicación y la relación metafórica de la interpretación hermenéutica? Consultando a Peirce, constatamos que éste distingue entre tres diferentes planos dentro de las relaciones icónicas. En un párrafo famoso dice:

Los (representámenes) que tienen algunas de las cualidades simples, o Primeras Primariedades, son **imágenes**; los que representan las relaciones, sobre todo diádicas o así consideradas, de las partes de una cosa por las relaciones análogas de sus propias partes, son **diagramas**; los que representan el carácter representativo de un representamen mediante la representación de un paralelismo en algo diferente, son **metáforas** (CP 2.227) (nota 4).

La representación icónica inmediata consiste en la aplicación de la pasta al lienzo según principios miméticos, de manera que los colores y las formas, las cualidades simples, se asemejan las cualidades del objeto representado.

En el cuadro de Velázquez reconocemos por las cualidades simples de las formas a los personajes de la Corte de Felipe IV: la infanta Margarita, las meninas María Agustina Sarmiento (izquierda) e Isabel de Velasco (derecha), los enanos Mari Bárbola y Nicolasillo Pertusato, un guardadamas y Doña Marcela de Ulloa, el pintor mismo y su primo José Nieto Velázquez al fondo. Además vemos un perro, el taller etc. Podemos considerar las cualidades simples primariedades de la explicación icónica.

El diagrama suele ejemplificarse con el mapa de la ciudad o el plano de construcción, en los cuales todas las relaciones corresponden a objetos reales o virtuales, sin que compartan ninguna cualidad simple con los mencionados objetos. En la pintura podemos considerar los principios composicionales básicos como relaciones diagramaticas: las relaciones entre los objetos representados (tamaño, colocación mutua, perspectiva, etc.)

Los objetos representados están colocados en el lienzo de tal manera, que resalten las oposiciones de luz y oscuridad, fondo y relieve, centro y periferia. Podemos considerar estas oposiciones como segundidades de la explicación icónica. De la mediación de las cualidades simples y de las oposiciones de la composición por parte del espectador, resulta la creación de un espacio ficticio de tres dimensiones. Así el espacio representado adquiere una profundidad ficticia por la terceridad de la explicación icónica.

La definición de la metáfora resulta más complicado, pero también más interesante. Según Peirce, son metáforas aquellos signos que «representan el carácter representativo de un representamen mediante la representación de un paralelismo en alguna otra cosa». Hay que recalcar dos aspectos de esa definición: que por un lado la metáfora representa mediante la representación de un paralelismo en algo diferente, y que por otro lado la metáfora no sólo representa a un objeto a base de paralelismos, sino que representa el mismo carácter representativo de otro representamen.

En este cuadro particular, desde luego, el pintor se desdobra en el pintor real (el que hizo el cuadro y que perteneció al espacio real) y el pintor retratado (el autorretrato que pertenece al espacio representado). Este desdoblamiento puede interpretarse analógicamente como un juego entre presencia y ausencia: el pintor real representa el punto de vista, que necesariamente es invisible y ausente en la representación, mientras que el pintor retratado representa la presencia ficticia de esa ausencia.

La presencia del artista retratado acentúa el tema de «ausencia» versus «presencia», que a la vez afecta a las demás figuras retratadas, de manera que el espectador les puede ver como representaciones presentes de una realidad ausente. Y esta presencia artística de una ausencia real no sólo es espacial sino también temporal: es la presencia espacial artística de un momento temporal, irremediamente perdido en el pasado. Eso quiere decir, que la interpretación del espectador depende de la creación interpretativa del espacio ficticio del momento perdido, o sea, de una metáfora espacio-temporal.

El pintor está (el autorretrato) y no está (es el que pinta), igual que los personajes están presentes en la representación del cuadro y ausentes en la realidad. Esta antítesis expresa una característica general de las representaciones artísticas, que el espectador ya conoce de otras experiencias personales: la presencia ficticia de lo ausente real. Eso quiere decir que los paralelismos metafóricos toman el interpretante de la representación icónica como el punto de partida para establecer relaciones tanto de semejanza como de analogía entre representación y experiencias reales de la vida del destinatario, que en este caso son experiencias relacionadas con los mundos ficticios de tiempo y de espacio de las representaciones artísticas. La inclusión de las experiencias vividas del destinatario enriquece la interpretación del signo con un sentido de «algo más», que en *Las Meninas* se relaciona con las experiencias de la misma representación artística del espacio: la presencia de la ausencia, la representación y la interpretación.

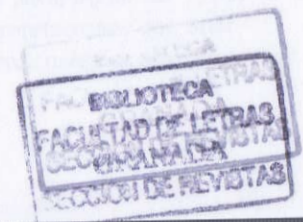
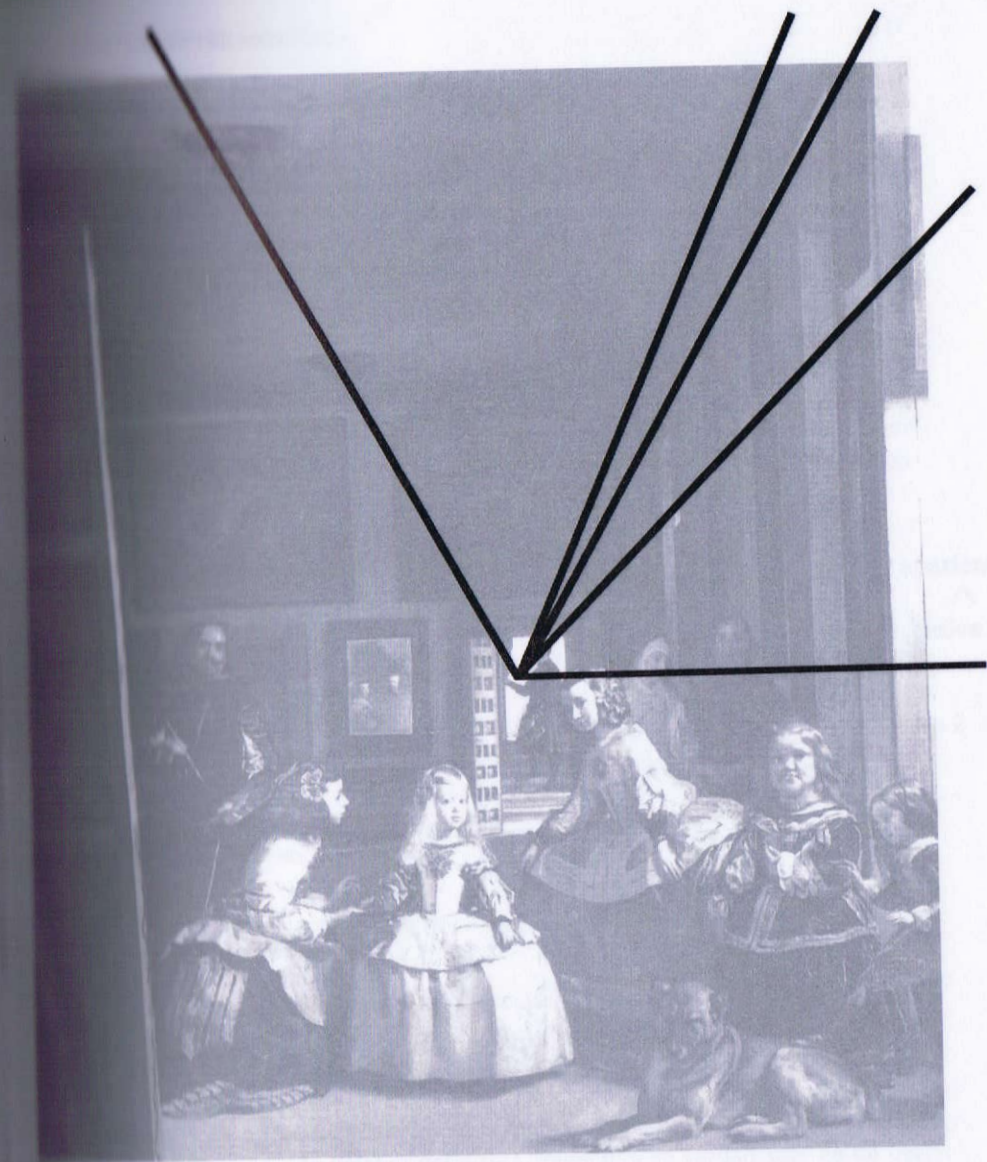
Resumiendo podemos decir que el primer análisis del cuadro indica que los paralelismos metafóricos son interpretaciones hermenéuticas de los signos icónicos basados en experiencias estéticas del mundo real. El sentido metafórico surge a base de paralelismos de semejanza y de analogía entre el mundo representado de espacio y tiempo ficticios y las experiencias espacio-temporales del mundo real del destinatario. Este hecho nos permite concluir de manera provisional, que el concepto del espacio artístico es uno de los factores básicos de la función del arte, ya que los espacios, según Umberto Eco, «no son constructos intelectuales, sino condiciones constructivas de un objeto posible» (Eco, 1975 p. 311), o sea, sin espacio no existe representación de objetos o de mundos posibles.

Volveremos a la noción del espacio como una condición *a priori* en el sentido Kantiano hacia el final del artículo. De momento conviene, sin embargo, seguir con el análisis que hace Foucault de la representación del espacio artístico en *Las Meninas* y que hemos, por un momento, perdido de vista.

La deconstrucción de Foucault

Foucault centra su atención en el papel que juega el espejo situado al fondo de la habitación. Dice Foucault: «Lo que se refleja en él es lo que todos los personajes de la tela están por ver, si dirigen la mirada de frente. El espejo refleja lo que todas las figuras del cuadro están mirando» (Foucault, 1966/1997, 17). Según Foucault el espejo nos permite a los espectadores ver el punto invisible desde donde estamos mirando el cuadro. Este punto está también doblemente marcado como invisible, ya que es a la vez el punto desde donde se mira y el punto que está pintando Velázquez en el cuadro del que sólo podemos ver el revés. El análisis de Foucault de la perspectiva del cuadro resulta en un desdoblamiento espacial, un *tableau* donde «el cuadro en su totalidad ve una escena, para la cual él es a su vez una escena (Foucault, *op.cit.*, 23) por lo cual la pintura «restituye, como por un encantamiento, lo que falta a esta vista» (ibid. 24). El desdoblamiento del espacio se vuelve así una simultaneidad temporal de dos o más situaciones espacialmente representados.

Siguiendo a Foucault, el origen de la ambigüedad icónica del cuadro radica en el hecho de que el punto invisible puede interpretarse como el lugar apropiado para todos los agentes del acto representativo: el pintor, los retratados y el espectador (Foucault, 1966/1997 p. 15). Y este espejismo crea una



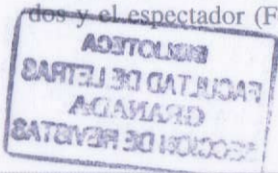
Resumiendo podemos decir que el primer análisis del cuadro indica que los paralelismos metafóricos son interpretaciones hermenéuticas de los signos icónicos basados en experiencias estéticas del mundo real. El sentido metafórico surge a base de paralelismos de semejanza y de analogía entre el mundo representado de espacio y tiempo ficticios y las experiencias espacio-temporales del mundo real del destinatario. Este hecho nos permite concluir de manera provisional, que el concepto del espacio artístico es uno de los factores básicos de la función del arte, ya que los espacios, según Umberto Eco, «no son constructos intelectuales, sino condiciones constructivas de un objeto posible» (Eco, 1975 p. 311), o sea, sin espacio no existe representación de objetos o de mundos posibles.

Volveremos a la noción del espacio como una condición *a priori* en el sentido Kantiano hacia el final del artículo. De momento conviene, sin embargo, seguir con el análisis que hace Foucault de la representación del espacio artístico en *Las Meninas*, y que hemos, por un momento, perdido de vista.

La deconstrucción de Foucault

Foucault centra su atención en el papel que juega el espejo situado al fondo de la habitación. Dice Foucault: «Lo que se refleja en él es lo que todos los personajes de la tela están por ver, si dirigen la mirada de frente. El espejo refleja lo que todas las figuras del cuadro están mirando» (Foucault, 1966/1997, 17). Según Foucault el espejo nos permite a los espectadores ver el punto invisible desde donde estamos mirando el cuadro. Este punto está también doblemente marcado como invisible, ya que es a la vez el punto desde donde se mira y el punto que está pintando Velázquez en el cuadro del que sólo podemos ver el revés. El análisis de Foucault de la perspectiva del cuadro resulta en un desdoblamiento espacial, un *tableau* donde «el cuadro en su totalidad ve una escena, para la cual él es a su vez una escena (Foucault, *op.cit.*, 23) por lo cual la pintura «restituye, como por un encantamiento, lo que falta a esta vista» (ibid. 24). El desdoblamiento del espacio se vuelve así una simultaneidad temporal de dos o más situaciones espacialmente representados.

Siguiendo a Foucault, el origen de la ambigüedad icónica del cuadro radica en el hecho de que el punto invisible puede interpretarse como el lugar apropiado para todos los agentes del acto representativo: el pintor, los retratados y el espectador (Foucault, 1966/1997 p. 15). Y este espejismo crea una



estructura en la cual el sentido, o digamos «la verdad» del cuadro entre comillas, se desplaza en cadenas perpetuas de interpretaciones.

Los personajes, incluido el pintor retratado, están mirando al punto invisible donde se encuentra el espectador real. Según Foucault, el espectador real mira al espejo donde espera verse retratado a sí mismo, pero donde se les ven representados a los monarcas. Los monarcas están mirando al pintor retratado que les está retratando, mientras que el pintor real debe estar mirando otro espejo para poder pintar la escena retratada desde el punto de vista invisible.

La lectura que hace Foucault del cuadro coincide con la, dicho sea de paso, injusta descripción de la semiosis ilimitada de Peirce que hace Derrida, en la cual un signo se interpreta por otro signo en cadenas perpetuas, sin llegar nunca a aportar un sentido que no sea en forma de otro signo. Igual que en espejos reflejándose mutuamente.

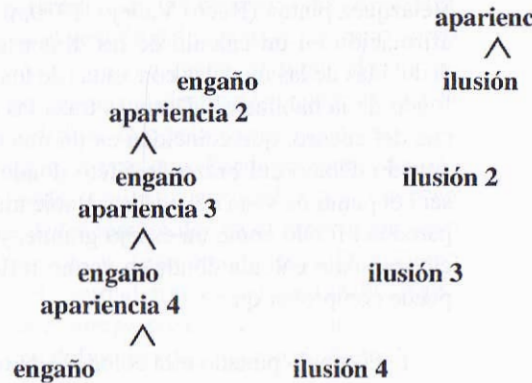
El pintor retratado mira a las personas que pinta

El espectador que se mira a sí mismo
El espectador está mirándose en un espejo

¿Dónde están entonces los reyes?
¿Dónde hay una reflexión directa

¿Dónde los reyes y el espectador en el mismo sitio?
¿Este sitio pertenece al pintor real ?

¿Este hecho pertenece al mismo tiempo al pintor real,
a las personas retratadas y al espectador real.



Según esta deconstrucción del sentido del cuadro que hace Foucault, la definición del espacio artístico que nos revela la pintura, no es sino un juego de apariencias, ilusiones y engaños. Esta definición deriva de su comprensión de la cultura barroca, que él define como la iniciación de «la dimensión absolutamente abierta de un lenguaje que no puede detenerse, ya que, al no estar encerrado jamás en una palabra definitiva, enunciará su verdad sólo en un discurso futuro» (Foucault, 1966 48). Con una cita de Montaigne de 1580, acentúa que «hay más que hacer interpretando las interpretaciones que interpretando las cosas; y hay más libros sobre libros que sobre cualquier otro tema; lo único que hacemos es entreglosarnos» (ibid) (nota 5).

La interpretación deconstructivista de Foucault resulta directamente opuesta al modelo hermenéutico anteriormente propuesto, ya que en éste entran las experiencias del mismo destinatario como la base de la interpretación metafórica. Podemos, por lo tanto someter el cuadro a examen para comprobar si las presuposiciones de Foucault son válidas; o sea, podemos examinar si Foucault respeta los límites establecidos por una explicación del cuadro.

La reconstrucción de Buero Vallejo

La observación que necesitamos para deconstruir la deconstrucción de Foucault y para reconstruir el sentido del espacio artístico del cuadro, la encontramos en un ensayo de Antonio Buero Vallejo de 1970, donde dice: «la imagen de los reyes en el pálido cristal no es directa. Es la imagen del cuadro que Velázquez pinta» (Buero Vallejo, 1970, p. 140). Buero Vallejo fundamenta su afirmación en un cálculo de las dimensiones exáctas del espacio retratado, deducidas de las medidas conocidas de los cuadros representados en la pared al fondo de la habitación. Después traza las rectas de fuga de la pared a la derecha del cuadro, que coinciden en un mismo punto (ver lámina). Dicho punto, situado debajo del brazo de Nieto donde su ropa forma un pliegue saliente, será el punto de vista del cuadro. Habiendo fijado este punto, Buero imagina la pared del fondo como un espejo grande, y sabiendo las dimensiones del espacio retratado calcula dónde se verían reflejadas las cosas y las personas. Así puede comprobar que:

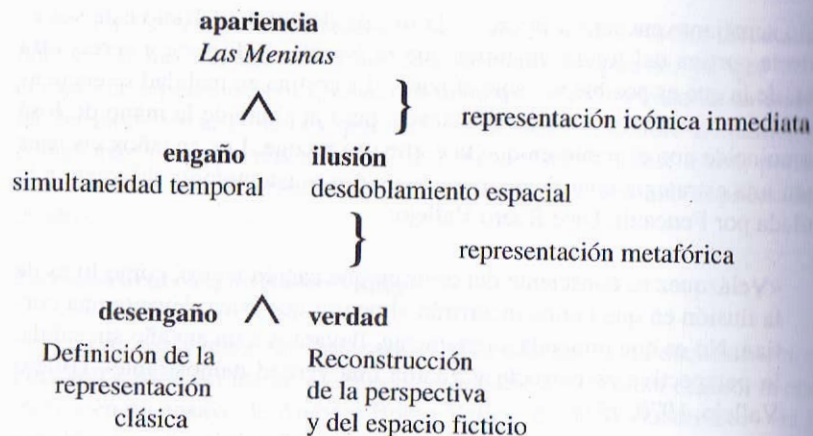
1. El espejo pintado está colocado de modo que lo que refleja es el bastidor grande.
2. La menina Agustina Sarmiento estaría reflejada, en el espejo que según Buero cubre la pared del fondo, debajo del espejo pintado.
3. Velázquez mismo estaría, en el espejo que según Buero cubre la pared del fondo, justo a la derecha del espejo pintado (nota 6).

Según Buero Vallejo el engaño de la perspectiva del cuadro está calculado cuidadosamente por el pintor, y proviene de la colocación de la infanta Margarita en el centro del cuadro, pero a la izquierda del punto de vista. Como el espejo está colocado sólo un poco a la izquierda de la cabeza de la infanta, el espectador está inducido a creer que el reflejo del espejo es directo. Otro

engaño semejante encuentra Buero en la ilusión de que José Nieto esté sosteniendo la cortina del fondo, mientras que realmente se dispone a cerrar otra puerta, de la que es posible ver sólo el borde. La cortina en realidad se encuentra en el sexto peldaño, fuera de su alcance, pero la altura de la mano de José Nieto coincide con el punto en que la cortina se recoge. Los engaños visuales forman una estrategia consciente, que revela una epistemología diferente a la postulada por Foucault. Dice Buero Vallejo:

«Velázquez es consciente del error en que caerán tantos, como lo es de la ilusión en que tantos incurrirán al pensar que Nieto levanta una cortina. No es que pretenda, ciertamente, llevarnos a un engaño sin salida: la perspectiva es correcta y guarda una verdad demostrable» (Buero Vallejo, 1970, 157).

Según Buero Vallejo, el cálculo geométrico de las dimensiones espaciales revela la perspectiva verdadera y salva el sentido del cuadro del abismo vacío de los espejismos deconstructivistas. Así, como ya queda claro que el establecimiento de la perspectiva ficticia por parte del destinatario pertenece a la explicación del cuadro, podemos confirmar que esta explicación que hace Buero Vallejo descalifica la interpretación de Foucault. Puede ser que el mundo sea una apariencia y una ilusión de desdoblamiento espaciales que provocan percepciones engañosas de simultaneidades temporales en el espectador, pero con la ayuda del conocimiento, la ciencia y, seguramente para Don Diego incluso la fe, el hombre puede buscar la verdad a través del desengaño. También en este sentido *Las Meninas* puede interpretarse como la representación de la representación clásica y como una definición del espacio artístico. No en el sentido del desplazamiento perpetuo de la semiosis hermética, sino como una interpretación metafórica de base sólida. Es la (re)construcción de un «mundo» ficticio, sólidamente tridimensional, la que permite al espectador tener conocimiento de la verdad del cuadro: la confianza incondicional en los principios racionales y la fe en un orden transcendental.



Nos consta, sin embargo, que la expresión «la verdad del cuadro» también es engañosa, ya que la verdad metafórica siempre es abierta y discutible. Paul Ricœur usa la expresión «la verdad metafórica» para referirse a la intención realista del lenguaje poético, o sea a la referencia que hace la poesía al mundo real. La referencia metafórica es una referencia dividida (el ser y no ser de la metáfora, Ricœur, 1975, 248), y la verdad metafórica es una verdad relativa, que se puede someter a interpretaciones diferentes.

Buero Vallejo: *Las Meninas*

Para acercarnos a lo que puede ser «la verdad del cuadro» para Buero Vallejo, podemos estudiar la pieza teatral titulada *Las Meninas*, que el escritor estrenó en Madrid en 1960. En este drama el lector o el público asiste a los antecedentes ficticios de la creación del famoso cuadro. Los personajes del drama representan a las personas históricas y Buero Vallejo nos plantea, mediante una serie de metáforas interartísticas, una discusión sobre la búsqueda artística de la verdad.

Encontramos en la obra a Velázquez en 1656, aposentador real y maestro de la corte, durante la época en que está trabajando en dos diferentes cuadros: Acaba de terminar *La Venus desnuda* y está empezando *Las Meninas*. Los dos cuadros representan metafóricamente dos maneras diferentes de representar esta «verdad» última entre comillas, que está buscando el pintor. *La Venus desnuda* representa obviamente la verdad desnuda, pero el cuadro tiene

que estar encerrado con llave, porque la sociedad dominada por la inquisición no puede permitir la escandalosa desnudez de la mujer retratada. *Las Meninas* todavía sólo existe en esbozo, y Velázquez tiene que pedir al rey la licencia para poder pintarlo. Pero el protagonista sufre una soledad terrible porque siente que nadie sería capaz de entenderlo aunque obtuviese la licencia para pintarlo. El pintor siente que no hay nadie que le comprenda; y así postula Buero que si no hay nadie capaz de entender el arte, el arte no comunica y no puede revelar la verdad que encierra.

Entonces Velázquez encuentra a Pedro, que es un mendigo que hace años le sirvió de modelo. Pedro, que ya es mayor y casi ciego, entiende la vocación del artista y es capaz de interpretar la verdad del cuadro. Dice del esbozo de *Las Meninas*: (es) «un cuadro sereno: pero con toda la tristeza de España dentro. Quien vea a estos seres comprenderá lo irremediabilmente condenados al dolor que están» (Buero Vallejo, 1975, 171).

Según Dennis Perri (Perri, 1985) este personaje, Pedro, representa al destinatario añorado el ideal del cuadro pensado por el artista. Pedro representa un destinatario intradiegtico (Carrasco, 1980), pero se muere al final de la primera parte del drama, y el pintor vuelve a quedarse solo. La segunda parte de la obra trata acerca de un juicio de la corte contra el propio Velázquez, donde tiene que defenderse contra la envidia y la mentira de los demás, durante el cual el artista decide revelar la verdad política y social al mismo rey. Dice Velázquez: «El hambre crece, el dolor crece, el aire se envenena y ya no tolera la verdad, que tiene que esconderse como mi Venus, porque está desnuda» (Buero Vallejo, op.cit. 226-27). Pero ¿para qué le va a servir la verdad si nadie le entiende?

En este momento el drama incluye al lector o al público, o sea, incluye una entidad extradiegética como destinatario del mensaje intradiegtico de la obra. Al final de la segunda parte, el drama termina de manera abierta con un *tableau* en donde todos los personajes ocupan las posiciones y actitudes del conocido cuadro. Es ahora responsabilidad del espectador, o lector, hacer una interpretación que permita revelar la verdad del cuadro. Como dice Perri: «si Pedro tiene esta función (la del destinatario ideal, hlh) en la primera parte, el espectador del drama se agrega a esa función cuando muere el mendigo» (traducción mía, Perri, 1985, 25).

La verdad que encierre el cuadro según Pedro tiene que someterse a otra interpretación de parte de los lectores o espectadores, ya que la obra sólo se explica metafóricamente como *la tristeza de España*. Yo, por mi parte, veo esa

verdad en relación con la ausencia del débil rey en el cuadro. La ausencia del rey, o sea, la ausencia de un gobierno justo y desinteresado, deja a los súbditos, y hasta a la infanta con sus meninas, en la oscuridad del país trágicamente hundido en la crisis económica y social, pero salvados por la luz que representa el arte. Dice Velázquez de su pintura: (es) «un cuadro de pobres seres salvados por la luz... He llegado a sospechar que la forma misma de Dios, si alguna tiene, sería la luz....» (Buero Vallejo, op.cit 172).

La luz llega a ser una metáfora de la temporalidad reflejada espacialmente: la iluminación tiñe las cosas con la fugacidad del momento, que sólo puede ser captada artísticamente. Así pues, la luz representa la esencia de la pintura misma; y si la pintura es capaz de revelar la verdad esencial del mundo, la forma de Dios, «si alguna tiene, sería la luz».

Si el modelado artístico, que Velázquez da a la pasta de los colores, capta la luz del momento y crea la ilusión de fugacidad espacio-temporal del mundo barroco, el diálogo dramático de la pieza es fundamento para la creación de otra metáfora que representa el espacio-tiempo actual. En efecto, el drama se vuelve una crítica política y social de la España franquista de 1960.

Las Meninas, pintura conocida y representada
en el drama (revés y *tableau* escénico)

} relación icónica inmediata

la obra dramática ^ mundo (espacio)

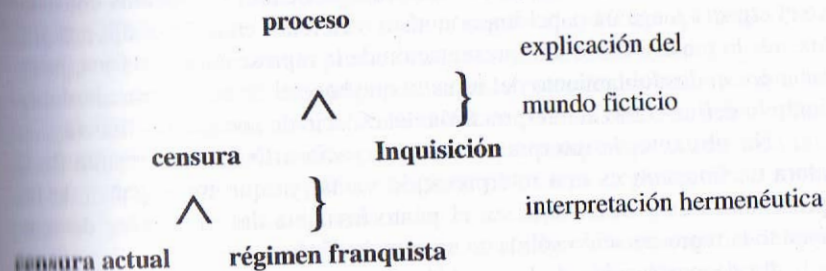
^ } barroco (tiempo) ficticio

relación metafórica

la obra como crítica social España (espacio)
de 1960 (tiempo) real

Este modelo está sostenido por otras tantas metáforas que vinculan el mundo barroco con la actualidad española de los años cincuenta. Fíjense por ejemplo cómo se puede leer la descripción de la poderosa Inquisición que procesa a Velázquez como una metáfora de la censura de la España franquista. El proceso al que tiene que someterse el pintor la Inquisición está representada no en todos los aspectos, sino especialmente en la censura que lleva a cabo. Es preci-

amente dicha acentuación la que hace posible la lectura de la Inquisición como metáfora del régimen franquista.



Encontramos además otra metáfora que comenta la discusión mantenida entre Alfonso Sastre y Buero Vallejo sobre el llamado posibilismo de los años cincuenta y sesenta. La relación entre *La Venus desnuda*, que no se puede exponer públicamente por la «verdad desnuda» que expresa, y *Las Meninas* que sí que se puede exponer, pero al que el público tiene que someter a un análisis para que revele su verdad metafórica, parece hacer referencia por analogía a la relación entre el teatro explícitamente político de Sastre, que no podía representarse en la España franquista, y el teatro simbólico-metafórico de Buero Vallejo, que sólo revela su postura crítica después de una interpretación creativa por parte del público. Dice Buero Vallejo: «Si una obra de teatro no sugiere mucho más de lo que explícitamente expresa, está muerta. Lo implícito no es un error por defecto, sino una virtud por exceso» (Doménech, 1973, 29).

Podemos calificar *Las Meninas* de Buero Vallejo como una obra abierta por la función creativa que deja al espectador o al lector. Como dice Eco respecto a la apertura del teatro Brechtiano: «será el espectador el que saque las conclusiones críticas de lo que ha visto» (Eco, 1962, 83). Pero el mensaje que comunica la pieza no es ni hermético ni relativista. Al contrario, el drama encierra como su «verdad» una crítica social y política de la sociedad franquista, que el público tiene que descifrar a través de la interpretación de las metáforas espacio-temporales de los mundos representados en la obra.

Arte y literatura como metáforas espacio-temporales

Trás recorrer las diferentes «lecturas» del cuadro, podemos constatar que el espacio juega un papel importantísimo en todas ellas. Foucault nos propone ver la pintura como la representación de la representación clásica, justamente por el desdoblamiento del espacio que hace el cuadro, y este desdoblamiento lo define como la interpretación del espacio de perspectiva ficticia.

No obstante, la interpretación del espacio artístico que resulta de la lectura de Foucault es una interpretación vacía, ya que los engaños de las representaciones y el enfoque en el punto invisible del espectador desconstruyen toda representación sólida de un sentido fijo.

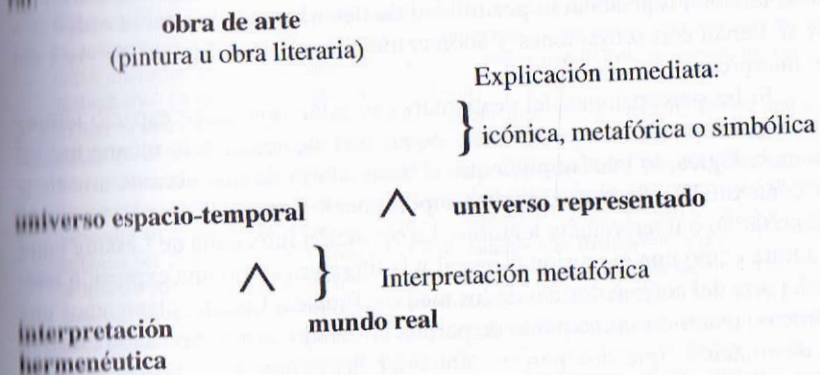
La deconstrucción de Foucault la reconstruimos a base de los cálculos de la perspectiva del espacio representado de Buero Vallejo. Según Buero, el cuadro no se vacía de sentido, sino que encierra una verdad, espacialmente representado por los principios racionales de la perspectiva clásica. Sin embargo, Buero no nos explica abiertamente en su artículo qué tipo de verdad nos puede revelar el cuadro.

Para tener una idea de qué se trata la verdad para Buero, hay que acercarse a su drama del mismo nombre. Aquí el escritor nos plantea metafóricamente la función creadora del diálogo lingüístico como el papel que juega la luz en la pintura, o sea, como una síntesis de espacio y tiempo. Y la interpretación que nos propone Buero de la verdad metafórica del cuadro la expresa como «la trizteza de España», dentro de la cual considera a la pintura como la representación de algunos pobres seres salvados por la luz divina.

En una última interpretación del drama este artículo ha propuesto ver la mencionada tristeza de España como una metáfora de la ausencia del débil rey, tanto en el cuadro como en la vida política de su época. La luz de las artes, o sea la síntesis ficticia de espacio y de tiempo, es capaz de salvar a los pobres seres hundidos en la injusticia y tristeza políticas, por lo cual el concepto de arte se tiñe de una misión política. Finalmente esta interpretación política nos ha permitido establecer relaciones metafóricas de espacio y de tiempo entre el universo ficticio de la España Barroca del siglo XVII y la España franquista de los años cincuenta.

Teóricamente podemos además constatar que los signos artísticos, tanto de arte como de literatura, pueden describirse semióticamente como dos procesos sucesivos de semiosis: a la explicación inmediata del mundo ficticio de la obra artística sigue otra interpretación hermenéutica y metafórica, que esta-

blece la relación entre la obra artística y el mundo experimentado del destinatario. El carácter de la primera explicación inmediata, en la cual el destinatario construye el universo ficticio siguiendo la estrategia de la obra y cumpliendo las exigencias del lector modelo, cambia según el carácter del medio; son representaciones icónicas simples en la pintura, mientras en las novelas son representaciones simbólicas y representaciones metafóricas en la poesía, por ejemplo de índole gongorista. El trabajo del destinatario en este primer plano es un trabajo de compensación, ya que tiene que compensar lo que haga falta en la expresión signica para poder completar el universo representado. La obra literaria, que por Lessing ha sido calificada como una expresión temporal (Lessing, 1766) exige el trabajo de la creación imaginaria del espacio de parte del lector, ya que el medio lingüístico de carácter temporal no se lo facilita. Igualmente, frente a una pintura de representación clásica, que Lessing calificó como una expresión espacial, el espectador tiene que hacer presente un momento perdido en el pasado, o sea, tiene que realizar una compensación temporal.



La segunda interpretación del signo artístico es una interpretación metafórica, siempre que hablamos de arte de representación mimética clásica. La interpretación metafórica del signo artístico depende de los paralelismos entre el universo ficticio representado y el mundo vivido, ya que las metáforas son los signos «que representan el carácter representativo de un representamen mediante la representación de un paralelismo en alguna otra cosa (CP 2.227).

La verdad metafórica que nos revela una obra de arte es una aserción abierta, sometida a la interpretación del destinatario en base a su horizonte histórico, cultural y personal. Sin embargo, es el carácter ficticio del signo

artístico, el que obliga al destinatario (observador o lector) a «situarse» los elementos (significados o formas) en un contexto temporal y espacial para establecer el universo representado como un mundo coherente y aparte. El destinatario de una obra de arte, sea de literatura o de pintura, utiliza este marco espacio-temporal para crear dicho universo coherente, que en una segunda instancia se vuelve representamen para la interpretación metafórica, característica de la contemplación estética del arte.

La elaboración filosófica del espacio y del tiempo como condiciones de la percepción humana la encontramos en Emmanuel Kant, que distingue entre, por un lado, los conceptos «puros» de espacio y tiempo, que son condiciones *a priori* de la percepción, y por otro lado el espacio y el tiempo como entidades sensoriales, actualizados en acontecimientos de espacio y tiempo. En una contribución de 1981 Michael Newman interpreta los conceptos «puros» de espacio y tiempo en Kant como «containers» vacíos, que representan la posibilidad de una apariencia (Newman, 1981, 195). El hecho de que el tiempo y el espacio son vacíos, siempre que los entendemos como containers o conceptos puros, también representa la posibilidad de llenarlos, por lo cual el orden con que se llenan con sensaciones y acontecimientos define el punto de vista del que interpreta.

Si las percepciones del destinatario no están ordenados espacio-temporalmente, no pueden ser concebidos como pertenecientes a la misma unidad fenomenológica, lo cual implica que el destinatario de una obra de arte tiene que contextualizar la obra espacio-temporalmente para realizarse como sujeto interpretativo o interpretante legítimo. La oposición infecunda de Lessing entre la pintura como una expresión espacial y la literatura como una expresión temporal, parte del análisis formal de los medios. Frente a Lessing planteamos una definición que toma como punto de partida el trabajo de interpretación creativa del destinatario, que nos permite entender las expresiones artísticas como metáforas espacio-temporales.

Podemos finalmente concluir que tanto el espacio artístico de la pintura clásica como el espacio literario de los universos ficticios son precondiciones para la creación mental del mundo artísticamente representado, que le sirve al destinatario de representamen en la interpretación metafórica, característica de la contemplación artística del mundo.

NOTAS

- 1 Este artículo ha sido presentado como ponencia en el VII Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, celebrado en Baeza 22-24 de septiembre de 1997 con el tema «Espacios Literarios y Espacios Artísticos». El artículo sale en las actas del mencionado simposio, y se reedita aquí con la autorización de Dr. Antonio Chicharro Chamorro, editor de las actas y director del simposio.
- 2 «[A sign is] something which stands to somebody for something in some respect or capacity».
- 3 «It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen».
- 4 «[I]f we apply explanation to sense as the immanent design of the work, we may reserve interpretation to the kind of inquiry devoted to the power of a work to project a world of its own and to initiate the hermeneutical circle between the apprehension of those projected worlds and the expansion of self-understanding in front of these novel worlds».
- 5 «Those (representamens) which partake of simple qualities, or First Firstnesses, are **images**; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are **diagrams**; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are **metaphors**». La traducción española es de Peirce (1987).
- 6 «There is more work in interpreting interpretations than in interpreting things; and more books about books than on any other subject, we do nothing but write glosses on one another», Montaigne, *Essais* (1580-81, livre III, chap. XIII). Citado de Foucault 1994.
- 7 Las conclusiones que saca Buero Vallejo han sido comprobadas posteriormente en rasgos generales en el estudio de Ángel del Campo y Francés 1989, 207 ff. Son tomadas en cuenta también por Francisco Calvo Serraller (1996), aunque éste finalmente opta por la solución propuesta por Foucault. Por razones para mí incomprensibles, la cuestión de la perspectiva como tal no se considera de importancia en el trabajo de Julián Gállego (1983, 135). En otros trabajos los argumentos de Buero Vallejo y Ángel del Campo no se consideran seriamente, como en los estudios de Enriqueta Harris (1991, 172-74) y Jonathan Brown (1986). Este último afirma que el problema de la geometría no se puede resolver por algunas modificaciones de la altura de la pared hechas por el propio Velázquez, lo cual, para Brown, indica que «la composición del cuadro estuvo gobernada a la vez por la geometría y la intuición» (Brown 259). Teniendo este estudio el enfoque de la recepción estética, y no el de la creación artística, dejamos la objeción de Brown sin darle más vueltas al asunto. Sin embargo, la idea de ver el espejo como la revelación de la cara oculta del cuadro retratado, ha sido propuesta ya por la fuente más importante de información sobre los datos históricos del cuadro, Don Antonio Palomino, pintor de Corte de Carlos II, que la menciona en su *El museo pictórico y escala óptica* de 1688, publicado en Madrid en 1724 (Harris op.cit. 172 y Brown op.cit. 253).

REFERENCIAS

- BROWN, Jonathan (1986) *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid, Alianza.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1975) *Historia de una escalera y Las Meninas*. Madrid, Austral, 1987.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1970) «El espejo de Las Meninas». *Revista de Occidente*, num. 92, Madrid.
- CALVO SERALLER, Francisco (1996) *Las Meninas de Velázquez*. Madrid, Colegio de ingenieros de caminos.
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del (1978) *La magia de «Las Meninas»*. Madrid, Editores, 1997.
- DOMÉNECH, Ricardo (1973) *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid, Gredos.
- ECO, Umberto (1962) *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1979.
- ECO, Umberto (1979) *El lector en fábula*. Barcelona, Lumen.
- ECO, Umberto (1990) *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- FOUCAULT, Michel (1966) *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo Veintiuno.
- GÁLLEGO, Julián (1983) *Diego Velázquez*. Barcelona, Anthropos.
- HANSEN, Hans Lauge «Modalidad en la semiótica de Peirce y estética de vanguardia». *Discurso*, num. 11, Sevilla, Alfar.
- HARRIS, Enriqueta (1982) *Velázquez*. Vitoria, Phaidon Press.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1766) «Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie». *Werke*, tomo 3, Berlin, Aufbau-Verlag, 1975.
- NEWMAN, Michael D. (1981) «The Unity of Time and Space, and its Role on Kant's Doctrine of A Priori Synthesis». En: Chadwick & Cazeaux, *Immanuel Kant. Critical Assessments* vol II. London & New York, Routledge, 1992.
- PEIRCE, Charles Sanders (1931-58) *Collected Papers*, vols. 1-8. Cambridge.
- PEIRCE, Charles Sanders (1987) *Obra lógico-semiótica*. Madrid, Taurus.
- PERRI, Dennis (1985) «Las Meninas: The Artist in Search of a Spectator». *Estreno Cuadernos del Teatro Espanol Contemporaneo*, University Park, PA. 11:1, p. 25-29.
- RICŒUR, Paul (1974) «Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics». *New Literary History*, num. 6. Charlottesville.
- RICŒUR, Paul (1974) *La métaphore vive*. Traducción inglesa: *The Rule of Metaphor*. London, Routledge & Kegan Paul. 1978.

Revue de Littérature Vol. XII, 1-2, pp. 159-175
3118, Montpellier (France)

**THE IDEOLOGICAL PROJECT BETWEEN
REPRESENTATION AND METAPHOR*:
THE TELEVISUAL EXAMPLE OF A "CULT-SERIES",
THE PRISONER**

Philippe LE GUERN
Université de Limoges

"As for content, I am still less of the opinion that one can define any artistic evolution in terms of ideology unless you have some murky apriorism about the final uselessness of creation or unless you accept "the death of all art". A creator's ideas concerning the importance of the political or social environment of his creations seem to me the most superficial element in his work. The latter can only reach to a certain depth insofar as it deals with forms. The reason for that is not solely what we have learnt from the great Karl Marx, who in fact knew very little about art and culture: to wit, that we should not mistake what men think they are for what they really are, the opinion they have of themselves for their position in society. The more real reason is that, contrary to the thinker or the theorist, the artist enjoys the possibility – through his work which goes beyond the intentional – to free himself from the social forces bearing on him, in which can be found all his "logics". (Régis Debray, "Quelques questions aux auteurs d'un questionnaire", in *Artistes, les mots pour le faire*, *Cahiers du Renard*, N° 3, March-April 1990, p. 48.)

* "Representation" and "metaphor" are used here to translate as truly as possible Pierre Macherey's notions of "représentation" and "figuration". See *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1971. [Translator's note]

The "ideological study of discourse" does not claim "to replace" the "aesthetic criticism of works of art" [...] Can we indeed call "depth" the work on "forms" as if, echoing the late Malraux, the artist could "escape his own times" and "free himself from the social forces bearing on him"? (Alain Jouffroy / Yves Hélias, "Réponse à Régis Debray: un questionnaire pour préparer la dissidence", in *Cahiers du Renard*, op. cit., p. 54).

1. The Prisoner, or the cult of a misunderstanding?

In the sixties, which are considered today a Golden Age of TV fiction, the number of series produced soared thanks to the growing faithfulness of the audience: in 1968, 90% of British homes had a television set. Because they aimed mostly at a family audience, the series had to answer two demands which could at first sight seem contradictory: entertaining the viewers (showing a legitimized violence if need be) while offering them the reassuring effect of moralizing, non-traumatic values.

While they reflected the aftermath of the social and cultural breakdown appearing in Britain at the time¹, most series strove to adapt their formal and narrative modes to the demands and sensibility of the audience. For the people in charge of programs, the necessity to take in the so-called "youth culture" became an economic problem.

Thus in the sixties, the British firm ITC, a branch company of the private channels ATV, successfully developed programs likely to find their way to the American TV market. Blessed with such international success, ITC produced such series as *Man in a Suitcase*, *The Saint* or *Danger Man*. George Markstein, a novelist in charge of supervising the screenplays of *Danger Man*, offered to Patrick Mc Goohan, the main actor of the latter series, the theme of another plot. In this new series, whose first episode was shot in 1966, a British secret agent decides to resign. He is then kidnapped and finds himself under house arrest in a place cut off from the rest of the world called the "village". Each episode will narrate the hero's vain attempt to escape...

The Prisoner turned out to be such a tremendous commercial failure that Everyman's films Ltd, the production company, disappeared in 1974. However, although it is shown erratically and often partially, the series has

gradually grown more popular over the years and has even come to typify in the late eighties a commercial and media phenomenon known as the "cult series".

Today, *The Prisoner* is regarded as an all-important element of television memory, and because of that, is the object of a "cult" in which its outstanding characteristics are brought forward: the small number of episodes, the serial structure revolving around itself, the "ideological project" linked to an anti-repressive discourse lashing against the Welfare State which seems in apparent keeping with the prevailing opinion of the time and which was also supported by the "author" in his declarations about his work². Lastly, we should also mention the use of characters as pure ideological mouthpieces and not as actors in a dramatization: according to Pop aesthetics, the "design" takes in all the meaningful aspects of a work of art and therefore, all psycho-social exploration of human nature becomes useless.³

Through a careful study of socio-critical approaches and of their heuristic capacity, we shall try to decipher the complex bond that exists between the productive mechanisms (in other words the "ideological project") on the one hand and on the other hand, the demands of the chosen form (a serial structure which is itself determined by economic necessities with a view to obtaining a faithful audience).

Besides, the study of the ideological content of that work will be completed by the study of the work itself seen as a cultural medium. The aim will be to examine the meaning and operative mode of a peculiar kind of representation known as "cult series". We shall particularly wonder about the limited interest of the critics for the cult phenomena whose objectification nevertheless raises most interesting questions bearing not only on the present tendency of elites to appropriate culture but also on the distinction between "popular culture" and "mass culture", a distinction which is all too often kept rather vague.

2. The ideological project

"When looking at the writings on the notion of ideology and the explanations of the ideological phenomenon, we can hardly help thinking a great

confusion prevails. The very definition of those terms vary from one author to the other. The explanations call upon heterogeneous principles. We end up feeling that the same word is used to describe a great many phenomena rather than a single one, that the theories concerning ideology oppose each other while they do not even agree on the very definition of their subject and lastly that this large body of literature is but a dialogue of the deaf."⁴ Somehow, the "mode of the actuality of ideology" – to quote Macherey – seems by nature to resist any objectivation process, any scientific analysis of its essence and contents. This obstacle to determining the concept of ideology can be mostly explained by the difficulty to agree on what is called the author's intentionality, especially if you accept as a fact that "no individual, no group is conscious of the ideology he/they produce, nor is he/are they fully aware of his/their relationship to it".⁵

In his book, *Pour une théorie de la production littéraire*, Pierre Macherey suggests that any ideological concept, although apparently explicit, reflects both a subject and the series of representations that go along with it, or to put it otherwise a certain style linked to a literary genre and its rules. In other words, the ideological project is included in an "intentional representation"⁶. However the intention is only conscious on the surface and all the more so as it is "an ideological representation, linked to the general conditions ruling the appearance of an ideology; the latter can also be produced by the reality of a given society through a certain form of social awareness; by the actual situation of the literary world and techniques – the genre, the typical characters – or even by the situation of the writer inasmuch as that representation also reflects the ideology of the trade – an audience or a publisher among other things"⁷.

Besides, any work – and the ideological project behind it – should be analysed in the light of the gap or tension existing between the *representation* and the *figuration*. By rendering the project visible through form, themes and a structure, the work puts it to the test of its representation. "The work exists only because it is not quite what it could and should have been. It is not the mere product of a mechanical process leading gradually from the outside to its inner reality. Quite on the contrary, it is born from the obscure understanding – obviously not conscious at the onset of the process – that it cannot correspond entirely to the ideological framework for which it was intended".⁸

Using the example of *The Prisoner*, we intend to show how a number of contradictions arise between the ideological project and the way it is put into narration while giving the series its own special character. Those contradictions can be due to commercial requirements and the audience's taste which influence the series, or to the "philosophical" discourse finding its limits because of the choice of Pop aesthetics...). Thus, the work would be the product of the tension between the representation of the project and its figuration: the themes shape the plot while the latter fashions the themes in an everlasting interplay. The obstacle to the ideological representation is finally to be found in the figuration if the latter is the condition determining the existence of the ideological project in itself: "The book assumes a life of its own and heads for places where it did not want to go before"⁹. Any given work does not therefore come into being simply to fill up a frame prepared in advance for it. We cannot be fully satisfied by asserting that the ideology precedes the work, as if it offered a system to be reproduced. The creative process both crystallizes the ideological themes and offers a gradual restructuration of their content. Fictionalization not only clarifies ideology but it also develops, alters and recomposes it by moving forward from a (relative) awareness to the work *per se*. Hence the two following principles:

- the ideological project is never a clearly expressed starting point from which the narration is developed.
- while it determines the narrative process, the ideology is also determined and modified by it. In a study on the myth of Superman, Umberto Eco underlines this fact and offers a structural and ideological interpretation of the famous comic-strip: "...It would be wrong to assert that Superman's judiciously restrained character only depends on the narrative structure, that is to say on the necessity not to create excessive, destructive developments. The contrary is just as true: the lack of evolution prevailing in the narrative strategy is a direct and unintentional consequence of a general structural mechanism. The latter seems to be the only possibility to convey, through the defined thematic options, a definite teaching".¹⁰

3. *The Prisoner* as ideological project

If we intend to study a work from the point of view of the ideological project, we should take into account the faults, aporias and lapses linked to those moments when the project reveals its own limits: "The essential concept

of such an analysis should be that of gap/displacement/lack of connection rather than that of structure. The work exposes such an obvious fault that an unspoken truth starts to appear"¹¹. Once more it is here necessary to insist on the difference between assertion and intention. Let's take an example in the field of the cinema: when the French director Jean Delannoy films – in his movie *L'éternel retour* – Bédier's translation of *Tristan and Isolde*, he justifies the transposition from a feudal environment to a fictitious society by a "wish for modernity". In fact, notwithstanding the author's avowed intentions, the adaptation reinforces the values of order and tradition and produces many unavowed contradictions. We can add that this phenomenon is fostered by the way the work is received since a given work can be considered quite differently by various audiences, as will be the case with Renoir's *La grande illusion* or Clouzot's *Le corbeau*.

Concerning *The Prisoner*, it seems that the author's intentions appear in a number of declarations made before and after the series was broadcasted. They suggest the general theme of the series: the restriction brought to individual freedom by the state which interferes in people's private lives. Indeed, the scholar should:

a) systematically be wary of the author's statements concerning his own creations. Most of them are delivered after the series has been shown and they reinforce a mythical approach of the latter. However this mythical dimension is meaningful and should thus not be dismissed;

b) also be chary of a teleological reading of the work. Although we will not here deny the relationship that exists between the work and the society in which it was produced, we should wonder about the possibility to explain its creation thanks to historical factors. In the case of *The Prisoner*, it seems quite doubtful to find a parallel between the series, however political it may be, and a mere description of British society in the 60s – historically speaking, the issue of the Welfare State was raised well before that period – and this is all the more true as the description of a society given by a film is always distorted by a series of filters and representations. Moreover, we obviously have to underline the unreality of the setting in the series: a number of incongruous historical landmarks are to be found in the Village and the only time the setting is real – London in the sixties –, is the final scene of the last episode. Most of the British series produced at the same period (*The Avengers* for example) are devoid of such unreality and do not hesitate to use an historical background (the Cold War, the decline of the British Empire...). We are thus invited to

consider the relationship between *The Prisoner* and its times not solely through the "reflection theory".

4. The ideological project confronted to fiction

We have defined the general ideological project of *The Prisoner* as an attack against certain consequences of a permissive consumer society, and against the unbearable consequences of the Welfare State which offers material comfort but limits individual freedom. Through an analysis of the form (the way episodes are linked to each other) and of the content (the themes and the use of archetypes), the aim was to understand how a narration could be organized while setting for itself two objectives: "be efficient" (that is to say find a faithful audience and give pleasure to the viewers) and propose a certain vision of the world. In other respects it is clear that ideological project and narration efficiency are not two heterogenous and differentiated categories that we should bring together. The narration is rather an ideological project presented as an entertainment.

Therefore, we propose the following hypothesis: the more the text strives to be faithful to the underlying project, the more it must renounce the narrative development, thus running the risk to turn the story into a mere didactic presentation¹². In another respect, the more the series would integrate the complexity of the project into the narration, the closer the project would come to its own limits since too obvious solutions would then diminish the dramatic interest.

As we know, Pierre Macherey illustrates his theory of the literary production as ideological project by the work of Jules Verne. Macherey shows how the "scientific novel" – to quote a letter from Verne to his father – actually becomes a novel only through recomposition¹³. We may think of the influence of Hetzel who, because he has in mind the ideology of his times and the reactions of the reading public, suggests modifications, sees to the coherence of certain episodes and even sometimes offers endings¹⁴. We will then think of Verne's reluctance to accept the imposed restrictions and also of the witty solutions he comes up with as good examples of the tensions that exist between the ideological project and the way it is put into narration, or to use Macherey's wording between representation and figuration. Thus, how can one

use geographical and scientific elements while their didactic value seems to run counter to the story itself?

By analysing how *The Prisoner* is put into narration, we are able to underline:

a) *The serial form and the linking of episodes (for an ideal order of viewing?)*

One of the most remarkable characteristics of *The Prisoner* is the number of its episodes, namely a limited 17. This is quite exceptional in the production of TV series. To offer a comparison, *The Invaders* (January 1967–September 1968) have 43, *Star Trek* (September 1966–June 1969) 79 and *The Avengers* (March 1961–Septembre 1969) 161. We should here recall that the series proper – unlike the series in instalments – offers episodes which are distinct from one another so that the viewer can understand any given episode even if he has missed the preceding one. As a matter of fact, *The Prisoner* raises most acutely the problem of the serial form, that is to say of the progression of events through time, by creating a tension between two apparently quite opposite principles: on the one hand an exhaustive wish to introduce the figureheads of what we may here call a counter-mythology (the exact opposite of the myth of democracy), and on the other hand the necessity to go forward with the narration (will the Prisoner be finally able to escape?). In other words, the tension derives from the very serial form, torn between the need to demonstrate a point of view (the series as political discourse) and the need to develop the characters' adventures. This tension is particularly obvious in the choice of the locale, the Village. The latter is most probably an island totally cut off from the outside world. Indeed, this closed-in locale is ideal to expose the social tensions and the counter-mythological theses without running the risk of losing strength which would be the case if the backdrop of the action were less fictitious historically, geographically and socially speaking. However, the possibilities for action are quite restricted in such limited space. The consequence of that on the form is twofold: episode after episode, the conflicts will become increasingly interiorised – the episode before last, a sort of *in camera*, being the climax of that trend – and on the other hand, a number of episodes will resort to screenplay devices. The latter will aim to situate the action outside the Village while keeping the coherence of the narration. Thus, each episode's ending will somehow bring the Prisoner back to the Village through

various such devices: dream visualization, teleportation, brain transfers, story within the story...

Nevertheless, the typical risk of any series remains the following: when the main protagonist turns out to be unable to improve his/her situation, that is to bring the story forward towards its end, the series is likely to bore or frustrate the viewers. In *The Fugitive*, the hero escapes the police while searching for his wife's murderer so as to prove his own innocence. Consequently, through 120 episodes, Doctor Kimble arrives in small towns whose inhabitants he brings comfort to. But at the end of each episode, he is bound to flee again for various reasons. Likewise, *The Invaders* push the realistic limits of each ending as far as it can be accepted. That artificial device is made necessary by the requirements of the serial form and could be dubbed "the snag syndrom". We can henceforth conclude that the very nature of the series implies a contradiction: to bring the story to a close while multiplying episodes. The contradiction is thus linked to the ambiguous nature of televisual pleasure and, in more general terms, of the pleasure we derive from series – the pleasure to see the narration move towards its ending as well the pleasure to see as many episodes as possible. In that respect, *The Prisoner* belongs more naturally in the category of "problematic" narrations rather than "popular" ones, whether we look at it from the structural or the thematic point of view¹⁵. Indeed, if we were to use Umberto Eco's expression, we could qualify the series as "socialo-democratico-paternalist"¹⁶. The narrative and socio-political crises brought about do not find their resolutions; neither do the devices inducing incitement or provocation (signs of a budding postmodernism?). In a nutshell, they are not followed by the necessary catharsis. We are here very far from the logic of pleasure (to indulge oneself in fictitious crises that a charismatic hero will resolve) and gratification (the optimistic victory of social justice) expected by the genuine fan of popular stories¹⁷. For instance, at the end of the final episode, the destroyed Village is rather ironically shown to the Beatles' song "All You Need Is Love". Couldn't we see in this scene a final wink given to the cultured viewer over the popular viewer's shoulder? "All you need is love", you passive viewers of the dreams machines, who enjoy watching the same calculated effects and mushy stories over and over again, readers or admirers of "over-sentimental narrations that have reached the final degree of their degradation"¹⁸.

Finally, we may wonder whether the small number of produced episodes was induced by an aesthetic choice (later justified by the author asserting he shot them just like he would have films) more than by the difficulty encountered to develop the project in the form of a series because of the tight screenplay (to make N° 6 confess the reasons for his resignation).

b) *Circular structure and intellectual aporia*. The critics have traditionally interpreted the circular pattern of *The Prisoner* – the first images are similar to the last ones – as the sign of a meaningful element which could not lend itself to an interpretation at the end.

But can't this be interpreted as the sign of the contradiction that cannot be resolved by the narration? In spite of its scathing criticism of the Welfare State, the series finally turns out to have no replacements likely to recreate the social order with new principles. Lacking any positive social project, the series only promotes individualism as a sign of rejection of society. What's more, the series associates in a rather muddled way a moral criticism of modernity (too much sex and violence since liberty comes hand in hand with permissiveness) with a political criticism of the Welfare State (which smothers individual freedom). In actual fact, we can see how the narration only mirrors the contradiction inherent to the English liberal ideology. The latter combines a criticism of a society devoid of principles with a prevailing individualism: N° 6 ceaselessly claims he is not a number but a free man, a formula which has become a symbol of the series. However, this assertion, in keeping with the ideological anxieties of the 60s¹⁹, is characterized by its most ambiguous link with the notions of democracy and freedom. In a nutshell, the series seems to deliver the message that freedom and individualism are one. It is easy to fathom the intellectual consequences of such strange blend: freedom is not envisaged in a genuinely universalist way, in which it would be founded on reciprocity and self-restraint²⁰. It is actually understood as a mere individualism or solepsism. Because the central issue of freedom is raised abstractly and confusedly, it is never quite resolved. On the contrary, the series pits the contemptuous clear-sightedness of a so-called enlightened élite – henceforth the only category likely to enjoy *its own brand* of freedom – against the blindness of a conformist, apathic mass²¹. It is then no wonder that the main protagonist doesn't seem to be a nicer person and that dialogue is often quite formal – when it is not a mere dialogue of the deaf.

Then, if there exists no "without" where a purely individual identity can be worked out with no reference to the restraints imposed by society, we understand that N° 6 and the series are infinitely brought back to the starting-point. What's more, we may wonder about the use of Pop aesthetics in the series with a view to criticizing consumer society. If the Pop vision of the world can be defined as a "concrete" representation of ideas through design, it nevertheless appears it provides a restricted, if not totally insignificant, vision of social, economic and political relations. The issue of freedom is then raised much too abstractly. *The Prisoner* illustrates the theatrical aesthetics of a psychology involving archetypes rather than human characters with a real psychological dimension. Thus the characters are but "ideological machines".

Finally, we may wonder whether *The Prisoner* could be considered a sign to the failure of the anti-establishment generation – a widely spread opinion today. Indeed this generation has belatedly opted for a neo-narcissistic individualism, forsaking the social links to obey a pure logic of heteronomy: Even the die-hard anti-establishment leaders fall prey to the charms of self-examination: while Rennie Davis gives up the radical credo to follow the guru Maharaj Ji, Jerry Rubin discloses that, between 1971 and 1975, he was a keen adept of gestalt therapy, bioenergy, rolfing, massage (...) acupuncture, Reichian therapy²².

To put it as bluntly as possible: "The subject dies when the individual is born"²³.

8. Displacement effects

We can see thanks to those two examples how the "text" has to tackle the gaps existing between *representation* and *figuration*. We could say that, somehow, the implementation of the ideological project – that is to say the narrative process – imposes upon this very ideology a number of restrictions or contradictions beyond which the text may then try to go.

To take the example of Jules Verne again, we see how the author avoids the problem of a dry scientific discourse – the mouthpiece being then an abstract narrator – by developing a poetic approach bearing on the technical terms that nevertheless retain their scientific accuracy. Thus, in his book *Journey to the Centre of the Earth*, the rocks are described through the mar-

velling eyes of the young Axel and not through those of the more intellectual Lidenbrock. To come back to *The Prisoner*, the series is explicitly defined as an allegory by its creator: "The gimmicks were symbolical paraphrases of certain social facts. For example, the ancestor of the bicycle was a symbol of progress; whoever has ever been stuck on a motorway with five thousand other motorists will understand what I mean (...) the balloon represented the greatest fear of all, that of the unknown. Or an intrusion in your privacy, or also a faceless bureaucracy? It's up to you to decide"²⁴. The multiplication of "gimmicks", to use the author's word, seems to us a tentative solution to the weight of the ideological project. Somehow, by giving his criticism of the Welfare State and of the means society has to control individuals the status of symbols, the author is possibly trying not to bore the viewers with a didactic discourse²⁵. As matter of fact, the example of *The Prisoner* developed here is by no means a single case.

In another series, *The Invaders*, the implementation of the ideological project deals with the imposition of American values to the rest of the world. However, this optimistic ideology is contradicted in actual fact and from the political point of view by the cleavage in the American public opinion about the Vietnam War. The *Invaders'* utopian and humanist philosophy then moves on to a fantastic realm, displacing the narration toward a principle that goes beyond political opinions and concerns the whole of mankind: the biological threat. Therefore, the series fosters a definitely apolitical environment going beyond national borders, which is in keeping with its universalist approach.

In certain cases, the weaknesses of the ideological discourse are not overcome and purely set aside, which only underlines the ambiguity or the weakness of the story: in *Starsky and Hutch* (1975-1979), we may think that the basic contradictions of the series find a more or less successful solution in the characters' attitudes. Thus, the issues of race and hierarchy –however important they may be– are obliterated by the caricatural relationship of the two detectives with their black chief, Captain Dobey. The problems due to race or social origin are never tackled in the narration but they find a sort of outlet in pre-set options: for example, the series refuses to acknowledge the social dimension of crime and therefore it only presents killers as psychopaths. The issue of existence of an underclass living on the margins of American society is then obliterated.

2. The cult of cult series

Without exaggeration, we could probably refer to the reactions following the broadcasting of *The Prisoner* in the early 90's as a societal phenomenon. The latter went obviously beyond the reactions to other series broadcast at the same period. The notion of "cult series" applied to *The Prisoner* by most media determines a doxa, a discourse about which we should answer the following questions:

- a) how did it appear?
- b) what does it tell us and consequently how could we define it?

In other words, is there a general agreement about the notion of "cult series" so that we could decide whether a given series is or is not one? As a matter of fact, if the notion is used mostly with a view to promotion, it is a fact that it defines a new principle linked to the economy and symbolic practices. We are therefore entitled to try to theorize the "cultural" value.

We can find the principles of a cult both in the work (author's biography, circumstances surrounding the production and its reception, aesthetics, formal and ideological characteristics of the series) and in a number of sociological mechanisms whose broad features we would like to mention here:

The peculiar artistic value of the series produced in the 60's. According to certain writers and critics²⁶, the artistic value of the series is closely linked to a policy concerning authors and producers. The late sixties would correspond to a major change towards a new policy concerning programs which were aimed at specific audiences. This mutation entailed a number of consequences from the formal point of view: tensions and ideological conflicts (racism, sexism, generation gaps, social groups) would find a pre-set solution. To put it in another fashion, social tensions would then be overcome only through the positive interaction of characters²⁷.

Obviously, this thesis implies the existence of a pre-commercial TV golden age, upon which the cultural conception of series strives. The consequences of the golden age theory are the following:

The value of works is founded on a time sequence (before/after), claiming that a true policy of TV authors had disappeared. In real fact, it implies the rejection of any fiction that would be – in form and story – submitted to economic and programming requirements. This rejection thus tends to impose such notions as intimidation and political correctness. It can also be traced in other sectors of cultural production, notably in the record industry

where the values of impartiality and gratuitousness (far from any calculation and planification) seem to be the major criterion of quality. Indeed, the idea that the under 50 housewife was not aimed at before the seventies, is grossly wrong. We rather realize that the a posteriori cult of pop series is linked to a refusal of the economy, or else to the promotion of what is not economically viable, according to the principle that the rare thing is expensive.

– Such a stand ignores the complexity of the very concept of quality within a framework where we cannot be satisfied to simply oppose the artistic and industrial fields, especially concerning an object produced in series. Besides, the delusion that quality belongs to the very substance of the work and is the single valid criterion, would lead us to obliterate the audience's reactions and feelings. If we wish to establish quality criteria, it seems more valid to apply them not to the text itself but to the multiple readings induced in the audience by the text. In short, the cultural value would be founded on the denial of success: "It is a TV series which, generally, was not quite successful when it appeared in its country of origin but which had a number of early, faithful followers". The quotation is taken from *Le Rôdeur*, the main fanzin of *The Prisoner*. Such a definition duplicates the principle of differentiation which tends to categorize works by opposing the "pure" productions aimed at a restricted market – in this case, a self-declared *élite* of insiders – to the mass production trying to cater for the expectations of the public at large. For one thing, such a principle – from the economic and symbolically economic viewpoint – does not live up to the facts (*The Prisoner* attracted a large audience when it was broadcast for the first time and required quite a heavy budget), but it is also easy to feel, when reading fanzins and especially the readers' letters, that they belong to a closed world in which – to paraphrase Bourdieu – you are subject "to the law of action or reaction, pretention, or distinction".²⁸

– As a consequence, cult series would delimit the field on which symbolical tensions are played out. The latter are all the more interesting as they affect simultaneously popular cultures and legitimate ones²⁹. We therefore came to assume that the cultural value reflects less a feature of the work as such, but that it rather brings to light the opinions of an audience lacking the cultural means to allow them access to legitimate works, nevertheless trying to be different from the masses although they are always very wary of vulgar choices³⁰. Consequently, the emergence of the cult series as an economic

reality and a symbolical field leads us to the study of a peculiar decision – making line of thinking, founded on a double refusal:

Refusal of a popular involvement in any artistic activity because it is deemed too spontaneous and driven by our pulsions to allow for a genuinely critical approach.

Refusal of the legitimate culture.

Then the cultural attitude may result in an exhaustive and encyclopedic investment in order to derive some symbolical profit from a work restricted to a happy few. Those who would have doubts about the objectivity of that social category can be referred to a similar analysis by Erik Neveu concerning rock music fans³¹. Therefore, isn't the recent introduction of the study of TV series into university curriculums an ultimate proof of the legitimization process? Finally, the analysis of the notion of cult series has another interest insofar as it compels us not to associate all TV productions – especially TV series – with the so-called mass-culture. Indeed, the latter should not be mistaken for popular culture or counter culture.

In conclusion, a very close reading of *The Prisoner* seems to point out an obvious gap between the main features which are at the origin and also legitimize the cult of the series, and a more objective perception of it. We have seen that the cult's only real value is to be found in the opinion those who define and celebrate it have of themselves. Those features, and their self-proclaimed nature, do not stand up to analysis. Thus, we are entitled to think that the political outcome of the series testifies less to a general claim for freedom, shared by all, than to a withdrawal toward purely individualistic values, the latter being considered by some anti-establishment thinkers³² of the sixties, as a sure sign of failure.

As a matter of fact, such a reading of the series shows N° 6 to be the defender of a sensitive, cultured minority reacting against the unrefined materialism of lesser mortals addicted to passive consumption.

What is more, we may question the choice of pop aesthetics to criticize society: because it obliterates any reference to the issues of the economy and social groups, *The Prisoner* cannot possibly and efficiently raise the question of the Welfare State. But then again, that lack of context may explain the perennity of the series, its capacity "to age well".

NOTES

1. François Bédarida, *La société anglaise, du milieu du 19^e à nos jours*, "Points", Hachette, 1990.
2. We are familiar with the reticence of numerous critics with regards to any ideological appreciation that seeks to go further than the text and which is particularly orientated towards the "intentions of the author". However, these critics often confuse the improbable analysis of the mechanisms of creativity with the rhetorical justification of the author. This rhetoric often produced *a posteriori* and retroactively supporting the doxa of the work, can effectively induce a real "theory effect", but this means of justification and of reevaluation, and the complex strategies that it produces, nevertheless constitute something of real interest for the critic. Durkheim says much the same thing: it is not enough to prove that religion produces a questionable rhetoric in order to make a sociology of religion. Let's add finally that the hesitation that is demonstrated towards the "supposés intentions de l'auteur, à supposer même que ces intentions aient été parfaitement claires et explicites pour le cinéaste lui-même" (Jacques Aumont/Michel Marie, *L'analyse des films*, Nathan Université, 1988, p.205) are distinctly examined, if not brought to a conclusion, by the concepts of *non conscient* from Lucien Goldmann or from *Projet idéologique* in Pierre Macherey. On this point, see Edmond Cros, *Théorie et Pratique sociocritiques*, Etudes sociocritiques, Université de Montpellier, pp.9-22.
3. For a definition of Pop Aesthetics, see Simon Frith and Howard Horne, *Art into Pop*, London, Methuen, 1987. See also David Buxton, *Formes et idéologies dans les séries télévisées*, Editions de l'Espace Européen, 1991. The deliberate choice of the Pop approach against the so-called realist option left its mark on many British TV series of the 1960's, such as *The Prisoner* (1967) or *The Avengers* (1961-69).
4. Raymond Boudon, *L'idéologie des idées reçues*, Fayard, Idées forces, 1986, p.29.
5. Eric Neveu, *L'idéologie dans le roman d'espionnage*, Presse de la Fondation des Sciences Politiques, 1985, p.55.
6. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1971, p.199.
7. Pierre Macherey, op. cit., p. 199.
8. Pierre Macherey, op. cit., p. 223.
9. Pierre Macherey, op. cit., p. 219.
10. Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, (trad. fr. Myriem Bouzaher) Poche, 1993, pp. 144-145.
11. Pierre Macherey, op. cit., p. 180.
12. "L'exposé filmiquement oral d'une théorie rend celle-ci indigeste bien que lacunaire (...) Le 7ème Art n'y trouve jamais son compte. Simple véhicule, il n'y joue aucun rôle créateur (...) Les séquences de fiction sont réduites à une fonction subalterne, simples "exemples" venant illustrer un discours scientifique seul porteur de connaissances.", in Daniel Serceau, "Cinéma scientifique et fiction. *Mon oncle d'Amérique*", *Les feuillets télévisés européens*, Cinémaction N°57, October 1990, pp. 102-107. With regards to these problems, a film maker proposes the following answer: "(Faire) rentrer les thèses à l'intérieur des personnages" in Alain Resnais, Meeting with Madeleine Chapsal, *Mon Oncle d'Amérique*, Ed. Albatros, 1980, p. 7. We can add that the principle of separating fiction and discussion merits by itself

- an analysis. The works of Sade could serve as an excellent literary archetype, through the alternation of descriptions and philosophical commentaries.
13. The field of definition of the literary form is itself submitted to the game of ideological representation. See Bourdieu Pierre, *Les règles de l'Art, Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, 1992.
14. See Simone Vienne, *Jules Verne, Mythe et Modernité*, PUF, "Ecrivains", 1989.
15. This distinction, based on the possibility of the narrative to propose or not a final catharsis, is itself borrowed from Aristotle by Eco: "Pour la première, la catharsis démêle le nœud de l'histoire mais ne réconcilie pas le spectateur avec lui-même (...) Passons maintenant à la seconde incarnation du modèle aristotélicien (...) Ici, l'histoire, en résolvant ses propres nœuds, se console et nous console." in U. Eco, *De Superman au Surhomme*, op. cit., p. 13.
16. U. Eco, op. cit., p. 20.
17. About the mechanisms of the expected pleasure and gratification in popular stories, see U. Eco, op. cit., p. 18 sq.
18. U. Eco, op. cit., p. 25.
19. As an example: the Kinks' song "20th century man", which clearly expresses the feeling of loss of identity and the decline of private life.
20. If liberty is defined as a self-restraint, within a necessary connection to alterity, see Fichte, *Fondement du droit naturel selon les principes de la doctrine de la science*, trad. Alain Renaut, PUF, Epiméthée, 1984.
21. This is again the traditional critic against a democracy inspired by Tocqueville, in which the opinion of the majority is not necessarily the most enlightened one.
22. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, Essai sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1983, p. 118.
23. Luc Ferry-Alain Renaut, *La pensée 68*, Gallimard, 1985, p. 100.
24. P. Mc Goohan, in Alain Carrazé/Hélène Oswald, *Le Prisonnier, Chef-d'œuvre télévisonnaire*, Ed. 8e Art, 1989, p. 8.
25. The question of the integration and of the semantic functioning of the symbols, connected with an ideological meaning, seems to be particularly interesting. See for example in E. Cros, the meaning of Saint André's cross in *Scarface*, op. cit. pp. 193-224..
26. See especially Serge Daney, *Le salaire du zappeur*, Ramsay Poche Cinéma, 1993.
27. In connection with this, we can wonder whether this process of simplification, especially through a reduction and even a mere suppression of the psychological aspects of the characters, is the necessary condition to the success of the introduction of American series throughout the world. See Arnaud Mattelart-Xavier Delcourt, *La culture contre la démocratie ? L'audiovisuelle à l'heure transnationale*, La Découverte, 1984.
28. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Editions du Seuil, 1992, p. 181.
29. See the definition, proposed by Pierre Bourdieu, of "art moyen" in *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Minuit, 1979.
30. See Philippe Le Guern, *Projet idéologique et mise en récit : Le Prisonnier ou le culte d'un malentendu ?*, Thèse de Doctorat en Littérature Générale et Comparée, Rennes II, 1995.
31. Erik Neveu, "Won't get fooled again", in *Rock, de l'histoire au mythe*, Anthropos, 1992, pp. 41-51.
32. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Gallimard, 1983, p. 72.

ANASTASIS ET FONCTION ANASTASIQUE DE LA REPRÉSENTATION DU DÉSERT DANS LA PEINTURE HAGIOGRAPHIQUE CHEZ FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA

Manuel MONTOYA

Faculté des Lettres Victor-Ségalen
Université de Bretagne Occidentale

¡Verdad, que hasta ahora en duda
a los montes te destierras
y en los desiertos te encierras..."

Tirso de Molina: *Cigarrales de Toledo*.

Góngora avait voulu, paraît-il, écrire une « Soledad de los Yermos », une « Solitude des déserts » qui eût ainsi conclu un cycle qui concevait l'errance de son pèlerin, tel un nouvel Ulysse, comme errance initiatique, au travers de quatre espaces surdéterminés qui signifiaient la totalité du monde. Nous ne pouvons que spéculer sur ce que cette « Solitude » eût pu être, même si les sonnets que Góngora écrivit contre ses détracteurs¹, les travaux de Robert Jammes² et ceux de Maurice Molho³ à la mémoire de qui nous dédions ce travail, nous laissent « vislumbra » ce que cela aurait pu être.

Mais qu'est-ce donc que le monde désertique au XVI^e et au XVII^e siècles ? Pour répondre à cette question, pour essayer d'apporter quelques

leurs partielles et fragmentaires sur le sujet, nous avons décidé de nous attacher, non pas à Góngora (la non-écriture de cette « Solitude des déserts » nous comble finalement d'aise puisqu'elle est écriture désertique à l'état pur), mais à la représentation du désert dans la peinture des Siècles d'Or et plus spécifiquement dans celle de Fernando Yáñez de la Almedina, qui signifie, nous semble-t-il, l'anéantissement de la représentation par la surreprésentation du néant.

Je me suis intéressé en d'autres circonstances au lien qui unissait les modélisations combinatoires (greimasien) et celles topologiques (thomien⁴) des structures narratives élémentaires à propos d'un type de représentation particulier : la crucifixion⁵. Il ne s'agissait pas pour moi, alors, d'effectuer une analyse sémiologique poussée mais d'esquisser certaines implications sémiotiques des modèles que j'appellerai volontiers, et faute de mieux, « anastasiques »⁶. C'était particulièrement évident pour la représentation de la crucifixion. Poursuivant cette réflexion j'ai voulu l'appliquer à la représentation hagiographique. Une première remarque s'impose. L'analyse diachronique fait certes apparaître les écarts entre les invariants et les variants, mais interdit toute lecture « historique » dans la mesure où elle reste neutre, voire muette, puisque « les modèles sont à concevoir comme des représentations hypothétiques susceptibles d'être confirmés, infirmés, ou falsifiés »⁷. Qu'est-ce à dire ? Que la représentation de modèles combinatoires fait apparaître une structure signifiante certes, mais que ces modèles se contentent, dans le cadre d'une théorie formelle, d'intégrer des couplages aux analyses structurales pures, déliés de toute implication contextuelle.

ERASME ET LES PAGNES⁸

Dans cette perspective, mon intérêt pour le « désert », comme structurant un type de discours, vient d'une double surprise, dont l'une divine. La divine fut la découverte, voilà une dizaine d'années, du peintre Fernando Yáñez dit Fernando ou Ferrán Yáñez de la Almedina, né en ce lieu de la Manche à la fin du XV^e ou au début du XVI^e siècle et mort selon toute probabilité vers 1550-1560, mais ayant travaillé et ayant longtemps vécu à Valencia, haut-lieu de l'humanisme en Espagne⁹ ; l'autre, que je n'aurai l'outrecuidance d'appeler triste, est l'extraordinaire silence de Marcel Bataillon dans sa thèse et dans ses nombreux articles consacrés à Erasme et l'Espagne, sur les

peintres et les auteurs de traités de peinture ou d'esthétique qui se reconnaissent dans la pensée du maître de Rotterdam, ou que l'on peut sans difficulté inscrire dans sa mouvance idéologique. Certes, Bataillon ne faisait que rendre à son compte, sans le faire exprès, le laconisme d'Erasme en matière d'expression plastique. D'une manière très générale et sans trop entrer dans les détails, nous pouvons affirmer qu'Erasme, comme la plupart des penseurs humanistes, n'appréciait guère les Beaux-Arts en eux-mêmes ; tout juste la littérature et encore ! Les seuls textes où il traite de ce thème sont : le *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*¹⁰, de 1528 (sur Albrecht Dürer entre autres), et le *Dialogus Ciceronianus*¹¹ de cette même année, à quoi nous pouvons ajouter quelques passages du *Modus orandi Deum*¹², traduit et publié à Bâle en 1546.

Son appréciation d'un tableau était surtout conditionnée par les qualités de l'imitation du modèle ou par le sujet traité. En cela, Erasme ne faisait pas preuve d'originalité mais s'inscrivait dans la tradition intellectuelle d'une Renaissance des arts mal comprise puisque, à la suite de Giotto et surtout d'Agnolo di Taddeo Gaddi, un auteur comme Cennino Cennini, dans son *Traité de la Peinture*¹³ probablement écrit vers 1390, avait déjà introduit les notions de « disegno interno » et de « disegno esterno », bien avant Federico Zuccaro¹⁴, qui dépassaient largement la problématique de la peinture comme « imitation ». Toutefois cette attitude ne signifiait pas une indifférence absolue. Erasme parle des lieux qu'il visite et des œuvres d'art qu'il voit ; mais il ne le fait qu'en fonction de ses intérêts réels et immédiats. La décoration trop luxueuse et raffinée des édifices religieux de Rome lui déplaisait pour des raisons d'ordre éthique ; ce qu'il considère ce sont les dépenses excessives qu'une telle décoration a dû provoquer au détriment de la foule de miséreux et tout comme Alfonso de Valdés, au moment de la mise à sac de Rome par les troupes impériales, il n'aura pas un mot pour les destructions d'œuvres d'art ; bien au contraire, il s'en félicitera. Il se veut avant toute chose le partisan de la pauvreté évangélique de l'Eglise des premiers siècles et le luxe de Rome et des palais du Vatican le choquent d'autant plus douloureusement que le Pape prétend être le représentant sur terre du Christ qui vivait misérablement et prêchait la pauvreté. Dans un passage du *Convivium religiosus*¹⁵ (1522), l'un des personnages fait une allusion à un édifice religieux qui est de toute évidence la Chartreuse de Pavie, monument particulièrement admiré de ses contemporains. Mais la profusion de marbres et d'objets décoratifs (tableaux, sculptures, ornements divers...) était pour Erasme contradictoire avec la

destination de la Chartreuse qui était de proposer à ses occupants naturels et ses visiteurs éventuels un lieu de recueillement, de repos et de méditation, en un mot de « retrainiento ». A quoi bon alors la mise en place d'un programme iconographique et d'un spectacle propre à émouvoir les sens ? L'œuvre de Dieu, la Nature, avait sa préférence (« ars naturalis » contre « ars artificialis ») ; dans ce contexte rien n'était plus éloigné de son éthique de la beauté et de la grandeur religieuse que le maniérisme et le baroque. En fait, Erasme adopte en matière d'art la même attitude que celle des humanistes en général, ou plus tôt dans le temps, de Dante et de Saint-Thomas d'Aquin ; quand il médite sur des fables antiques ou qu'il se pénètre de la substantifique moëlle des Psaumes ou des Épîtres pauliniennes, il s'agit pour lui d'aller au-delà de la littéralité du sens des textes ou des œuvres d'art en général, pour atteindre le sens spirituel, allégorique ou anagogique de celles-ci. Un tableau, un emblème peint ou gravé n'est important que dans la mesure où l'objet de sa perception visuelle, toujours objet de suspicion, est un appel vers un arrière-fond que seule l'intellection nous permet de percevoir. L'objet d'art serait donc pour lui un objet de connaissance plus que de reconnaissance (même si l'imitation prévaut) du *Περὶ Ἀρχῶν* divin, comparable à l'ombre projetée dans l'allégorie de la caverne de la *République* platonicienne. Encore faut-il savoir aller au-delà de l'apparence pour atteindre son sens supérieur. C'est pour cela que le silence de Marcel Bataillon nous semble d'autant plus surprenant (quoique significatif) que la peinture, malgré le relatif laconisme d'Erasme, posait de façon particulièrement aiguë le rapport de la représentation à la nature humaine et au divin, qu'il se fût agi de la figuration d'un saint ou du Christ lui-même, d'un crucifix ou de la Sainte Eucharistie.

Lorsqu'au XVII^e siècle le jansénisme attire à Port-Royal-des-Champs, un certain nombre d'hommes et de femmes soucieux de quitter le monde et ce « siècle », ces nouveaux solitaires, à la suite de ceux des « santorales » chrétiens, se tournèrent tout naturellement vers leurs ancêtres, Saint Jérôme, Saint Antoine, Saint Makaire, etc... pour y chercher à la fois une confirmation et un exemple. Cela ne fut pas le propre de la seule France ; en Italie et en Espagne déjà, et peut-être à une date antérieure, nombre d'auteurs se désintéressent du « mundanal ruido » pour trouver dans la solitude de leur « désert », les Cigarrales de Tolède, ou les Cármenes si Horatiens de Grenade, ou encore les Cortijos de la lointaine et solitaire Cordoue, un sens à leur vie. Cela semble assez logique puisque le départ vers le désert de Port-Royal, ou le « meno-

prio de Corte y la alabanza de Aldea », ne fait somme toute que reproduire le phénomène érémitique qui avait eu lieu treize siècles plus tôt.

C'est de cette époque que datent en effet les principales études et traductions sur les Pères du désert, qu'on « redécouvre » brusquement les saints d'Egypte, d'Alexandrie, de Syrie que Jacques de Voragine avait popularisés au Moyen Âge au travers de son « princeps vitae monasticae », mais qui étaient tombés dans l'oubli au cours des siècles suivants. À quelques années d'intervalle paraissent les traductions d'Arnauld d'Andilly qui, sous le titre *Vie des saints Pères des déserts d'Egypte et de Syrie* (1654), contiennent les vies de Saint Antoine, Saint Paul de Thèbes (au sujet desquels Velázquez fera un tableau admirable¹⁶), de Saint Pakôme ; l'*Histoire des moines d'Egypte*, l'*Histoire lausaque*, les *Institutions* et les *Entretiens* de Cassien, le *Pré spirituel* de Jean Moschos¹⁷ particulièrement intéressant sur le « bricolage » de la vie de Saint Jérôme et de sa représentation, l'*Echelle du Paradis* de Saint Jean Climaque puis successivement, l'*Histoire des Moines d'Orient* de Bulteau (1678), les *Monuments de l'Eglise grecque* de Cotelier (1677-1688) et les *Mémoires pour servir à l'histoire des six premiers siècles de l'Eglise*, de Tillemont, à la fin du XVII^e siècle. Si nous faisons abstraction des nombreuses vies de saints, non parce qu'elles ne présentent pas d'intérêt, mais parce qu'elles ne sont pas de propos ici, nous pourrions citer aussi dans cette optique les cas des *Asolani* de Bembo (1505) et la tradition du « désert des délices » et des pastorales religieuses, le *Mare Oceano di tutte le religioni* (Messine, 1613) et les textes dont nous avons parlé, de Tirso, de Góngora, auxquels nous pourrions ajouter Guevara, Luis de León, Calderón, Gracián et tous les auteurs espagnols qui ont utilisé le « locus amoenus » de « la vida retirada ». Nous citerons aussi Thámar, professeur à Cadix qui entre 1550 et 1559 traduisit le *De inventoribus* de Polidore Virgile, le *Chronicon* de Carión et le *Libro de las costumbres de todas las gentes* de Bohemo ; ajoutons encore *La vida de San Gerónimo* du Padre Sigüenza, publiée à Madrid en 1595, ainsi que les traductions du livre de Climaque dont nous avons parlé, parues en Nouvelle Espagne et dont l'auteur est Juan de Estrada, bien avant celle que Luis de Granada traduisit en 1562, le *Scala paradysi caelestis* et le *Sylva perfectionis* de Pedro Suárez de Escobar du début XVI^e et le *Contemptus mundi nuevamente romançado* de Juan de Avila (1536), etc... Bataillon nous donne une liste de certains de ces auteurs mais là encore il oublie la Nouvelle Espagne comme il a oublié la peinture.

Parmi ces glorieux ancêtres, il en est un qui se distingue : Saint Jérôme. Il nous faudra cependant être très prudents, car je ne pense pas que l'on puisse mettre sur un même plan d'équivalence, une représentation de Saint Jérôme en cardinal, du genre de celles que l'on trouve dans les programmes des églises et des couvents hiéronymites¹⁸, et Saint Jérôme se mortifiant ou traduisant la Bible¹⁹, comme celles que nous avons avec Georges de La Tour par exemple.

Comme le rappelle Paul Guinard²⁰, à la suite d'Emile Mâle²¹, l'ordre hiéronymique essentiellement hispanique est lié plus que tout autre à l'histoire de la monarchie castillane ; le sanctuaire de Guadalupe, décoré par Zurbarán avec un cycle de peintures à la gloire de Saint Jérôme, allait être très populaire ; c'est là que les captifs libérés de la désertique Berbérie allaient rendre grâce à la Vierge, dont Cervantes lui-même qui y aurait déposé ses chaînes en ex-voto, sanctuaire dont la réputation allait s'étendre au Nouveau Monde ; il nous suffit de rappeler que Christophe Colomb donna son nom à une île par lui découverte, et que la Virgen de Guadalupe, la « Lupita », allait devenir la patronne du Mexique. Alphonse XI consacre à la Vierge de Guadalupe la magnifique victoire sur les Maures d'Andalousie et du Maroc qu'il remporte en 1340 au Salado, peu de temps avant de confier le sanctuaire à l'Ordre des Hiéronymites. C'est de même dans un monastère hiéronymite que Charles Quint fait retraite après avoir abandonné le « mundo », à Yuste, dans le désert d'Extremadure (« extrema y dura ») ; de même lorsque Philippe II créa l'Escorial, il décida de confier la « grande citadelle de la contre-réforme »²², palais et nécropole des rois, aux hiéronymites. A Lisbonne, le superbe monastère de Belém (monastère des Jerónimos qui a encore servi de cadre à la cérémonie du 1er janvier 1986 qui marqua l'entrée du Portugal dans la CEE), marque l'endroit où Vasco de Gama débarqua à son retour des Indes.

La thématique hiéronymique n'est pas innocente mais au contraire profondément marquée, dans un contexte politique et idéologique clair à l'époque. Faut-il rappeler encore, comme le fait Fray José de Sigüenza, la polémique que souleva dans le corps même des Hiéronymites, la tentative d'épuration de 1486. Le Statut de « limpieza de sangre » adopté par le Chapitre de Tolède en 1547, fait mention du scandale que provoqua le prieur de cet ordre Fr. García Zapata, qui selon les chanoines de Tolède portait sa fidélité au judaïsme jusqu'à célébrer dans le monastère de l'Escorial la fête des Tabernacles²³. Défenseur des juifs convers, et il s'agit déjà là d'une certaine forme

de transfert d'un code à un autre (avec ses écarts, etc....), l'attitude de l'Ordre de Saint Jérôme peut expliquer que certains manchegos et/ou valenciens aient vu en lui « l'apôtre » d'une certaine forme de tolérance religieuse et de pensée dans une Espagne qui s'enfonçait de plus en plus dans les guerres modernes de religions. Quand on sait que F. Yáñez, au sujet de qui on ignore à peu près tout, était peut-être « morisco », selon certains auteurs, comme Felipe María Harin²⁴, cela prend une « relevancia » supplémentaire. D'autres auteurs se basent, pour affirmer cela, sur l'habitude qu'avait Yáñez d'habiller « a lo morisco » certains de ses personnages dans ses tableaux, ce qui était formellement interdit par le « vedor » du Saint Office. Mais, vraie ou fausse, cette appartenance au groupe des « moriscos » n'apporte ou n'enlève rien à l'importance de ce tableau de Yáñez de 1530.

Toujours est-il que Saint Jérôme est l'ermite humaniste par excellence, et cela pour plusieurs raisons, dont celle de sa fuite de Rome n'est pas la moindre. Mais il y a un autre aspect important, souligné par Fray Sigüenza dans son ouvrage sur l'Ordre de Saint Jérôme²⁵ : peu de temps après que les premiers ermites espagnols et italiens qui espéraient ressusciter l'Ordre de Saint Jérôme se fussent installés en Espagne, dans les ermitages du Castañar (Tolède) et de Villaescusa (Madrid), puis dans celui de San Bartolomé de Lupiana, on commença à murmurer qu'il s'agissait là de personnes très dangereuses, dont le mysticisme et le désir de pureté et d'austérité inquiétaient l'Eglise, à cause de leur « liberté d'esprit » :

« Era gente peligrosa, que tenía no sé qué manera de trato y lenguaje y aun orden de vida que sabía a los begardos y beguinos, que era como decir en estos tiempos luteranos. »²⁶

C'est d'ailleurs ce soupçon d'hétérodoxie qui les força à solliciter l'approbation et la confirmation papale de leur groupe comme Ordre religieux canoniquement constitué, ce qui fut effectivement réalisé le 15 octobre 1373, Grégoire XI leur concédant en Avignon la bulle fondatrice « Salvatoris Humani Generis », de l'Ordre de Saint Jérôme sous la Règle de Saint Augustin. Toutefois, ne s'estimant pas totalement satisfaits, les hiéronymites n'eurent de cesse d'obtenir du Pape l'union de tous les monastères et l'exemption des évêques²⁷, concédées par Benoît XIII et ratifiées après le Schisme d'Occident, par Martin V, puis par Innocent VIII en 1492.

C'est au retour d'Italie qu'Erasmus écrit *L'Eloge de la folie* (1511) où il dénonce le bouleversement d'un monde auquel l'Eglise Romaine a contribué largement. Comme il le dénoncera plus tard dans le *Ciceronianus* de 1528, Rome avec son élégance et sa pompe était devenue un repaire de paganisme.

L'idée se répandait de plus en plus que pour être bon chrétien il fallait fuir Rome. Chez Erasme et Luther, mais aussi à Rome, où existait une telle critique, qui émanait parfois de personnalités très proches du pouvoir, tels les « capitoli » de Berni, secrétaire de Giberti de 1524 à 1532, qui sont une douloureuse satire, l'Urbs était devenue le lieu de tous les vices. Dieu a construit l'univers de sa main. La nature est « un temple dont les arbres sont les colonnes ». Le « monde » qui s'oppose à la nature agreste, le « mundanal ruido » est une Egypte inquiétante, pour reprendre la terminologie médiévale. Cela vient en quelque sorte complexifier notre problème parce que l'Egypte devient ainsi polysémique : lieu de refuge et de salut et lieu de perdition et de distraction. Le *Contemptus mundi*...²⁸ est assez explicite en la matière :

« Esta mala ciudad que es de congregación, no de plazas ni calles, mas de hombres que se aman a sí y presumen de sí, se llama por diversos nombres, que aclaran la maldad de ella. Llámase Egipto, que sirve decir « tiniebla » o « angustia », porque los que en esta ciudad viven carecen de luz, porque no conocen a Dios. Y no lo conocen porque no lo aman... Llámase también Babilonia, que quiere decir « confusión », el cual nombre fue puesto cuando los soberbios quisieron edificar una torre que llegase hasta el cielo, para defenderse de la ira de Dios, si quisiese otra vez destruir el mundo por agua, y para hacer un tal edificio, por el cual fuesen nombrados en el mundo... Éstos son los que no entienden a qué fin fueron criados, ni cómo han de usar de las criaturas, ni temen infierno, ni desean el cielo ; mas todas las cosas las quieren para sí, haciéndose fin de todas ellas... »²⁹

Le Concile de Latran de 1513 avait pris de nombreuses initiatives en vue de corriger cela : Rome nouvelle Babylone, Egypte de tous les vices ? Au cours du premier tiers du XVI^e siècle et déjà à la fin du XV^e, se développaient des mouvements de dévotion et de rénovation religieuse. Il s'agissait là d'une préforme catholique qui alourdit encore davantage le climat romain. Ainsi

les Nouveaux Observants aspirent à la simplicité franciscaine avec l'appui de la duchesse de Camerino, nièce de Clément VII. En juillet 1528, la bulle « Religiosus zelus » accorde au groupe l'autorisation de mener une vie érémitique, en marge donc de l'Eglise romaine. En cela, ces mouvements se distinguent du maître de Luis de Granada, l'ermite franciscain d'Escalaceli, Juan de Avila (*Avisos y reglas cristianas*³⁰, de 1556) :

« Item, inclinad vuestra oreja a la determinación y enseñanza de la Iglesia católica, cuya cabeza en la tierra es el Pontífice romano. Y tened por cierto, como San Hierónimo dice, que cualquiera persona que fuera de esta obediencia y creencia comiere el cordero de Dios, profano es. Y quienquiera que fuere hallado fuera de esta Iglesia, necesariamente ha de perecer, como los que no entraron en el arca de Noé fueron ahogados en el diluvio. Y contra esta Iglesia no os mueva revelación ni sentimiento de espíritu, ni otra cosa mayor o menor, aunque viniese ángel del cielo a lo decir, porque, como dice San Pablo, esta Iglesia es columna y firmamento de la verdad, y mora en ella el Espíritu Santo, que ni engaña ni puede ser engañado. »³¹

Parallèlement à cette spiritualité nouvelle, se développe un mouvement, celui de l'Oratorio dell'amor divino, dont l'évêque de Chieti, Gian Pietro Carafa et Gaetano da Thiene étaient les chefs de file. Ce mouvement, qui va marquer tout le début du XVI^e, est essentiellement axé sur la dignité du sacerdoce et leur dévotion à Saint Jérôme, et il est intéressant à cause de leur insistance sur l'ascète éperdu de pénitence, plus que sur le grand interprète de l'Écriture. L'accent est mis sur sa vie intérieure et la suavité de l'amour mystique, dans un culte tout affectif et fervent à l'Eucharistie, culte qui aboutira à l'institution de l'Adoration des « Quarante Heures ». Gaetano serait à l'origine de la pratique de l'Adoration perpétuelle et la Prière des Quarante heures, celles que le Christ passa au tombeau³² ; ce sont d'ailleurs, me semble-t-il, comme en d'autres temps j'avais voulu le démontrer, ces Quarante heures et l'adoration du Saint Sacrement qui sont à l'origine génétique du texte de Quevedo, *La Hora de todos*. Mais ces mouvements n'annulent en rien ce que l'Arétin, ou Francisco Delicado (Delgado) dans la *Lozana andaluza* ou Alfonso de Valdés dans *Diálogo de la cosas acaecidas en Roma* ont pu écrire sur la toute fellinienne dolce vita de Rome à la même époque.

LA STRUCTURE NARRATIVE DU TABLEAU DE YÁÑEZ

Peint selon toute vraisemblance vers 1531-32, lors de son séjour à Rome, ce tableau figure sous le titre de « Saints Ermites » à l'Académie des Beaux-Arts Brera, via Brera, à Milan. Pour de plus amples renseignements sur Yáñez on peut toujours consulter Palomino³³, Ceán Bermúdez, Post, Justi et Garín ou Brown, même si les renseignements qu'ils nous apportent ne sont pas excessivement riches.

Le titre est déjà intéressant en soi parce qu'il institue un contre-sens et que celui-ci peut nous amener à réfléchir sur la notion même de titre en Histoire de l'art et sur celle de représentation. Qu'est-ce que cela représente vraiment, qu'est-ce que cela dit vraiment ? Le titre surdétermine le sens, le fausse, le détourne³⁴. Il ne s'agit pas là de plusieurs « santos eremitas » mais d'un seul, représenté trois fois selon un code classique à l'époque mais plus encore au Moyen-Age, même si jusqu'à une date relativement tardive une représentation hypostasique de ce genre existe (Cf. « S. Antonio abad y S. Pablo ermitaño », de Velázquez, ou encore le « Martirio de S. Mauricio », de Greco). En outre les deux personnages qui figurent au fond ne sont pas des ermites, mais des moines.

Il s'agit d'un code qui consiste à superposer trois ou plusieurs temporalités, voire plusieurs topoï différents, ou des épisodes distincts dans un même espace. Nous trouvons au premier plan un vieillard chauve (la calvitie est le signe de la « tonsure » naturelle et spirituelle, incompatible avec le fait que Saint Jérôme avait une trentaine d'années lorsqu'il se réfugia au désert), barbu (la barbe est le signe de la sagesse), à cheveux blancs (signe de sagesse), habillé d'une sorte de tunique « parda » (mélange de bleu de prusse, de noir et de terre d'ombre c'est-à-dire négation de la couleur, de la distinction que confère cette « non-couleur » qui est le signe de l'anachorète, et qui fait donc mieux ressortir le contraste avec la robe et le chapeau de cardinal rouges posés devant lui et la couverture du livre qu'il tient posé sur ses genoux, rouge comme les signes distinctifs du cardinalat, ce qui est voulu) ; accompagnant ce personnage, nous voyons, toujours au premier plan, un lion couché à ses pieds. Il s'agit bien entendu de l'iconographie traditionnelle de Saint Jérôme (J'ai Rome/Je hais-Rome). C'est le type même du Docteur de l'Église « érasmiste ». Après l'exécution à Trêves de Priscillien d'Avila par l'usurpateur Maxime et à

cause de la politique de « non-intervention » du pape Damase, craignant pour sa vie, Jérôme quitte Rome³⁵ à toute hâte, laissant cette nouvelle Égypte profane pour se réfugier dans l'Égypte spirituelle et sacralisée qu'est le désert syrien où il va se consacrer à l'étude et à la méditation.

Sur ce tableau, sont représentées trois scènes seulement, de l'iconographie traditionnelle, mais qui renvoient en fait à six épisodes de sa vie anachorétique. N'oublions pas que pour Saint Augustin « la perfection des œuvres divines correspond à la perfection du nombre six »³⁶ ($6 = 1 + 2 + 3$), parce que un jour a été réservé en effet à la formation de la création spirituelle, deux à la formation de la nature corporelle et trois à l'ornementation.

1 – le pénitent retiré dans le désert (mais quel désert ?).

2 – le pénitent qui se frappe la poitrine avec une pierre pour se mortifier et résister aux tentations venues de son souvenir de la ville :

« Que de fois, au milieu des vastes solitudes du désert, ne m'a-t-il pas semblé être au milieu des délices de Rome !.. Moi, qui n'avais pour compagnons que les scorpions et les bêtes fauves, je me mêlais en pensée aux danses des jeunes filles. J'étais exténué de jeûnes et mon imagination bouillonnait de désirs³⁷ ; l'homme était presque mort et les passions allumaient dans mon âme un incendie ».³⁸

3 – le traducteur de la Bible.

4 – le « cardinal », alors qu'il ne l'a jamais été, la fonction du cardinalat n'existant de toutes façons pas de son temps ; mais lors de son séjour à Rome il avait reçu une charge du pape Damase Ier, charge qu'il refusa d'ailleurs pour des raisons plus politiques que spirituelles, selon certains auteurs, dont Sulpice Sévère, ce refus étant pris dans le contexte de la répression des priscillianistes.

5 – la vision : il croit entendre, lors de son séjour en plein désert, les trompettes du Jugement dernier. Il est ainsi représenté écoutant ces trompettes que des anges font sonner.

« Que je veille, que je dorme, que je mange, que je boive, je crois entendre les trompettes du Jugement dont parle Saint Paul ».³⁹

6 – l'épisode du lion : selon une légende populaire, Saint Jérôme ôta une épine de la patte d'un lion qui dès ce jour devint son compagnon fidèle. Les aventures postérieures du lion sont racontées par J. de Voragine dans la

*Légende dorée*⁴⁰ ; mais contrairement à ce qu'écrit Voragine, il s'agit en fait d'un épisode attribué à un autre saint ermite, l'higoumène de Palestine Saint Gerasime, mort en 475 qui fonda en 455, à un mille du Jourdain, un monastère où les disciples qui l'avaient rejoint menaient une vie cénobitique⁴¹. Cet épisode, attribué à Saint Jérôme ou à Saint Gerasime, et la confusion des noms explique le déplacement de l'un vers l'autre, vient de l'épisode du lion d'Androclès rapporté par Aulu-Gelle⁴² : un esclave romain, Androclès, fut livré aux bêtes dans un cirque et épargné par un lion ; l'empereur se fit amener l'esclave qui lui raconta que, fugitif en Afrique, il avait délivré ce lion d'une épine qui lui traversait la patte et qu'il avait vécu trois mois avec lui dans le désert.

Le thème du tableau est donc du genre d'ulique : exaltation d'un saint de l'église, qui en outre est Docteur et traducteur des Saintes Écritures. Malgré de nombreuses représentations au cours des siècles (j'en ai répertorié trois cent cinquante environ, presque toutes vénitiennes d'ailleurs à cause du lion de Saint Marc), Saint Jérôme était peu apprécié car ressenti comme trop intellectuel (« Ciceronianus es, non cristianus »⁴³). Comme plus tard Velázquez, d'une façon admirable Yáñez prend le parti de ne pas représenter les scènes à la manière des autres peintres (chez Yáñez, nous n'avons pas d'anges, pas de femmes qui le tentent, etc...). Il joue sur la non-représentation, premier indice d'une écriture « désertique ». Mais le tableau se contente-t-il d'illustrer certains épisodes de sa vie ? N'y a-t-il pas un propos plus important ? La construction du tableau, et quelques autres éléments représentés, nous éclairent à ce sujet. L'espace plastique n'a pas une valeur comme unité de représentation mais comme unité de signification. Nous avons, pour revenir aux couples combinatoires dont nous parlions tout à fait au début :

- une opposition entre le « désert », représenté par l'espace inscrit dans la partie délimitée par la diagonale qui va de la partie supérieure gauche à la partie inférieure droite, et l'espace « construit » ou urbain que nous avons à l'arrière plan.
- une opposition espace institutionnel (couvent) et espace marginal (locus desertus, plus complexe que le locus amœnus/horribilis)

Ces deux espaces déterminés font émerger un espace intermédiaire sur lequel nous aurons à revenir.

Ce désert est curieusement habité. Nous savons qu'il s'agit d'un désert par référent culturel car rien ici ne nous le montre tel que nous l'entendons aujourd'hui. C'est-à-dire par un renvoi à la vie de Jérôme, et un renvoi, plus subtil, à Port-Royal. Végétation, arbres, « architecture » rocheuse, en fait de désert il s'agit plutôt de montagne ici, de « mont ». La construction ascendante nous invite à le lire ainsi, de même que la perspective. Ainsi que la redondance du paysage « à l'italienne » ou à la « Patinir » de l'arrière fond intermédiaire. C'est le lieu du retirement, de l'écart (pensons aux monts où se trouve isolé et emprisonné Segismundo dans *La Vida es Sueño*), un lieu de transfiguration, de passage, un lieu initiatique. Mais c'est aussi le lieu de la médiation et pas seulement de la méditation, l'axis mundi. Origène, dont Saint Jérôme fit un élève enthousiaste, qui dirigea longtemps la célèbre Didascalée d'Alexandrie et fut l'un des esprits les plus éminents du III^e siècle, avait parfaitement défini le sens du séjour dans le désert⁴⁴ quand il compare ce dernier, dans le *Péri Archon*, à la caverne décrite par Platon dans la *République*. Il est le lieu que doit connaître et le séjour que doit passer tout homme soucieux de vérité, parce qu'ils lui permettent d'entrevoir la réalité de l'autre monde. Toutes les illusions, les fantasmagories qui abondent dans les vies des ermites, ces anges, ces démons, ces sublimes femmes nues et lascives, ces créatures naturelles ou surnaturelles qui apparaissent et disparaissent à tout instant font du désert une Utopia, véritable théâtre d'ombres où l'ascète ne perçoit de Dieu que ses reflets plus que ses effets. Mais tôt ou tard il peut accéder à la vision de la réalité suprême. Le séjour dans le désert (comme dans la grotte, la tour, la colonne, etc., et ici le « suspens » de la grotte est à prendre en compte dans le jeu des oppositions combinatoires⁴⁵) exprime le même symbole que la caverne de Platon, celui d'un séjour passager dans le monde de l'illusion, une illustration du « desengaño » posant de façon particulièrement aiguë la problématique de la peinture comme illusion et/ou comme désabusement ou vanitas. Pour Origène, il s'agit d'un lieu susceptible de permettre la gnose c'est-à-dire, au sens biblique, une connaissance qui soit réunion⁴⁶. Le désert est pour cela un espace érémitique qui s'oppose à l'espace urbanistique. Composé de rochers, de plantes et d'arbres dont l'un plus grand, plus droit et plus gros que les autres, de la même couleur que la robe du saint, cet espace érémitique est aussi en fait un espace édénique, paysage de l'évident et de l'évidant. Ce n'est pas pour rien que dans le prolongement de cette forêt, à quelques pas, dans cet espace intermédiaire dont nous parlions tantôt, se trouve un calvaire, ou mieux une crucifixion, qui ne traduit pas seulement une croisée de chemins imposant

un choix, mais qui nous renvoie à un système de représentation et de non-représentation : virtuel/réel, crucifixion/calvaire et lion/arbre, par exemple.

La superposition de l'arbre et de la croix est un topique littéraire et plastique⁴⁷ ; n'oublions pas que le lien entre l'arbre et la croix est un lien privilégié :

1) branche de l'arbre de la connaissance, emportée par Adam quand il fut expulsé du Paradis.

2) hampe de l'étendard sur laquelle se dresse le serpent d'airain de Moïse.

3) poutre servant de pont sur une rivière ; la reine de Saba le reconnaissant, refuse de le fouler et se prosterne devant lui.

4) tronc flottant sur la piscine de Bethzatha, où Jésus guérit un paralysé⁴⁸.

5) madrier utilisé pour la fabrication de la croix sur laquelle sera crucifié Jésus Christ.

C'est-à-dire que nous avons un passage, de 1 à 5, de la Chute à la Rédemption ; mais même sans plaquer une signification extérieure, le code interne du tableau nous invite à le lire ainsi :

– la Bible traduite par Saint Jérôme : signification du passage d'une écriture vétérotestamentaire à une écriture néotestamentaire, mais aussi du verbe à la chair, autrement dit de l'abstraction du concept à la réalisation objective, corporelle de celui-ci.

– de la chute de l'homme à sa rédemption.

– de l'arbre à la croix.

C'est-à-dire d'un code 1 à un code 2, d'un sens littéral à un sens allégorique (si nous en restons à une catégorie thomiste) ou idéologique si nous en préférons une plus moderne.

Ce cheminement est aussi réalisable en sens inverse, puisque Rome est l'endroit où se rejoignent toutes les routes. Opposition entre un *mundus naturalis* et un *mundus artificialis* ? Sans doute, ce qui est naturel dans le contexte humaniste de l'époque, mais plus encore opposition entre un monde d'appar-

ence, d'objets (d'où l'importance du détail), de représentations et un monde d'essentialité, d'abstraction. La querelle qui opposa érasmistes et romains à propos de l'exaltation de l'Eucharistie et de la représentation christique prend tout son sens autour de ce problème. L'accumulation de détails n'est pas gratuite dans ce contexte, ni inutile, décorative ou parasitaire. Ils sont à mettre en relation peut-être aussi avec les exercices spirituels de type ignacien, c'est-à-dire impliquant la nécessité d'arrêter son esprit sur les détails apparemment les moins essentiels, pour en donner une lecture ingénieuse grâce aux procédés « inventés » par Gracián sous le nom de « ponderación, reparo, semejanza conceptual »⁴⁹, qui en fait viennent directement des traités de peinture. Chaque détail de la représentation d'un épisode hiéronymique nous renvoie à des vertus morales ou des dons de l'Esprit.

Ici :

a) pensée :

- mortification (pierre avec laquelle Jérôme se frappe la poitrine)⁵⁰
- méditation, contemplation (Jérôme avec la Bible sur les genoux, la tête levée vers les hauteurs)

b) action :

- étude, sagesse, intelligence (étude de l'hébreu, traduction de la Bible)

c) contemplation :

- charité, amour, générosité (soins prodigués au lion)
- humilité (refus du cardinalat)

Nous avons toute une stratégie mise en place, non pas pour vanter les mérites de Jérôme et de sa dérélition anachorétique mais pour mieux opposer l'Eglise romaine à la pensée érasmiennne. L'épisode du lion, animal du désert par excellence, prend toute son ampleur non seulement parce qu'il renvoie à la vertu théologale de la charité, mais parce qu'il s'agit là d'une figure christique⁵¹, liée à la rédemption parce que tous les bestiaires et toutes les collections d'emblèmes depuis le Moyen-Age assuraient que le lion était capable de ressusciter de son souffle, trois jours après leur naissance, ses lionceaux qui naissaient sans vie⁵². L'épine dans la patte, c'est le clou dans la main ou le pied du Christ ; retirer l'épine de la patte, c'est soulager le Christ de son far-

deau, d'autant plus que l'exemplum du lion est encore plus riche que cela (n'oublions pas que les compagnons de Jérôme l'obligent à porter le bois dont ils se chauffaient après l'avoir accusé injustement de la mort d'un âne, autre animal faisant sens⁵³) et qu'il était ainsi lu par les contemporains de Yáñez.

– l'âne est un animal christophore dans les textes néotestamentaires ; mais il est aussi un animal christique, comme en témoigne le célèbre Christ onocéphale du Palatin, qui est la première représentation du Christ en croix, même s'il s'agit d'une image blasphématoire.

– l'âne est un animal hyléphore dans la légende hiéronymique.

– le lion est un animal hypostasique et christique dans la tradition chrétienne.

– le lion est un animal hyléphore dans la légende hiéronymique.

Le Christ porté par l'âne, ou le bois porté par lui et le lion, font que Christ et bois deviennent une seule et unique chose, comme lion et âne ; ainsi, dans le tableau de Yáñez, Jésus se confond-il avec la croix, sensée être de bois (même couleur « leonada », donc même essence, et donc lien étroit avec le lion, de par la couleur, et avec l'arbre, de par la matière et le référent sacré dont nous avons parlé précédemment⁵⁴). Mais l'arbre, lui, entretient un autre rapport avec la tunique de Jérôme, de par sa couleur, ce qui crée un réseau de signification extrêmement complexe, mais productif dans le tableau.

D'autre part :

– c'est parce que le lion s'est endormi, que l'âne hyléphore et christique a été volé.

– l'endormissement des apôtres sur le mont des oliviers, constitue une première trahison.

– le franciscain endormi à côté de la croix, manque à son devoir et il est aussi coupable que celui qui lui tourne le dos.

Selon cette structure narrative, l'âne devient animal christique, au même titre que le lion. Ce vol est signe que le sommeil de la foi engendre des monstruosité, si l'on nous permet la parodie du célèbre « Caprice 43 » de Goya. La grande monstruosité étant Rome-Babylone. Mais le lion de Yáñez, lui, ne dort pas, ou alors, comme le veulent les Bestiaires médiévaux et les

livres d'emblèmes ou de hiéroglyphes⁵⁵, les yeux grands ouverts, toujours vigilant, mais tournant le dos aux attributs du cardinalat. La lecture qui s'impose semble évidente. Le Christ refuse Rome. Ce n'est pas sans effet que le calvaire/crucifix tourne lui aussi le dos à la Ville.

La couverture rouge de la Bible joue de la même façon : le bon chrétien préfère le rouge de la Bible à celui de la distinction de cardinal, la parole divine au pouvoir, fût-il d'essence divine, l'abstraction pure de l'idée à l'incarnation même de cette idée. Cette fonction de « cardinal » est un véritable « cardinal » du christianisme, un bleu, une meurtrissure, une plaie dans la spiritualité et dans l'Eglise. Est-ce là aussi le sens des chardons, des « cardos », des cardes du premier plan, qui constituaient traditionnellement la nourriture dont s'alimentent les ânes et les ermites⁵⁶ ?

Face à cela, à l'arrière plan, nous avons deux moines (qui ne sont pas de l'ordre hiéronymite, mais fort probablement franciscain) ; l'un, endormi au pied de la croix, est un rappel de l'endormissement des apôtres au mont des oliviers et un premier abandon du sens chrétien de la vertu⁵⁷ ; l'autre, en prière, en pleine attitude d'oraison, mais qui tourne le dos au Christ en croix de la crucifixion/calvaire, alors que Saint Jérôme, lui, se frappe la poitrine le regard tourné vers le calvaire⁵⁸. Comment ne pas penser au texte d'Alfonso de Valdés, le grand penseur érasmiste, secrétaire de Charles Quint. Dans ce texte, l'un des personnages, Lactancio, porte-parole de la pensée érasmiste dit à un archidiacre qui représente le point de vue de l'Eglise Romaine :

« En mi tierra, andando un hombre de bien, teólogo, visitando un obispado de parte del obispo, halló en una iglesia una imagen de nuestra señora que diz que hacía milagros en un altar frontero del santísimo Sacramento, y vio que cuantos entraban en la iglesia volvían las espaldas al santísimo Sacramento, a cuya comparación cuantas imágenes hay en el mundo son menos que nada... (...) El buen hombre, como vio la ignominia que allí se hacía a Jesucristo, tomó tan gran enojo, que quitó de allí la imagen y la hizo pedazos. »⁵⁹

Le parallélisme d'attitudes est troublant certes, et se complique davantage en s'impliquant dans le contexte des « alumbrados » présents justement à Cuenca où Yáñez fut actif, vers 1525⁶⁰ ainsi que dans celui des franciscains

réformés. La représentation de ces deux moines me semble renvoyer des à des romains et franciscains, comme étant tous deux incapables de représenter le véritable enseignement du Christ. Mais il y a plus grave. L'attitude des deux moines qui sont au pied de la croix met justement en relief cette croix, d'autant plus qu'elle occupe une position doublement axiale dans le tableau : elle sépare diagonalement le premier plan hiéronymique de l'arrière-plan franciscanoromain et, verticalement, l'espace institutionnel romain de l'espace excentré monastico-anachorétique. Comme nous l'avions signalé⁶¹, les représentations de crucifixions sont avant tout fiction en ce sens qu'elles signifient autre chose que ce qu'elles donnent à voir. « Sept paroles » nous sont rapportées par les Évangiles tels que nous les connaissons, qui nous renvoient à sept épisodes différents de la vie souffrante du Christ :

- 1- « Père, pardonne-leur car ils ne savent ce qu'ils font. » (Christ de miséricorde ou de la clémence)⁶²
- 2- « Aujourd'hui tu seras avec moi dans le Paradis. » (Christ de majesté)⁶³
- 3- « Voilà ton fils... Voilà ta mère. » (Christ de tendresse)⁶⁴
- 4- « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné. » (Christ de souffrance)⁶⁵
- 5- « J'ai soif. » (Christ d'angoisse)⁶⁶
- 6- « C'est accompli. » (Christ de paix)⁶⁷
- 7- « Père, je remets mon esprit en tes mains. » (Christ de puissance)⁶⁸

A chaque parole correspond un type de représentation particulier, ce qui nous permet de distinguer sur la croix, le Christ mort (Christ de gloire)⁶⁹ du Christ vivant, et de suivre ainsi, comme en une séquence filmique, le développement d'une passion qui se passe dans le temps (« Erat autem hora tertia »⁷⁰, « erat autem fere hora sexta »⁷¹) et qui se consume dans le temps :

- 1) yeux tournés vers le ciel et vers ses bourreaux.
- 2) tête tournée vers son interlocuteur de droite.
- 3) tête tournée vers sa mère et/ou Saint Jean, à ses pieds (à gauche ou à droite).
- 4) tête levée et regard dressé vers le ciel (souvent empli de larmes).
- 5) tête tournée, traits contractés et bouche entr'ouverte ou béante.
- 6) visage levé, traits sereins.
- 7) tête levée vers le ciel, lèvres entrouvertes.

Si nous considérons la représentation de Yáñez de la Almedina, elle s'inscrit dans le type de représentation de la troisième parole (ou Christ de souffrance). Cela n'est pas sans importance dans l'économie générale du schéma narratif du tableau et dans le sens qu'elle opère sur l'ensemble. En effet, il se tisse un réseau complexe de significations, qui vont bien au-delà des contextes scripturaux. Lors de la « Confession de Césarée », après avoir interrogé ses disciples sur ce que les hommes disaient de lui, le Christ, leur demandant ce que eux-mêmes pensaient de lui, à la réponse de Simon-Pierre, institue celui-ci comme étant son successeur sur terre, puis indique les pouvoirs qui seront les siens dans l'au-delà. La Confession de Césarée me semble capitale, car c'est là que le Christ lance le fondement de ce qui allait devenir l'Eglise catholique et du pouvoir terrestre et éternel de la papauté. « Et maintenant, je te déclare, tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise, et la puissance de la mort n'aura pas de force contre elle »⁷², « Je te donnerai les clefs du royaume des Cieux : tout ce que tu auras lié sur la terre sera lié aux cieux, et tout ce que tu délieras sur la terre sera délié dans les cieux. »⁷³. Le sens de ces images (le Roc et les Clefs) suggère en effet la charge de garde et d'administration d'un palais qui aura un sens bien précis en Espagne et qui allait correspondre à une réalité particulière : celle de « sumiller de corps » dont l'insigne distinctif était une clef d'or⁷⁴, c'est-à-dire de « Premier ministre » chargé de gouverner les fidèles/courtisans/sujets et les officiels eux-mêmes. Quant au pouvoir de lier et de délier, il désigne toute une activité de décisions et de législations, dans le dogme comme dans la conduite pratique et quotidienne des affaires de l'Eglise en général. Juste après cet épisode, devant le doute de Pierre à propos de la première révélation du Christ sur sa passion, celui-ci traitera Pierre qui vient d'être consacré Chef de l'Eglise, de « Satan », c'est-à-dire de tentateur et d'adversaire du Christ⁷⁵. Puis Jean et Pierre sont appelés aux préparatifs du repas pascal au cours duquel Jésus Christ instituera l'Eucharistie. Nous connaissons la suite : les Évangiles de Jean et de Luc placent en cette circonstance l'annonce du reniement de Pierre, alors que Matthieu et Marc le situent un peu plus tard, sur le chemin de Guethsémani ; toujours est-il qu'au moment de la Passion, il reniera par trois fois son Maître et qu'il sera trois fois traître⁷⁶. Dans quelle mesure Yáñez de la Almedina ne nous offre-t-il pas une lecture perverse de la troisième parole ? Dans quelle mesure, ne nous dit-il pas, qu'au dernier moment, Jésus Christ a modifié son « testament politique » en faveur du plus fidèle et du meilleur de ses disciples,

seul témoin de sa passion, le futur anachorète exilé à Patmos, l'une des Sporades, c'est-à-dire l'une des îles éparses, isolées et désertiques de la mer Égée⁷⁷ ? La place axiale de la croix, déjà axis mundi en soi, à la frontière de l'espace intermédiaire dans lequel elle s'inscrit, établit un lien entre cette représentation de la crucifixion et la représentation de l'Urbs romaine que nous avons à l'arrière-plan, induisant une nouvelle opposition, déjà présente dans les Évangiles, mais jamais explicitée par les exégètes et les commentateurs de tout temps, entre Pierre et Jean⁷⁸ (et non pas entre Pierre et Paul), entre Rome la satanique et la traîtresse, et Patmos la céleste, entre le Pape successeur de Satan sur terre et Saint Jean l'évangéliste, le révélateur, le seul véritable successeur du Christ sur terre, car le seul « fils » de la Vierge Marie⁷⁹, double de lui-même.

D'autre part, l'attitude inspirée de Saint Jérôme tenant la Bible sur son genou droit, visage dressé vers les hauteurs divines et célestes, n'est rien d'autre que l'image traditionnelle depuis les premières enluminures byzantines, de Moïse recevant les Tables du Décalogue, tandis qu'Aaron le faible se compromet dans « l'affaire du veau d'or ». C'est ainsi que Michel-Ange le représenta, par exemple, dans la statue qu'il réalisa entre 1513 et 1516, et qu'il destinait au tombeau de Jules II⁸⁰.

Mais plus que simples allusions ou coïncidences, il s'agit bien ici de véritables textes culturels tels que les définit Edmond Cros, qui fonctionnent fragmentairement et de façon cryptée dans l'organisation générale du tableau de Yáñez⁸¹. Les quelques remarques que nous avons faites auparavant nous font donc distinguer plusieurs « textes culturels », tous d'origine vétéro ou néotestamentaire, qui semblent jouer sur des oppositions bien marquées entre « l'exception », distinguée comme telle, sur laquelle se fondera la légitimité érasmiennne, et le détournement ou la dégradation des valeurs caractéristiques du félon, signifié par l'église romaine.

Parmi ces textes culturels nous distinguerons :

– Moïse⁸² recevant les tables du Décalogue sur le mont Sinaï / Jérôme avec la Bible sur les genoux écoutant les trompettes du Jugement (apocalyptique).

– Saint Jean en exil à Patmos, écrivant l'Apocalypse / Jérôme au désert, traduisant la Bible, dont le Pentateuque et l'Apocalypse.

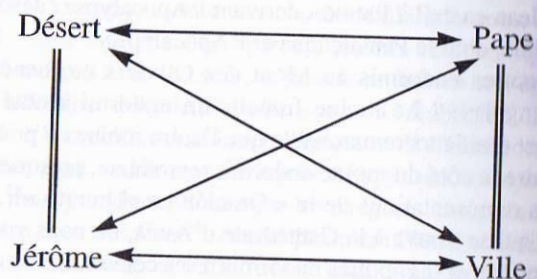
– Les apôtres endormis au Mont des Oliviers et abandonnant Jésus Christ à son angoisse / Le moine franciscain endormi à côté du calvaire-crucifixion. Il est d'ailleurs remarquable que l'autre moine en prière, qui tourne le dos au calvaire, à côté du moine endormi, reproduise, presque à l'identique, de nombreuses représentations de la « Oración en el huerto »⁸³, comme celle de Herruguete qui se trouve à la Cathédrale d'Avila, où nous voyons le Christ agenouillé en prière, et les apôtres endormis à ses côtés.

– Le Christ de la troisième parole désignant Saint Jean comme le « nouveau fils » de la Vierge Marie / Le Christ du calvaire-crucifixion regardant à ses pieds dans l'attitude traditionnelle des représentations des Christ de tendresse.

Ces divers textes culturels font émerger de la structure du tableau des oppositions très marquées qui, par un jeu de déplacements multiples et progressifs, diffractent le sens du tableau et placent du côté de la négativité, de l'écart et de la trahison, l'Eglise romaine, nouvelle Babylone, adoratrice du veau d'or et de la positivité, de la légitimité et de l'ordre chrétien, une Eglise érasmiennne enseignant les véritables valeurs du christianisme..

Aaron	vs	Moïse
Veau d'or	vs	Tables
Pierre	vs	Jean
Trahison	vs	Fidélité
Rome	vs	Patmos (lieu de l'écriture, de la révélation) ⁸⁴
Institution	vs	Anastasis
Ville	vs	Désert
« Culture »	vs	« Nature »
Illégitimité	vs	Légitimité
Pape	vs	Jérôme
Catholiques	vs	Érasmiens

Où en recourant à un type de représentation d'oppositions greimasiennes, qui accepte toutes les substitutions signalées :



Ainsi ce tableau va au-delà d'une simple exaltation hagiographique, au-delà même des vertus chrétiennes et/ou humanistes incarnées par Saint Jérôme ; le désert est l'espace de la contradiction, la réalisation d'une utopie, au sens étymologique du terme, mieux, d'une atopie, un non-lieu où s'affirme face au pouvoir romain ou à l'Eglise catholique, l'idée d'un retour à un certain néochristianisme primitif, fidèle et juste, légitime, dans lequel se reconnaissent les érasmites et dans une moindre mesure les luthériens. Mais en outre, le désert devient par là-même l'espace privilégié de la problématisation de la représentation (voir planche).

TOPOLOGIE DE L'ESPACE DESERTIQUE ERASMISTE

Le discours érémitique s'organise autour du problème de l'utopie ou de l'atopie, pour être plus juste, et du néant (l'évidance). Le néant ou l'évidance est posé comme horizon de la pratique pour le groupe qui se reconnaît dans ce type de discours, en tournant en dérision ceux qui croient trouver quelque vérité hors de cette approximation de la mort. Plus que constatation de l'absence contraire de point d'ancrage de la « vérité » sur terre, il nous faut lire derrière ces inspirations, une proposition toute nouvelle, entraînant la nécessité de l'utopique et donc du néant comme « mode d'existence » de la modernité au XVI^e siècle mais aussi au XVII^e. Le travail du peintre qui se reconnaît de quelque forme dans ce courant érasmitique espagnol, indique la mise en place nécessaire d'un lieu de divergences, en même temps que de récapitulation, d'éclatement en même temps que d'annulation, qui soit toutefois le lieu d'où puisse s'énoncer d'abord, se pratiquer ensuite, la nouvelle loi, la nouvelle foi, la nouvelle société, la nouvelle politique surtout, et qui soit de ce fait, le lieu par excellence de la modernité ou si l'on veut, la modernité en tant qu'elle se

déploie comme catégorie pratique et non plus seulement invocatoire (voyons ce qui oppose la représentation de Saint Jérôme dans un désert effectif et les deux moines de l'espace intermédiaire dans le désert affectif des couvents). Il va de soi que ce lieu ne peut être produit, indiqué, désigné, ni comme lieu choisi parmi d'autres, ni comme lieu résultant de l'annulation réciproque des lieux réels, dont disposent les pratiques religieuses traditionnelles pour fabriquer l'au-delà aussi bien que le primat romain, mais qu'il s'agit d'un non-lieu. Ainsi Yáñez de la Almedina, comme plus tard Velázquez, ne met pas seulement en crise (anastasis) la parole et le temps, mais aussi la possibilité même de toute évaluation des lieux, lieux sociaux aussi bien que lieux du dire, de l'écrire, du faire (dont le peindre et le traduire), lieux physiques autant que lieux du culte.

La catégorie du désert, que l'Islam a si bien compris, définit précisément la propriété de ce lieu qui est, à proprement parler, de n'être appropriable par personne, le discours sur la réalisation érémitique/hermétique lui-même posant, par le procès même de sa critique, le principe de sa dissolution.

Que la parole de Dieu soit errante et non pas institutionnalisée par un quelconque appareil d'Etat (idéologique), et que cela soit énoncé dans un discours de type prophétique ou inspiré (peindre c'est aussi être Dieu), indique l'impraticabilité de ce discours, mais plus encore, l'impossibilité d'être dorénavant agence d'investissement non plus que parole marchande ou parole « parlée ». Qu'il ne puisse au fond être fixé, et que par là, il ne puisse se produire, se reproduire ou se prononcer, sinon comme discours utopique et/ou atopique, souligne bien que, de même que le corps et le temps ne sont jamais des forces matérielles que lorsqu'ils ne circulent plus, objets manipulés aussi bien que modes de manipulation de valeurs, de même, cette vérité n'énoncera jamais tant la force des choses, ne sera matérielle elle-même, productrice elle-même, et tout entière versée au compte du travail, que dans son déplacement, et son déplacement le plus radical et le plus prolongé, qui est en fait le non-lieu par excellence. C'est dans ce parti pris d'abstraction comme refus de l'objet, qu'il nous faut comprendre le passage de Valdés que nous avons cité, et que la peinture comme objet matériel ne soit réalisée que comme objet nié en tant que tel, que la peinture soit autre chose que ce qui est représenté. Tel semble en définitive être le discours anastasiatique tenu par Yáñez de la Almedina et par Velázquez, tout comme dans d'autres catégories de discours, par Cervantes.

La réalité du désert se trouve dans l'au-delà du désert et c'est dans le mirage, cette constitution d'une image qui n'est pas là ou plus là, que se trouve son vrai sens. Il n'est que de voir quelques tableaux comme les « Mémoires » de « Tunique de Joseph » ou la « Forge de Vulcain » ou encore le « Christ chez Marthe et Marie » de Velázquez, pour comprendre ce refus du sujet et la revendication de la réalisation de l'acte de discours du sujet. On ne représente pas l'événement en soi, on représente l'événement dans l'acte de la mise en discours de la représentation. Il s'agit là d'une revendication d'une certaine forme de représentation apophatique en peinture, qu'il ne nous faut pas confondre avec l'aniconisme islamique ou protestataire. Elle est réalisée entre autres choses, dans la conceptualisation des traités de peinture ; conceptualiser n'est-ce pas le contraire de représenter ? Ainsi la perspective, l'iconographie, la symbolique chromatique, etc.

La représentation hypostasique de Saint Jérôme, $1 + 1 + 1 = 3 = \text{UN}$, ne fait que décrire une expérience qui nous a été imposée par le commerce des choses. Cet énoncé perd toute signification et toute validité dans une contextualisation où trois choses combinées ensemble produisent à coup sûr une quatrième chose. C'est l'erreur commise par la Galerie Brera de Milan, où se trouve le tableau de Yáñez de la Almedina, qui a intitulé celui-ci « Saints Ermites » alors qu'il s'agit d'une simple représentation trine d'un même saint dans la plus pure tradition médiévale de la coexistence de temporalités différentes, précisément dans un non-lieu.

L'utopique de ce type de discours érémitique ne vient pas, bien entendu, d'une quelconque projection « non-réaliste » de valeurs ou d'aspirations sociales ou culturelles, en une zone idéale où ces valeurs se consommeraient dans une harmonie une fois pour toutes enfin établie. Le temps de l'apocalypse n'est sûrement pas un temps porteur de calme ou de non contradiction. Il est, au contraire, le temps de la contradiction, la contradiction faite temps⁸⁵. De même, la vérité de la parole divine n'est pas promesse de régulations ou de trêves, mais tout au contraire, la parole faite lieu même de débat, le débat fait parole, rompant ainsi l'usage monologal de l'échange transparent et vertueux des langages pleins, et provoquant le conflit là-même où l'on ne pratiquait que l'exclusion du silence. L'errance de la vérité est dès lors une errance raisonnée, ou, si l'on veut, la vérité est dans l'erreur, l'erreur même que peut être l'image,

le reflet, l'imitation ou comme on voudra appeler le discours plastique. C'est ce que nous entendons par fonction anastasique.

La représentation d'un non-lieu dans un espace qu'est la surface œuvrée de tableau, fait de celui-ci un non-espace, ne serait-ce que parce que la bidimensionnalité de la surface de la toile ou de la table, nie la tridimensionnalité de l'espace représenté en même temps qu'elle est niée par celui-ci. Le tableau n'est pas, pas plus que la page ou le feuillet de musique. Point important qui sépare la sculpture de la peinture. La matière ne vaut pas comme matière, à l'époque qui nous intéresse bien sûr ; nous ne pourrions tenir un tel raisonnement aussi catégoriquement aujourd'hui à propos de la peinture non figurative qui se rapproche davantage de la sculpture en cet aspect. Quoique ! La peinture comme la définit le maître de Yáñez, Léonard de Vinci, est « cosa mentale »⁸⁶, c'est à dire abstraction pure, comme la géométrie ou l'arithmétique. On ne peut confondre un rectangle et un champ. Ni additionner des alouettes et des pigeons. Nous avons donc là une conjonction de la représentation d'un non-lieu et d'un espace qui devient non-espace, qui élabore tout un discours sur la création (entre autres) en établissant un parallélisme entre :

- la traduction qui est reproduction dans un système différent d'un code établi (Bible traduite de Saint Jérôme sur de la page blanche, parchemin ou papyrus peu importe).
- la transcription plus que l'imitation de ce code et de ce système dans un contexte différent (écriture qui s'inverse dans une non-écriture, sur une toile ou une table vierge).

Et cela bien entendu autour d'une thématique et d'une structure narrative particulière, le « désert », dans lesquelles s'inversent les schémas et les structures iconographiques traditionnels au travers des textes culturels, ainsi que les valeurs véhiculées par ceux-ci. Et cela d'autant mieux que le Désert a été voulu par Dieu, contrairement à la Ville, qu'il est présenté comme un reste du Paradis sur terre et donc comme Natura naturans et non pas Natura naturata, naturée, voire même dénaturée. Le désert n'est pour cela pas désertique, mais sauvage ; il s'agit d'une Nature « selvática », proche de celle de Dante ou du Góngora des « Solitudes » dont nous parlions en liminaire.

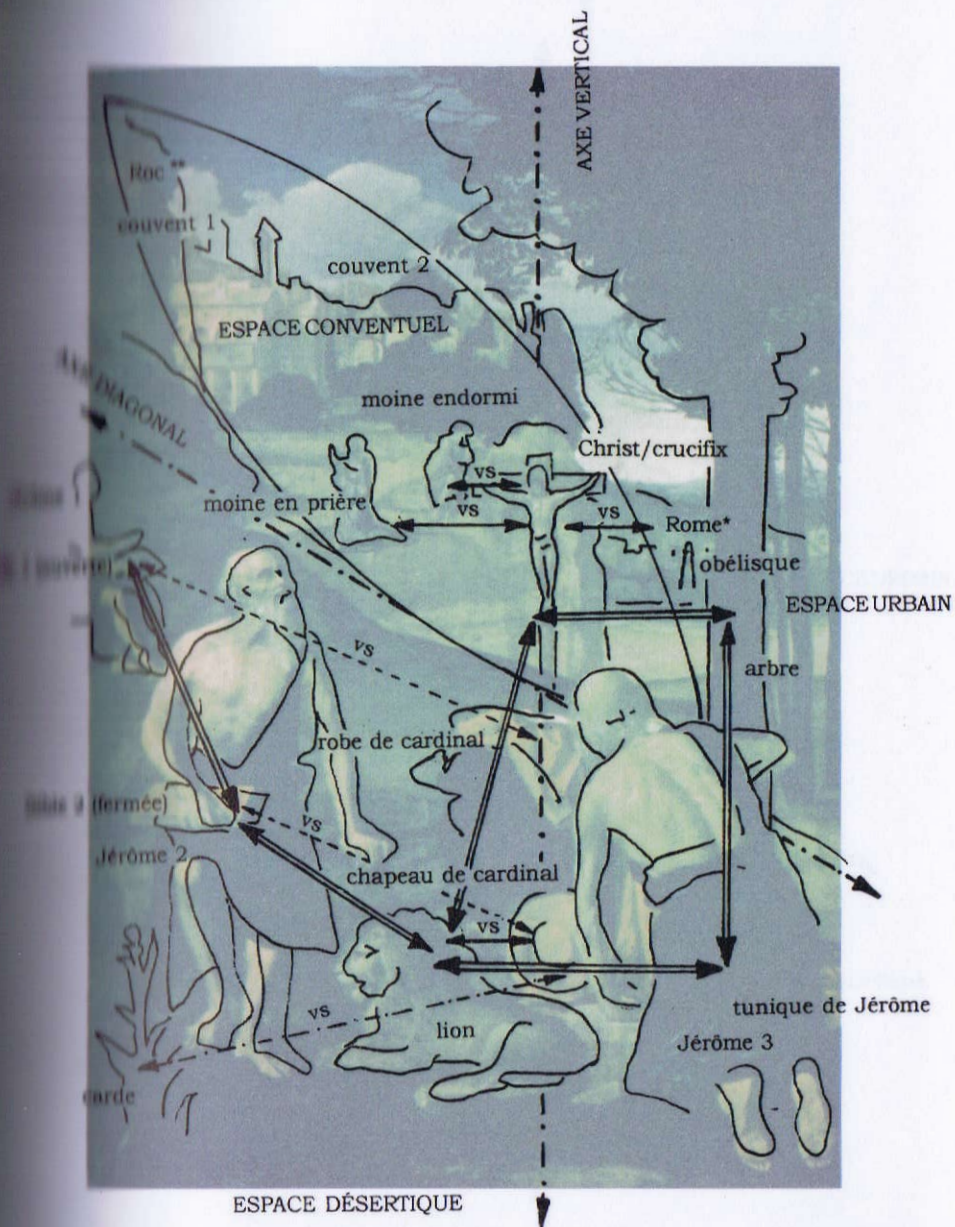
Création pure mais conceptuelle ; la peinture est concept. Les traités de peinture, depuis le Concile de Trente ne font que l'affirmer malgré l'incompréhension moderne qui continue de prétendre que la peinture est avant tout pure matérialité.

NOTES

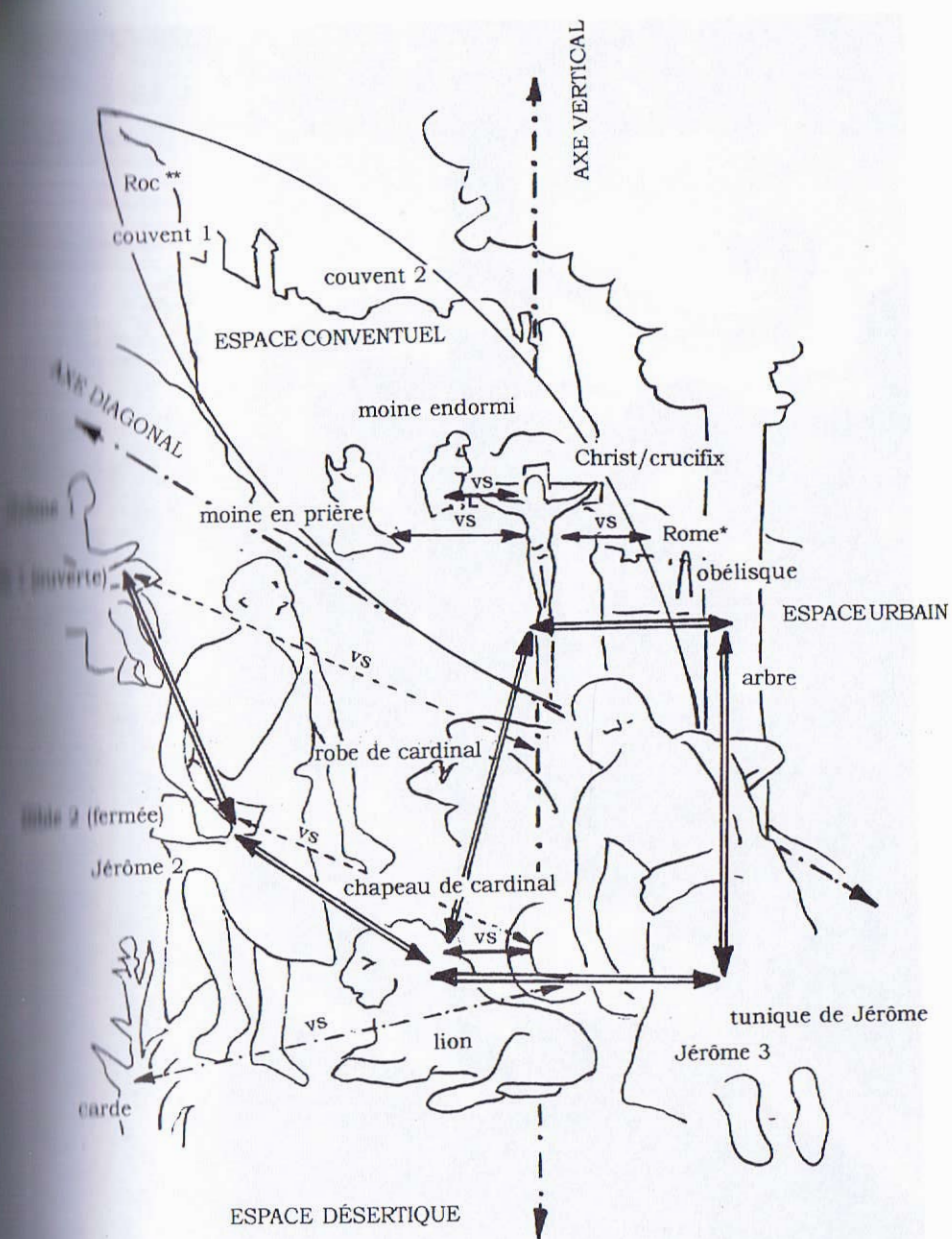
1. « Alegoría de la primera de sus « Soledades », éd. Foulché-Delbosc, *Obras poéticas*, New York, The Hispanic Society of America, 1921, II, p. 225.
2. En particulier son excellente édition des *Soledades*, de Castalia, Madrid, 1994.
3. Maurice Molho : *Sémantique et poétique : A propos des Solitudes de Góngora*, Bordeaux, Ducros, 1969.
4. René Thom : *Modèles mathématiques de la morphogénèse : Recueil de textes sur la théorie des catastrophes et ses applications*, Paris, C. Bourgois 10/18, 1974, et « Topologie et linguistique », in *Essays on Topology and Related Topics*, Mémoires dédiées à G. de Rham, Berlin, Springer, sd. L'essentiel de sa théorie des catastrophes est repris dans ses entretiens réalisés par Giulio Giorello et Simona Morini ainsi que Emile Noël dans *Paraboles et catastrophes*, Paris, Flammarion, 1983 et *Prédire n'est pas expliquer*, Paris, Flammarion, 1993.
5. Manuel Montoya : « Le signe de la Croix : Pour une approche sémiotique de la représentation de la Crucifixion en Espagne », *Image/Imagen, Actes du XXV^e Congrès des Hispanistes Français*, Université Lumière Lyon 2, mars 1991, Lyon, p. 15-34.
6. Avec le sens plein d'anastasis, c'est-à-dire de destruction, de renversement, de subversion en même temps que d'éloignement, de marginalisation et de départ. Je ne donne pas à ce terme le sens qu'il a en théologie et dans l'art byzantin de « résurrection ».
7. A.J. Greimas et J. Courtés : *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 232-233.
8. Si nous jouons sur le titre de la thèse de Bataillon, *Erasmus et l'Espagne*, c'est en attribuant à « pagne » le sens espagnol de « paño », que l'on trouve dans certains traités de peintres anciens, à la fois toile du peintre et tissu de pudeur avec lequel les anachorètes voilaient leurs « partes pudiendas ».
9. Nous tenons à remercier Raphaël Carrasco, qui nous a envoyé l'article de Pedro Miguel Ibáñez Martínez, « Problemas en torno a Fernando Yáñez de la Almedina », paru dans les *Actas del Ier Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, Toledo, 1988, vol. VII, p. 301-309. « ...El angel guía y regala como San Rafael... » (F. García Lorca).
10. Erasme : textes traduits par Aloïs Gerlo, Jean-Claude Margolin et Pierre Mesnard, *Œuvres choisies*, Paris, éd. Robert Laffont, Bouquins, 1992, p. 411-414.
11. Id. : sur « L'immortalité de la peinture », extrait du *Cicéronien*, p. 417-421.
12. Id. : « Devons-nous accepter dans les églises les images des saints ? », extrait de *La Manière de prier Dieu*, traduction de J.C. Margolin, p. 421-423.
13. *Trattato della Pittura*, di Cennino Cennini, meso in luce la prima volta con anotazioni del cavaliere Giuseppe Tambroni, Roma, Salviucci, 1821 ; version espagnole de F. Pérez-Dolz, E. Messeguer, Barcelona, 1979.
14. *L'idea di pittori, scultori et architetti*, del Cavalier Federico Zuccaro, Agostino Disserolio, Turin, 1607, cap. 1, Livre 1.
15. Id. : *Le Banquet religieux*, p. 221-266, « J'ai visité un monastère de chartreux, pas très loin de Pavie. On y voit une église tout entière bâtie en marbre blanc, au dedans et au-dehors, de la base au sommet ; et presque tout ce qu'on voit à l'intérieur, par exemple les autels, les piliers, les tombeaux, est en marbre. Quel sens cela avait-il de dépenser tant d'argent pour que quelques moines solitaires chantent dans une église en marbre qui les gêne plus qu'elle ne leur sert... » (p. 254). André Chastel rappelle dans « L'ennemi de la magnificence », *Dix Conférences*, p. 166, qu'Erasmus visita lui-même la Chartreuse en 1506.
16. « Saint Antoine abbé et Saint Paul ermite », actuellement au Musée du Prado, œuvre terminée vers 1633, où Velázquez reprend l'épisode gravé par Dürer, actuellement au Metropolitan Museum of Art de New York.
17. Jean Moschos : *Pré spirituel*, ed. H.J. Rouet de Journel (Sources chrétiennes, 12), Paris, 1946, cap. 11, 12, 141, 142, 219.
18. Le « Saint Jérôme » de Zurbarán par exemple, du Musée des Beaux-Arts de Séville.
19. « Saint Jérôme pénitent », du Musée National de Stockholm, ou « Saint Jérôme dans sa cellule » du Musée du Louvre.
20. *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, sl, Les Editions du temps, 1988, p. 107 ; il s'agit de sa thèse principale soutenue en 1959.
21. *L'art religieux du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 422-423 (ouvrage publié en 1932 sous le titre de *L'art religieux après le Concile de Trente*).
22. P. Guinard : *op. cit.*, p. 108.
23. M. Bataillon : *Erasmus et l'Espagne*, version espagnole, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, première ed. française, 1937, p. 60-61.
24. *Yáñez de la Almedina*, Valencia, 1953, « Apéndice (Documentos) », p. 86.
25. José de Sigüenza : *Historia de la Orden de San Jerónimo*, t. I, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 8, 1907, p. 21.
26. Rappelons que les béghards et les béguins furent condamnés par le Concile de Vienne de 1314 comme sectes de « libre esprit ». Cette assimilation aux luthériens par un auteur de la fin du XVI^e siècle est particulièrement intéressante pour notre lecture du tableau de Yáñez.
27. Privilège de certains monastères exempts de la juridiction des évêques, et ressortissant directement au Saint-Siège.
28. *Contemptus mundi o Libro del menosprecio del mundo y de seguir a Cristo o Imitación de Cristo*, d'ap. l'édition du Père Justo Cuervo, *Obras de Fray Luis de Granada*, t. XII, ou BAE, t. XI, p. 186.
29. *Contemptus mundi...*, p. 237-40, fol. III, r. v., ed. Luis Sala Balust, Barcelona, 1963.
30. Voir Bruno Jerezek : *Louis de Grenade, disciple de Jean d'Avila*, Fontenay-le-Comte, Ed. Lussaud, 1971.
31. Alcalá, 1556, fol. 82 v.-83 r., ed. Luis Sala Balust, Barcelona, 1963, p. 192.
32. Cf. *Acta Sanctorum*, XXXV, août, vol. II, p. 267.
33. Pedro Miguel Ibáñez Martínez : art. cit. et René Carrasco : *L'Art funéraire espagnol au XVI^e siècle*, Paris 1987, p. 79-101 et 114-115, inédit. Palomino se contente d'apporter comme nouveauté le fait qu'il ait été disciple de Raphaël et que Quevedo l'ait eu en grande estime. Au sujet de son séjour italien, un autre problème se pose du fait de la confusion qui s'établit

- dans les textes entre lui et Fernando Llanos, tous deux manchegos, tous deux désignés sous l'appellation de « Ferrando Spagnuolo ». Yáñez séjourna en 1505 à Milan, fut actif à Valence de 1506 jusqu'en 1523, après un bref séjour à Barcelone, puis à Cuenca jusqu'en 1531 avant de retourner probablement en Italie, parce que nous perdons ses traces en Espagne.
34. Le cas le plus frappant est sans nul doute celui du tableau de Velázquez, baptisé « Les Ménines » par Madrazo au début du XIX^e siècle et qui s'est appelé tour à tour : « L'atelier », « La famille », puis « La famille de Philippe IV » -peut-être par contamination de « La famille de Charles IV » de Goya-, ou encore, comme on le connaissait sous les Bourbons : « Le portrait de Marie Thérèse », la future épouse du roi de France, Louis XIV. Quel en devient le sens ?
 35. Manuel Montoya : *Prisciliano, Os albores do nacionalismo galego no século IV*, ed. Galiciense, Instituto de Cultura Gallega, Buenos Aires, 1976.
 36. Cité par Gustave Welter : « Magie et symbolisme des nombres », *L'Ethnographie*, n° 34, 1958-1959, p. 128-138.
 37. Comme nous le rappelions plus haut, Saint Jérôme n'avait que trente ans environ à ce moment là, ce qui justifie et explique ses tentations mieux que s'il avait été le vieillard chevronné et décrépît de la tradition iconographique.
 38. Jérôme : *Epist. XXII ad Eustochium*, col 398, Patrologie de Migne, t. XXII. Plus romanesque, Jacques de Voragine dans la *Légende dorée* : « Dans cette morne solitude brûlée du soleil, je me figurais assister aux délices de Rome. Mes membres déformés n'étaient vêtus que d'un sac, ma peau était noire comme celle d'un Ethiopien ; et toujours des larmes, toujours des gémissements ; et quand malgré ma résistance, le sommeil m'accablait, j'étais mes os sur le sol nu. Je ne te dis rien de ma nourriture et de ma boisson. Mais sache que, vivant en compagnie des scorpions et des bêtes féroces, souvent j'étais tourmenté de rêves lascifs où je croyais assister à des danses de jeunes filles. Alors je me fouettais jour et nuit, jusqu'à ce que le Seigneur m'eût rendu le calme. » (p. 554).
 39. Jérôme : *Epist. XII ad Eustochium*, col 416, Patrologie de Migne, t. XXII.
 40. J. de Voragine : *op. cit.* p. 555-556.
 41. Episode rapporté par Jean Moschos dans le *Pré spirituel*, cap. 107.
 42. *Noctes Atticae (Les Nuits Attiques)*, ed. M. Hertz, 1887, Hosijs, 1903.
 43. Saint Jérôme : *Epist. XXII*, 30, Patrologie de Migne, t. XXII.
 44. *Περὶ Ἀρχῶν ou De principiis*, trad. latine de Ruffin, et Origène : *Patrologie grecque*, t. I, Migne, t. XI-XVII, Paris, 1857.
 45. Par rapport à la vie de Saint Paul Ermite, dont la vie préfabriquée et bricolée fut écrite par Saint Jérôme, et où la grotte apparaît comme un ingrédient indispensable de la vie d'ascète, alors que dans cette version de Yáñez de la Almedina, et contrairement à d'autres peintures (Lorenzo Lotto, « Saint Jérôme au désert », Musée du Louvre vs Titien, « Saint Jérôme pénitent », Musée du Louvre, ou encore Paris Bordon, « Saint Jérôme au désert », Philadelphia Museum of Art, pour ne prendre que quelques contemporains), la topologie fait abstraction de ce locus.
 46. *In Joan.*, XIV, 4, 17.
 47. Cf. Saint-Jean de la Croix, « Y a cavo de un gran rato se a encumbrado/ sobre un árbol do abrí sus braços vellos/ y muerto se a quedado asido dellos/ el pecho del amor muy lastimado » (« El pastorico », *Poesía*, ed. Cátedra, 1988, p. 281) ou encore « La fuite en Egypte » de Zurbarán de la Chartreuse de Grenade, où le fût du palmier est à la fois prémonition de la croix et soutien de la future église du Christ.
 48. *op. cit.* p. 3, 2-9.
 49. Baltasar Gracián : *Agudeza y arte de ingenio*, Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1974.
 50. Y aurait-il un lien entre la pierre et Pierre (de Rome) ?
 51. Les épisodes du lion dans le *Poema de mio Cid* et dans le *Quichotte*.
 52. *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio ou El bestiario toscano*, Madrid, Tuero, 1988 : « La leona da a luz al cachorro como muerto y ciego, tendiéndose a su lado durante tres días, fijos sus ojos en él. Transcurrido este tiempo, se aproxima el león y echa su aliento sobre el cachorro, que recupera enseguida la vida y abre sus ojos a la luz.... Así las gentes que no creían, tras los tres días de sepultura, contemplaron la resurrección del Señor y fueron llamados a la vida. Pues, antes del bautismo, podían considerarse muertos y ciegos ; pero eran observados durante los tres días de sepultura por la leona, esto es, por el santo Espíritu, y cuando llegó el león, es decir, el verbo vivificador, les inspiró el Espíritu Santo, los devolvió a la vida y los sacó a todos del infierno. » (cap II, p. 9). Le *Physiologus* fut sans nul doute le livre le plus populaire jusqu'au XIII^e siècle dans toute l'Europe. Après la découverte de l'imprimerie, il connut un succès de diffusion immense ; le texte grec fut traduit en latin par Giovanni Ponce de León, à Rome, dans la seconde moitié du XVI^e siècle. « Y así como el león resucita a sus hijos al cabo de tres días por su gran voz, de la misma manera Nuestro Señor Jesucristo resucitó al tercero después de muerto. Y por la resurrección es salvado todo hombre que cree con firmeza en Él. » (*Bestiario toscano*, cap. XIV, p. 21-22). Qu'il ressuscite par la voix ou le souffle, l'emblématique liée au lion est capitale.
 53. « ... le lion guéri, habita parmi les frères comme un animal domestique. Sur quoi Jérôme, comprenant que ce lion leur avait été envoyé plus encore pour leur utilité que pour la guérison de sa patte, prit conseil avec ses frères et ordonna au lion de conduire au pâturage et de garder un âne qu'ils avaient, et qui leur servait à porter du bois.... Mais un jour, comme le lion s'était endormi, des marchands avec des chameaux qui passaient par là, virent un âne seul et s'empressèrent de le voler.... Or les frères, voyant qu'il arrivait en retard et sans l'âne, supposèrent que, forcé par la faim, il l'avait mangé.... Alors de l'avis de celui-ci (Jérôme), ils confièrent au lion le travail de l'âne, et l'employèrent à porter leur bois : tâche dont la bête s'acquittait avec une patience exemplaire. » J. de Voragine : *Légende dorée*, p. 556-557.
 54. La crucifixion conclut doublement la boucle qui va de la chute à la rédemption : le Christ est crucifié à l'endroit même où Adam est enterré (calvaire = lieu du crâne), le bois dont la croix fut faite vient de l'arbre de la sagesse dont une branche fut emportée par Adam.
 55. Comme celui d'Horapollon par exemple : « Para escribir 'vigilante' y también 'guardián', dibujan una cabeza de león, porque el león tiene cerrados los ojos mientras está despierto y en cambio cuando está dormido los tiene abiertos, lo que es señal de vigilancia. Por este motivo junto a las cerraduras de los templos se ponen leones, de modo simbólico, como guardianes. » (*Hieroglyphica*, ed. Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991, cap. IV, hiéroglyphe III, p. 107).
 56. C'est là le sens des cartes dans les « bodegones » de Sánchez Cotán du Musée des Beaux-Arts de Grenade, ou ceux qui figurent dans les natures mortes de Felipe Ramírez (Musée du Prado), d'Alejandro de Loarte (Madrid, col. particul.), etc... Une carte de ce même genre, que se dispose à consommer l'âne christophore, figure dans « La fuite en Egypte » de

- Zurbarán qui se trouve dans la Chartreuse. Toutefois le sens nous semble en être différent et même contraire.
57. Cf. le tableau du Greco, « Agonie au jardin des oliviers » de la National Gallery de Londres, par exemple ou encore « La prière dans le jardin » de Mantegna (National Gallery, Londres) ou celle de la « Pala de Saint Zénon » à Vérone, mais peut-être surtout la gravure sur bois de La Grande Passion de Dürer, « Le Christ au Jardin des Oliviers », réalisée en 1497.
 58. Habituellement, il est représenté avec un petit crucifix dans la main tandis qu'il se frappe le poitrine ou se donne la discipline de l'autre. Les regards sont intéressants dans ce tableau face au non-regard des deux moines, Jérôme 1 regarde la Bible, Jérôme 2 le calvaire, Jérôme 3 le ciel et le lion le spectateur. Cette captation du regard du spectateur entraîne notre point de vue qui devient celui du lion. Nous ne nous apercevons que nous sommes regardés parce que nous regardons, et notre regard entre lui aussi dans le jeu dialectique du non-regard monastique.
 59. Alfonso de Valdés : *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 310.
 60. Antonio Márquez : *Los Alumbados*, Madrid, Taurus, 1972, et plus particulièrement tout ce qui a trait à l'Édit de Tolède du 23 septembre 1525.
 61. Manuel Montoya : « Le signe de la croix... », p. 17-22.
 62. Lc. 23, 34 : « Pater, dimitte illis ; non enim sciunt quid faciunt. » Toutes nos citations scripturaires sont faites à partir de la version latine de la *Biblia Sacra*, juxta Vulgatae, exemplaria et correctoria romana, Paris, Letouzey et Ané, 1887.
 63. Lc. 23, 43 : « Amen dico tibi, hodie mecum eris in Paradiso. »
 64. Jn. 19, 26-27 : « Mulier, ecce filius tuus... Ecce mater tua. »
 65. Mc. 15, 34 : « Eloi, Eloi, lama sabachthani ? quod est interpretatum : Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me ? »
 66. Jn. 19, 28 : « Sitio. »
 67. Jn. 19, 30 : « Consummatum est. »
 68. Lc. 23, 46 : « Pater, in manus tuas commendo spiritum meum. »
 69. Celui dit de « Saint Placide » de Velázquez, par exemple, aujourd'hui au Musée du Prado.
 70. Mc. 15, 25.
 71. Lc. 23, 44.
 72. Mt. 16, 17-18 : « Respondens autem Jesus, dixit ei : Beatus es, Simon Barjona, quia caro et sanguis non revelavit tibi, sed Pater meus qui in caelis est. Et ego dico tibi quia tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalerunt adversus eam. »
 73. Mt. 16, 19 : « Et tibi dabo claves regni caelorum ; et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum et in caelis, et quodcumque solveris super terram erit solutum et in caelis. »
 74. Charge introduite en Espagne par la Maison de Bourgogne comme le rappelle Sebastián de Covarrubias dans son *Tesoro de la Lengua española*, Madrid, 1611.
 75. Mt. 16, 21-23 : « Exinde coepit Jesus ostendere discipulis suis quia oportet eum ire Jerusalem, et multa pati a senioribus et scribis et principibus sacerdotum, et occidi, et tertia die resurgere. Et assumens eum Petrus, coepit increpare illum, dicen : Absit a te, Domine ; non erit tibi hoc. Qui conversus, dixit Petro : Vade post me, satana ; scandalum es mihi : quia non sapiens ea quae Dei sunt, sed ea quae hominum. »
 76. Jn. 18, 17, 25 et 26 : « Dicit ergo Petro ancilla ostiaria : Numquid et tu es discipulis es hominis istius ? Dicit ille : Non sum. », « Erat autem Simon Petrus stans, et calefaciens se. Dixit ergo ei : Numquid et tu ex discipulis ejus es ? Negavit ille, et dixit : Non sum. », et : « Tunc et unus ex servis pontificis, cognatus ejus cujus abscecidit Petrus auriculam : Nonne ego te vidi in horto cum illo ? Iterum ergo negavit Petrus ; et statim gallus cantavit. »
 77. C'est le sens de *σποράς*.
 78. C'est ainsi que nous lisons la similitude des traits existant entre Saint Jean et le Christ, dans de nombreuses représentations de la Descente de Croix, comme dans la « Quinta Angustia » de Francisco Chacón (1480) (Musée des Beaux Arts de Grenade).
 79. Jn. 19, 26-27 : « Cum vidisset ergo Jesus matrem, et discipulum stantem, quem diligebat, dicit matri suae : Mulier, ecce filius tuus. Deinde dicit discipulo : Ecce mater tua. Et ex illa hora accepit eam discipulus in sua. »
 80. Église de Saint-Pierre-aux-Liens, à Rome.
 81. Cf. Edmond Cros : *D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse*, Etudes Sociocritiques, Montpellier, 1995, et plus spécifiquement le chapitre II, « Dans la marge de l'écriture, le rêve. Pour une approche théorique du texte culturel : à propos de « Viridiana » de Luis Buñuel », p. 17-31 où Edmond Cros définit le texte culturel comme « un fragment d'intertexte d'un certain type qui intervient suivant des modes spécifiques de fonctionnement dans la géologie de l'écriture. Il s'agit d'un schéma narratif de nature doxologique dans la mesure où il correspond à un modèle infiniment retransmis qui, en conséquence, se présente comme un bien collectif dont les marques d'identification originelles ont disparu. » (p. 17)
 82. Qui passait pour le rédacteur du Pentateuque, et qui en outre s'exila aussi à plusieurs reprises dans le désert, celui de Madiân, après le meurtre d'un Egyptien et celui où il conduisit les Hébreux et les nourrit de la manne. Son opposition à son frère Aaron, qui institua l'adoration du veau d'or, à certains moments de sa vie, nous amène à le mettre en rapport étroit avec Jean, rédacteur de l'Apocalypse, qui est opposé à Simon-Pierre, dans de très nombreuses scènes des écritures néotestamentaires.
 83. L'expression lexicalisée, « llevar al huerto a alguien », que l'on trouve dans le sud de l'Espagne, pour signifier tromper et trahir quelqu'un, trouverait-elle son origine dans cet épisode ?
 84. Cf. Les nombreuses représentations de Saint Jean évangéliste à Patmos, dans la même attitude que Saint Jérôme traduisant la Bible (plume à la main, livre sur les genoux). En outre Saint Jean « traduit » la parole de Dieu au travers de la révélation apocalyptique et Saint Jérôme traduit les textes sacrés dont l'Apocalypse de Jean. (Cf. encore, Donatello, « Saint Jean Évangéliste », vers 1410-1415, Museo dell'Opera del Duomo, Florence)
 85. Pensons aussi à « Simon du désert », de Buñuel.
 86. *Le traité de la Peinture*, réimpression de celle de l'édition italienne de Bologne (1786) d'après celle de 1651, publiée à Paris par Raphaël Trichet du Fresne. Ed. Jean de Bonnot, Paris, 1982, première partie, p. 7-41.



Fernando Yáñez de la Almedina, *Saint Jérôme ermite*, ca 1531, Galerie Brera, Milan.



* Reconnaisable à l'obélisque, les murailles, etc. et telle qu'elle apparaît dans de très nombreuses gravures ; Cf. André Chastel : *Le sac de Rome, 1527*, Paris, Gallimard, 1983

** Peut-être pour mieux souligner l'opposition entre l'espace érémitique et l'espace romain, Yáñez joue-t-il sur Roca vs Roma



Francisco Chacón, *Descente de Croix*, 1480, Musée des Beaux Arts, Grenade.



Hans Memling : Vision de saint-Jean,
volet droit du triptyque du Mariage mystique
de sainte Catherine, 1479,
Hôpital Saint-Jean, Bruges.



Jan Sandeler : Saint Jean à Patmos,
d'ap. Martin de Vos, ca 1550.



Albrecht Dürer : Le Christ au Jardin des Oliviers,
ca 1497.



Michel-Ange : Moïse, 1513-1516, Tombeau de Jules II,
Église de Saint-Pierre-aux-Liens, Rome.



Pedro Berruguete : Christ au Mont des Oliviers, ca 1499-1504,
Rétable de la Cathédrale, Avila