



REVISTA D'ESTUDIS COMPARATIUS. ART, LITERATURA, PENSAMENT

---

ISSN 2013-7761

VOL 11 PRIMAVERA '15

---









---

FORMA  
Revista d'Estudis Comparatius  
Art, Literatura, Pensament

---

Vol 11  
Primavera '15

La revista FORMA és una publicació gestionada per estudiants del Màster en Estudis Comparatius d'Art, Literatura i Pensament i del Doctorat en Humanitats de la UNIVERSITAT POMPEU FABRA.

<http://www.upf.edu/forma>

© Els drets d'autor dels textos publicats estan subjectes a la normativa Creative Commons 3.0.

Amb el suport de l'Institut Universitari de Cultura i del Departament d'Humanitats de la UNIVERSITAT POMPEU FABRA.

REVISTA FORMA 2015



/VOL 11  
PRIMAVERA '15  
ISSN: 2013-7761

REVISTA D'ESTUDIS COMPARATIUS. ART, LITERATURA, PENSAMENT

COORDINADO POR:  
Diego Civilotti García y Katuscia Darici

/EDITORIAL 09

---

//ARTICLE INVITAT

---

MIGUEL SALMERÓN INFANTE. (PROFESOR UAM-COMITÉ CIENTÍFICO DE FORMA):  
LO FEU ANTES, SEGÚN Y DESPUÉS DE HEGEL 13

//ENTREVISTA

---

KATIUSCIA DARICI.  
"TO DRAW A MAP IS TO TELL A STORY":  
INTERVIEW WITH DR. ROBERT T. TALLY JR. ON GEOCRITICISM 27

///ARTICLES

---

LAUREN PALMOR.  
PIET MONDRIAN. PROTO-FASHION THEORIST 39

MICHEL DION.  
THE UNKNOWABLE MEANING OF GOOD-EVIL, SELF,  
AND EXISTENCE IN KAFKA'S, VIAN'S, AND MURAKAMI'S LITERARY WORKS 51

JOSEFINA IRURZUN.  
EL ACTIVISMO CULTURAL DE LOS 'CATALANES WAGNERIANOS'  
EN BUENOS AIRES (ARGENTINA, PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX) 61

MARCO DUSE.  
AUTHOR AND AUTHORITY.  
JOHN GIELGUD'S PROSPERO IN PETER GREENAWAY'S PROSPERO'S BOOKS 75

ROSA JH BERLAND.  
NEW RESEARCH ON THE WORK OF THE AMERICAN PAINTER  
EDWARD E. BOCCIA, ST. LOUIS (1921-2012) 83

CAROLINA ROLLE.  
EL IMAGINARIO PERONISTA DE LA POSCRISIS:  
ENTRE LA FAMILIA LITERARIA DE JUAN DIEGO INCARDONA  
Y LA FELICIDAD DEL PUEBLO DE DANIEL SANTORO 107

MEHDI KOCHBATI.  
IMAGES EN MOUVEMENT ET MÉMOIRE CULTURELLE ET SOCIALE  
DANS L'ŒUVRE DE PAUL AUSTER: LIEU D'EMBOÏTEMENT  
ENTRE EXPÉRIENCE SOLIPSISTE MYTHIQUE ET NAUFRAGE DU SINGULIER 121

JESÚS PERIS LLORCA.  
LAS CANCIONES DE LA HABITACIÓN ROJA EN EL CONTEXTO DEL ROCK  
INDEPENDIENTE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 90.  
NOSTALGIA DE LA SOLIDEZ EN LA CULTURA DE MASAS 131

LINDA MARÍA BAROS.  
LA LÉPANTHROPIE. APPROCHES TRANSDISCIPLINAIRES 149

////RESSENYES

---

BERTA ARES YÁÑEZ. CON EL MONOTEÍSMO LLEGÓ LA VIOLENCIA 161





## //EDITORIAL//

Quan una tardor ara fa gairebé sis anys *Forma* va veure la llum, la il·lusió i l'empenta venia acompanyada d'una raonable prudència. Neixia per superar l'habitual aïllament de l'investigador en les Humanitats i ho feia en mans dels mateixos estudiants, la qual cosa ha estat sense dubte la clau del seu èxit. Però aquells que van endegar aquest projecte, d'antuvi eren molt conscients de què l'èxit dependria de la seva continuïtat. Que havia de superar l'inevitable procés biològic i natural. És a dir, que els consells i comitès havien de passar, però *Forma* havia de romandre. Les dificultats no han impedit que hagi viscut una important evolució, des de ser una plataforma de publicació acadèmica fins a convertir-se en un ampli punt de trobada, assolint en aquests anys diverses fites com ara la indexació, el creixement en qualitat i quantitat amb un ampli abast internacional o la organització d'espais d'intercanvi intel·lectual com va ser el Congrés Internacional de Joves Investigadors en Humanitats. La consolidació i continuïtat s'ha assolit, fins ara, gràcies a no perdre de vista l'horitzó essencial i genuí de la revista; l'aposta per la transversalitat i la diversitat lingüística i cultural sempre en vies de millorar, sense abandonar l'exigència en una tasca d'edició que no es redueixi a la simple selecció de textos.

Volem que aquesta aposta es mantingui al llarg d'aquest Volum 11. **Katiuscia Darici** ens ofereix una exhaustiva entrevista al Dr. Robert T. Tally Jr. de la Texas State University, qui ens parla de "Geocriticisme" i *Spatial Literary Studies*; una aproximació interdisciplinària al fenomen literari que posa el focus en la noció d'espacialitat i el paper de la literatura en una lògica cartogràfica i en l'imaginació d'espais, qüestió que trascendeix el propi camp de la teoria i la crítica literària i ens ajuda a repensar el nostre món. D'altra banda, tenim una enriquidora aportació del Dr. **Miguel Salmerón** amb un text substancial sobre el concepte del lleig, partint d'una orientació ontològica per després abordar històricament tres nocions del lleig: a l'estètica del XVIII, a la hegeliana, i a la que segueix Rosenkranz a partir de Hegel, passant per Kant com a moment decisiu del trajecte, tot travessant les categories fonamentals de l'estètica i la filosofia de l'art moderna.

En l'apartat dels articles, **Lauren Palmor** elabora un apropament a la teoria estètica de Mondrian des del que entén com a una prototeoria de la moda. **Michel Dion** ens ofereix una lectura filosòfica de Kafka, Vian i Murakami enllaçats conceptualment. Per la seva banda, **M<sup>a</sup> Josefina Irurzun** escriu sobre el paper dels immigrants catalans a Buenos Aires en la difusió del wagnerisme i els seus trets catalanistes. **Marco Duse** estudia la lectura que el cinema de Greenaway fa de *La Tempesta* de Shakespeare. **Rosa JH Berland** assenyala interessants línies d'investigació sobre l'obra del pintor Edward Boccia després de recents troballes arxivístiques. **Carolina Rolle** explora la dimensió simbòlica que vincula text i imatge resseguint l'ideari peronista present a les obres de Juan Diego Incardona i Daniel Santoro. **Mehdi Kochbati** analitza l'experiència solipsista a *The invention of Solitude*

d'Auster posada en relació tant amb d'altres figures literàries de la soledat, com amb les representacions pictòriques a l'obra de Vermeer i Van Gogh. **Jesús Peris Llorca** desenvolupa un estudi de l'imaginari del rock espanyol independent dels anys noranta des de les cançons del grup valencià *La Habitación Roja*. **Linda Maria Baros**, tot subratllant la transversalitat de disciplines i discursos, recorre a la "lepantropia" i les pràctiques rituals metamòrfiques des de finals de l'Edat Mitjana per estudiar els discursos que s'entrecreuen a *The Hare* de l'escriptor britànic Toby Litt. Per últim, **Berta Ares** aporta una aclaridora ressenya de *Violencia y monoteísmo*, llibre on l'historiador i egipciòleg alemany Jan Assmann, gran coneixedor dels orígens del monoteisme i de les tres principals religions revelades, desenvolupa controvertides i suggestives tesis entorn de la violència religiosa.

En definitiva, presentem aquest volum amb la voluntat de no perdre aquell horitzó mirant de continuar ventant el foc, des del respecte i l'admiració cap als qui engegaren l'espurna, i han sabut mantenir la flama.

DIEGO CIVILOTTI GARCÍA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID  
civilotti@gmail.com

KATIUSCIA DARICI  
UNIVERSITÀ DI VERONA  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA  
katuscia.darici@univr.it

---

ARTICLE INVITAT

---



//LO FEO ANTES, SEGÚN Y DESPUÉS DE HEGEL//

-----  
(pp 13-24)

MIGUEL SALMERÓN INFANTE  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

///

**PALABRAS CLAVE:** Lo feo, Estética, Filosofía del arte, Atributo trascendental, Categoría estética.

**RESUMEN:** Este artículo examina tres nociones de lo feo en el ámbito de la historia de las ideas estéticas: la de la Estética del siglo XVIII (haciendo referencia a la escuela Británica y a Kant), la posición de Hegel (consistente en una Filosofía del arte, que conjuga la atención a lo fáctico, la práctica, y a lo especulativo del arte, su inserción en el Espíritu Absoluto) y la de Rosenkranz (que en buena medida supone un retorno a la noción metafísica, que consideraba la belleza un atributo trascendental)

**KEYWORDS:** The ugly, Aesthetics, Philosophy of art, Transcendental attribute, Aesthetic category.

**ABSTRACT:** This article examines three notions of 'The ugly' in the field of the history of aesthetics: the aesthetics of the eighteenth century (referring to the British school and Kant), the position of Hegel (consisting of a philosophy of art, which combines attention the factual and practical scope on art with the speculative one, relative to its insertion in the Absolute Spirit) and Rosenkranz (which largely represents a return to the metaphysical notion, which regarded the beauty as a transcendental attribute).

///

La Estética se interesa por los sentimientos generados por objetos que estimulan, inhiben o incluso ocluyen movimientos emocionales.

Ahora bien, alguien con sentido crítico, aun habiendo aceptado esta propuesta inicial, la pondría entre paréntesis en lo tocante a Hegel. El filósofo había asumido la utilización del término estética, que era habitual y casi consuetudinaria en los tratados de la época. Sin embargo estimaba que sus lecciones sobre el tema abordaban la Filosofía del Arte y se desmarcaban por tanto de una consideración subjetiva y psicológica de lo bello.

Mas la clave para hacer aceptable nuestra tesis es el constructo terminológico "Antropología Filosófica". Esta sería una antropología que sin dejar de tomar al hombre

como foco de estudio, no se limitaría a los aspectos positivos de lo humano, eso que es denominado en los manuales de antropología, antropología física y antropología cultural, sino que estaría interesada en llevar la reflexión al momento especulativo. Se trataría por tanto de pensar la imbricación del hombre en el saber cuyo punto de llegada es la Filosofía como culminación del Espíritu Absoluto.

En ese sentido la tesis que estamos defendiendo, la de la inclusión de esa cosa llamada Estética en la Antropología Filosófica, saldría fortalecida si la aplicamos a Hegel.

Si la negación hegeliana de la Estética en aras de la Filosofía del Arte es entendida como reconducción de lo subjetivo a lo objetivo, de lo abstracto o lo concreto, de lo compulsivo a lo libre, y de lo descontextualizado a lo histórico, Hegel no hace sino acentuar la pertinencia de inclusión de la antes llamada Estética y ahora Filosofía del Arte a la Antropología Filosófica.

En este sentido el uso del término Estética en Hegel se parece mucho al uso del término Metafísica derivado de Aristóteles. Se trata de una etiqueta convencional utilizada por la tradición aristotélica por un lado y por el propio Hegel por otro, digamos que “para entenderse”. Lo curioso es que lo mejor que se ha dicho sobre Metafísica y sobre Estética se haya dicho sin estar hablando de ellas.

Tratamos de localizar y describir, a partir de analogías y diferencias, tres núcleos de reflexión. Esos se hallan ocupados por tres nociones de lo feo: la propia de la Estética del siglo XVIII, la hegeliana y la del esolío a ésta llevada a cabo por Karl Rosenkranz.

Como encuadre inicial elegido para este escrito, éste se plantea las siguientes cuestiones que servirán para abordar los tres núcleos antes citados: ¿qué es lo feo?, ¿es lo feo más difícil de definir que lo bello?, ¿depende lo feo de lo bello o es independiente?

Contestaré preliminar y provisoriamente a estas tres cuestiones.

La Estética moderna considera que lo feo es el predicado de un juicio que expresa un sentimiento de rechazo.

La dificultad de definición de lo bello o lo feo no depende de sus características intrínsecas (por otra parte, hablar de categorías intrínsecas aquí, sería impropio, pues lo bello es de índole reconocidamente subjetiva) es decir, ese grado de complejidad no es de naturaleza intelectual, depende de la noción, sino del efecto emocional más intenso y perturbador de lo feo que de lo bello.

No se puede decir, al menos en términos modernos, que haya una dependencia, en cuanto a subordinación, de uno y otro. Más bien se puede hablar de una imagen que podría servir para caracterizar la relación de uno y otro: dos extremos de un segmento emocional en cuyos puntos intermedios estarían lo sublime, lo patético, lo pintoresco, lo terrorífico, etc.

## **LO FEO EN GENERAL**

No hay que olvidar que la aceptación de lo feo, con cierto estatuto propio, pasó por muchos avatares en la historia de la Estética. Quizás es en primer lugar necesario fijar de algún modo qué significa “feo”. Esto no puede ser entendido cuando se toma estética y arte como sustancias supratemporales e invariables. El arte y la estética son realidades históricas.

Los comienzos del pensamiento estético tienen lugar sobre una base metafísica trascendente. La teoría platónica de las Ideas promovía una identificación, una convertibilidad, de la cúspide de lo auténticamente existente, la Idea de Bien, es decir de la Idea de las Ideas, con las de la Unicidad, la Verdad y la Belleza. Sobre esta base el pensamiento estético se ha limitado a la constatación de la presencia de lo bello y a la medición del grado de esta presencia. Según la tradición metafísica, lo falso, lo malo y lo feo carecían de realidad propia. Consistían en lo que todavía no es, o lo que estaba en tránsito para llegar a ser. En el ámbito de lo teórico, lo falso era una ausencia relativa de lo

verdadero, y en el 1mbito de lo pr1ctico, lo malo una ausencia relativa de lo bueno. Ambos constataban el enorme abismo existente entre el mundo inmanente y el trascendente.

Al igual que mal era considerado una *privatio* del bien, lo feo se valoraba como una *privatio* de lo bello.

S0lo con la impronta subjetiva que adquiri0 la est1tica, s0lo con el abandono de la pretensi3n de otorgarle a lo bello un car1cter ideal e intemporal, s0lo con la conversi3n de lo bello en la categori1 de un juicio, pudo lo feo obtener su estatuto: subjetivo y sentimental, pero propio.

Esta transformaci3n se produjo en el siglo XVIII. Lo bello perdi3 la consideraci3n atributo trascendental del ser y moder3 su jerarqui1, pasando a ser una categori1 del juicio est1tico. En Baumgarten y en los brit1nicos (en Shaftesbury, Burke y Hume) lo est1tico pasa a formar parte del reino del sentimiento.

Esta posici3n ha de llevar consigo un reconocimiento impli3ito de las peculiaridades de las diversas 1pocas y culturas. As0 se abre el camino para asumir que lo feo para una cultura no ha de serlo forzosamente para otra. Al menos hasta que a finales del siglo XIX se empieza a valorar positivamente el primitivismo, un hombre occidental que tuviera en sus manos una m1scara africana la tendr0a por fea. Igualmente un africano considerari1 fea una crucifixi3n pintada por Matthias Gr0newald. E incluso es posible que resultara para 1l insoportable si se le dijera que una imagen de ese tipo es una representaci3n de la divinidad.

La devaluaci3n de lo bello de atributo trascendental a una categori1 est1tica y su equiparaci3n a lo sublime, lo pat1tico, lo pintoresco, lo grotesco, lo terrori3fico y lo feo, abre una variabilidad muy libre al procesamiento y la invenci3n de formas est1ticas. En este proceso tiene un papel decisivo lo feo. El asentamiento de la vida en las grandes ciudades, las apariciones de la fotograf0a y del arte de vanguardia y el avance del dise1o industrial propicia que muchos objetos pasaran de ser feos a ser bellos, o al menos est1ticamente aceptados.

Sin embargo, ser0a totalmente err3neo que se pensara que la est1tica s0lo atiende a los diversos caminos y a los cambios temporales del gusto. Este supuesto es v1lido para algunas l0neas de investigaci3n de la teor0a del arte, por ejemplo para la iconolog0a. Pero si se piensa que la est1tica ha de aspirar a incluir una filosof0a del gusto y una filosof0a del arte, aquella propuesta relativista no puede ser satisfactoria. La filosof0a debe imponerse, lo halle o no, una b0squeda de lo general, de no imponerse este objetivo, deja de ser filosof0a.

Por ello ser0a incomprensible el tr1nsito de una est1tica subjetiva y subjetivista como la de los brit1nicos del siglo XVIII a la Filosof0a del Arte de Hegel y Rosenkranz sin detenerse, aunque sea por un momento, en Kant.

A diferencia del posteriormente comentado Hegel, Kant era poco sensible a las bellezas del arte. "Pero esa misma limitaci3n de sus gustos art0sticos le hizo penetrar muy hondo en los problemas fundamentales de la Est1tica librandole de la continua distracci3n a que expone el trato con las obras maestras" (Men3ndez Pelayo, 1993, II: 13).

Kant quiere conducir la cuesti3n del juicio est1tico al terreno de la intersubjetividad ubic1ndola en el libre juego de las facultades. Dos facultades entran en juego: la sensibilidad y el entendimiento. En caso de que este juego se desarrolle arm3nicamente, el objeto suscitador de ese juego ser1 llamado bello. Si el juego, por al ilimitado tama1o del objeto o de su incontrolable movimiento, no da lugar a armon0a alguna. Esta situaci3n, que incapacita a las facultades para constituir el objeto ser1 llamada sublime. Llegado el caso ser1 preciso recurrir a la raz3n para eludir el abismo. Para la raz3n teor0ica es pensable el infinito, a fin de superar lo inarm3nico de lo sublime matem1tico. En el 1mbito que el es propio a la raz3n pr1ctica le es posible puede concebir el sacrificio de uno mismo para superar el dolor impotente producido por lo sublime din1mico.

Si, como arriba escribimos, los componentes de una est1tica filos3fica han de ser una filosof0a del gusto y una filosof0a del arte, es indiscutible que Kant dio lugar a la

primera y Hegel aportó la segunda. Si Kant asentó los fundamentos teóricos de una filosofía del gusto, Hegel situó el arte sobre una base filosófica.

¿Cómo procedió Kant? Estableciendo, como consecuencia de su estudio filosófico, que el juicio estético es subjetivo, pero que la facultad de juzgar es objetiva o al menos intersubjetiva.

¿Cómo procedió Hegel? Concluyendo que el arte ha contribuido a la formación de lo general (“Die Bildung des Allgemeinen”) y por lo tanto de la verdad, a pesar de que su papel principal ya haya culminado.

## LO FEO EN HEGEL

Hegel parece verlo todo de un modo diferente a Kant. Él comienza sus Lecciones sobre la Estética con las siguientes palabras: “Diese Vorlesungen sind der Ästhetik gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite Reich des Schönen, und näher ist die Kunst, und zwar die Schöne Kunst ihr Gebiet” (Hegel, 1986: 13)<sup>1</sup>

Estas palabras confirman que Hegel aboga por una doble limitación de la Estética. Una limitación del contenido (en la medida en que la Estética se ocupa del arte) y una limitación temporal en la medida en que el único momento importante es el de lo bello. Entendiendo por importante: propio y a su vez relevante para el desarrollo del Espíritu.

A) Sobre la limitación de contenido, puede decirse que Hegel ve todo de un modo muy diferente a sus predecesores. Para él, el dominio de la Estética no es la forma y el modo del sentimiento (como decía Baumgarten), ni tampoco la estructura del juicio estético (como proponía Kant).

Para Hegel tampoco lo bello natural tiene ningún interés, pues es insignificante en comparación con lo bello artístico. La inferioridad de lo bello natural radica en su arbitrariedad y arbitrariedad significa falta de libertad (Jung, 1987: 99)

Teniendo en cuenta esta limitación del contenido la Estética se ocupa sólo del arte, no se ocupa ni de la belleza de la naturaleza ni del análisis del gusto. La Estética debe pasar a ser Filosofía del Arte.

B) Sobre la limitación temporal Hegel establece que el arte, es decir, la conciliación del Espíritu como apariencia, sólo puede realizarse con plenitud y perfección en la época del arte bello, la cual discurre en la Grecia clásica. El arte después de Grecia ha dejado de ser arte bello y por lo tanto ha perdido su importancia respecto al Espíritu.

Lo decisivo de esta doble limitación para nuestro escrito es la afirmación de que el arte de hoy en día (y ese hoy en día sería se refiere tanto al hoy en día de Hegel como la nuestro) ha dejado de ser bello. Esta afirmación se deriva del sentido del arte en el curso del Espíritu.

Para Hegel la Filosofía es el camino de la representación al concepto. Por eso, como bien señala Vieweg: este camino ya no puede ser recorrido por más tiempo por medio de la imaginación. El arte tiene todavía un importante papel, pero ha perdido gran parte de su fuerza esencial, porque el mundo no puede seguir siendo descrito esencialmente como algo bello (Vieweg, 2007: 287).

He ahí la clave. Lo feo para los británicos del setecientos y para Kant es un aspecto ligado al gusto y al juicio. Es decir, se trata de una determinación discrecional, o en todo caso subjetiva. Sin embargo para Hegel, lo feo, o mejor dicho, lo “ya-no bello” es propio del mundo en el que nos hallamos, y resultado de un proceso incontrovertible. Lo que para la estética del setecientos era una cuestión que competía al sentimiento y era determinada por la facultad de juzgar, pasa a convertirse en Hegel en una deriva del Espíritu y en un

---

<sup>1</sup> “Estas lecciones se ocupan de la estética y, más precisamente, su campo es el arte, vale decir el arte bello” (Hegel, 2007: 8).



signo de sus propios tiempos. Lo feo pasa de la esfera psicológica a convertirse en una categoría atingente a la Filosofía de la Historia.

Por otra parte, volveremos sobre la distinción “feo”- “ya-no –bello” y la intentaremos explicitar con más detalle líneas más abajo.

Mas de momento reparemos en otra de las espléndidas sutilezas de Hegel. Éste es capaz de hacer un dúplice acercamiento al arte. Por un lado cuenta con un conocer del arte y, por añadidura muestra un saber respecto a él.

Hegel no elude asumir la ubicación del arte en lo positivo y lo fáctico. Sin embargo, y por otra parte, eso no le impide hacer al arte objeto de la Filosofía y desde el momento especulativo, conducirlo al Espíritu absoluto.

Aunque ambas realidades, la absoluta y la fáctica del arte, son ontológicamente independientes, Hegel las relaciona entre sí por motivos pedagógicos y expositivos. Entiende que el modo más congruente de abordar la realidad espiritual absoluta del arte, es llevar a cabo ejemplificaciones referenciales a la realidad fáctica del arte. No se puede abordar la *Wirklichkeit* del arte sin referirse a su *Realität*. La clave de esta premeditada duplicidad puede rastrearse en estas sutiles palabras de Duque “en una obra de arte, su contenido genuino, *Gebalt*, no coincide con su contenido total, o *Inhalt*. Aquél, el contenido espiritual, resulta empañado por el medio desde el que reverbera” (Duque, 1998: 867).

El conocer de Hegel sobre arte está cimentado por una triada de sólidos pilares: su sólida información sobre historia del arte, su contacto directo con el arte y la literatura de su tiempo y su diálogo con los fundamentos del aristotelismo estético, es decir: la mimesis, la poiesis y la catarsis. (Esto se manifiesta en un conocimiento hic et nunc, *tatsächlich* del arte en su realidad, *Realität*). En el conocer acerca del arte, Hegel no desdeña de las tradiciones de la Estética sino que a lo largo de sus Lecciones se apoya constantemente en ella.

Su saber del arte, se ubica en aquella parte del saber que pertenece al saber del Espíritu (el saber del Espíritu y sobre el Espíritu es lo mismo, claro está) sobre el arte. Es decir, ese saber consiste en la conciencia, pero no de un modo representativo, sino como un darse a la conciencia, por así decirlo, presentativo. Como una *Darstellung* de que el arte es un modo de manifestación del Espíritu absoluto. Modo percedero y temporal en cuanto momento (no como los modos de Spinoza, en quien estaban o bien más fijados o bien menos analizados). Aquí nos encontraríamos con la otra realidad, con la *Wirklichkeit*.

La duplicidad entre conocer y saber, entre lo fáctico y lo especulativo, en Hegel se manifiesta en su acercamiento a lo feo.

Lo feo en relación con la realidad positiva y fáctica, del arte, se muestra por ejemplo en la valoración que hace de la consolidación de la mimesis como principio rector del arte. De ello queda muestra cuando señala que ese imperio de la mimesis hace que lo importante no sea ya lo bello en el arte, sino la fiel imitación, ya sea lo que guarde mayor cercanía a lo idéntico con la realidad sensible o ya se trate de lo que sea verosímil imagen de ella (cf. Hegel, 2007: 36). Aquí hay que recordar que precisamente en torno a esta idea comienza E. H. Gombrich su Historia del arte, haciéndonos ver que la representación de un motivo feo, una mujer anciana, por ejemplo, puede ser estéticamente de más valor que la representación de un motivo bello, una mujer joven, porque la relevancia del arte se halla en la forma de la representación no en lo representado.

Sin embargo, lo feo en cuanto a la realidad especulativa y Espiritual, la realidad de lo feo en cuanto *Wirklichkeit*, es tratado por Hegel de modo diferente a lo fáctico. Especulativamente, Hegel considera que el arte como tal es el arte bello. No es impropio considerar que “arte bello” es un pleonasma para Hegel. Ese arte bello consiste en el cobranza de sensibilidad del Espíritu, a su obtención de forma, o para decirlo de otro modo, a la identidad de forma y concepto. La fusión de forma y concepto alcanza la perfección en el arte griego clásico, sin dejar por eso dejar de ser percedera. El arte griego clásico, antropomórfico en su desarrollo y en su escala, entona un canto a la racionalidad y

a la libertad. A la racionalidad le hacen honores las proporciones de estatuas y edificios. A la libertad, la destreza de sus artistas al ejercer su dominio sobre la materia. Así Hegel pondera la posición erecta de la figura humana en la escultura como expresión de la autoconciencia (Hegel, 2007: 539) El arte minimal que hace una ponderada subversión de la forma clásica, nos muestra con Carl André una sugerente conculcación de Hegel, partiendo del propio Hegel, con la llamada “escultura horizontal”. Pero volviendo a Hegel, el arte bello es bello por racional y por libre. En consecuencia el arte feo no es racional por su ineptitud de alcanzar el concepto y no es libre por su torpeza y tosquedad. Así ocurre con el arte antiguo anterior al griego, denominado por Hegel simbólico y arte de la sublimidad (Hegel, 1997: 584). Es llamativo que Hegel ubique la sublimidad en un ámbito preclásico y no postclásico. Recordemos que la estética británica del XVIII y Kant hablan de lo sublime como una categoría que abre las puertas a lo enorme y desmesurado (lo sublime matemático), o lo agitado (lo sublime dinámico) frente a la férula que le había impuesto al arte las Academias, muy especialmente la Real Academia Francesa de pintura y escultura en el siglo XVII. Por el contrario Hegel utiliza sublime como un término preclásico. Habla de la sublimidad que identifica con lo feo para referirse a la escala monumental y mastodóntica, al animalismo de sus ídolos, al acceso precario e insuficiente a la humanidad de los templos egipcios. Todo ello porque esos templos son símbolo de una religión que no todavía humana, y de unas formas aún incapaces e imperitas para incorporar el concepto.

Quizás no sea abusivo decir que para Hegel hay un arte feo (el simbólico), un arte bello (el clásico) y un arte ya no bello (el romántico). Recordemos que Hegel identificaba arte romántico con arte postgriego, más bien postgrecorromano, es decir el arte romántico comenzaría con el paleocristiano y el románico. Hegel reconoce retazos de fealdad en ese arte que no es bello. Por ejemplo en la tan tenida en cuenta por él fealdad de las pasiones de Cristo, pintadas por maestros alemanes posteriores en el tiempo al flamenco Van Eyck, que sin embargo son valorados por muchos historiadores como anteriores por ser sus facturas pictóricas de peor ejecución (Hegel, 2007: 641). De algún modo pareciera que la matanza de Cristo fungiera de matanza iconoclasta de la figura humana de Cristo, como si se quisiera humillar y aniquilar para siempre la figura humana de Cristo para realzar la divina. En ese sentido cabría preguntar si el arte que ya no es bello en cuanto tiene retazos de fealdad es también arte feo. No, o al menos la fealdad es aquí entendida de forma diferente. La fealdad del arte simbólico es la de la inepticia para hallar la forma de lo divino en lo humano. La fealdad de estos ejemplos del arte romántico en estas crucifixiones es una fealdad de ejecución como síntoma de la de la paulatina toma de conciencia de que lo divino no es lo humano y no se compadece con lo humano y va más allá de lo humano. La crueldad y la sevicia con la que los judíos torturan a Jesús es la misma con la que la reforma va acabando con la figura antropomórfica de un Cristo que se ve vejado en las representaciones pictóricas de los viejos maestros alemanes.

Así Hegel ofrece un contraste radical con la interpretación de lo feo de la estética contemporánea. Para nuestra contemporaneidad lo feo ha sido predominantemente sinónimo de modernidad y de apertura. Para Hegel, no obstante, la modernidad y la apertura son la patente evidencia del fin del arte. Sin embargo nos equivocáramos si entendiéramos fin del arte como doliente nostalgia del arte bello, como una mirada atrás anhelante de brillos pretéritos. El fin del arte es el gozoso reconocimiento de que el arte ha cumplido su cometido, y nos ha habilitado para un estadio de más intensa verdad y libertad.

Y si la misión histórica que le correspondía al arte se ha cumplido, ¿qué hay del arte contemporáneo? ¿Qué hay de su existencia y de su sentido? En el muy detallado panorama del arte de su tiempo que se hace en las Lecciones de Estética (Goethe, Schiller, los Schlegel, Novalis, Jean-Paul, Kleist) se establece un criterio indiscutible de valoración. El arte más relevante y por lo tanto mejor, será el más autoconsciente de su momento histórico. Es decir, cuanto atesore más consciencia de que es un arte “ya-no-bello”.

Pretender volver a ser arte bello es inútil, o derivar en una regresión al arte feo es un descarrío. Lo cota más digna que puede alcanzar el arte es la de lo interesante.

El resto del epígrafe sobre a Hegel de este escrito lo dedicaré primero a hablar del arte que por descarrado vuelve a ser feo y después al arte que ya no puede ser bello y es sólo interesante.

Nuestro examen del “saber sobre el arte” de Hegel, ha arrojado que el arte debe favorecer la formación del hombre en la constitución de lo general por parte del Espíritu. Es decir, el arte debe consolidar la verdad y a la libertad. Así, la apreciación del arte contemporáneo, del post-arte, Hegel entiende que es preciso y de perentoria urgencia distinguir libertad auténtica e inauténtica. La libertad inauténtica se caracteriza por ser aparente y subjetiva y es propia la línea estética seguida por los primeros románticos (aquí el término “romántico” se emplea en su sentido más fáctico y positivo, y se aplica a los contemporáneos de Hegel). Según Lu de Vos en el Hegel-Lexikon esta libertad inauténtica supone “la arbitraria y liberal veleidad de una acción subjetiva sometida a la elección y el humor de cada cual<sup>2</sup>. (De Vos, 2006: 212). Así pues la libertad no es una acentuación de lo particular (das Besondere), sino una articulación de sí mismo en lo general (das Allgemeine). En los primeros tiempos de su reflexión estética Hegel mostró una cercanía a los primeros románticos y tal vez eso hizo muy intensa la voluntad de distinguir los planteamientos de aquellos de los de su filosofía.

Así en el Primer sistema del idealismo alemán leemos estas palabras: “Der Philosoph muß so viel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter” (El filósofo debe tener tanta fuerza estética como el poeta). Con estas palabras el joven Hegel, que, siguiendo la estela schilleriana en las Cartas, pretendía junto a su amigo Hölderlin (recordemos que la autoría del Primer sistema es de atribución colectiva y corresponde a Schelling, a Hölderlin y a Hegel) una educación del pueblo (Gethman Siefert, 2005: 52), muestra una innegable cercanía y querencia a la subjetividad. Sobre la base de una intuición podía alcanzarse la totalidad.

La evolución que experimenta el pensamiento de Hegel da lugar a un paulatino distanciamiento de este punto de vista. Para el Hegel maduro el arte debe guiarnos a la libertad, a la auténtica libertad. Y la libertad, nos sigue diciendo Lu de Vos, remite al sujeto que asumiendo la ley alcanza una forma de la generalidad que no puede ser esclavizada o subyugada. La libertad significa bei sich im Anderen sein (estar en sí con otros), por eso la cuestión de la libertad no significa ser independiente de los otros. La cuestión más importante en torno a la libertad es como puedo por mi parte establecer una relación o una convivencia con los otros (De Vos 2006: 212).

De ese modo si el arte, como el de Novalis o Friedrich Schlegel, tiene por horizonte resaltar la subjetividad y la falsa libertad, derivará en arte feo.

Hasta aquí, se ha expuesto por qué del arte contemporáneo (contemporáneo a Hegel y a partir de la época de Hegel) puede devenir feo. Ahora abordaremos la imposibilidad de que el arte vuelva a ser bello.

Se ha afirmado que, según los parámetros hegelianos, el arte debe llevarnos a la auténtica libertad. Dicho de otra manera, el arte alcanza su culminación cuando es expresión de la armoniosa relación o al menos de la asumida convivencia con los demás. Así el arte aporta un escalón (de esa escalera en la que todos los escalones son de tránsito inexcusable) en el modo de aparición del Espíritu absoluto. Aquello que es propio del arte recae decisivamente sobre el momento de su manifestación sensorial. Como expusimos, sólo durante una época, la representación sensible fue una manifestación ajustada del Espíritu Absoluto, y el discurrir de esta época tuvo lugar en la antigua Grecia.

<sup>2</sup> “Meint eine arbiträre oder liberale Willkür eines je beliebig wählerischen und launischen subjektiven Tuns”.

Entonces mundo y yo conformaban una inseparable unidad. Ni el mundo había alcanzado una objetivación independiente, distinta del sujeto, ni los sentimientos del sujeto estaban marcados por una intuición del mundo como algo distinto de él.

Esta armonía se echó a perder cayendo en los abismos subjetivos de la era moderna. En ésta el sujeto individual queda escindido de la totalidad, y sólo mediante un más noble regreso a la totalidad interior de un puro mundo del alma vuelve a unirse con lo sustancial y lo esencial (I, 422).

El armonioso idilio que existía en Grecia entre la sociedad y el Estado quedaba expresado en la escultura y en la poesía épica. La escultura clásica muestra “la unidad de alma y cuerpo” y constituye en su forma de un modo perfecto la inseparabilidad de la configuración sensible y el contenido ideal (Jung, 1987: 109). La poesía épica expresa en las relaciones humanas “eine totale und doch ebensosehr individuell zusammengefasste Welt” (II, 406) (Un mundo total y al mismo tiempo y en la misma medida compendio de lo individual).

Esas unidades de alma y cuerpo y de yo y mundo son bienes perdidos para siempre. La auténtica poesía épica exige un transfondo vital de relaciones plenas entre el individuo y la sociedad. Por el contrario, el género postclásico por antonomasia, la novela, el género resultado de siglos de evolución del arte romántico, desde el arte paleocristiano hasta la época de Hegel, es muestra de profundas relaciones contradictorias (Jung, 1987: 110).

Ha llegado a su fin el arte bello y ha cesado su tarea: manifestar visual y sensiblemente, la totalidad del mundo. En la época de Hegel lo bello ha sido reemplazado por lo interesante. Lo interesante es aquello que en relación con lo ético o lo moral adquiere una configuración singular o induce a una contemplación particularizada. Aunque todavía reciben el nombre de bellas y mantienen rasgos de belleza estas obras ya no son bellas. La comunidad ha dejado de tener a la belleza por realización de sí misma. La belleza sólo es juzgada por los conocedores y los aficionados que ya no están en condiciones de crear una auténtica unidad.

De lo anterior se deducen dos relevantes conclusiones.

Por una parte Hegel valoraba y conocía el arte “ya-no-bello” de su tiempo. De ello puede dar muestra su postura sobre *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe (Hegel, 2007:169), como acertado diagnóstico y como producto ajustado a la autoconciencia de su época. Sin embargo la valoración positiva no sólo se ceñía a productos tan clásicos como los de Goethe, sino que alcanzaba a la retorcida, pero sin duda interesante, forma de la escritura de Jean Paul (Hegel, 2007: 215) y *Sterne* (Hegel, 2007: 441).

Por añadidura en Hegel se puede rastrear la presencia anticipatoria de la tesis de Arthur C. Danto sobre el predominio del mundo del arte en nuestros días. A saber hay una lúcida intuición premonitoria de la fagocitación de la práctica artística por su realidad institucional. Hegel nos lo da a entender cuando considera el arte de su tiempo como ayuno de auténtica totalidad. Por añadidura, completa esta idea cuando remacha diciendo que el arte de su tiempo es igualmente incapaz de conseguir aceptación unánime de su belleza por una comunidad. Además el juicio acerca de ese arte se encuentra, consecuentemente, alejado de dicha comunidad, y exclusivamente en manos de los aficionados y entendidos.

## LO FEO EN ROSENKRANZ

Es muy significativo que la autobiografía de Rosenkranz comience en su lugar de nacimiento y acabe en el lugar donde acabó en el lugar donde consiguió ejercer como catedrático (Rosenkranz, 1878: 478). Esto muestra a las claras lo que, ni más ni menos, fue Rosenkranz, un profesor de filosofía.

La Estética de lo feo de Rosenkranz es, según la valoración que él mismo hace de su propia filosofía, un desarrollo de los párrafos 830 y 831 de su *Sistema de la Ciencia*.

La escribió entre los años 1852 y 53 y se plasmó en un libro de mucha más extensión de lo que había previsto.

La urgencia de hacer una filosofía de lo feo era indudable para Rosenkranz, pues la presencia de lo feo en el mundo en el que vivía era intensa (Rosenkranz, 1996:9).

Afirmaba Rosenkranz que la frecuente presencia de lo feo era un síndrome de su época, Es síndrome, o complejo de síntomas, tenía diversas manifestaciones. Entre ellas el incremento exponencial de la inmoralidad entre las personas, la proliferación de tendencias naturalistas en el arte de su época o en la inmediatez, carente de mérito, de imitación de nuevos procedimientos de copia como el daguerrotipo o de las figuras de cera (Funk, 1983: 231).

Aun considerándolo su maestro indiscutible y admirado (Cf. Rosenkranz, 1963:4), Rosenkranz muestra cierta distancia respecto a Hegel en materia de estética. En su Sistema de la Ciencia de 1850, critica la estética hegeliana por dos razones: 1) Rosenkranz no acepta de este la división del arte en simbólica, clásica y romántica y habla de tres fases históricas etnicismo, teísmo, cristiandad (belleza, sabiduría y libertad) el esquema de Hegel es sucesivo y a él le parece más acertado uno histórico-filosófico 2) echa en falta una metafísica de lo bello. Esta metafísica contiene la triada Bello- feo-cómico (Cf. Funk, 1983: 231)

Rosenkranz nos aclara con firmeza que su estética contiene dos puntos de partida:

En primer plano sostiene la tesis de que lo feo no puede ser independiente de lo bello, pues carece de subsistencia sin lo bello (Rosenkranz, 1996: 38-39)

En segunda instancia: el arte auténtico arte debe encarnar en su forma la libertad y la necesidad de la libertad y por eso su ideal ha de ser lo bello artístico. El arte bueno no debe contentarse con la azarosa presencia de la casualidad y esta máxima no sólo es válida y vigente para lo bello artístico sino incluso para la propia fealdad artística (Rosenkranz, 1996: 41).

Los dos puntos de partida de la estética de Rosenkranz que hemos expuesto muestran a las claras que su filosofía es regresiva. Ésta retorna a la noción de fealdad como *privatio* procedente del pensamiento de cuño metafísica de origen platónico. Rosenkranz muestra así ser un epígono hegeliano, no muy consecuente con los planteamientos del maestro (cf. Metzke, 1929: 49), en quien confluyen, la admiración por su maestro con cierta desazón burguesa por vivir en un mundo cada vez más incontrolado, ignoto y feo. En Rosenkranz se da una somatización del conflicto de las facultades del que hablaba Kant en una suerte de malestar en la cultura.

Desde una postura idealista en el sentido más peyorativo que puede alcanzar esa palabra, Rosenkranz rechaza la puesta en tela de juicio que el arte y la estética de su tiempo han hecho de lo uno, lo verdadero y de lo bueno. Puestas en tela de juicio que han derivado en particularidad, casualidad y frivolidad.

La indeseable particularidad, negación de lo uno, la conecta Rosenkranz con el daguerrotipo. El filósofo rechaza el daguerrotipo por ser manifestación de naturalismo incorrecto y feo. Este medio no nos ofrece al ser humano en su totalidad, sino a un individuo o individuos humanos tal y como aparecen en un momento particular (Rosenkranz, 1996: 103, 1992: 229).

La más reprobable manifestación de casualidad, o negación de lo verdadero, la ve Rosenkranz en los dramas de Hebbel. En este escritor lo feo y lo moral se aúnan para aportarnos un retrato epocal. Años más tarde Lukács, siguiendo la estela de Rosenkranz, pero con unos presupuestos políticos muy diferentes, señala que los personajes de Hebbel sufren la tragedia de la burguesía, cuyo auténtico dramatismo estriba en que sus actos están privados del centro del que les proveerían unas costumbres y un sistema moral determinados. Desde un punto de vista de la estética materialista el problema estriba en que bajo esas condiciones es imposible dar cuenta de las fuerzas materiales y objetivas de la realidad (cf. Jung, 1987: 209).

Rosenkranz ve en Hebbel contrastes falsos, allí no se incorporan auténticos poderes morales (como en el caso de Eteocles y Polinices o Creonte y Antígona). Hebbel en obras como María Magdalena sólo muestra proyecciones de las ansias de apariencia que tiene el burgués. Esta obra en concreto es para él un “monstruo de falsos contrastes” ridículos y cómicos (Rosenkranz, 1996: 97) Este teatro es la constatación de que la realidad ha perdido toda fuerza trágica.

Y finalmente los dardos contra la frivolidad, negación de lo bueno, los lanza Rosenkranz a Heine. Heine es la muestra de la absoluta negación de lo sublime entendido como lo sagrado. Rosenkranz deplora ese humor que se ríe con desenfadado descaro del matrimonio, de la amistad, del patriotismo y de la religión (Rosenkranz, 1996: 214, 1992: 236). Le parece especialmente indigno el poema de Heine *Disputación*, en el que éste se ríe del sacramento de la eucaristía haciendo que un monje pondere la comunión aludiendo a lo bien que sabe hostia consagrada a diferencia del guiso con ajo de la serpiente Leviatán cocinada por Satanás.

Al fin y al cabo Rosenkranz se erige en un Platón del XIX, que desdeña de la imagen parcial e instantánea del ser humano ofrecida por el daguerrotipo (negación de Lo Uno), deplora la mofa inmisericorde de religión e instituciones de la escritura de Heine (negación de Lo Bueno) y desprecia la falsedad de contrastes presente en los dramas de Hebbel (negación de Lo Verdadero).

La única manifestación salvable de un arte feo es para él la caricatura: esta muestra oblicuamente la Idea en la forma de la Anti-Idea y Lo Bello en la forma de Lo Feo. La caricatura comprende así con su práctica el arte de la individualización (Rosenkranz, 1996: 330), algo que han obviado las manifestaciones artísticas arriba comentadas.

Una caricatura es de algo concreto (Rosenkranz, 1996: 243). Sin embargo no ha de ser totalmente concreta si quiere tener una repercusión artística. Un ejemplo de caricatura modélica es la caricatura del genio, por medio de la representación del hombre egocéntrico que hace Alfred de Vigny en *Chatterton* (Rosenkranz, 1996: 330).

La caricatura es sumamente importante para Rosenkranz porque ha acreditado que puede posibilitar el tránsito de lo bello a lo cómico a través de lo feo. En definitiva porque, asumiendo lo feo, lo supera.

## ///BIBLIOGRAFÍA///

### PRIMARIA

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Suhrkamp, 1986
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, Traducción de Ramón Valls Plana. Madrid: Alianza, 1997
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*, Traducción de Alfonso Brotons Muñoz. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2007
- ROSENKRANZ, Karl. *Ästhetik des Hässlichen*, ed de Dieter Kliche, Leipzig/ Stuttgart: Reclam, 1996 (*Estética de lo feo*, Edición y traducción de Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero, 1992)

### SECUNDARIA

- DE VOS, Lu. “Freiheit”. En Cobben, P. (ed.). *Hegel-Lexikon*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, pp. 212-216.
- DUQUE, Félix. *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la Crítica*. Tres Cantos: Akal, 1998
- FUNK, Holger. *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis Negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert*. Berlín: Agora Verlag, 1983.

- JUNG, Werner. *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des Schönen Scheins*. Francfort: Athenäum, 1987
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España* (Volumen I y II). Madrid: CSIC, Madrid, 1993.
- METZKE, Erwin. *Karl Rosenkranz und Hegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie des sogenannten Hegelianismus im 19 Jahrhundert*. Leipzig: Wilhelm Heins Fachbuchhandlung für Philosophie, 1929.
- ROSENKRANZ, Karl. *Von Magdeburg bis Königsberg* Leipzig: Erich Koschny/ L.Heinemanns Verlag, 1878.
- ROSENKRANZ, Karl. *Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems*. Hildesheim: Georg Olms, Hildesheim, 1963 (reprografischer Nachdruck der Ausgabe Königsberg, 1840).
- VIEWEG, Klaus. "Die modern-skeptische Kunst als Ende der Kunst- Die Romantik als Aufhebung von Symbolik und Klassik". En Ídem, *Skepsis und Freiheit. Hegel und den Skeptizismus zwischen Philosophie und Literatur*, Munich: Wilhelm Fink, 2007, pp. 283-304.
- WINKLER, Michael "Vorwort". En Rosenkranz, K. *Die Pädagogik als System*. Jena: Paideia, 2008, pp.7-27.





---

# ENTREVISTA

---



// "TO DRAW A MAP IS TO TELL A STORY":  
INTERVIEW WITH DR. ROBERT T. TALLY JR.  
ON GEOCRITICISM<sup>1</sup>//

---

SUBMISSION DATE: 01/05/2015 // ACCEPTANCE DATE: 15/05/2015  
// PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp 27-36)

KATIUSCIA DARICI  
UNIVERSITÀ DI VERONA  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA  
katuscia.darici@univr.it

///

KEYWORDS: spatiality, geocriticism, literary cartography, literary geography, mapping, map making, mental maps.

This interview with Dr. Robert T. Tally Jr. (associate professor of English at Texas State University) aims to highlight the strong interrelation between literature and space from the starting point of Geocriticism. With this term, which was coined to define a new discipline able to interact with "literary studies, geography, urbanism and architecture" (Tally 2011: xiv), in fact, Tally offers a theoretical basis for spatiality in relation to literature.

Dr. Robert T. Tally Jr. is the author of six books: *Fredric Jameson: The Project of Dialectical Criticism* (2014); *Poe and the Subversion of American Literature: Satire, Fantasy, Critique* (2014); *Spatiality (The New Critical Idiom)* (2013); *Utopia in the Age of Globalization: Space, Representation, and the World System* (2013); *Kurt Vonnegut and the American Novel: A Postmodern Iconography* (2011); and *Melville, Mapping and Globalization: Literary Cartography in the American Baroque* (2009). Currently, Tally is working on a study of the spatial imagination in modern world literature.

The translator of Bertrand Westphal's *Geocriticism*, Tally is also the editor of four collections of essays: *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies* (2011); *Kurt Vonnegut: Critical Insights* (2012); *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative* (2014); and *The Geocritical Legacies of Edward W. Said: Spatiality, Critical Humanism, and Comparative Literature* (2015). Another collection, *Ecocriticism and Geocriticism: Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies* (co-edited with Christine M. Battista), is forthcoming, as is a larger editorial project, *The Routledge Handbook of Literature and Space*. In 2014, Tally edited two special issues of the journal *Reconstruction: Studies in Contemporary*

---

<sup>1</sup> The title was inspired by Tally 2013: 4.

*Culture* devoted to "Spatial Literary Studies." In addition, Tally serves as the general editor of the Palgrave Macmillan book series *Geocriticism and Spatial Literary Studies*.

///

### **First, of all, how did your interest in Geocriticism originate?**

As long as I can remember, I have been interested in maps and in the way we make maps, including mental maps, as means of navigating the spaces we occupy and move through. The experience of being "lost," for instance, struck me as both horrifying and typical, and the sense of reassurance that comes with no longer being lost – that is to say, recognizing one's own position with respect to other cognizable points on some sort of spatial diagram – was for me characteristic of a basic human desire. Initially, while in high school, I associated this with a sort of existentialism (Sartre, Camus, etc.), but with heightened attention to space or geography, broadly speaking. At university, I started connecting this to literature and philosophy, including the Nietzschean and French poststructuralist lines of thought (Foucault and Deleuze were especially influential on my development), and more particularly to a Marxist critical tradition that had usually been associated with historical or temporal thinking, but which seemed to me to speak well to the spatial anxiety I'd already been interested in. Fredric Jameson, as a teacher and writer, was quite influential in this regard, and his conception of *cognitive mapping* informs my ideas about literary cartography and geocriticism.

### **What happened later on?**

In graduate school, as part of my PhD project, I coined the term *geocriticism* – or, at least, I thought I'd coined it; the word itself may have been in circulation before then – as a label for the kind of spatially oriented criticism I was arguing for. The term itself was to have been a literary-critical counterpart to Deleuze's "geophilosophy," but I was not interested in a kind of national or even regional basis for literature, so much as in the way that literature forms imaginative maps. So, for me, *literary cartography* named the project, sometimes tacit, of narrative or literature more generally, and *geocriticism* referred to an approach to literary works that would highlight their engagement with spatiality and interpret the "maps" they produced. My dissertation, on Melville and the literary cartography of the world system, focused mostly on the former practice, but implicit in it was the recognition that critics need to be more attuned to matters of space, place, and mapping in literary and cultural studies.

Some years later, in 2007 or so, I encountered Bertrand Westphal's work, and I was understandably intrigued. He had independently come up with the term *géocritique*, to which he had given a somewhat more narrow and specific definition, but it resonated very well with what I was doing. I contacted him, and we made arrangements to have his book *La Géocritique: Réel, fiction, espace* translated into English. Westphal and I, despite the very real national differences between education in France and in the U.S., share a somewhat similar formation in literature and philosophy. We were both interested in the recent "spatial turn" in the humanities and social sciences, but we also found that this "turn" had a rich history in Western (and non-Western) civilization long preceding the modernist or postmodernist epochs. Yet, we do believe in what Jameson, Edward Soja, David Harvey, and others have identified as a "new spatiality" implicit in postmodernity, which I would relate to the transformative social, political, economic, cultural, and, yes, spatial changes associated with globalization. My interests in geocriticism as a specific literary-critical practice *and* as a broad-based approach to questions of spatiality and culture derives from this history, and from what Foucault liked to call the history of the present.

**Do you think we still need literature to imagine spaces and, if so, why?**

Yes, I believe so. My thesis about literature as a form of mapping – that is, that all literary works are somehow engaged in a project of literary cartography – maintains that spaces and places are themselves apprehended figuratively. This is not to say that they are not real, only that the relationship between the subject and the space or place is necessarily mediated by other representations. Partly, I am drawing on Henri Lefebvre's distinction between physical, mental, and social spaces, all of which are subject to productions of the imagination; I am also thinking of Yi-Fu Tuan's more phenomenological idea that what constitutes a place as such is its capacity for interpretation, which brings it into the domain of literature or the arts. Literature is not the only way to imagine spaces, of course, but insofar as the literary is peculiarly attuned to matters of interpretation, figuration, and speculative thinking, literature is well suited to the task. The point is that space and place are understood through imaginary or figurative means (the map being one of the most evocative figures), and to the extent that literature is a fundamentally imaginative "science" (I use this in the broadest, nineteenth-century way), then literature becomes a privileged medium through which we can perceive, understand, and explore spaces and places, while also perhaps projecting alternative spaces.

**In 1967, Michel Foucault declares that we are living in the "epoch of space". Is this principle still valid? How has the concept of space changed since then?**

Yes, I think Foucault's point is valid, although it certainly lacks the polemical force, perhaps also the irony, that it must have held at its first utterance. Much like his seemingly anti-Marxist (and anti-Sartrean) comments in *Les Mots et les Choses*, Foucault introduces "the epoch of space" in contradistinction, if not opposition, to a Marxist historical narrative. Of course, Marxists like Harvey and Soja have embraced Foucault's basic premise. If anything, I believe that Foucault's surmise about the way that space has come to dominate not only philosophy and history, but also the general ways in which social thought and practice are structured is even more relevant today. For one thing, the various phenomena constellated around the idea of globalization have only enhanced the prominence of space and spatiality on contemporary thought, whereas in the 1960s these structural relations were still largely invisible or only beginning to take form. Also, relatedly, what we think of as postmodernism was just starting to emerge from its chrysalis, and the profound spatiality of postmodern art, architecture, literature, and philosophy have made Foucault's comment appear truer than ever. Finally (but the list could be prolonged indefinitely, I'm sure), I think of the technological advances. Some have suggested that the Apollo missions were less about exploring outer space than about gaining perspective on our own planet; for example, the famous "Earthrise" photograph, taken on December 24, 1968, by Apollo 8 astronauts who were literally beyond the moon, is now credited with an incipient planetary consciousness, leading to things like "Earth Day," and so on. (For an excellent study of this need for mapping in the contemporary era of globalization, see Alberto Toscano and Jeff Kinkle's remarkable new book, *Cartographies of the Absolute*.) If anything, the sense that we are in an "epoch of space" is all the stronger today than in Foucault's own lifetime. But, I also think this makes Foucault's own work, with its profound sense of spatiality, all the more relevant to our own work in our time.

**In which way does the idea of space relate to the 21<sup>st</sup> century specifically?**

Space and spatiality have become more prominent in social, cultural, and literary criticism in the last 50 years or so, but that is not surprising given the dramatic changes (social, economic, technological, etc.) during that period. Globalization has brought home to many the degree to which disparate places are crucially interconnected, although the specifics are sometimes still subtle or invisible. In retrospect, various factors – coinciding with

postmodernity as a historical period, as it happens – can be identified, including the breakdown of the Bretton Woods monetary system and the explosion in the use of financial derivatives in cross-border transactions, “outsourcing” in manufacturing, the rise of multinationals and the displacement of workforces, high tech innovations, the World-Wide-Web, an increasingly global culture industry, and so forth. The cartographic anxiety one associated with the bewildering spatiotemporal transformations of modern capitalism – “all that is solid melts into air,” as Marx put it – expands exponentially in a world in which electronic transactions executed largely by computers using mathematical trading formulae can have more dramatic and lasting effects on a given socioeconomic order than entire national industries once did. Space is, in a sense, less real and more urgent in such a world, which is partly why I think that literature and literary criticism, in their fundamental commitment to an educated imagination (as Northrop Frye called it), may be especially well placed to deal with the overwhelming crises of representation and of the imagination in contemporary culture. An empowered imagination is necessary for engaging the spatial and social confusions created and fostered by the conditions of the present world system. All criticism, in a way, partakes of spatially oriented criticism under such circumstances.

### **How has Postmodernism influenced and (perhaps) produced the Spatial Turn?**

As I’ve suggested, the spatial turn in literary and cultural studies is partly a response to the various phenomena associated with postmodernism, which (following Jameson) I take to be the cultural logic of late capitalism or of globalization. I do not mean to suggest that all of this can be attributed to post-1960s or post-World War II culture, obviously. As I noted in my *Spatiality* book, the “spatial turn” is a more-or-less helpful label for the recent reassertion of space in criticism and theory, but much of what is discussed under its banner could be rightly associated with much earlier forms of theory and practice. Indeed, in my own sort of old-fashioned way, I have connected the mapping figure to such modernist figures as Auerbach, Bakhtin, and Lukács, as well as to more obviously spatial critics such as Jameson or Edward Said. Moreover, there is a long history in various disciplines of bringing space, place, and geography to bear on the subjects. However, many of these ideas crystallized in new and interesting ways around the ideas of postmodernity and postmodernism, and the historical specificity of this is significant. It may be true that every culture, society, and historical period has had its own uniquely spatial problems, but then none has had exactly the sort of spatial problems that we experience today, in this postmodern epoch of globalization. Hence, even as we critics delve into the historical past or extrapolate towards some unimaginable future, our present is powerfully spatial in some unescapable ways, so criticism (or geocriticism) must necessarily engage with this spatiality.

### **Are postmodern spaces fragmented spaces? How?**

Yes, in a way, although it would be better to observe the ways in which spaces or places are formed into imaginary wholes that could then be subject to fissure, fragmentation, or dissolution. There’s a sort of modernist sensibility – not shared by all modernists, of course – that strikes an elegiac note in suggesting that the formerly whole or integrated societies or forms have faded away or been actively destroyed, and what is left is broken. This was a powerful theme in early twentieth-century writing, from poetry (“The Waste Land”) to philosophy (like Lukács’s *Theory of the Novel*). Arguably, the reconstellating or reformatory project of shoring up these fragmentary ruins into a new whole is itself a modernist project. (Jameson has suggested that cognitive mapping was itself a modernist strategy in this sense, for it ostensibly creates an imaginary whole, albeit a provisional one, out of the disconnected parts.) Postmodernism, supposedly, celebrated the fragmentary, and rather than reforming the parts into a new whole, postmodernists are thought to revel in the impossibility of *grand récits*, for instance. However, I think it more fruitful to imagine the

ways that disparate or discrete elements are formed into imaginary wholes, *ensembles*, that can then be analysed in their apparent wholeness or subsequent fragmentarity. That is, I believe that we find or create patterns amid the chaos, but that we also take things apart in such ways as to exemplify or enact a sort of chaos, as well. This is part of why I like the Benjaminian figure of the constellation, also well suited for mapping, since it involves a completely artificial and imaginary ensemble, yet one that (like a map) is exceedingly useful, practical for geolocation and navigation, for example. The fragments and the wholes work together in a dynamic fashion to form and reform intelligible ensembles that can then be put to use.

**Today, we are exposed to many kind of realities, virtual, semi-virtual, augmented ones: will these new realities cause new mental mappings or has it already happened?**

Yes, I think that one cannot overlook the transformative effects of technology, which do more than merely enhance our senses of space or place, but alter them in real ways. Virtuality, or virtual reality, is a good example of this. Although a certain basic form of cognitive mapping is clearly part of what used to be called human nature, inasmuch as individual subjects moving through space necessarily orientate themselves according to processes and practices we would associate with mapmaking, the specific conditions – including the technological conditions – of the present undoubtedly affect how such mappings happen. The avatar in a video game, for example, is a completely different figure, a weird conglomeration of subjectivity and objectivity, from those that may have been found in epic storytelling. Such audio-visual technologies have affected the way we imagine maps themselves, with GIS and other tools. Yet the maps remain imaginary, just as the effects are all too real, so the *real-and-imagined* places (as Soja calls them) become even more insistent in their significance in our day-to-day existence.

**Can the human need of maps and map making be associated with a condition of constant disorientation (Tally, 2013: 43) and a feeling of being lost so that, paradoxically, the more we use a map, the more we may feel lost?**

There is a hilarious scene in one of Melville's early novels, *Redburn*, in which the titular hero arrives at last in Liverpool, a city he's dreamed of visiting. He has with him his father's old guidebook, which we learn is years out-of-date, but even apart from the untimeliness, we see the innocent Redburn holding up his map and comparing it to the skyline seen from the harbour. Of course, a city map looks nothing like a view from the outskirts of town, and Redburn's frustration that the map did not bear "the slightest resemblance" to "the identical place itself" is humorous. But it is also a bit telling: One uses a map because one already feels disoriented, and – even though the map is a tremendously useful tool – the map-gazer does not always find his or her way simply by regarding this map, and one is often still lost or confused after consulting it.

**Can you tell us about the *Cartographies of the Absolute* and the condition of "being lost"?**

I mentioned Toscano and Kinkle's *Cartographies of the Absolute* above, and they rightly note that, "among the first products of a genuine striving for orientation is disorientation, as proximal coordinates come to be troubled by wider, and at times overwhelming vistas" (p. 25). I like this point, and I think it is true that, to the degree to which we attempt to overcome our sense of alienation by real or figurative mapping, we are often placed in an even more bewildering territory as we come to recognize the complexity and dynamism of the spaces. Jameson discusses this with respect to the conspiracy film in *The Geopolitical Aesthetic*, where the conspiracy becomes a map-like explanation for how things "really"

work, but each conspiracy becomes its own maze, ever more complicated and bizarre. It's true that, in mapping, we are already responding to a condition of "being lost," and the map provides at best only a provisional and temporary solution. At worst, it can enhance our own spatial confusion or cartographic anxiety. However, I think it is also clear that *not mapping* is never an option. The imaginary, cartographic activity may often, or always, lead to failure, but we cannot help doing it all the time anyway. The process of mapping and remapping continues.

**How much does map-making have to do with descriptions in novels? Traditionally, the description of places in novels was considered by literary criticism as an interruption within a narration, a suspension of the action that the reader may decide to skip. In an essay titled "Description, world building and narrative time" Mieke Bal (2002: 191-224) presents the description as the "narrative engine" of a novel, assigning to it the crucial status of complementing the action. What is your opinion in this respect?**

I'm glad you asked, because Professor Bal's narratological work is very important to my thinking on this matter, even though she has been something of an "absent presence" in my own writings. I agree with her point here. In my first book, on Melville, I discussed the tension between narrative and description in literary cartography, specifically using Lukács's distinction between the modes as used in realism versus naturalism in "Narrate or Describe." I talk about this a bit in a forthcoming essay, "Adventures in Literary Cartography," where I discuss how this functions in the adventure tale. Both narrative and description are necessary, and Bal is absolutely right in showing how the use of a descriptive mode in a novel is not an interruption of the story, but a crucial element in making that story happen. Again, we see this quite clearly in *Moby-Dick*, which famously includes "digressions" on whaling and whale craft, taking the reader away from the "main story," which presumably involves either a pseudonymous Ishmael's first whaling voyage or one Ahab's monomaniacal hunt for the white whale. (Even Moretti, who knows better, characterizes these sections in this way.) But the "cetological centre" of the novel, as it has been called, is absolutely essential to the narrative, whose plot is, if anything, rather boring (a mock-epic in which St. George faces the dragon, and the dragon kills him, as Jonathan Arac once characterized it). The *substance* of the novel lies in the relationship between the two discourses, which intertwine to help form the literary cartography as a whole. To call certain sections "digressions" is to imagine a different novel in which those sections do not appear. (One entrepreneurial artist, Damion Searls, has actually done this by publishing a book – titled "*or, the Whale*" – that only includes supposedly non-narrative parts of Melville's novel, a satirical send-up of another abridged edition which had cut out these sections.)

We tend to think of maps as descriptive, since they are a spatial representation, as opposed to narrative, which goes from beginning to middle to end in a relentlessly temporal movement. But the novel, along with other narrative forms, always includes both, more or less combining the two discursive modes in creating a larger literary cartography.

**How does the cultural industry, positively or negatively, influence our representation of literary worlds? I'm thinking, for instance, about the tours of Rome organized according to the cartography in Dan Brown's *Angels & Demons*. Isn't the guided tour itself an interpretation that alters the reader's interpretation, creating a new narrative and consequently a new imaginary? Can the guided tour be considered the "something new" produced by the storyteller or "the one who weaves"? (Tally, 2013: 48; 149).**



Yes, definitely! Just this year, at a Modern Language Association panel organized by Moacir P. de Sá Pereira, I spoke on the topic of the “Westeros Tourism Board,” a tongue-in-cheek title based on the popularity of *Game of Thrones*-based tours. The popular television show is filmed in various places – Ireland, Morocco, Iceland, Croatia, Spain – and each site has now become a tourist attraction. One website invited guests to explore a “beautiful 11<sup>th</sup>-century castle” from which one can “gaze down at the fictional Blackwater Bay.” Five years ago, tourists would not have imagined that this “real” medieval castle had anything to do with a “fictional” battlefield, but now, thanks to a globally popular television series (adapting a series of fantasy novels), Lovrijenac Fortress in Croatia will be forever associated with King’s Landing in Westeros.

But, how is that much different than the walking tours of Dublin that celebrate Bloomsday and Joyce’s *Ulysses*? Literary pilgrims have always wished to visit these imaginary places, it seems, even when they know better. (I cite Umberto Eco’s mild embarrassment about his own literary fandom in my *Spatiality* book.) The guided tour in this case functions as a kind of geocritical reading of the text. Indeed, Westphal and his research team have paid a great deal of attention to tourism and other “non-literary” texts in analysing places and their representation. I would add that an analysis of such representational media would need to look at the material conditions of their possibility, including the mass cultural industry that can create a desire for such tourism, a certain level of capitalist investment in discrete places that can transform them from temporary backdrops in a film or television show into ongoing commercial enterprises in their own right, a class of international travellers understood as “tourists” (as opposed to refugees, for example), and so forth. But the fact that a given place gains new meanings, accretes significance, through textual interventions is both revealing and unsurprising.

**Geocriticism is definitely an interdisciplinary field. What is the relationship between Geocriticism and World Literature?**

I’m glad that you ask this, for I think that the emergence of something like *geocriticism* – or more generally, perhaps, *spatial literary studies* – in an era of globalization is not merely coincidental, and I have argued that a geocritical approach is particularly well suited to any discussion of world literature. I recently published a brief article, “World Literature and Its Discontents,” in which I noted both the problems and opportunities afforded by the conception of *world literature*. We’ve been aware of *Weltliteratur* since Goethe at least, but can it really be accidental that “world literature” as an object of study is really only 30 or 40 years old, and as a marketing category for textbooks or a name for university courses, it may be even more recent. The rising importance of what used to be called “Third World Literature” is part of the explanation, but globalization, multi- or transnationalism, and other forms of cultural border-crossing in recent decades must explain the rising interest in world literature today. Hence, it is a spatial matter, and geocriticism, broadly conceived, is well positioned, in its focus but also in its flexibility, to address world literature.

Geocriticism is interdisciplinary, I confess, although my own vision of it is probably more limited, on the one hand, and more expansive, on the other, since I believe that the discipline of literary studies is itself better capable of dealing with these matters than some others. It may sound odd to say this, particularly since geocriticism inevitably draws from multiple academic disciplines (notably geography, but also architecture, art history, cinema studies, philosophy, urbanism, and a range of social sciences), but I tend to be quite sceptical of interdisciplinarity. Part of this is political, as I fear that interdisciplinarity is a convenient marketing strategy designed to offer an array of easily consumable commodities to customers who will then lack the ability to discern differences among them, but partly it is pedagogical, as I think the development and evolution of disciplines relate to the hard

work being performed by those working in the fields. This is not to say we limit ourselves or our readings, only that a literary critic approaches a text differently than a philosopher or architect might. Therefore, a geocritic must examine texts and contexts from a variety of areas, but does so as a critic, one who is attuned to the specific problems associated with literary representation and interpretation, which are then made manifest in any number of cultural and social texts.

**Quoting an extract from Karen Blixen, the Italian philosopher Adriana Cavarero stresses on the relation between life and mapping through storytelling (1998: 7). In her *Out of Africa*, the Danish writer tells the story of a man who, trying to understand the origin of a weird noise in his garden at night, walks back and forth in the dark in order to fix what causes it. The following morning the man wakes up and, watching his garden through the window of the upper floor of his house, realizes that the track of his night steps composed the drawing of a stork. My question is: how much storytelling has to do with our connatural need of drawing the map of our everyday world?**

This is an interesting figure. The idea that the itinerary's tracings produce the image offers resonant theme for those wishing to connect-up movement and mapping. It also raises questions about the old rivalry between text and image, as the image is produced through storytelling, but the story is somehow retold in the image. It may be another example of the "natural" cartographic imperative with which humans are burdened, as well as the impulse toward creativity or art.

**What space is given Geocriticism in the universities of the USA? Since often what is popular in the USA is precursory of what gets to be the trend in Europe, it is interesting for us to know what is happening in your country.**

I think that we are seeing more attention being paid to matters of space, place, and mapping in different disciplinary fields or departments at various universities. I doubt that we will see a lot of courses specifically devoted to geocriticism; however, I expect more and more courses, as well as theses and dissertations, will bring geocritical work to bear on their subjects. For example, standard courses on, say, modernism might focus increasing attention on space, place, mobility, and other matters (see, e.g., Andrew Thacker's *Moving through Modernity*, a wonderful exploration of spatiality in British modernism) that may have previously focused attention on temporality or form, not that these wouldn't also be considered by geocritics, of course. As more scholars pay attention to matters of literary spatiality, the curriculum in general may reflect the discipline's (or multiple disciplines') concerns with space, place, and mapping.

**Are you preparing a new book?**

Yes, I am working on several things at present. I am hoping to put together a collection of my essays, some revised and expanded, which is tentatively titled *Topophobia*, and I am writing a new monograph on the spatial imagination in modern literature. With Christine M. Battista, I have co-edited a collection of essays, *Ecocriticism and Geocriticism: Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies*, which should appear in late 2015. It will be part of the Palgrave Macmillan book series I edit, *Geocriticism and Spatial Literary Studies*. Also, I am working on the *Routledge Companion to Literature and Space*, a massive collection of essays from an impressive roster of scholars that, I hope, will offer a grand overview of spatial literary studies at the present time, while also suggesting the directions such work may take in the future. I am also preparing to edit a volume on teaching space, place, and literature for the MLA's prestigious Options for Teaching book series.

//PARTIAL BIBLIOGRAPHY //

- BAL, Mieke "Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione", Franco MORETTI (ed.), *Il romanzo. Vol. 2, Le Forme*. Einaudi, Torino 2002, pp. 191-224.
- BLIXEN, Karen, *apud* CAVARERO, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- TALLY, Robert T. Jr. *Spatiality*. Abigdon – New York: Routledge, 2013.
- THACKER, Andrew. *Moving through Modernity: Space and Geography in Modernism*. Manchester University Press, 2009.
- TOSCANO, Alberto and Jeff KINKLE. *Cartographies of the Absolute*. Zero Books, 2015.
- WESTPHAL, Bertrand [2007] *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. English translation by Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave Macmillan 2011.



---

# ARTICLES

---



//PIET MONDRIAN. PROTO-FASHION THEORIST//

-----  
SUBMISSION DATE: 08/01/2015 // ACCEPTANCE DATE 13/05/2015  
// PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp. 39-50)

LAUREN PALMOR  
UNIVERSITY OF WASHINGTON  
[laurenpalmor@gmail.com](mailto:laurenpalmor@gmail.com)

///

KEYWORDS: Fashion theory, Piet Mondrian, J.C. Flügel, Thorstein Veblen, Georg Simmel, Sonia Delaunay.

ABSTRACT: This paper attempts to contextualize Mondrian's few writings on fashion within his larger interest in oppositions and the work of early fashion theorists, who similarly framed dress in terms of binaries and antonyms. Like Mondrian, early fashion theorists were invested in ideas of opposition and universality, similarities that suggest that Mondrian may find conceptual allies in the first generation of fashion theorists, particularly J. C. Flügel, Thorstein Veblen, and Georg Simmel. Mondrian's largely overlooked approach to fashion theory sheds light on the understanding of his complex aesthetic philosophy, and, while much has been written about Mondrian's influence on fashion, there remains a need to navigate Mondrian's own inspiration *by* fashion.

///

Piet Mondrian's legacy has escaped the historical limits of his own discipline—his influence has been felt in nearly every sphere of the visual arts, seemingly by osmosis. He has had a demonstrable visual impact on graphic design, home decor, and fashion, and his presence can be experienced by any hapless shopper who finds himself in a department store surrounded by handbags decorated with divided planes of red, yellow, and blue. Mondrian's uncompromisingly abstract, neoplastic style has long oscillated between high art and popular culture (Troy 2006: 15-36), and when one is determined to find an elegant intersection between Mondrian and design, the most frequently cited example is that of his influence on fashion.

The most famous instance of Mondrian's impact on dress is undoubtedly Yves Saint Laurent's application of the artist's motifs in a collection of minimalist sack dresses, which debuted in the 1960s. One magazine reported, "The Mondrian style in fashion has existed precisely since August 2, 1965. On this day, Yves Saint Laurent showed his Winter Collection in Paris for the first time" (MacKrell, 2005: 148). The collection of spare, playful, primary-colored dresses was first inspired by a book on Mondrian given to the young Saint Laurent by his mother, and the designer's tribute to neoplasticism resulted in a collection he credited with the feat of "opening him up" as a designer for the first time (*Life Magazine*, 1965: 46-53).

Saint Laurent was also inspired by the simple construction of the sack dress, a minimalist shape which easily lent itself to a design method which utilized the planes and lines employed by Mondrian. The dresses were, like the painter's own canvases, far more complex than they seemed. Saint Laurent reworked Mondrian's motifs to investigate different parts of a woman's body and the way they could interact with dress in the simplest way possible (Rubenstein, 2012: 128). The planarity of the dresses was ideal for a color block technique, which required piecing together individual squares of colored wool jersey in order to build a garment in a sensitive and logical way. This approach simultaneously allowed seams to be hidden by the structure of black lines. In this manner, Saint Laurent's black lines function similarly to Mondrian's own, shaping the spaces between the planes and the form of the canvas or garment. This practical construction method reveals a great attention to the details of Mondrian's own working methods and demonstrates Saint Laurent's esteem for De Stijl experimentation. (Metropolitan Museum of Art, 2000)

Mondrian's investigations helped Saint Laurent infuse the simple look of the 1960s with intellectual seriousness and a concern with minimalism. His frocks were referred to "the dresses of tomorrow" (*Harper's Bazaar*, 1965) and Saint Laurent's concept of treating garments like canvases was a radical departure for fashion and its relationship to art (MacKrell, 2005: 148). The Mondrian dress succeeded in bringing the concepts of planarity and line that had preoccupied the artist throughout his life to the boutiques of Fifth Avenue.

The relationship between Mondrian and fashion is usually limited to these types of dialogues about Saint Laurent's design, and nearly any investigation of De Stijl and fashion will engage with the YSL 1965 Winter Collection. However, Mondrian also held his own beliefs about fashion, ideas that predated the "Mondrian dress," sometimes by almost fifty years. Restricting the relationship between Mondrian and fashion to Saint Laurent's work is reductive, and does not serve the process of evaluating the artist's own complex perspectives on the practices of fashion.<sup>1</sup>

While Mondrian's writings have been analyzed to reveal his thoughts on art, philosophy, and spirituality, the artist's ideas about fashion and the meaning of dress still demand more attention. This seems like a serious omission, as Mondrian's few documented ideas on dress can serve as concrete examples of his sometimes-esoteric perspectives on form.

Mondrian was fascinated by the idea of dress as a referent to the larger world. In 1932 he wrote: "people do not see why a painter should concern himself with the laws of

---

<sup>1</sup> In her book *Couture Culture*, Nancy Troy describes the way in which the connection between art and fashion has traditionally been underestimated and limited to surface connections, like designers visually responding to art in their garments. *Couture Culture* is rare in its hesitance to compare art with clothing in this way, which Troy prefaces by stating, "Settling for a narrow definition of the relationship between art and fashion in terms of garments designed by artists or clothing that qualifies as art, (previous approaches) privileged formal similarities that are often visually powerful but, nevertheless, generally lack substance when it comes to the exploration of deeper, structural relations which, in turn, do not necessarily result in any stylistic or formal resemblances between particular items of clothing and specific works of art." (Troy, 2003: 3).



life; they do not understand that the laws of life realize themselves perhaps most clearly in art” (Lipsey, 1988: 67). Is fashion not a system within which the laws of life are expressed? Mondrian wrote ceaselessly about his quest for unity in a single outlet. Does this impulse not find its most convenient expression in the study of dress, which is essentially the study of externalization as it is written on the body?

Mondrian’s few writings on fashion complement his larger interest in oppositions, ideas that can be placed in a conversation with those of the early fashion theorists, who also framed dress in terms of binaries and antonyms. Like Mondrian, many early fashion theorists were similarly invested in ideas of opposition and universality, and these similarities suggest that Mondrian may find allies in his conceptual investigations among proto-fashion theorists like J. C. Flügel, Thorstein Veblen, and Georg Simmel.<sup>2</sup>

In her essay on Mondrian’s late style, Nancy Troy writes, “It is not certain that Mondrian himself would have been entirely unhappy with the uses to which his work has been put in the popular domain” (Troy, 2006: 25). Mondrian’s adoration of popular culture was well documented, both in his own writings and in the accounts of friends. His ideas on dress, while generally overlooked, can be found in the same sphere as his praise for these other popular arts, most of which can be found in *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, the definitive source for English translations of the artist’s essays (Mondrian, 1993)<sup>3</sup>. In this collection of texts, it is clear that Mondrian approached his experience of life and art with a regulatory compulsion, and this impulse extended to his thoughts on dress.

Mondrian has been characterized by his interest in searching for the inherent character of things (James, 1963-4: 108) and his utopian aims held that the progressive development of culture should eventually express itself in the culmination of the total suppression of the natural, simultaneously aiding the expression of absolute beauty. The same inclinations that fueled his drive towards the exploration of the plane is shared by his impulse towards finding the pure and universal in other cultural products, like fashion.

Mondrian’s organizational inclination, most often articulated in his writings as systems of dualities, is mirrored in his thoughts on fashion, which are structured around oppositions. His ideas on dress are shaped like the ideas of conflict he expresses in pairs like inward/outward, spirit/nature, mind/matter, abstract/real, universal/individual, expansion/limitation, joy/suffering, and male/female (Crowther, 1997: 130). In addition to a system of oppositions, Mondrian’s ideas on dress also mirror the Theosophist notions that every person and object has a reason for existence and an intrinsic necessity (Ibid, 129). While fashion is not often regarded in terms of its role in the spiritual progressions found in Theosophy, it is Mondrian’s unique perspective that allows him to expand dress in this way.

Mondrian’s personal philosophies elude fixity (Troy, 2006: 15) in ways that are in turn unpredictable and sometimes disconcerting, and his ideas on dress are suspect to such characterization. One of his earlier ideas on dress falls in line with his predilection for the unexpected: in 1917 he wrote in *The New Plastic in Painting*: “In all fields, life grows increasingly abstract while remaining real. More and more the machine displaces natural

---

<sup>2</sup> I have chosen to briefly discuss J.C. Flügel, Thorstein Veblen, and Georg Simmel as the “first generation” of fashion theorists based on chronology (in relation to Piet Mondrian’s writings), my own experiences with their texts, and the frequency with which they have been cited in other works on the foundations of fashion theory. I have also selected these three writers based on their inclusion in Michael Carter’s book *Fashion Classics: From Carlyle to Barthes*. Oxford: Berg, 2003. In his text, Carter clearly argues the case for the classification of these writers as members of the first generation of fashion theorists along with Herbert Spencer, Alfred Kroeber, James Laver, and Roland Barthes. For more texts by early fashion theorists, see *Fashion Foundations: Early Writings on Fashion and Dress*, edited by Kim K.P. Johnson, Susan J. Torntore, and Joanne B. Eicher. Oxford: Berg, 2003.

<sup>3</sup> From this point on, *The New Art—The New Life* will appear in abbreviated form as *NANL*.

power. In fashion we see a characteristic tensing of form and intensification of color, which signifies the departure from the natural” (Mondrian, 1917: 43). In this early reference to fashion in his collected writings, Mondrian approaches the topic from the perspective of machines and reality. He sees in fashion an ally in his campaign for the universal, a goal that can be achieved by the same departure from the natural that he embodies in his paintings.

The year in which Mondrian wrote this statement should not be overlooked: 1917 was the same year that the *De Stijl* magazine was first published. The eponymous magazine was a testing ground for many of the group’s theories on oppositional forces like masculine/feminine and horizontal/vertical. It also existed as a space in which the *De Stijl* artists could grapple with their ideas about universality and one’s experience of the world. 1917 was also the year in which Mondrian was painting his early colour plane compositions, like *Composition with Color Planes V*. The “tensing of form and intensification of colour” that he describes in the world of dress can also be found in his own artistic investigations of the same year. This early idea about fashion fits within Mondrian’s work and the larger text *The New Plastic in Painting* in its search for the intuitive structures of modern life and culture.

Fashion in Mondrian’s writing functions as a convenient delivery system for larger ideas—dress is a common experience, and it is this essentialness that makes it an ideal vehicle for the delivery of theoretical concepts.

Of all of Mondrian’s writings on dress that followed, it is this initial statement in this 1917 excerpt that seems to have engendered the most scholarly attention. This passage seems to be one of the few to specifically address Mondrian’s views in terms of fashion. Maarten Doorman, Professor of Criticism of Arts and Culture in the department of Media Studies at the University of Amsterdam responds to this text in his book *Art in Progress: A Philosophical Response to the Avant-Garde*. Doorman describes the manner in which Mondrian:

...went on to illustrate the changing spirit of the time through fashion, where he observed a ‘characteristic tensing of form and intensification of colour that signifies the departure from the natural...The focus on the spirit of the time reflects the inherent importance of the general, the universal, about which *De Stijl* felt so strongly (Doorman, 2003: 89).

Doorman identifies this text within its larger context (it accompanies an exaltation of modern dancing) and he positions this idea of dress and form within the topic of Hegelian ideas in Mondrian’s art and writings.

Pavel Machotka also responds to this passage in his argument for the consideration of the artist’s neuroses and his desire to organize his world. After citing the same 1917 passage, Machotka responds by describing the ways in which Mondrian’s private reservations found an ideal means of expression in the rigid and even forms of his later works, creating a balanced aesthetic that conveyed his private attitudes about gender and equilibrium.

In his view, the female principle, which in life stands for body and in art for the portrayal of nature, must be counterbalanced by the male principle, which in life stands for mind and in art is abstract and universal; this restoration of equilibrium—otherwise reasonable—seems in Mondrian to say that woman is naturally the stronger, and much to be feared....Thus in Mondrian more than in any painter I can think of, neurotic inhibition in the person is very close to the expression of the artist. (Machotka, 1992: 141)

In his interpretation of this passage, Machotka looks at Mondrian’s text through the concept of what he calls “psychic organization,” a name he gives to the recurring theme of Mondrian’s impulse for seeing the world in terms of oppositional principals like inwardness/outwardness. He sees Mondrian’s desire to view fashion and dance in terms of

natural/unnatural as an expression of the artist's greater desires and his attempt to understand the world through its antonymic constructions.

Mondrian's use of fashion as a means for the expression of oppositional ideas finds support in his 1922 essays "The Realization of Neo-Plasticism in the Distant Future and in Architecture Today." In this text, Mondrian describes how dress functions as a manifestation of the new philosophies expressed by Neo-Plasticism:

"Fashion" in dress, for instance, shows the abolition of natural structure and the transformation of natural form: *an annihilation of nature* that does not impair beauty but *transforms* it. *Today structural and aesthetic purity merge in a new way. We also see it in art.* Whereas naturalistic expression required that anatomy (structure) be expressed, there is no place for this in the new art (Mondrian, 1993: 171-172).

Again, fashion is cited as an example of oppositions in practice. Mondrian uses fashion to introduce the contrasting ideas which will function as the support structure for "the new art." In this statement alone, fashion functions in exemplifying the potential for the new art in the destruction of the natural, the transformation of structure. Here Mondrian's intent is the denaturalization of his environment, as seen in the transformative nature of dress. This idea appears again in his 1926 essay "Home—Street—City." Here, he writes:

To denaturalize is to abstract. By abstracting one achieves pure abstract plastic expression. To denaturalize is to deepen. Denaturalization takes place consciously or unconsciously. The progress of fashion exemplifies the latter. Aren't our clothes becoming purer in form, even opposed to natural forms? (Ibid, 211)

In this excerpt, fashion is again used as an example for describing oppositional forces, but in this case the forces include consciousness/unconsciousness. Naturalness remains a driving interest in Mondrian's writing, and he sees naturalness in opposition to abstraction in dress, making some of his primary concerns clearer when they are put in such common terms. Mondrian understands that "fashion has a deep meaning; fashion is cultural expression. Although it may be an exteriorization, like the various forms of art, it nevertheless shows inner content" (Ibid.: 225). Fashion serves as a convenient expression for the more complex ideas that consumed Mondrian's labours as a writer and voice of De Stijl thought. Again, Mondrian finds fashion to be a convenient model upon which he can transpose his more essential concepts of inwardness/outwardness ("exteriorization/inner content").

The last excerpt from Mondrian's writings on fashion that I will include in this paper is "A Note on Fashion" from 1930. In this short text, the artist describes fashion as a reflection of its period, as well as an incomparable tangible expression of cultural development. It is in fashion that Mondrian identifies the tensions produced by desires to move towards or away from natural forms.

In order not to fall back merely into a new expression of the past, it is therefore most important for fashion to create an appearance expressing "man-nature" in equivalence...to oppose the undulating lines and soft forms of the body with taunted lines and unified planes so as to create more equilibrated relationships (Ibid.: 226).

Here Mondrian demonstrates his understanding that fashion functions on the frontlines of modernism's desires, making it possible to see the physical forms from daily life that might eventually find articulation in the grammar of modern art. Mondrian's discussions of dress in terms of line/plane relationships and the dichotomy of development/regression correlate with his larger ideas about painting.

The oppositional ideas he finds in dress also contain the essential structures of gender that fascinated De Stijl artists like Mondrian and van Doesburg. It is worth noting

that Mondrian seems to be addressing women's fashion in these excerpts, which might be a more obvious starting point than men's fashion. Leila Kinney's idea that "women's clothes stand for fashion and men's for standardization" (Kinney, 1999: 477) might explain Mondrian's approach to dress through the lens of women's wear.

An interest in fashion is natural for someone whose work and writings are structured around oppositions. Fashion is a system of tangible oppositions—this is obvious to any person who experiences dress. Fashion is the unity of opposites, and is often described in these terms: short/long, tight/loose, big/small. Mondrian's paintings contain the dueling impulses of expansion and limitation, and what is fashion but the ability to wear competing strategies of expansion and limitation on our person? Regardless of the fluctuating values of beauty, technology and production, the limitations of the human body remain constant through every epoch. As Paul Crowther writes, "In the corporeal world of closed natural form, limitation is the overriding factor. It does not simply define expansion, it dominates it." (Crowther, 1997: 136) In this way, it seems only natural that Mondrian would find parallels for his artistic interest in contemporary fashion.

Dress has found its place in serious intellectual investigations since Thomas Carlyle's labyrinthine *Sartor Resartus* was published in 1836.<sup>4</sup> Other significant texts on the theory of fashion followed from Thorstein Veblen (*The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, 1899)<sup>5</sup> Georg Simmel (*Fashion*, 1904)<sup>6</sup> and J.C. Flügel (*The Psychology of Clothes*, 1930),<sup>7</sup> and together these writers are generally considered to be the first generation of fashion theorists. I have selected this group of theorists for discussion as their works appeared before and during Mondrian's lifetime and may be compared to the artist's own ideas on dress. They all formulated significant concepts around systematic binaries much like Mondrian, showing that Mondrian's worldview was echoed in that of other contemporary disciplines.

Thorstein Veblen's *The Theory of the Leisure Class* is dependent on an opposition that is intrinsic to its premise (leisure class/non-leisure class). His text is still frequently cited, and has had a great deal of influence on the development of a Western history of dress. Veblen's theories stressed the idea of historical development in fashion, and he prioritized the collective result over individual effort. His emphasis on the collective nature of dress is not far removed from Mondrian's own ideas about the universal. Veblen claims, "It may be stated broadly that each successive innovation in the fashions is an effort to reach some form of display which shall be more acceptable to our sense of form and colour or effectiveness than that which it displaces" (Carter, 2003: 56). In many ways, this statement seems as though it would feel at home between the pages of *The New Art—The New Life* and its collected statements about development and innovation. Veblen was an economist and sociologist who was interested in dress as a social process, a sentiment shared by sociologist Georg Simmel, widely considered to be Veblen's successor in constructing an early formal theory of fashion.

---

<sup>4</sup> Thomas Carlyle, *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*. Originally published in 1836. Reissued in 1987, eds. K. McSweeney and P. Sabor, Oxford: Oxford University Press. It is difficult to synthesize Carlyle's text, as it resolutely refuses clarity and a simple declaration of its intent. The book tells the story of Professor Teufelsdröckh, who formulates a complex theory of fashion through his observations of the people of the fictional German city of Weissnichtwo. Michael Carter writes, "*Sartor Resartus* is Thomas Carlyle's first book-length publication and the one in which many of the major themes of this most Victorian of writers are first discernable. After its initial appearance in serial form in 1833, the book gradually gained in popularity and fame until it became recognized as one of those magical texts that seems to embody the entirety of an epoch's interests and aspirations...it is my contention that *Sartor Resartus* may be seen as a founding text, one that imaginatively prefigures the discourse on dress that follows." (Carter, 2003: 1-2).

<sup>5</sup> Reprinted in 1994, New York, Penguin.

<sup>6</sup> Reprinted in *Simmel on Culture*, David Frisby and Mike Featherstone, eds. London: Sage Publications, 1997.

<sup>7</sup> Third printing, 1950. The International Psycho-Analytical Library, Ernest Jones, M.D., ed. London: The Hogarth Press, Ltd., 1950.

Like Mondrian, Simmel sees something about human development in fashion. He was also similarly interested in process, seeing fashion as a kind of process capable of appearing in areas of life other than clothing (Ibid.: 61). In *Fashion*, Simmel writes about the antonyms that produce dress:<sup>8</sup> Imitation/distinction, heredity/individual variation, universality/particularity, submission/sense, duration/mutability, femininity/masculinity, stillness/movement, connection/differentiation, receptivity/productivity, and creation/destruction (Benvenuto, 2000: section 1.4.) In many ways, these oppositions are similar to Mondrian's own ideas. Simmel sees fashion as a product of the interaction of these opposites,<sup>9</sup> not unlike Mondrian, who envisioned fashion as something that could oscillate between many antonyms like the ones mentioned above.

In 1930's *The Psychology of Clothes*, J.C. Flügel frames fashion as the process of historical change that happens to clothes. Oppositions, like the struggle between the internal/external, also define his ideas. He also shares a similar interest in development, like Mondrian's own view of dress as something moving from the natural towards the abstract. Flügel wrote extensively about progress,<sup>10</sup> and he was the first theorist who explicitly stated that fashion was fundamental for the modern world. (Hollander, 1992: 28) He also took a Hegelian view of fashion similar to that employed by Mondrian towards the trajectory of painting, looking towards social development as the motor behind fashionable or stylistic change.<sup>11</sup> Also, like Mondrian, Flügel was interested in constructing a system of oppositions against which he could evaluate his interests. His binaries, granted, are more centred on modesty and display: decoration/plain, body/clothes, phallic/uterine, past/future, part/whole, and youth/maturity. The ideas of the external and the internal are also a theme in *The Psychology of Clothes*, and it is this duality that probably best resonates with Mondrian's interests.

While Veblen and Simmel are known for writing about the concepts of fashion theory from an early date, it is Flügel who is usually credited with some of its more radical innovations. But Flügel's text was published in 1930—Mondrian's writings (which are also focused on the dichotomies of fashion) predate Flügel in some cases by thirteen years. While Flügel was by no means the first fashion theorist, he is regarded as one of the century's more important voices in this field. He articulated his ideas of opposition in dress after Mondrian described some of the same concepts in his own essays. In many ways, Mondrian's belief in fashion's ability to seriously participate in the intentions of De Stijl is itself more modern than Flügel's work, which does not explicitly associate dress with any particular avant-garde movement.

---

<sup>8</sup> An example of the oppositions Simmel invokes: "The first (force of fashion) is provided by the physiological foundation of our nature: the latter requires motion as well as rest, productivity as well as receptivity. Continuing this analysis into the life of the mind, we are directed, on the other hand, by the striving for the general, as well as by the need to grasp the particular; the general provides our mind with rest, while the particular causes it to move from case to case." Simmel's *Fashion*, in Frisby and Featherstone, 1997: 187.

<sup>9</sup> Michael Carter expands on Simmel and duality in "Fashion." He writes, "No matter how these opposite forces are related, be it as compromise or synthesis, both have to be present for fashion to come into existence" (Carter, 2003: 67).

<sup>10</sup> Flügel writes, "Progress implies change in a desirable direction, but when it comes to social affairs, the changes usually contemplated are such as are likely to encounter the disapproval and opposition of conservatively minded persons. Our conception of 'progress', in fact, implies a revolt against certain existing conventions, interests, or ideals..." (Flügel, excerpted in Carter, 2003: 98).

<sup>11</sup> Much like Hegel's views on the end of art, Flügel similarly spoke of a conceptual end of fashion. In *Fashion Classics from Caryl to Barthes*, Michael Carter includes Flügel's thoughts on the death of fashion: "with attainment of complete democracy, the conditions become once again less favorable for fashion. When every man is as good as his fellows, there are no superior social strata left to imitate, and it would seem as though the race of fashion must end, once those behind have definitely caught up with those in front." (Ibid.: 111.)

Leila Kinney describes the way that modern clothing can be used as an index of attitudes towards modernism, and it is Mondrian's writings that seem to most clearly acknowledge this relationship (Kinney, 1999: 475). Although other modern artists and architects wrote about fashion at this time, Mondrian was one of the few to suggest the parallels between modern art and modern social life (Fer, Batchelor, Wood, 1993: 156-157).

Mondrian's attitude towards modernity, which is exemplified in his few writings on dress, brought together disparate ideas such as machines, modernity, naturalness, and abstraction. As Bryony Fer describes,

However arbitrary, or even eccentric, (these) connections may appear, the fact that they could have been made at all reveals some underlying set of beliefs about what the 'modern' entailed, and at some level enabled Mondrian to produce the work that he did (far more complex work than the sum of such statements) (Ibid.: 157).

Mondrian reveals a prescient understanding of fashion's role as an accompaniment to the avant-garde, an idea that was only beginning to receive widespread recognition during his lifetime.<sup>12</sup>

Mondrian's modernist view of dress was also probably influenced by what he observed in the world of Parisian interwar fashion. He lived in one of the radical fashion epicenters of the twentieth century when he was residing in Paris throughout the 1920s. These years saw widespread changes in the world of women's fashion, and Paris had become a world capital of the modern concept of fashion promoted by Baudelaire as "the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable" (Steward, 2008: xii). This attitude is also reflected in the commonly held notion that women's bodies were liberated after the First World War, an idea reflected in Mondrian's writings.

The interwar years in Paris introduced the *garçonne* look, a style characterized by straight lines, higher hems, and shorter hair.<sup>13</sup> This style was predominant throughout the 1920s, promoting modernity through the freedom and the autonomy of the wearer. (Ibid.: xv) This look signaled a departure from the previous decade's established styles that were characterized by long, sweeping skirts and high waistlines. Many popular early twentieth century women's fashions were modelled on the shape of the body, using S-curves and accessories that emphasized a woman's feminine features, like Mme. Jeanne Paquin's resolutely feminine designs. But by the 1920s, fashion had departed from this traditional model, favouring lines and planes over organic forms. This development can be seen in an

---

<sup>12</sup> "Of course, the history of fashion does have a significant and well-attested modernist phase. The insistence on purity and function, along with the hatred of superfluous ornament, that are expressed in the work of architects like Mies van der Rohe, artists like Piet Mondrian and theorists like Alfred Loos, resulted in attempts to rationalize dress, and figures like Victor Tatlin, Kasimir Malevich, Sonia Delaunay, Walter Gropius and Jacobus Ord were all interested in extending the modernist revolution in the arts to matters of clothing. It is even possible to conceive of the invention of something like a 'modernist body', the slim and functional female figure of the 1920s, liberated from the corset and the paraphernalia of female ornament." Stephen Connor, *Postmodernist Culture*, 1991: 190, cited in David Muggleton, *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, 37.

<sup>13</sup> A more detailed description of the fashion innovations of the 1920s can be found in Stewart, 2008: xv-xvi: "In 1921, an article in the general interest paper *L'Illustration* was accompanied by two drawings of women, one wearing a typical dress of 1903 and the other wearing a typical dress in 1921. In the first drawing, the dress has a cinched waist, a full-length, semi-full skirt, puffy sleeves, and finishing touches on the bodice; it is worn with a wide-brimmed hat. In the second drawing, the dress has a low, loose waistline, the skirt is slightly flared, the hemline at mid-calf, the bodice plain, the sleeves narrow, and head-hugging cloche completes the ensemble. The text asserts that differences in dress style accounted for differences in gestures bodily freedom. The author commented on the disappearance of the "gasp for breath" from tight-laced corsets and of the sweeping gesture to gather up long, full skirts in order to walk. He observed that modern women were one hundred times less "packaged" than women in 1906. These observations, like many others, exaggerated the differences between prewar and postwar women."

afternoon dress by Paul Poiret from 1923, a floor-length concoction in silk lines and planes. This evolution in women's wear mirrors the trajectory of Mondrian's own art, which desired similar planarity and simplification.

In the 1920s, Parisian fashion designers like Coco Chanel campaigned for the simplification of women's fashion. Her innovations would not have been possible if not for the earlier experiments by designers like Paul Poiret, Jean Patou, and Callot Soeurs. It is very likely that Mondrian was familiar with the work of this previous generation that instituted changes in gender's role in dress and the slimming of skirts. Mondrian was most likely familiar with the work of Sonia Delaunay,<sup>14</sup> who designed clothing from 1923 to 1931.<sup>15</sup> Delaunay's designs treated clothing as a form of moving art (Ibid. :13) and expressed modern values like those that fascinated Mondrian. She also helped to popularize the geometries of dress, using elements like grids, the chevron, the stripe, and the square (Apter, 2005: 139)—geometric motifs that must have appealed to Mondrian and his ideas about dress.

For example, when Mondrian describes the “tensing of form and intensification of colour, which signifies the departure from the natural” (Mondrian, 1917: 43) he could very well be describing one of Delaunay's designs. In one fashion illustration from 1922-1923, Delaunay sketched five figures wearing her modern, geometric outerwear. The lines and bold colours embodying the “tensing of form and the departure from the natural” characterize her designs. This same impulse can also be seen in earlier drawings made during this period, as Delaunay often reimagined the modern woman's body through experiments with colour and geometry.

Mondrian's ideas did not emerge from a vacuum, and many of his investigations of fashion can find a correlation both with Parisian fashion as well as within his own paintings. His *Composition No. II* of 1920 reveals ideas of tense forms and bold colours apparently similar to those mentioned in his own writings and those seen in Delaunay's experiments. This thread of inquiry was reworked until Mondrian's mature Neoplastic style emerged, and as his thoughts on fashions evolved, so did his expression of his aesthetic theory. In 1926, he writes, “Denaturalization takes place consciously or unconsciously. The progress of fashion exemplifies the latter. Aren't our clothes becoming purer in form, even opposed to natural forms?” (Mondrian, 1993: 211). His paintings reflect a similar preoccupation. In the same year he writes this statement, Mondrian paints *Tableau I: Lozenge with Four Lines and Grey*, a painting that, in many ways, could be read as progressively “purer in form” than his earlier works.

While this example should by no means be as read as conclusive evidence correlating Mondrian's fashion writing with his paintings, it does point to the manner in which the painter's artistic interests made themselves known within another visual realm. For Mondrian, the look of the modern Parisian woman could have held a similar appeal to that of his utopian visions for the future of art. In some ways, Mondrian's ideas on dress depict women as more than mascots of modernism—instead, they *are* modernism: the living personification of line, form, and colour (Apter, 2005: 137).

Mondrian viewed fashion much in the way that he viewed everything else in the world around him. Marek Wiczorek writes, “[Mondrian] sought to look beyond, or rather,

<sup>14</sup> Although I have not been able to find concrete evidence of Mondrian's awareness or admiration of Sonia Delaunay, reference have been made to his familiarity with the work of Sonia's husband, Robert Delaunay (Blotkamp, 1994: 50, 70, 75, 77). I base my assumption on this fact along with the supportive information about Mondrian's circles, artistic relationships in 1920s Paris, and Sonia Delaunay's own responses to Mondrian in her work.

<sup>15</sup> While Delaunay is mentioned here as an example against which we can compare Mondrian's ideas, she warrants far more investigation than this paper can serve. As a painter and colorist, Delaunay was a modernist heroine. A wonderful source for more information on her design and art is the recent exhibition catalogue *Color Moves: Art & Fashion by Sonia Delaunay*, by VVAA, 2011.

“through” surface appearances, at the forces underlying matter, forces that he thought should be expressed in painting through emphatic lines placed in various directions” (2004: 155). Mondrian’s interest in the composition of things is reflected in his desire to see their true nature. This desire is clear in his views on fashion, and the correlation between his own ideas and those of fashion theorists should be viewed as evidence of the painter’s perceptiveness.

Although the relationship between Mondrian and fashion is most often anchored by Saint Laurent’s interpretation of De Stijl motifs, it might be the artist’s own writings on dress that reveal more interesting content for future scholarship. His ideas on clothing reveal an oppositional impulse similar to his larger concerns with art and spirit, and this oppositional impulse creates a connection between Mondrian’s texts and those of established early fashion theorists. A closer investigation of 1920s Paris fashion and Mondrian’s own work serves to emphasize the relevance of these ideas. Much more could be said of these connections, but due to the limits of space, it should suffice to say that Mondrian’s writings on dress deserve serious attention as they can serve to situate his ideas in relation to other disciplines. Saint Laurent’s “Mondrian” dresses have earned their place in fashion history—perhaps Mondrian’s personal thoughts on dress can someday find a similar position.

While dress does not dominate Mondrian’s utopian writings on new art and new life, the presence of dress in his essays could function as a referent that makes his ideas more accessible to a larger audience. Fashion is something easily understood and widely experienced, and as the embodiment for Mondrian’s esoteric theories, it can function as a kind of shorthand in clarifying his ideas to a wider audience. Dress is nothing if not a shared human condition, and Mondrian’s writings reveal its potential for better understanding his own oeuvre as well as the expression of the universal.

## ///BIBLIOGRAPHY///

### 1. BOOKS

- BLOTKAMP, Carel. *Mondrian: The Art of Destruction*. London: Reaktion Books, 1994.
- CARTER, Michael. *Fashion Classics from Carlyle to Barthes*. Oxford: Berg, 2003.
- DE LEEUW-DE MONTI, Matteo; DELAUNAY, Sonia; MCQUAID, Matilda; TIMMER, Petra, and BROWN Jean Susan. *Color Moves: Art & Fashion by Sonia Delaunay*. New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, 2011.
- DOORMAN, Maarten. *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realism, Rationalism, Surrealism: Art Between the Wars*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- FLÜGEL, J. C. *The Psychology of Clothes*. Third printing, 1950. The International Psycho-Analytical Library, Ernest Jones, M.D., London: The Hogarth Press, Ltd., 1950.
- FRISBY, David; FEATHERSTONE, Mike. (eds.) *Simmel on Culture*. London: Sage Publications, 1997.
- GARCIA, Nina. *The Little Black Book of Style*. New York: Harper Collins, 2010.
- LIPSEY, Roger. *The Spiritual in Twentieth-Century Art*. Mineola: Courier Dover Publications, 1988.
- MONDRIAN, Piet. *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. and trans. Harry Holtzman and Martin S. James. New York: Da Capo Press, 1993.
- PUNDIR, Nirupama. *Fashion Technology: Today and Tomorrow*. New Delhi: Mittal Publications, 2007.
- RUBENSTEIN, Hal. *100 Unforgettable Dresses*. New York: HarperCollins, 2012.
- STEELE, Valerie. *Paris Fashion: A Cultural History*. Oxford: Berg, 1998.
- STEELE, Valerie. *The Berg Companion to Fashion*. Oxford: Berg, 2010.
- STEWART, Mary Lynn. *Dressing Modern Frenchwomen: Marketing Haute Couture, 1919-1939*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.



TROY, Nancy. *Couture Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2003.  
 VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. 1994, New York, Penguin.

## 2. JOURNAL ARTICLES

- APTER, Emily S. "Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siecle France, and The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars (review)." *South Central Review* 22, no. 3, 2005: 133-139.
- BENVENUTO, Sergio. "Fashion: Georg Simmel." *Journal of Artificial Societies and Social Simulation*, Vol. 3, No. 2, March 2000. <<http://jasss.soc.surrey.ac.uk/3/2/forum/2.html>>
- CONNOR, Stephen *Postmodernist Culture*, 1991: 190, cited in David MUGGLETON, *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, 37.
- CROWTHER, Paul. "The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian." In *The Language of 20<sup>th</sup> Century Art*, 129-148. New Haven: Yale University Press, 1997.
- "Fireworks and Feathers: First color photographs of the new Paris styles," *Life Magazine*, Vol. 86, No. 10 (Sep. 3, 1965), 46-53.
- HOLLANDER, Anne. "The Modernization of Fashion." *Design Quarterly*, No. 154 (Winter 1992), pp. 27-33.
- JAFFÉ, Hans. "Art and Life—The Utopian Prospect." In *De Stijl: 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art*, 128-143. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- JAMES, Martin S. "Mondrian and the Dutch Symbolists." *Art Journal*, xxxn (1963-4), pp. 103-11.
- KINNEY, Leila W. "Fashion and Fabrication in Modern Architecture." *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 3 (Sep. 1999), pp. 472-481.
- MACHOTKA, Pavel. "Psychobiography and Visual Creativity: Four Patterns." In *Emerging Visions of the Aesthetic Process: Psychology, Semiology, and Philosophy*, edited by Gerald C. Cupchik and János László, 137-153. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- MACKRELL, Alice. *Art and Fashion*. New York: Sterling Publishing Company, 2005.
- MATTICK, Paul. "The Avante-Garde in Fashion." In *Art in Its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics*, 152-173. London: Routledge, 2003.
- SCHIFF, Bennett. "For Mondrian, Art was a Path to the Universal." *Smithsonian* (June 1995). pp. 19-22.
- SIMMEL, Georg. "Fashion." *International Quarterly*, Vol. 10, No. 1, October 1904, pp. 130-155. Reprinted in *American Journal of Sociology*, Vol. 62, No. 6, May 1957, pp. 541-558.
- TROY, Nancy. "Piet Mondrian's Last Thoughts." In *Late Thoughts: Reflections on Artists And Composers at Work*, 15-36. Karen Painter and Thomas E. Crow, eds. Los Angeles: Getty Publications, 2006.
- WIECZOREK, Marek. "Piet Mondrian's Turn from Cubism to Neoplasticism." In *Van Gogh to Mondrian: Modern Art from the Kröller-Müller Museum*, 154-164. Atlanta: High Museum of Art, 2004.
- "Yves Saint Laurent: 'Mondrian' day dress (C.I.69.23)". In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000—. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/C.I.69.23> (October 2006).



//THE UNKNOWABLE MEANING OF GOOD-EVIL, SELF,  
AND EXISTENCE IN KAFKA'S, VIAN'S,  
AND MURAKAMI'S LITERARY WORKS//

-----  
SUBMISSION DATE: 27/01/2015 // ACCEPTANCE DATE: 06/05/2015  
// PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp. 51-60)

MICHEL DION  
*UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE*  
michel.dion@usherbrooke.ca

///

KEYWORDS: Existence, Meaninglessness, Kafka, Vian, Murakami.

SUMMARY: In this article, we will describe the sameness of existing in a meaningless world as it is expressed in the literary works of Franz Kafka, Boris Vian, and Murakami Haruki. Existence and meaninglessness will be analyzed as they are closely linked to the changing frontiers between good and evil as well as to the unknowable self. Existence and meaninglessness cannot be described without referring to existential categories, such as suffering, freedom, temporality, death, hope, and despair. Kafka was basically concerned with the unknowable meaning of existence. He interpreted the world in a Hobbesian way (the primacy of self-interest and search for power). But above all, Kafka's hope in humankind remains the ultimate power people should use to fight existentially rooted meaninglessness. Vian rather focused on the unknowable meaning of good-evil and was closer to a Nietzschean transmutation of values. Murakami criticized the static frontiers between the real and the unreal. He unveiled the unknowable meaning of good-evil, self and existence. Like Bergson, Murakami was quite concerned with simultaneous durations and the meaning of temporality. Also, similarly to Sartre, Murakami was emphasizing existential freedom and the meaning of death. Kafka, Vian, and Murakami have thus widened the scope of the unknowable.

///

## Introduction

Could novels express basic dimensions of moral experience that cannot be described in philosophical treatises? According to Martha Nussbaum (2006: 47-48), reading novels makes our emotional intelligence and our moral imagination increasing. Even the best philosophical texts could not learn us what novels actually mirror from reality. Nussbaum analyzed Henry James' *The Golden Bowl*. In that novel, James talked about morality: moral action involves higher levels of intelligence than immoral behavior (1972: 87). In his *Albertine disparue* (2001: 258), Marcel Proust claimed that even immoral persons are experiencing moral indignation: the object of moral indignation among moral and immoral personalities will not be the same. James and Proust did not agree with the consequences of immorality. However, James' and Proust's literary works express how novels could convey philosophical import. Through their characters' life, James and Proust unveiled how morality and immorality are experienced by individuals. According to Jean-Paul Sartre (1969: 30-32), writers unveil the world and are thus projecting to change it. Writers are presenting the world in a way that readers cannot ignore it. Readers are responsible for what the world is actually becoming. Sartre's dramas (particularly *Les Séquestrés d'Altona*) described basic sentiments (love, hate, fear) as they are arising from historical situations (Sartre, 2005: 251-252). Writers are thus accomplishing a philosophically-oriented and historically-based task.

Nussbaum (1990: 4-6) described two basic claims about the writer's art. On one hand, any literary text has an organic connection between its form and its content. The import of the text is a set of thoughts and ideas, a worldview which is formalized in words and sentences. On the other hand, any literary text conveys some truth claims about human existence that cannot be fully developed in philosophical treatises. Literary text makes an intrinsic link between philosophical ideas and daily life. Both claims about the writer's art could be observed in Henry James' and Marcel Proust's literary works. We will analyse Kafka's, Vian's and Murakami's novels in taking such claims into account. We will unveil philosophical ideas as they permeate the structure and form of Kafka's, Vian's and Murakami's novels. Novels express the basic link between being and communication as it is rooted in human quest for truth. Being is communication, and communication is being (Murakami, 2011b: 147). In a way or another, Kafka, Vian and Murakami criticized Truth-itself, and more generally, the thing-in-itself. Everything remains unknown since there is no-thingness. There is no in-itself. Essence does not exist. Truth is nothing but an existential quest. The existential search for Truth implies communicational exchanges. Truth is much more connected with the unknown than with knowledge. Searching for truth does not imply to widen the scope of our knowledge, but rather to seize the all-embracing unknowable.

Kafka, Vian, and Murakami described the sameness of existing from three basic existential perspectives: (1) the unknown frontiers between good and evil, and the meaning of truth and justice; (2) the unknowable self; (3) the unknown basis of existence. What-it-means-to-exist refers to existentials whose meaning remains unknown: interpretation and freedom, temporality and death, hope and despair. Kafka, Vian and Murakami used those three perspectives in order to define existential doubt as the ground of any meaning of life. Any meaning of life is basically subjected to existential doubt. As it is interpreted in a meaningless reality, the sameness of existing requires existential doubt. That's why truth is never conceived as a given set of beliefs, values, virtues, rituals, and practices.

## 1. The Unknowable Meaning of Good-Evil

We can always check the truthfulness of our prejudices. If we do not check their truthfulness, then we will know absolutely nothing: our knowledge will then mirror our prejudices. Nothing more. In this way, things, persons, and phenomena will not be able to be what-they-are. An open knowledge implies the challenge to check the truthfulness of our prejudices and to get rid of unjustified prejudices. Our knowledge is nothing but the instrument of being: we know things, persons, and phenomena in order to be ourselves (Kafka, 2007a: 10). Knowledge is not an end in itself (Kafka, 2004: 65). However, every knowledge process is linked to prejudices about things, persons, and phenomena. Prejudices are connected with human knowledge (Vian, 2011b: 193). Prejudices are inherently linked to the knowledge process (Gadamer, 1976: 103-40). Prejudices are an integral part of truth as process and path (Murakami, 2011d: 41). Our quest for truth makes us uncovering the existential questioning about good and evil. Truth does not only have moral dimension. But morality is an existential quest that makes an integral part of our search for truth. What is a good-wrong action? Could we avoid wrong actions without undertaking right ones (Vian, 2011b: 31)? When we are focusing on rules and codes, we are losing our ability to be in relation with others (Kafka, 1957: 210; 1984: 34).

Is evil connected to the inability to feel empathy and compassion towards suffering people? Some people are more deeply affected by others' suffering (Murakami, 2009c: 291, 387). Is evil still present in human heart, or is it something that could be externally guided? When evil has fully penetrated our heart, we do not need to believe in its power. Evil is then quite powerful and influential (Kafka, 2004: 39, 44). Evil does not have any self-knowledge. Evil knows what is good. When we are undertaking wrong actions, we are aware that such actions are contradicting the sense of goodness. But the good knows nothing about what is wrong (Kafka, 2009a: 178, 186). Through socialization processes, we have learned some parameters of good-evil. That's why we are usually undertaking right actions and avoiding wrong conducts. Such habits partly hinder our moral questioning about the nature of good and evil (Vian, 1994: 69). While undertaking right actions, we cannot avoid every kind of evil that follows from morally right conducts. According to Vian, human will is basically mischievous (Vian, 2009: 88).

Morality is basically linked to truth and justice. On one hand, we must face the unknowable character of truth. We do not have access to Truth-itself (Kafka, 1984: 229). Then, what is the nature of lies, if truth cannot be defined and reached (Kafka, 2007a: 246)? Lie is the by-product of fear: we are afraid of ourselves as well as of others (Kafka, 2007b: 262). Any attempt to know Truth-itself is lie (Kafka, 2004: 60). Truth is always changing. Truth-itself as an eternal truth does not exist (Kafka, 2007b: 71). Any discourse, doctrine, or set of values, virtues, and rituals could convey some truths (Kafka, 2008: 559). But it could never be Truth-itself. There is no Truth-itself. Religious, spiritual, economic, social, or political ideologies can never claim to own Truth-itself. They are only conveying truth claims, that is, historically-rooted truths that could be contradicted by other truth claims. Being aware of our personal truth claims is the way to conquer our authentic powers. Everybody lives in-truth: everybody is searching for truth and is identifying given truth claims. But anybody can never own Truth-itself, since Truth-itself does not exist (Kafka, 2009a: 190). We cannot know what is true, because History is continuously rewritten. Past events can never be changed, even through rememberings (Murakami, 2011d: 444; 2011e: 284; 2014: 199, 208-209, 291, 328). History is always going on.

On the other hand, we must face the universal value of justice. In way or another, we are always connected to the social and political institutions of justice. Everything is related to justice. Institutions of justice never forget something that is socially and politically relevant (Kafka, 1957: 232, 254, 266). Everybody tries to rule over others. Human being tends to dominate others' will (Kafka, 2005b: 367). Kafka seemed to be

influenced by an Hobbesian (egoistic) view on society and power (Hobbes, 1971: 198). Just effects do not necessarily follow from just motives (Murakami, 2011d: 418). Murakami referred to William Butler Yeats (1961: 112): "in dreams begins responsibility". Our responsibility begins with our thoughts, dreams, and ideas (Murakami, 2010a: 178-79, 187, 278). Our future actions and decisions are rooted in the world we are dreaming about (our world-dream). World-dreams could be consciously developed, as it is the case in social, political, economic, or religious-spiritual ideologies. World-dreams could also be unconscious.

Sartre (1980: 613-614) rightly said that I am always personally responsible for any war, either as soldier, or as radical dissident, or even as indifferent observer. Those three attitudes in face of war are rooted in different world-dreams: fighting for liberties (soldier), promoting peace (radical dissident), making business as usual (indifferent observer). In all cases, my world-dream makes me personally responsible for such war. Everybody is finite, imperfect being. That's why one's world-dream is continuously evolving and could become more and more consciously connected to daily life. As to its ultimate consequences, the world-dream of indifferent observers is the worst one. Imperfection requires uselessness (Murakami, 2004b: 10). What is imperfect is then perceived as useless. Indifferent observers are refusing existential predicament as it is mirroring human imperfection. Indifferent observers believe that human beings are not always (existentially) guilty. If it is the case, then there would not be any existential fate of guilt and condemnation following from an original sin (Kafka, 1957: 305, 343; 2007b: 217). Indifferent observers try to get rid of their existential guilt: they neglect their faults and put the emphasis on their self-interest (Kafka, 1957: 221). In some cases, indifferent observers are trying to safeguard their self-esteem. As Kafka (2005b: 267) said, if I am always treated as a dog, I am encline to believe that I am a dog. So, indifferent observers do not want to feel moral responsibility for social evils, political autocracies, economic crises, and even religious-spiritual distortions.

## 2. The Unknowable Meaning of Self

Living beings are existentially alone. Why is it so necessary to be alone throughout our existence? Human being is born, lives, and will die alone. However, such empirical fact does not have any philosophical ground. It is a phenomenon we must accept, as it is. Our existential loneliness makes us aware of others' existence. It makes us being-with-others (Kafka, 1992: 178). We are afraid to be alone, although (and perhaps because) our existential predicament implies to be-alone (Murakami, 2014: 22). However, we have very limited knowledge of others' self. We even do not know ourselves very much (Sartre, 1965: 329). That's why the notion of self seems to be unknowable (Murakami, 2014: 147, 322-323). Being-alone is closely linked to being-with-others. Both modes of being are connected to self-esteem. Everybody believes that he-she is able to have perfect realizations and self-accomplishment (Kafka, 2007c: 41). Self-esteem cannot be isolated from the full awareness of who-we-are (self-awareness). Self-esteem cannot be isolated from our self-confidence (Kafka, 2009c: 60; 2010: 132, 143). According to Murakami (2014, 21), we cannot measure our personal worth, since our self can never be measured. I am always the self that I am in the here-and-now (Murakami, 2011e: 158). My present self could be radically different from my prior selves (Murakami, 2014: 46). I could make a prior self coming back to life (Murakami, 2014: 354). However, it will be qualitatively different, since my situation in the here-and-now cannot be compared with the situation in which my prior self was born and has evolved.

Part of my consciousness cannot be known (Murakami, 2011a: 562, 593). May I isolate myself from my self and feel my suffering as the pain of someone else (Murakami, 2014: 49)? Is there an original self that tries sometimes to release itself from-the-bondage-of-myself? Is this original self able to manifest itself through my actions and decisions

(Murakami, 2014: 55)? The self is continuously changing and can never remain the same (Murakami, 2014: 59). We can change ourselves, since we do not always precisely know what is really important for us (Murakami, 2014: 153). But if there is an originary self, then it would be an inner structure that was already there, even before my birth (Murakami, 2014: 80). To what extent could my self-perception mirror my true self (Murakami, 2004b: 75-6)? Throughout our personal life, we are progressively unveiling our true self. In doing so, we are losing ourselves since our true self is a self which must always be modified (Murakami, 2014: 211). The self is not free to remain static: it is always changing. The true self is the project to be oneself. If we believe in a specific state of mind as being our true self, then we have lost the project to become who-we-are. Believing in static self does not change the changing nature of the self. I am my self, and nobody else (Murakami, 2010b: 271; 2012: 208). I am my own project-to-be that could never be confused with others' project-to-be. Even if I believe that a given self is my true self, I cannot hinder my self to change. Such change will be either unconsciously realized, or consciously repressed. Against my will, my self is continuously changing.

### 3. The Unknowable Meaning of Existence

If the meaning of existence is unknowable, then we could hardly claim that existential categories could be precisely defined. Insofar as we cannot know the meaning of existence, then any meaning of freedom, temporality, death, hope, and despair is basically mirroring a specific interpretation that has nothing to do with categorial import.

#### *Interpretation and Freedom*

Our perception of the world is not necessarily in accordance with reality (Murakami, 2004b: 52). What seems to be real is not necessarily real for me. Things, events, and phenomena could lose their reality. The real and the unreal are mixed together (Murakami, 2014: 8, 173, 234, 267). We are basically unaware of our existence (Kafka, 2009b: 26). What does it mean to truly exist (Murakami, 2011d: 491)? What-it-means-to-exist is an interpretation. Everything is an interpretation, a way to build up reality (Kafka, 2008: 298, 300). We should try to see reality as-it-is rather than deceiving ourselves (Kafka, 1957: 230). Some things, phenomena, and events cannot be grasped through reasoning and intuition (Kafka, 2007a: 275). They simply cannot be understood since we are always uncertain about their meaning. Throughout our life experiences, the way we interpret given things, persons, phenomena, and events is evolving (Kafka, 2007c: 185). Names we give to things, phenomena and events are interpretations. We would like to see things as they were before we have interpreted them. But thing-in-itself does not exist. Everything is appearance rather than reality (Kafka, 2009b: 25-6, 55). As Nietzsche (1967: 165, 301-02, 311) said, there is no thing-in-itself.

Human freedom is both a sublime feeling and a sublime illusion (Kafka, 2004: 66-7; 2007c: 189). Kafka clearly criticized the idea that human beings are supposedly not condemned to be free (Kafka, 2010: 137). Is the choice of freedom necessarily excluded (Kafka, 2007c: 197)? Is human freedom meaningless? Is it an expression of existential despair (Kafka, 1984: 26, 46, 140)? Sartre grounded his philosophy of freedom on Kafka's principle of freedom. As it is rooted in human existence, freedom is process (Sartre, 1980: 559). Being-free means to take responsibility for our own existence upon ourselves. I am totally accountable for who-I-am here and now and for the self I will become. Existence would be meaningless without such existential responsibility for who-we-are-becoming. As Murdoch (1997: 115; 2015: 80-82) rightly said, Kafkaian meaninglessness is not equivalent to Sartrean meaninglessness. Kafka described a meaningless world, while safeguarding basic hope: K. wishes to find out meaning of life. Sartre rather believed that there is no meaning of life we should live for. There is only freedom, that is, our being-free. Freedom is our

secret garden, that is, our project-to-be. Being-free implies that I am my project-to-be (Sartre, 1964: 20, 47, 71, 73, 131, 202). My self has no substance. It is rather the project-to-be, that is, the continuous process of choosing potentialities-to-be (Sartre, 1965: 418).

Freedom implies independent thinking, that is, the capacity to think by oneself (Murakami, 2014: 75). Murakami even asserted that philosophical questioning opens the door to the ultimate state of freedom. To be free is having a free spirit. Having freedom of thought means that we are taking decisions and undertaking given behaviors and must take responsibilities upon ourselves (Murakami, 2014: 192-193). Being-free is possible without a given set of constraints. Freedom cannot exist without frontiers. We should be relatively afraid of reasonable limitations (laws and penalties, social disapproval) and absolutely ready to destroy unreasonable limitations. We must both respect and hate social-legal-political-religious constraints (Murakami, 2014: 76-77). Murakami referred to Jean-Jacques Rousseau (1966: 50-2): "civilizations are born with regulations, and thus, with limitations to human freedom" (Murakami, 2010b: 429-30).

#### *Temporality and Our Having-to-Die*

Suffering is existentially grounded. We are suffering in the here-and-now (Kafka, 2009a: 208). Human relationships are based on mutual understanding, respect, and compassion (Murakami, 2009c: 196, 281; 2010b: 31). We are living in the here-and-now. We do not master the next instant. Time flow cannot be controlled (Kafka, 2007a: 65). According to Henri Bergson (2007: 41-64), without time flow, space would not exist. Space and time flow are interdependent. Time is measured by movement. Temporally-based movement exists for those consciences which can measure time flow. Measuring time flow implies to distinguish the inner time and the time of things, events, and phenomena. It is one thing to measure symbolic-conventional time, which tries to objectively represent time flow. It's quite another to observe felt-experienced time. One's experienced time is equivalent to his-her subjective perception of real duration. According to Murakami (2014: 79, 157), events and phenomena could make our perception of time flow completely disappear. Human being cannot rule over Time. He-she can only organize his-her personal duration (Murakami, 2014: 188).

Bergson (1992: 412-414) asserted that duration is the continuity between successive states of consciousness. Any state of consciousness is already a substantial change, when compared with the prior state of consciousness. Duration characterizes an evolving (changing) consciousness and self (Bergson, 1969: 2-4). There are multiple states of consciousness, and we could observe a basic unity between all of them (Bergson, 1934: 234). For everybody, duration is what he-she perceives as his-her own duration, that is, his-her historically-based development. As Bergson (1992: 412-414) said, the existence of duration is equivalent to one's awareness of his-her own duration. Every person has his-her own (unique) duration as it is experienced through inner life (Bergson, 1934: 234). Every evolving conscience has its own duration. However, there could be common moments (simultaneities) between such independent (individual) durations. According to Bergson (1992: 413-414; 1969: 9), the homogeneous time is the impersonal duration that makes such common instants possible. It helps us to measure time flow (Bergson, 1934: 228). Murakami (2014: 350) acknowledged the homogeneous time as something that could be perceived by every human being. Murakami (2014: 90) was more precisely referring to the homogeneous time, when asserting that two different temporalities have merged together. However, we cannot feel such existential-temporal merger without widening the scope of our perceptions. Murakami (2014: 100) referred to Aldous Huxley. According to Huxley (1977: 27), everything is in everything, the Whole is present in every thing. Perceptions cannot be really explained. They are morally neutral. Perceptions make us aware that everybody is an integral part of the Whole (Murakami, 2011d: 33; 2014: 101).



Murakami believed that the present is the progress of the past which is eroding the frontiers of future (Murakami, 2010b: 371). We only have access to interpretations of our past. And such interpretations are rooted in our here-and-now. According to Kafka, those who belong to the instant do not share the human (existential) predicament. Kafka thus mirrored Soeren Kierkegaard's aesthetic life-view (Kierkegaard, 1992: 485-86, 520-28, 545-46, 559-60). Those who belong to the instant live in-suffering: the meaning of their life is constituted by the various ways to avoid suffering. Other people are unconsciously determined by their past and their future: they cannot distinguish the influence of their past in their present life. They cannot know if past dreams and projects will actually be realized in their immediate future. According to Kafka, we should let future sleeping: our future will awake at the right time and will be determined by unconscious-uncontrollable processes (Kafka, 1992: 51-2, 63; 2008: 12, 40).

Temporality is intrinsically linked to our having-to-die. Our empirical certainty that everything living being will die cannot make fear and anxiety totally disappear. We must understand what it means to exist, given the fact that we have-to-die. Understanding requires the extinction of fears (Murakami, 2010b: 542). Murakami referred to Joseph Conrad (Murakami, 2010a: 112, 115): our fear is rooted in our imagination (Conrad, 1946: 218-25). Fear is the basic emotion (Kafka, 2007a: 65). Fear is due to the fact that we become aware of the causes of given things, phenomena, and events (Kafka, 2007c: 61). Fear is the ground of unhappiness. Happiness presupposes the absence of fear, but not necessarily the presence of courage (Kafka, 2008: 531). Anxiety is ontologically rooted, since it is the full awareness of existential finitude (Kafka, 2008: 161). Every living being has to die, since it is perishable (Kafka, 2007c: 166). The cruelty of death is unveiled by the fact that an apparent final end provokes a real suffering (Kafka, 2009a: 224). The unavoidable death is within my self, as a having-to-die (Murakami, 2010c: 322). What does it mean to live with the certainty of our having-to-die (Murakami, 2014: 80)? Murakami (2014: 103) seemed to agree with Confucius (1979: Book XI.12): it is useless to think about phenomena (such as death) we cannot know. Although we would know the after-life, we cannot check to what extent our knowledge rightly mirror the uniqueness-multiplicity of the after-life dimensions.

#### *Hope and despair*

Our doubt is existentially rooted and cannot be avoided (Kafka, 1984: 201, 219, 224, 259, 272; 2007c: 189). Doubt and belief are by-products of human mind. Human being needs grounds for thinking and acting, although such grounds are continuously evolving. If we accept that the world is a world of ideas (intellectual world), then we get certainties and lose hope (Kafka, 2009a: 189, 194, 197). There is hope because the fact of existing makes uncertainties arising. If there would not be any uncertainty, then hope would be impossible. That's why doubt is existentially rooted. We cannot avoid despair, since despair is an integral part of human existence. Despair means that there is no issue. There is no way to find out any inherent meaning of human existence. However, we can never know if the despair in which our being has been thrown is actually justified. Despair is provoked by our fate. Despair could give birth to the courage to take despair upon ourselves: something could get out of nothingness (Kafka, 2008: 320, 412, 520, 539-40). We always try to communicate something that cannot be explained, that is, truth (Kafka, 2007b: 261-62). According to Max Brod (1962: 271-72, 276), Kafka believed in something indestructible within human heart and soul. That's why Kafka's interpretation of human existence tends to be optimistic. According to Kafka, human existence is made of despair, decreasing self-esteem, and frail hope, said Brod. Kafka believed that hope could overcome despair. The courage to take despair upon ourselves can only be rooted in our hope. In similar way, Murakami was referring to the energy of despair (Murakami, 2014: 353).

According to Murakami (2014: 94), we cannot distinguish subject and object. Something universal is overcoming every particular thing, event, or self (Murakami, 2014: 95). Fedor Dostoyevsky (2004: 59-60) believed that human being has created Gods, and Gods have abandoned him-her to his-her existential predicament (Murakami, 2010a: 120). According to Vian, we cannot remain clear-headed, while believing in God (Vian, 2009: 43). God is then the delight of the superfluous. If God would be useful, God would be an object besides other objects we could use in our daily life. What is useless has an infinite worth. According to Friedrich Nietzsche, God is dead: we have collectively killed God. Since the death of God, we are perceiving ourselves as an infinite nothingness. We do not have any other ultimately sacred and powerful being. Nietzsche believed that the death of God is the most historically important event, although people cannot easily grasp its direct and indirect consequences. The death of God has to be accepted and recognized by peoples and individuals (Nietzsche, 1982: 169-171). The disappearance of God from History does not mean that human being becomes a pure nothingness. Rather, human being is called to become the Overman.

The Overman is characterized by free spirit, that is, a spirit which is not subjected to traditional virtues and reason. The Overman is the meaning of human being, as it is rooted in life processes. The Overman realizes a transmutation of values-virtues. Nothing that has been interpreted as being true is inherently true, since traditional virtues are denying any worth to life processes. The Overman's morality does not presuppose that something is ultimately true. Rather, it is emphasizing life processes as the center of human life. Thus, every action promoting life processes is morally justified (Nietzsche, 1985: 22-29, 323, 331, 347). According to Nietzsche, reason and (traditional) virtues are phenomena of human degeneration, since they fight life processes. That's why they provoke existential nausea. Sartre (1966: 34) interpreted existential nausea as the awareness of our own finite existence. Existing means being-there, and thus not-to-be-necessary. We are afraid of existing, since we know our being is superfluous. Every action makes us more aware of our existential finitude. Existential nausea is provoked by the permanent awareness of such unavoidable finitude (Sartre, 1966: 185, 224, 238, 242).

## Conclusion

Boris Vian and Murakami Haruki were quite influenced by Franz Kafka's works. According to Murakami, Kafka did not describe human predicament, but rather the complex mechanisms of existing (2010b: 77; 2012: 275). Human predicament is always the same (Murakami, 2004b: 164; 2011b: 61). Kafka, Vian and Murakami have divergent opinions about the way some components of human existence should be interpreted. Kafka was basically concerned with the unknowable meaning of existence. He interpreted the world in an Hobbesian way (the primacy of self-interest and search for power). But above all, Kafka's hope in humankind remains the ultimate power people should use to fight existentially-rooted meaninglessness. Vian rather focused on the unknowable meaning of good-evil and was closer to Nietzschean transmutation of values. Murakami criticized the static frontiers between the real and the unreal. He unveiled the unknowable meaning of good-evil, self, and existence. Like Bergson, Murakami was quite concerned with simultaneous durations and the meaning of temporality. Like Sartre, Murakami was emphasizing existential freedom and the meaning of death. Kafka, Vian, and Murakami have thus widened the scope of the unknowable.

## ///REFERENCES///

- BERGSON, Henri. *Cours II- Leçons d'esthétique, Leçons de morale, psychologie et métaphysique*. Paris: PUF, 1992.
- BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité*. Paris: Quadrige-PUF, 2007.
- BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1934.
- BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris: Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», PUF, 1969.
- BROD, Max. *Franz Kafka*. Paris: Gallimard, 1962.
- CONFUCIUS, *Analects*. London: Penguin Books, 1979.
- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. London: J.M. Dent & Sons, 1946.
- DOSTOYEVSKY, Fedor. *Les Nuits blanches. Le Sous-sol*. Paris: Gallimard, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Éditions du Seuil, 1976.
- HOBBS, Thomas. *Léviathan. Traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile*. Paris: Éditions Sirey, 1971.
- HUXLEY, Aldous. *Les portes de la perception*. Paris: 10-18, no 1122, 1977.
- JAMES, Henry. *The Golden Bowl*, New York: Penguin Books, 1972.
- KAFKA, Franz. *Le procès*. Paris: Le livre de poche, 1957.
- KAFKA, Franz. *Le Château*. Paris: GF-Flammarion, 1984.
- KAFKA, Franz. *Tentation au village*. Paris: Grasset, 1992.
- KAFKA, Franz. *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin*. Paris: Payot & Rivages, 2004.
- KAFKA, Franz. *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*. Paris: GF-Flammarion, 2005a.
- KAFKA, Franz. *L'Amérique*. Paris: Gallimard, 2005b.
- KAFKA, Franz. *La muraille de Chine*. Paris: Gallimard, 2007a.
- KAFKA, Franz. *Lettres à Milena*. Paris: Gallimard, 2007b.
- KAFKA, Franz. *Un artiste de la faim, À la colonie pénitentiaire et autres récits*. Paris: Gallimard, 2007c.
- KAFKA, Franz. *Journal*. Paris: Le livre de poche, 2008.
- KAFKA, Franz. *Cahiers in-octavo (1916-1918)*. Paris: Payot & Rivages, 2009a.
- KAFKA, Franz. *La Métamorphose et autres récits*. Paris: Gallimard, 2009b.
- KAFKA, Franz. *Lettre au père*. Paris: Gallimard, 2009c.
- KAFKA, Franz. *Un Jeûneur et autres nouvelles*. Paris: GF-Flammarion, 2010.
- KIERKEGAARD, Soeren. *Either-Or. A Fragment of Life-view*. London: Penguin Books, 1992.
- MURAKAMI, Haruki. *Chroniques de l'oiseau à ressort*. Paris: Éditions du Seuil, 2004a.
- MURAKAMI, Haruki. *Les amants du Spoutnik*. Paris: 10-18, 2004b.
- MURAKAMI, Haruki. *Le passage de la nuit*. Paris: 10-18, 2008.
- MURAKAMI, Haruki. *Danse, danse, danse*. Paris: Seuil, 2009a.
- MURAKAMI, Haruki. *La ballade de l'impossible*. Paris: 10-18, 2009b.
- MURAKAMI, Haruki. *L'éléphant s'évapore*. Paris: 10-18, 2009c.
- MURAKAMI, Haruki. *Après le tremblement de terre*. Paris: 10-18, 2010a.
- MURAKAMI, Haruki. *Kafka sur le rivage*. Paris: 10-18, 2010b.
- MURAKAMI, Haruki. *Saules aveugles, femme endormie*. Paris: 10-18, 2010c.
- MURAKAMI, Haruki. *Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil*. Paris: 10-18, 2011a.
- MURAKAMI, Haruki. *La course au mouton sauvage*. Paris: Éditions du Seuil, 2011b.
- MURAKAMI, Haruki. *La fin des temps*. Paris: Éditions du Seuil, 2011c.
- MURAKAMI, Haruki. *1Q84. Livre 1. Avril-Juin*. Paris: Belfond, 2011d.
- MURAKAMI, Haruki. *1Q84. Livre 2. Juillet-Septembre*. Paris: Belfond, 2011e.
- MURAKAMI, Haruki. *1Q84. Livre 3. Octobre-Décembre*. Paris: Belfond, 2012.
- MURAKAMI, Haruki. *L'incolore Tsukuru Tazaki et ses années de pèlerinage*. Paris: Belfond, 2014.

- MURDOCH, Iris. *Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature*. New York: Penguin Books, 1997.
- MURDOCH, Iris. *Sartre. Un rationaliste romantique*. Paris: Payot, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Vintage Books, 1967.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le gai savoir*, Paris: Gallimard, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parla Zarathoustra*, Paris: Gallimard, 1985.
- NUSSBAUM, Martha. *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1990.
- NUSSBAUM, Martha. 'La littérature comme philosophie morale. La fêlure dans le cristal: *La Coupe d'or de Henry James*', *Éthique, littérature, vie humaine* (Sandra Laugier, ed.), Paris: PUF, 2006, p. 20-51.
- PROUST, Marcel. *Albertine disparue*. Paris: Gallimard, 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Du contrat social*. Paris: GF-Flammarion, 1966.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'âge de raison*. Paris: Gallimard, 1964.
- SARTRE, Jean-Paul. *Le sursis*. Paris: Gallimard, 1965.
- SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris: Gallimard, 1966.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard, 1969.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1980.
- SARTRE, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, 2005.
- VIAN, Boris. *Et on tuera tous les affreux*. Paris: Christian Bourgois, 1965a.
- VIAN, Boris. *L'Automne à Pékin*. Paris: 10-18, 1965b.
- VIAN, Boris. *Trouble dans les Andains*. Paris: La Jeune Parque, 1966.
- VIAN, Boris. *Le loup-garou*. Paris: Christian Bourgois, 1970.
- VIAN, Boris. *Je voudrais pas crever*. Paris: 10-18, 1972.
- VIAN, Boris. *Le ratichon baigneur*. Paris: Christian Bourgois, 1981.
- VIAN, Boris. *L'écume des jours*. Paris: 10-18, 1994.
- VIAN, Boris. *J'irai cracher sur vos tombes*. Paris: Le livre de poche, 2009.
- VIAN, Boris. *Chroniques du menteur*. Paris: Le livre de poche, 2010a.
- VIAN, Boris. *Elles se rendent pas compte*. Paris: Le livre de poche, 2010b.
- VIAN, Boris. *Les morts ont tous la même peau*. Paris: Le livre de poche, 2010c.
- VIAN, Boris. *Blues pour un chat noir et autres nouvelles*. Paris: Le livre de poche, 2011a.
- VIAN, Boris. *L'arrache-cœur*. Paris: Le livre de poche, 2011b.
- VIAN, Boris. *Les Fourmis*. Paris: Le livre de poche, 2011c.
- VIAN, Boris. *L'herbe rouge*. Paris: Le livre de poche, 2012.
- YEATS, William Butler. *The Collected Poems of W.B. Yeats*. London: Macmillan & Co, 1961.

//EL ACTIVISMO CULTURAL DE LOS 'CATALANES  
WAGNERIANOS' EN BUENOS AIRES (ARGENTINA,  
PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX)//

-----  
SUBMISSION DATE: 10/12/2014 // ACCEPTANCE DATE: 15/05/2015  
/ PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp. 61-74)

MARÍA JOSEFINA IRURZUN  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES / CONICET  
ARGENTINA  
joseirurzun@hotmail.com

///

PALABRAS CLAVE: Activismo cultural, Inmigración catalana, Buenos Aires, Wagnerianismo, Nacionalismos, Sociabilidad artística.

RESUMEN: La participación de un grupo de inmigrantes y exiliados catalanes en el movimiento wagneriano porteño, otorgó características singulares a este último, y al mismo tiempo, creemos que fue una dimensión del activismo cultural propiamente catalanista. Estos grupos de intelectuales y artistas wagnerianos se atribuyeron la misión de comenzar una "revolución" en la música (se llamaban a sí mismos "Soviet de la música"), centrando la misma en la pedagogía y difusión de la "cultura wagneriana". En el presente trabajo nos proponemos iniciar el estudio de los espacios de sociabilidad y la producción gráfica y periodística que los catalanes wagnerianos (y el grupo porteño en general) desarrollaron, para comenzar a pensar sobre la incidencia de estas prácticas en la conformación de idearios culturales nacionalistas.

KEYWORDS: Cultural activism, Catalan immigration, Buenos Aires, Wagnerianism, Nationalisms, Artistic sociability.

ABSTRACT: The participation of a group of Catalan immigrants and exiles in the Wagnerian movement of Buenos Aires gave it unique characteristics to the latter, and at the same time, we believe it was a proper dimension of Catalan cultural activism. These groups of Wagnerian intellectuals and artists, took as a mission, the starting of a "revolution" in music (they called themselves "Soviet of the Music") and the dissemination of "Wagnerian culture." In this paper we propose to begin the study of spaces of sociability and the graphic and journalistic production developed by this group of Catalans and Wagnerians, to start thinking about the impact of these practices in shaping nationalistic cultural ideologies.

///

A finales del año 1912, un colectivo de inmigrantes y expatriados catalanes (José Leonart Nart, José María Pena, Ignacio París y Pablo Henrich, unidos por otra parte, al francés Ernesto de la Guardia, y al crítico musical Mariano Barrenechea, entre otras personalidades locales) se reunieron para conformar una Asociación Wagneriana en Buenos Aires, según el modelo de su homónima en Barcelona, gestada en 1901. Sin embargo, esta reunión inicial no prosperó en sucesivos encuentros, y la iniciativa wagneriana se disolvió. En junio de 1913, los catalanes dieron un impulso decisivo para la reorganización de la Wagneriana, ocupando cargos relevantes dentro de la misma; Leonart Nart como presidente, y Pablo Henrich como secretario general. Como socios asistentes a este acto de reorganización se encontraban también los catalanes José María Pena, José Leonart Giménez (hijo de Leonart Nart), Pere Seras, Jerónimo Zanné, etc.

Anteriormente, una parte importante de este grupo había iniciado su vida asociativa dentro de la comunidad organizada inmigrante, a partir de la concreción del Casal Català, como entidad decididamente catalanista (nacionalista e independentista), y escindida del pionero centro de sociabilidad Centre Català –que simpatizaba con la idea de una nacionalidad española aglutinante–. El Casal Català fue promovido, por el mencionado dirigente catalán Josep Leonart Nart, en 1908. La otra parte del grupo había arribado a Buenos Aires con el objetivo de evadir el contexto bélico español (guerra del Rif o segunda guerra de Marruecos) o a causa de su militancia republicana y/o nacionalista.

La participación de este grupo de catalanes<sup>1</sup> en el movimiento wagneriano porteño otorgó características singulares a este último, y al mismo tiempo, creemos que fue una dimensión del activismo cultural propiamente catalanista. Estos grupos de intelectuales y artistas wagnerianos se atribuyeron la misión de comenzar una “revolución” en la música (se llamaban a sí mismos “Soviet de la música”), centrando la misma en la pedagogía y difusión de la “cultura wagneriana” a todo el pueblo. Para ello, llevaron a cabo diversas actividades como la organización de reuniones, conciertos, conferencias, proyectos educativos, publicaciones propias (“Revista de la Asociación Wagneriana”) y en otros medios gráficos.

En el presente trabajo nos proponemos reseñar el estudio de los espacios de sociabilidad y la producción gráfica y periodística que los catalanes wagnerianos (y el grupo porteño en general) desarrollaron, para comenzar a pensar sobre los diversos sentidos del arte wagneriano y la incidencia de estas prácticas en la conformación de idearios culturales nacionalistas. En primer lugar, realizaremos una muy breve bio-historia colectiva del mencionado grupo de intelectuales, escritores, críticos de arte, y músicos, de origen catalán, que además de manifestar un activismo independentista o separatista de Cataluña respecto a España, fueron el alma promotora de una Asociación Wagneriana en Buenos Aires. En segundo lugar, abordaremos el proceso de creación de la mencionada sociedad wagneriana en Buenos Aires y sus ámbitos más importantes de sociabilidad, para centrarnos luego en su propia producción gráfica, la Revista de la Asociación.

El objetivo será trazar un panorama histórico general de los contextos socio-culturales en los que interactuaron los catalanes wagnerianos, o, dicho en otras palabras, de la estructura de relaciones en la que sus prácticas cobraron significados precisos. Esta dimensión relacional de la experiencia vivida, que admite una inspiración metodológica etno-sociológica, será complementada con una aproximación interpretativa sobre las formas de representación colectiva y la construcción de la memoria grupal, a partir del análisis de una fuente crucial, como es el libro de recuerdos personales de Fivaller Seras

---

<sup>1</sup> Se trata del grupo al que posteriormente se le atribuyó la denominación de “catalanes de América de Buenos Aires”, no como referencia a una entidad en particular, sino que fue la expresión comúnmente utilizada por la historiografía catalana para designar la asociación de voluntades catalanistas que integró a exiliados e inmigrantes en diferentes agrupaciones, en algunos países de América Latina, especialmente Cuba y Argentina (Lucci, 2009).

(Bacardí, 2009) descendiente directo de uno de los agentes del grupo analizado (Pere Seras).<sup>2</sup> Este documento escrito producido en forma personal, indirecta y distante respecto al momento que nos ocupa, será confrontado a su vez con la documentación oficial disponible de la época (actas institucionales, prensa, y producciones gráficas y literarias variadas).

## 1. Sociabilidad artística y cultural en Barcelona y en Buenos Aires

La marcada aceleración de la producción industrial catalana desde mediados del siglo XIX, había producido el crecimiento de las ciudades, la apertura a los avances tecnológicos y a la fluidez de los desplazamientos (económicos, culturales, de ideas y personas, etc.). Es probable que esta circunstancia (que diferenciaba a la región respecto de la situación del resto de España) haya posibilitado el nacimiento del movimiento *Renaixença* o Renacimiento catalán, que –definido muy sintéticamente– buscaba el resurgimiento de la lengua y la cultura, ambas de carácter milenario y suprimidas por el centralismo monárquico.<sup>3</sup> Paralelamente, hacia fines del siglo XIX, el impacto de la pérdida de las últimas posesiones coloniales españolas (Cuba, Puerto Rico y Filipinas) generó un movimiento intelectual que, en líneas generales, buscó identificar las causas de esa derrota nacional y planteó la necesidad de una renovación del país. En este contexto, las diversas identidades regionales (catalana, vasca y –de manera más lenta– gallega), iniciaron su conversión para plantearse como identidades nacionales alternativas. En Cataluña, especialmente, se abrió un proceso de *nation-building* alternativo al español (Duarte, 2006: 141), cuya función nacionalizadora pasó a ser una competencia compartida entre distintos frentes de la sociedad civil institucionalizada. El soporte social de esta última fueron los sectores o clases medias, y la pequeña burguesía, especialmente del sector servicios, más perjudicada y proletarizada a raíz del impacto posterior de la Gran Guerra (Cassasas i Ymbert, 2009: 18).

El activismo wagneriano de Jerónimo Zanné, Jose María Pena y Josep Lleont Nart desplegado luego en la capital argentina, tuvo una base formativa en el seno de este fervor por la renovación cultural catalana. El movimiento de resurgimiento nacional tuvo diversas manifestaciones: en el arte plástico y la arquitectura fue evidente la persecución de una identidad y un estilo típicamente catalanes a través del *art nouveau*; en el pensamiento, el *modernisme* como proceso de transformación de una cultura y una literatura anclada en la *Renaixença* hacia otra más moderna de tipo nacional (que será coronada más tarde por el *Noucentisme*<sup>4</sup>), y en la música el wagnerianismo,<sup>5</sup> entendido según palabras del poeta Joan

<sup>2</sup> Esta obra de la investigadora Montserrat Bacardí reúne un conjunto de memorias de Fivaller Seras sobre la comunidad de “catalanes de América de Buenos Aires”.

<sup>3</sup> En este sentido, la demolición del *Parc de la Ciutadella*, en Barcelona, se convirtió en uno de los hitos simbólicos y arquitectónicos que dieron comienzo a esta nueva época. La reconversión simbólica de este espacio, que había sido un enclave de control político, cristalizó en un espacio de uso comunitario, el Parque de la Ciudadela, que lo devolvió efectivamente a la ciudad y suplantó las connotaciones de dominación externa por otras que ensalzaban visualmente los componentes constitutivos de la cultura catalana. Así, este lugar se convirtió en la vidriera continental de Barcelona como representante de la evolución peninsular al albergar la Exposición Internacional de 1880 (Lucci, 2011).

<sup>4</sup> El término *Noucentisme* (novecentismo) fue acuñado por el pensador catalán Eugenio d'Ors, en un conjunto de artículos publicados desde 1906, donde proponía la idea de un arte social y cívico, superador del modernismo, el simbolismo y la estética romántica, que consideraba caducas. La renovación propuesta por el *Noucentisme* en el ámbito intelectual catalán, fue contemporánea a la voluntad de regeneración expresada a nivel nacional (Escartín Gual, 2004).

<sup>5</sup> En lo arquitectónico, este “catalanismo modernista y wagneriano” quedó bien reflejado en la realización del *Palau de la Música* en Barcelona (1908). Aunque el origen concreto del edificio residió en una entidad coral –el *Orfeó Català*–, el *Palau* no fue una realidad aislada, sino el fruto de la actitud de la época. Así, en la boca del escenario se contraponen la alegoría de la Canción Popular Catalana –el busto de Anselm Clavé– y la

Maragall como modelo para la construcción de un arte nacionalista, “como compenetración del arte y de la vida de cada pueblo” (Mateu M. y Viñamata A.: 1983).

Como ha señalado E. Valentí (1973, citado en Escartín Gual, 2004: 44) el *modernisme* integró, –además de un movimiento intelectual, literario y una actitud socio-cultural–, un conjunto heterogéneo de principios estéticos, traducibles en diferentes corrientes teóricas (antitéticas entre sí, como el espontaneísmo de Joan Maragall, el simbolismo de Santiago Rusiñol, el decorativismo de Alexandre de Riquer, el teatro libre de Adrià Gual o la filosofía de Friedrich Nietzsche, introducida en Cataluña y España por Maragall). Ideológicamente, la actitud de vanguardia del modernismo abarcó tendencias anárquicas y aristocráticas, esteticistas o simbolistas, y de compromiso social o patriótico (Escartín Gual, 2004: 44).

La cronología más aceptada sobre la evolución de las manifestaciones gráficas del modernismo literario es la de Joaquim Molas (1986), según lo ha indicado M. Escartín Gual (2004: 44). Siguiendo a esta última autora, la primera etapa gráfica del modernismo literario se expresó a través de cuatro revistas: dos de tipo literario, *L’Avenç* (El Avance) y *Catalònia*,<sup>6</sup> junto a otras dedicadas a las artes, como *Pèl i Ploma* (“Pelo y Pluma”, que era a su vez una continuación de *Catalònia*) o *Quatre gats* (Cuatro Gatos), nombre nacido del mítico bar *Els Quatre gats* donde solían reunirse artistas e intelectuales. En el segundo período literario del *modernisme* –de 1900 a 1911– puede observarse en la revista *Joventut* (1900-1906), que resume tres rasgos básicos del movimiento: catalanismo, a través de una política nacionalista como base de su actividad cultural;<sup>7</sup> ruralismo, al revitalizar dicha temática que culminará en la narrativa; y vitalismo, por cuanto defendía (a nivel editorial) una individualidad aristocratizante o el mesianismo del artista frente a la sociedad burguesa (Escartín Gual, 2004: 45). *Joventut*, semanario dedicado al arte, la literatura y la ciencia, contaría con la colaboración de eminentes personalidades del mundo cultural de la época entre ellos, algunos nombres que ya hemos mencionado: Salvador Vilaregut, Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Joan Maragall, Enric Morera, Pompeu Fabra, Joaquim Pena, Antoni Ribera y, Jerónimo Zanné.

*Joventut* y las tertulias que se organizaban en el café-taberna *Els Quatre Gats* fueron los espacios de sociabilidad que propiciaron la formación de una Asociación Wagneriana, en 1901. “Los cuatro gatos” funcionó como cervecería, restaurant, sala de exposiciones, teatro, casa de grandes figuras. A pesar de sus múltiples actividades, tuvo una corta existencia entre los años 1897 y 1903. Fue inaugurado por el pintor Pere Romeu, a imitación de la *Taverne du Chat Noir* de París. El afamado pintor Pablo Picasso y Miquel Utrillo –entre otros– solían frecuentarlo (Artigas, 2007).

Los wagnerianos se propusieron varios objetivos –además de la difusión del arte–, como por ejemplo, la ejecución de la obra en su idioma original alemán, pero procurando su traducción al catalán primero y luego al castellano, para difundir estas creaciones con amplitud. Joaquim Pena (su alma mater inicial), había traducido junto a Zanné y Josep Lleonart Nart, los libretos de las óperas del compositor alemán a la lengua catalana, y había publicado transcripciones de las partituras en versión para canto (Dillon, 2007).

---

evocación de la música moderna a partir de una Walkyria –Wagner– que termina en el busto de Beethoven (Muntada y Sala, 1991).

<sup>6</sup> El regeneracionismo inicial de *L’Avenç* (1889-1893) se concretó en dos consignas: una defensora de la lengua catalana y su reforma en pro de una mayor simplicidad expresiva, y otra, de la intelectualidad como agente de regeneración social a partir del modelo cultural europeo. Por su parte, *Catalònia* (1898-1900) – continuación de *L’Avenç*– se presentaba como semanario subtítulo “Periódico nacionalista, liberal, político, literario, y de crítica artística.” Más decididamente nacionalista, tenía además, a juzgar por los nombres de sus colaboradores, una orientación izquierdista (Torrent y Tasis, 1966).

<sup>7</sup> En el artículo de presentación del primer número, firmado por “La Redacción”, el grupo editor se identificaba con los intelectuales que habían escrito en la *Setmana Catalanista*, manifestaba su fidelidad a las Bases de Manresa y su fe en el progreso intelectual y material de Cataluña.



“Wagnerismo y Cataluña representaban entonces, la misma cosa” (Infiesta y Mota, 2008: 76). Las causas de esta conexión son múltiples y se trata de un tema de indagación aún vigente: posiblemente, el anhelo de extender a los sectores populares la admiración por el compositor alemán (Coros obreros “Euterpe”); y estrechamente unido a esto, la propensión a considerar la faceta revolucionaria y humanista de Wagner como su personalidad legítima (aspecto destacado por el escritor inglés George B. Shaw); la idea romántica de “redención”, muy presente en la obra wagneriana, se encuentra frecuentemente señalada en algunos escritos de los catalanistas; o las tramas argumentativas de los dramas wagnerianos, sobre todo en el caso de “Parsifal” (que transcurre parcialmente en el castillo de Monsalvat, norte de España), que permitía vincular el wagnerianismo con la voluntad modernista de Cataluña de formar parte del norte de Europa, es decir, con la ilusión de mover simbólicamente la frontera pirenaica.<sup>8</sup>

Como decíamos en la introducción del presente trabajo, el grupo de catalanes wagnerianos había iniciado su vida asociativa dentro de la comunidad organizada inmigrante. En la práctica, el nuevo contexto en la ciudad de Buenos Aires, arrojó la posibilidad de manifestar un activismo explícitamente nacionalista o independentista, fundamentalmente a partir de la concreción del *Casal Català*, como entidad escindida del pionero centro de sociabilidad *Centre Català* (1886) –que simpatizaba con la idea de una nacionalidad española aglutinante–.

Josep Lleonart i Nart arribó a buenos Aires en 1906. En Barcelona, fue maestro y fundador del Colegio Montessori, crítico teatral y musical. Según Fivaller Seras:

(...) enseguida, trabó conexión con el actor Santiago Artigas. Los dos acudieron algunas veces al *Centre Català* y salieron de allí decepcionados. Por esta razón, se plantearon la creación de una nueva entidad, que habría de fomentar esencialmente las iniciativas de tipo cultural. Convocaron una reunión de catalanes residentes en la ciudad, en un café de la calle Bartolomé Mitre, en los comienzos de marzo de 1908, de la cual va a surgir el *Casal Català*. El mes de abril de aquel año se establecieron en un local alquilado, en la calle Salta 935.” (Bacardí, 2009: 17)

La primera actividad pública de la nueva “casa” fue la obra de teatro *La mare* (“La Madre”) de Santiago Rusiñol (uno de los dramaturgos cuyas obras fueron asiduas en los escenarios del Casal), realizada en junio de 1908 en el teatro Victoria. Esto significó el nacimiento de la “Agrupación de Arte Escénico” del Casal, al frente de la cual estuvo el hermano de Josep, Miquel Lleonart. Poco después la entidad inauguró una biblioteca que daba sesiones semanales de lectura de obras de teatro: no sólo de autores catalanes, sino también de los principales dramaturgos del momento, como Strindberg, Ibsen o Hauptmann.

En diciembre de 1908 el Casal impulsó los primeros “Juegos Florales” de Buenos Aires íntegramente en lengua catalana. En el discurso de esta edición inaugural, Josep Lleonart explicaba que la fundación del Casal, las representaciones teatrales, y la instauración de los Juegos Florales en la capital argentina, obedecían a un programa bien definido, regido por el principio de continuación del movimiento renacentista catalán.<sup>9</sup> Si

<sup>8</sup> Véase por ejemplo, Lerín Vilardell, Miquel (ed) *Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona, Edicions del Cotal, S.A., 1983; Macedo, Catharine, “Between Opera and Reality: The Barcelona ‘Parsifal’”, en *Cambridge Opera Journal*, Vol. 10, No. 1, Cambridge University Press, 1998; Infiesta, María, y Mota, Jordi, *Richard Wagner et la littérature espagnole. Le Wagnerisme en Catalogne*. Associació Wagneriana, Barcelona: Infiesta Editor, 2008; Janés Nadal, Alfonsina, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 2013.

<sup>9</sup> Véase *Jochs Florals de Buenos Aires. Discursos y composicions premiades*, Buenos Aires, Imp. Tragant, 1908. Los “juegos florales” (cuyo origen se remonta a la Antigua Roma) eran certámenes literarios en los que se premiaban las mejores obras en prosa y verso, y cuyo fin era promover una lengua. Estos Juegos se realizaron bajo auspicio monárquico en Cataluña, en los siglos XIV y XV, y se volvieron a realizar desde 1859, en

bien durante los primeros años de la institución el catalanismo militante (y su élite dirigente, que seleccionaba determinados marcadores étnicos para posicionarse en la propia comunidad catalana y frente a la rival española) se manifestó en el despliegue de variadas prácticas culturales, desde mediados de la década siguiente (1915-1916) se acentuó su perfil político.<sup>10</sup>

Dicha entidad se organizó, efectivamente, por secciones: el *Orfeo*, el grupo de *caramelles* (coplas), de arte dramático, la “*Germanor Mutualista*”, el *Comitè Llibertat*, el *Atlètic Casal Català*, etc. La institución centró buena parte de su vida alrededor del Teatro, quizás como ninguna otra entidad de la emigración y del exilio (Bacardí, 2009: 20). Era la actividad social predominante. Ramón Mas (un personaje opaco en sus orígenes), por ejemplo, creó un grupo infantil de teatro y otro de danza. Mas enseñaba canciones populares, cuentos, coplas, y en la segunda parte de sus clases, ballet y danzas populares. Aparte del teatro y el conjunto de danzas, le seguía muy de cerca en importancia, el coro. Éste se fundó en marzo de 1911 (*Orfeo*), bajo la dirección del joven maestro Ernest Sunyer, que acababa de arribar a Buenos Aires desde Barcelona. Enseguida se constituyó un grupo de hombres y otro de mujeres que actuaron en conmemoraciones, fiestas, bailes de sardana o en la Asociación Wagneriana. Junto al cuadro de arte escénico, fue una de las secciones del Casal que tuvo una existencia más larga, fecunda y brillante. Mas y Sunyer fueron grandes aficionados a la ópera y participaron en las actividades de la Wagneriana en sus primeros años.

El paso del catalanismo cultural al político fue evidente con la constitución de otras tres entidades. En 1916, por iniciativa de Hipòlit Nadal i Mallol, se creó una Comisión delegada de la Asociación Protectora de la Enseñanza Catalana en Buenos Aires. Dos personas tuvieron un papel relevante en la misma: el doctor Antoni de P. Aleu (fundador del primer periódico catalán argentino, *L'Aureneta* (1876) y de la Cruz Roja Argentina, entre otras cosas), y el músico Joan B. Llonch, que fue su presidente entre 1916 y 1919.<sup>11</sup> La segunda entidad fue el periódico *Ressorgiment* fundado por Hipòlit Nadal i Mallol también en 1916. Finalmente, en 1922 se fundó el *Comitè Llibertat*, cuya misión fue sortear la influencia política que ejercía la embajada española para neutralizar la actividad del Casal.<sup>12</sup> Su dirección descansó en otro catalán exiliado desde 1913 en Buenos Aires, Pere Seras.

Otros activos integrantes de este Comité fueron Àngel Boixader, Lluís Castelló, los mencionados Ramón Mas, Ernest Sunyer y Nadal i Mallol, así como Francesc Saltó, Lluís Tintoré, etc. En síntesis, en el contexto de la Gran Guerra, se añadiría al catalanismo cultural uno de carácter político, que decantaría en la defensa de la autonomía catalana e incluso de la separación respecto a España (Fernández, 2010: 168).

## 2. El “Soviet de la Música”

---

consonancia con el movimiento de la *Renaixença* catalana. En Argentina, el *Centre Català* comenzó a realizarlos a fines del s. XIX. La novedad que introdujo el *Casal Català* fue la exclusividad de la lengua catalana para participar en los mismos -excepto cuando se incluía un género argentino, como la poesía gauchesca- mientras el *Centre* aceptaba piezas literarias en castellano (Fernández, Alejandro, 2010: 168).

<sup>10</sup> Esto quedó claro con la participación del republicano español, Carlos Malagarriga, en los mencionados Juegos Florales de 1908 (Duarte, 2006).

<sup>11</sup> Llonch había fundado junto a los hermanos Conrad y Lleó Fontova, el “Instituto Musical León Fontova” en 1905, y en 1911 la “Sociedad Argentina de Música de Cámara”, primera sociedad de música de cámara en el país.

<sup>12</sup> Entre sus actividades más sobresalientes contaron la publicación -durante la dictadura del Gral. Primo de Rivera- del periódico semanal “La nación Catalana” (1923-1930) que tenía una tirada de tres mil a cinco mil ejemplares, la recaudación de dinero para la propaganda catalanista, la gestión de títulos del empréstito lanzado por el líder nacionalista catalán Francesc Macià en 1925 para financiar un ejército antiespañol, y la organización de su venida en 1927, cuando éste último fue desterrado a raíz de su fallido ataque. Con la ayuda legal de Alfredo L. Palacios y Carlos N. Caminos, Macià y su compañero político, Ventura Gassol, pudieron permanecer unos meses en Argentina. Véase Palacios, Alfredo L. y Caminos, Carlos N., *Derecho de Asilo. (Caso Macià-Gassol)*, Ed. Claridad, Buenos Aires, 1928.

Los orígenes de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires –que se convertiría en una pieza fundamental del campo de la actividad musical (Mansilla, 2004)– han permanecido un tanto en penumbras. Según suele afirmar una gran parte de la historiografía musical, luego de la visita en 1912 de Arturo Toscanini –quien dirigió “El Ocaso de los Dioses” y “Tristán e Isolda” en el Colón, y generó un renovado fervor wagneriano– el crítico musical Ernesto de la Guardia publicó en el diario *La Prensa* una convocatoria para organizar una Asociación Wagneriana (un llamamiento titulado “Aurora”). Esta reunión iniciática se efectuó el 4 de octubre de 1912. Pero, en rigor de verdad, de la Guardia efectivizó un llamado que varios grupos de admiradores wagnerianos estaban ya gestionando. Así lo atestiguan algunos indicios, entre ellos el testimonio de Cirilo Grassi Díaz:<sup>13</sup>

“cuatro hombres de pueblo, que desde la ciudad condal, junto a los recuerdos de la tierra traían el corazón desbordante de melodías wagnerianas, después de ponerse en contacto con Ernesto de la Guardia, iniciador de la idea, se lanzaron a la tarea de constituir una asociación dedicada a difundir, explicar y hacer gustar las bellezas de las creaciones de Wagner. Aquellos cuatro wagnerianos de alma y corazón, hermanados en un mismo fervor, José Leonart Nart, José María Pena, Ignacio París y Pablo Henrich, expusieron a Mariano Barrenechea sus propósitos y le contagiaron sus entusiasmos, a punto tal, que de inmediato solicitó el salón de La Prensa, para efectuar una reunión y dejar constituida la entidad”. (Grassi Díaz: 1963: 7)

En esas primeras reuniones, si bien advertimos la presencia del grupo de catalanes, la comisión directiva quedó formada por distinguidas personalidades de la élite social y económica porteña: como presidente el músico Julián Aguirre, vicepresidente Carlos Tornquist; secretario Ernesto de la Guardia, bibliotecario Rafael Gironde (hermano de Oliverio); y entre los vocales: Luis Drago Mitre; Luis Silveyra; Jorge M. Rojas Acevedo, y Miguel Cané.<sup>14</sup> Sin embargo, posiblemente la heterogeneidad social que reunió esta amplia convocatoria (cerca de ochenta personas) y la consiguiente dificultad en lograr un acuerdo (que se manifiesta explícitamente en el Acta fundacional)<sup>15</sup> haya causado su disolución a los dos meses de haberse fundado.

En junio de 1913, durante el estreno de “Parsifal” en el Teatro Colón, se dio la ocasión de juntar voluntades para volver a constituir la Asociación. Según Cirilo Grassi Díaz (1963: 8), Josep Lleonart i Nart fue quien convocó en esa ocasión a la reorganización de la wagneriana, y consiguió local para las reuniones. Ese local fue el “Instituto de Estudios Catalanes”. Una versión similar es narrada por Fivaller Seras:

“Empujado por la impresión de que se tergiversasen los principios del Casal, que no eran preservados con suficiente firmeza, [Josep Lleonart] creó un Instituto de Estudios Catalanes, con el objetivo de potenciar todavía más la vertiente cultural de las actividades programadas: conferencias, estudios, lecturas, audiciones... este instituto sirvió de plataforma para la fundación de una asociación wagneriana argentina en 1913, de planteamientos similares a la de Barcelona, y que tuvo una repercusión notable en la vida musical de la ciudad”. (Bacardí, 2009: 19)

<sup>13</sup> De origen uruguayo (1884-1971), Cirilo Grassi Díaz fue uno de los más afamados directivos del Teatro Colón y de la Asociación Wagneriana.

<sup>14</sup> El resto de los cargos fueron ocupados por el catalán Pablo Henrich, como secretario, Roberto Carman como tesorero; Santos Gómez, Baudilio Alió y el pianista Ernesto Drangosch, como vocales (Mansilla, 2004).

<sup>15</sup> “Este es el objeto de nuestro proyecto de fundar una Asociación Wagneriana en Buenos Aires; para conseguirlo debe reinar la unión más íntima, el espíritu de fraternidad más amplio entre todos los wagnerianos, dejando a un lado al entrar a la Asociación, las diferencias que puedan separarlos en particulares esferas, con el fin de que esta obra colectiva enaltezca al arte del maestro y propague en esta tierra la cultura wagneriana” (*Actas Institucionales de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Libro 1, 1912, material inédito).

El entusiasmo en la reorganización de la entidad artística fue grande: “Mientras observaba el local, Pablo Henrich me decía: —Esto no debe ser una sede, debe ser un templo... Y daba a su voz un extraño poder de convicción que infundía la mayor fe” (Grassi Díaz, 1963: 8). Lo cierto es que en esta nueva fundación, no aparecen en la Comisión Directiva ninguno de los nombres que habían figurado en la primera (con la excepción de Ernesto de la Guardia que sería uno de los pilares artísticos de la misma, y el contador, Roberto Carman). Leonart Nart asumió como presidente, y Pablo Henrich como secretario general.

Además del “Instituto de Estudios Catalanes”, la asociación de wagnerianos también parece haber sido gestada en otro espacio de sociabilidad más amplio: la “Peña El Soviet”. En 1910, Josep Lleonart i Nart creó también esta famosa peña (a la usanza catalana) relacionada con las artes, después denominada popularmente “el Soviet”, con sede en el emblemático café porteño “La Brasileña”. Esta peña, que se mantuvo activa hasta 1940, reunía a pintores, músicos, escritores, actores, algunos de ellos de paso por Buenos Aires, como el actor y dramaturgo Santiago Rusiñol. Incluso en el café habían colgado una marina (pintura) de Santiago Rusiñol (Bacardí, 2009: 19). El “Soviet” se convirtió en un punto de partida para los catalanes residentes en Buenos Aires, con inquietudes intelectuales más allá de las ideologías políticas concretas (excluyendo por supuesto, el ideario monárquico). Cuando Joan Rocamora reconstruye el pasado institucional del actual *Casal de Catalunya*, nos presenta a Josep Lleonart Nart de la siguiente manera: “Maestro, profesor, fundador del Casal Català, del Instituto de Estudios Catalanes, ‘el Soviet’, etc.”; y en el epígrafe del retrato que incluye del mismo, puede leerse: “‘Comisario’ del Soviet. Patriarcal, bondadoso y nobilísimo. Simpatía, entusiasmo catalanista y conjugación permanente del verbo Amar” (Rocamora, 1992: 74 y 75).

Por otro lado, Cirilo Grassi Díaz, vocal de la Comisión directiva, ha señalado su conexión con la entidad Wagneriana. En alusión a la realización de pausas en las tareas, decía:

“Ese intermedio se interrumpía muchas veces, en una amable tertulia, que fue tomando carácter de peña, en un café de la calle Maipú: “La Brasileña”. Desde 1913 hasta principios de 1918 esa peña fue inseparable del destino de la wagneriana. Nos reuníamos y la wagneriana polarizaba la conversación. —¡Somos el Soviet de la Música!— sentenciaba Constant Mones Ruiz. Y de esa frase suya surgió la denominación ‘Peña del Soviet’”. (Grassi Díaz, 1963: 13)

En la novela “El mal metafísico”<sup>16</sup> (1916) del escritor Manuel Gálvez,<sup>17</sup> puede hallarse un retrato —un tanto estereotipado— del ambiente bohemio e intelectual que se reunía en el café “La Brasileña” (establecimiento que tuvo varias sucursales). Si bien se trata

<sup>16</sup> El tema general de esta novela es la biografía de un escritor fracasado. Carlos Riga, su protagonista, es un joven escritor del interior que se muda a la Capital argentina y no tiene éxito literario, pero sueña constantemente con alcanzarlo. Es pues, el sueño de la profesionalización, en cuanto que escritor que puede vivir económicamente de su escritura. En este sentido, Gálvez recrea en términos ficcionales, la constitución del campo literario de los años veinte. De hecho, el grupo fundador de la Revista *Ideas* (1903-1905) cuya dirección recayó en Gálvez, se constituyó al pensarse a sí mismo como la primera generación de escritores que se conformó en la Argentina del siglo XX. Véase Bendahan, Mariana, “El incipiente nacionalismo cultural de la revista *Ideas* (1903-1905)” en: *Actas de las I Jornadas de la Crítica en la Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2009.

<sup>17</sup> (1882-1962) poeta, dramaturgo, ensayista, sociólogo novelista y biógrafo. En 1903 fundó la revista *Ideas*, y en 1907 publicó su primer libro de versos *El enigma interior*. Su novela *Nacha Regules* fue la de mayor difusión: traducida a 11 idiomas, tiene más de 17 ediciones extranjeras y 14 en español. En 1928 fue nombrado miembro de la Real Academia Española y promovió luego la creación de la Academia Argentina de Letras (1931). Se lo reconoce como uno de los intelectuales más representativos del nacionalismo cultural, a comienzos de siglo XX.

de un relato de ficción literaria, es una de las pocas huellas que hemos podido encontrar sobre el mismo. Su descripción esboza un panorama que no tiene desperdicio:

“Aquí se reunían todas las noches, en pequeños grupos, seres de la más diversa catadura intelectual. Anarquistas violentos, perseguidos, más que por la policía, por el hambre, que veneraban a Kropotkin, a Salvador y a Angiolillo y amenazaban destruir la Sociedad a fuerza de bombas y de pésima literatura, se codeaban con músicos y teósofos, gentes mansas e inofensivas que ahogaban en conmovidas laudatorias a Wagner o a la Blavatsky las ganas de comer. Junto a algún anónimo y pontifical genio de café, vociferaban los literatoides, discutiendo sobre los méritos de media humanidad literaria, arrojándose unos a otros, tumultuosamente, insultos y doctrinas, paradojas y citas. Exasperando a los socialistas, algún discípulo de Nietzsche -a quien el Destino, que se complace en estas cosas, obligaba a vivir como un cenobita- exaltaba, olvidando sus pantalones rotos y sus bolsillos ascéticos, el Individualismo, el Placer, la Dominación y el Orgullo. Periodistas famélicos de diarios en inacabable consunción; cómicos del teatro nacional, con modos de suburbio y lenguaje conventillesco; bohemios sin profesión conocida; pintores, caricaturistas. Nada faltaba.” (Gálvez, [1916] 1941: 43)

Diversidad, convivencia en ella y actitud modernista se desprenden de este fragmento. Los jóvenes que se reunían allí parecen estar de acuerdo en unos pocos puntos esenciales: la crítica a los “hábitos burgueses”, el culto de la belleza absoluta, y la convicción de ser una elite, la vanguardia del futuro (Berg, 1999: 84). De allí quizás provenga la denominación “Soviet de la música”.

### 3. La Revista

La Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires se editó inicialmente durante el año 1914, luego se interrumpió hasta 1917, y desde allí, hasta 1926 con algunas interrupciones. Los intereses de la misma como órgano de difusión de la entidad quedan explícitos en el primer número:

“Esta publicación será el medio más eficaz para la propaganda de nuestros ideales, que pueden resumirse en el siguiente lema: Arte y cultura. Su principal objeto es el de servir gratuitamente a sus asociados, y a un módico precio al público filarmónico en general, todos los trabajos críticos y literarios que se den a conocer en la Asociación Wagneriana bonaerense (...) Además, se podrá encontrar el estado y movimiento artístico mensual de la asociación (...) Otras dos secciones están dedicadas al comentario crítico de los importantes acontecimientos musicales que se celebren en nuestra capital, y a la información de actualidades líricas extranjeras, reproducción de crónicas, noticias artísticas, etc.”<sup>18</sup>

El primer artículo del primer número, firmado por Jerónimo Zanné, muestra ya los intereses que preocupaban, desde su accionar en Barcelona, a los catalanes wagnerianos respecto a la lengua, el problema de la traducción y el aspecto dramático de la obra wagneriana. En relación a la primera, se coloca como ejemplo a imitar del “maestro” su rescate del antiguo idioma alemán, “estupendo trabajo filológico”: “Hay que respetar al mismo tiempo al poeta, y con toda la consideración debida al genio del idioma receptor, conservar algo de la expresión germánica, tan pura en Wagner como en Goethe.”<sup>19</sup>

En estos primeros números, se puede observar una fuerte presencia del grupo catalán (más allá de la pluma de Ernesto de la Guardia, el otro pilar de la entidad y con quien entablan un diálogo fecundo), que reproduce las prácticas llevadas a cabo en la Asociación, sobre todo las conferencias pronunciadas en diversas veladas y que referían la influencia del teatro griego clásico y de Shakespeare en la obra de Wagner. Otras temáticas

<sup>18</sup> *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Año 1, Número 1, febrero de 1914, pág. 1.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

tenían que ver con su faceta revolucionaria. Por ejemplo, la Conferencia de Miquel Domènech i Español sobre “Fusión del más puro y sereno clasicismo y del más fogoso romanticismo en el arte wagneriano” señalaba el carácter revolucionario y particularmente anarquista del compositor.

En 1915, la Revista debió contar con una amplia difusión y repercusión incluso en el extranjero, ya que recibió una distinción de la Exposición Universal de San Francisco (California). La ampliación de su horizonte y la voluntad de atender toda la actividad de la música culta se reafirmó en 1917 (segunda época), y a partir de allí creció gradualmente el interés por la producción local (Mansilla, 2004).

Al mismo tiempo, desde 1918, las actividades del *Orfeó Català del Casal Català* de Buenos Aires ocupan una sección en la revista, así como las de la Sociedad Argentina de Música de Cámara (fundada por los hermanos Fontova y Joan Llonch) y la recientemente creada Sociedad Nacional de Música. Respecto a la primera entidad, se observa además una voluntad de acercamiento y confraternidad con la música argentina. Por ejemplo, en abril de 1918, la revista publica una invitación, firmada por el propio Leonart i Nart y Ramón Mas<sup>20</sup> (presidente y secretario respectivamente del *Orfeó Català*), a todo aquel que quisiera participar en un concurso de música argentina y catalana organizado por el *Orfeó*. Las bases de este concurso, que el artículo transcribe, comunican el otorgamiento de dos premios, uno para composición catalana y otro para una pieza argentina (ambas para cuatro o más voces mixtas, sin acompañamiento de instrumento, ya que se trata de propuestas para que ejecute posteriormente el coro catalán). Ese mismo año, la revista también se hace eco de las numerosas visitas del “Trío Barcelona” (conjunto instrumental de cámara contratado y traído desde Barcelona).

La estética modernista de este medio gráfico wagneriano, si bien sobria, puede adivinarse en sus portadas, tanto por la tipografía y el uso de curvas como por las ilustraciones.

#### 4. A modo de conclusión

El activismo catalanista del grupo estudiado manifestó desde un comienzo (desde la concreción del Casal Català en 1908) la voluntad de continuar desde Buenos Aires con el movimiento de la *Renaixença* cultural iniciado en Cataluña durante la segunda mitad del XIX. Una forma de argumentar a favor de la reclamada singularidad catalana tuvo que ver no sólo con la creación profusa de asociaciones que promovieran las pautas culturales consideradas propias (artes dramáticas, juegos florales, danzas, coro, cursos de idioma, etc.) sino con la construcción de una imagen (y auto-imagen) que presentaba la catalanidad como una identidad constructora de civilización y promotora del desarrollo cultural, incluso en el país de acogida. El wagnerianismo se pensaba entonces como un instrumento que contribuiría, por un lado, al auto-conocimiento de todos los pueblos (ideal romántico por antonomasia), y por el otro, como guía para la emancipación espiritual. En este sentido, se entiende el uso de la expresión “hacer cultura wagneriana”.

La participación previa en el movimiento wagneriano y la bohemia barcelonesa de Jerónimo Zanné, Josep Leonart i Nart, y José María Pena ejerció una enorme influencia en la formación de la Wagneriana porteña, y le imprimió unas características particulares que perduraron al menos durante la primera década de la Asociación. A continuación señalamos algunas de ellas:

En la forma institucional, la organización de cada asociación fue similar y respondió a las posibilidades otorgadas por los nuevos espacios de sociabilidad burguesa. La

---

<sup>20</sup> Ramón Mas también preparaba obras de teatro de autores célebres (Molière, Ibsen, Shakespeare, Wilde) a partir de adaptaciones para grupos jóvenes. Una de las famosas fue su versión de *Lobengrin* (Wagner) en 1933, para chicos (hombres y mujeres) utilizando las traducciones previas de Joaquim Pena y Jerónimo Zanné.

convocatoria inicial es un ejemplo de ello. En Barcelona (1901), un grupo de wagnerianos le expusieron la idea al crítico musical Joaquim Pena, quien a través de la prensa barcelonesa realizó una convocatoria para crear una asociación wagneriana, que finalmente congregó a una numerosa concurrencia en el café *Els Quatre Cats*. En Buenos Aires, las reuniones en la peña “El Soviet” (Café “La Brasileira”) propiciaron el contexto para la articulación de los aficionados wagnerianos que –pasando por una experiencia inicial de fallida organización– finalmente se dio en la sede del “Instituto de Estudios Catalanes”, en 1913. Los intereses de los catalanes wagnerianos se reflejaron también en la necesidad de contar con una dirección artística, una biblioteca, y de propiciar las traducciones de las obras al castellano para lograr una difusión más amplia de la misma.<sup>21</sup>

En cuanto al contenido, la acentuación del elemento dramático (omnipresente en las actividades del Casal Català) en la obra wagneriana fue explícito, por ejemplo a través de la lectura de dramaturgos catalanes (Adrià Gual, Domènec i Español, Alfons Par), que destacaban la propuesta de recuperación de la tragedia clásica hecha por Wagner, –así como del drama shakesperiano–, vinculada a la formulación de un arte total capaz de combinar teatro, danza, canto y música en una unidad artística novedosa. Como ha señalado Camps (2010: 49), esta propuesta debía concebir el hecho teatral en su dimensión estética y social, y presentarse en abierta confrontación con la concepción tradicional del drama burgués. Esta actitud modernista creó el “mito de la bohemia”, una imagen del artista que lo distanciaba de sus propias condiciones de vida (en cuanto que sus intereses se definían como opuestos a lo material), aunque éstas eran de por sí burguesas o aspiraban a serlo (Frevert, 2001: 351).

Posiblemente, el ideal anti-burgués unificó a los catalanes con la antigua elite porteña que en un primer momento intentó insertarse en la Wagneriana, pero fue desplazada al disolverse la entidad. La orientación ideológica de sus nuevos fundadores, los “catalanes de América” de Buenos Aires, no fue comunista –a pesar del uso del vocablo “Soviet”– si no fundamentalmente catalanista.<sup>22</sup> El uso de dicho concepto, pudo haber tenido el objetivo de darle a la asociación un aire revolucionario en el campo musical argentino.

La estética modernista también tuvo su lugar en la revista de la Asociación, y ésta última funcionó además como órgano de difusión de las actividades artísticas del Casal. En la prensa catalanista (*Ressorgiment*), escribió Zanné en pro de la difusión del arte wagneriano.

En síntesis, los elementos de la tradición wagneriana –lo romántico/popular y lo revolucionario, que posiblemente, se vinculaban con las ansiedades nacionalistas catalanas de autonomía, soberanía política e ideario republicano– que resaltaron los catalanes emigrados a Buenos Aires, se manifestaron en esos primeros años de la Asociación Wagneriana porteña. Si ese ideario permaneció o no, es algo que nos queda pendiente de indagación.

<sup>21</sup> La primera obra de Wagner estrenada en Buenos Aires fue *Lobengrin*, en 1883, interpretada en idioma italiano. Recién en 1922 se escucharon óperas wagnerianas en su idioma original.

<sup>22</sup> Asimismo, podría decirse que a nivel partidario estuvo orientada a los postulados del socialismo. Las conexiones con Alfredo Palacios, el teatro libre y luego el teatro del pueblo de Leónidas Barletta, así como un panteón de héroes compartidos (los clásicos, Beethoven, Goethe, Ibsen, Tolstoi, Dostoyevski, D’Annunzio o el propio Rusiñol) –entre otras elementos– lo confirman.

## ///BIBLIOGRAFÍA///

- ALAWBA, *Actas Institucionales de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*. Material inédito.
- BACARDÍ, Monserrat. *Catalans a Buenos Aires. Records de Fivaller Seras*, Lleida, Pagès Editors, 2009.
- BERG, Walter B. "Apuntes para una historia de la oralidad en la literatura argentina", en Berg, Walter B. y Schäffauer, Markus Klaus, (Eds.) *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, Tübingen, Narr, 1999.
- CAMPS, Assumpta. *El Decadentismo italiano en la literatura catalana*, Bern, Suiza, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2010.
- DILLON, César Arturo. *Nuestras Instituciones Musicales II. Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002)*. Historia y Cronología. Ed. Dunken, 2007.
- DUARTE, Ángel. "La coartada republicana. Ensayos de liderazgo político en la colonia española a inicios del siglo XX" en BERNASCONI, Alicia y FRID, Carina (Comp.) *De Europa a las Américas: dirigentes y liderazgos (1880-1960)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- FERNÁNDEZ, Alejandro. "Los grupos dirigentes de la colectividad española de Buenos Aires y las identidades de la inmigración" en González, Elda E, y Reguera, Andrea (Comps.). *Descubriendo la nación en América. Identidades, imaginarios, estereotipos sociales y formas de asociacionismo de los españoles en el Cono Sur (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, siglos XIX-XX)*, 2010.
- FREVERT, Ute. "El Artista" en FREVERT Ute, HEINZ, Gerhard Haupt (et. al.) *El Hombre del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- GÁLVEZ, Manuel. *El mal metafísico*, Buenos Aires, Editorial Tor, 1941.
- GRASSI DÍAZ, Cirilo, *Cincuenta Años de existencia de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia, 1963.
- INFIESTA, María y MOTA, Jordi. *Richard Wagner et la littérature espagnole. Le Wagnerisme en Catalogne*, Barcelona, Associació Wagneriana, Infiesta Editor, 2008.
- LUCCI, Marcela. *La Colectividad catalana en Buenos Aires en el siglo XX: una visión a través de los "catalanes de América"*. Tesis de doctorado. Bellaterra: Servei de Publicacions de la UAB, 2009. Acceso abril 12, 2011, URL: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/4820>
- MOLAS, J. (Dir.). *Historia de la literatura catalana. Parte moderna*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986.
- ROCAMORA, Joan. *Catalanes en la Argentina. En el Centenario del Casal de Catalunya*. Artes Gráficas El Fénix, 1992.
- TORRENT J. y. TESIS, R. *Història de la Premsa Catalana*. Barcelona, Bruguera, vol. I, 1966.
2. ARTÍCULOS
- ARTIGAS, Jordi. "Les ombres xineses d'Els Quatre Gats (1897-1898) i l'ambient de l'espectacle a la Barcelona e la fi de segle" en *X Congrés d'Història de Barcelona – Dilemes de la fi de segle, 1874-190*, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 2007.
- CASSASAS i YMBERT, Jordi. "Nación y nacionalismo: notas para el estudio comparado del caso catalán en relación al resto de nacionalismos periféricos de España", *Cercles, Revista d'Història Cultural*, N°12, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009.
- ESCARTÍN GUAL, Monserrat. "El modernismo catalán frente al hispánico", *Revista de Lengüas y literaturas catalana, gallega y vasca* N° 10, 2004, pp. 43-54.
- LUCCI, Marcela. "El Parc de la Ciutadella de Barcelona: de espacio de control a lugar de memoria". *Cuadernos de Historia de España*, n°85-86 UBA, Buenos Aires, 2011.
- MATEU, Monserrat, y VIÑAMATA, Águeda. "Wagnerismo y modernismo", *Ritmo*, N°533, Año LIII, Mayo 1983.



- MANSILLA, Silvina. "La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1922". *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, n° 18, Buenos Aires, UCA, 2004, pp. 19-38.
- MUNTADA Anna y SALA Teresa, M. "Apuntes para una lectura interdisciplinar del modernismo catalán: iconografía musical y artes decorativas". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo IV-8, 1991.



//AUTHOR AND AUTHORITY.  
JOHN GIELGUD'S PROSPERO IN PETER GREENAWAY'S  
*PROSPERO'S BOOKS*//

-----  
SUBMISSION DATE: 12/02/2015 // ACCEPTANCE DATE: 20/05/2015  
PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp. 75-82)

MARCO DUSE  
CA' FOSCARI UNIVERSITY OF VENICE  
marcoduse@gmail.com

///

PALABRAS CLAVE: Cine británico, Adaptación cinematográfica, William Shakespeare, Teatro isabelino, Masque.

RESUMEN: En 1991, el director Peter Greenaway hizo, a partir de *La tempestad* de William Shakespeare, una película experimental y visualmente audaz, titulada *Prospero's Books* (*Los libros de Próspero*), con John Gielgud en el papel de Próspero. Filmada en 35mm y editada haciendo uso extenso del procesamiento digital de las imágenes, *Prospero's Books* es una fantasmagoría tecnológicamente avanzada que revela los múltiples aspectos del *meta-masque* de Shakespeare. En la película, Gielgud da voz a todos los personajes, convirtiendo *La tempestad* en un acto creativo que nace y tiene lugar en la mente de Próspero. *Prospero's Books* se interroga, entonces, sobre qué significa ser autor, actor y director, haciendo de la obra de Shakespeare una reflexión metalingüística.

KEYWORDS: British Cinema, Film Adaptation, William Shakespeare, Elizabethan Theatre, Masque.

ABSTRACT: In 1991, film director Peter Greenaway turned William Shakespeare's *The Tempest* into an experimental and visually daring film called *Prospero's Books*, starring John Gielgud as Prospero. Shot on 35mm film and edited making extensive use of electronic image processing, *Prospero's Books* is a technologically advanced phantasmagoria that reveals the multiple aspects of Shakespeare's meta-masque. In the film, Gielgud voices all the characters, thus turning *The Tempest* into a creative act that unravels inside Prospero's own mind. This way, *Prospero's Books* questions the roles of the author, the actor and the director, taking *The Tempest* as a pre-text to a meta-linguistic meditation.

///

In 1991, at the age of 87, Sir John Gielgud, the doyen of British actors, was finally given the long-sought chance to star as Prospero in a film adaptation of William Shakespeare's *The Tempest*. Back in 1965, Sir Gielgud had worked with Orson Welles on *Chimes at Midnight*, a film centred on the Shakespearian character of Falstaff where Gielgud played Henry IV. He then made arrangements for a screen adaptation of *The Tempest* to be directed by Welles in which he himself would star as Prospero. Since *Chimes at Midnight* had not been received well, plans for a further Welles-and-Gielgud film taken from Shakespeare were quickly dismissed. (Mangan, 2004: 331, 456)

During the following twenty years or so, Gielgud approached (or was approached by) directors such as Alain Resnais, Giorgio Strehler and Derek Jarman who were interested in casting him as Prospero in their own renditions of Shakespeare's play – but Gielgud turned down all the projects, waiting for the right time to come. “Quite soon”, Gielgud recalls, “Peter Greenaway rang me with the offer not only of Prospero, but of reading the whole of the rest of the text on the soundtrack.” (Morley, 2002: 454) Gielgud and Greenaway had already joined forces by working on a groundbreaking hi-tech TV film based on Dante's *Inferno* (*A TV Dante*, co-directed with Tom Phillips, 1989), and Greenaway's film version of *The Tempest* was designed to be twice as daring and experimental. In Gielgud's own words: “[Greenaway] has some most exciting ideas about a possible fantasy version of *The Tempest* which, of course, I've always longed to do – especially if it is not a theatre version of the whole play which would, I think, be rather a bore” (Mangan, 2004: 470).

Needless to say, Gielgud took the part, and the project for an ultimate *Tempest* for the big screen, now entitled *Prospero's Books*, went into production.

Shot in Amsterdam, *Prospero's Books* was edited in Japan, where Greenaway applied electronic image processing to traditional 35mm film, through the use of the then-pioneering Hi-Vision and Graphic Paintbox technologies. This allowed Greenaway to compose multiple layers of images within the same frame, thus creating the peculiar visuals *Prospero's Books* is renowned for.

The visual references to paintings, illustrations, sculptures and monuments that literally crowd every single frame in the film are too numerous to mention. Prospero's library is designed after Michelangelo's Laurentian Library, while the film's imagery draws upon Bellini and Mantegna, Veronese and Bronzino, Rubens and Rembrandt not forgetting Roman architecture, Piranesi's drawings of imaginary buildings and Blake's engravings – all lit by Sacha Vierny's dense cinematography that mimics the hues and shades of Renaissance chiaroscuro (Bogani, 2004: 111-118).

The imagery of the film is rich and refined, and seems to be the product of Prospero's own imagination, nurtured (albeit at times anachronistically) by the content of his beloved books. Back in Milan, Prospero's passion for knowledge made him a wise man but a weak politician, allowing for his dukedom to be usurped by his brother Antonio. The island of his exile is now the place where Prospero can rule *thanks to* (and not *in spite of*) his competence in magic, mathematics and literature – a personal and political revenge on those who do not value the liberal arts. (De Gaetano, 2008: 133-134) Prospero constructs his world – both his inner self and the realm surrounding him – via a continuous re-indexing, re-ordering and restructuring of his own cultural references, in a fashion which is not dissimilar to the one employed by Greenaway in the construction of his film: “With the conceit of the books, Greenaway institutes Prospero as a postmodern figure, someone who creates – as Greenaway himself does – by picking and choosing from a world of works by other artists in other centuries.” (Lawrence, 1997: 161)

Though Shakespeare never states the exact number of books Prospero was allowed to take on the island (I.2, 161-168), Greenaway provides his Prospero with twenty-four

volumes “that”, Prospero says, “I prize above my dukedom.” (I.2, 167-168) Predictably, Greenaway focuses on books, libraries and writing – his abiding major obsessions: the title of the film directly refers to Prospero’s volumes, while the aforementioned lines are spoken and written by Prospero at the very beginning of the film. The books that structure Prospero’s library and therefore inform his knowledge are not ordinary printed volumes: each one of them illustrates, represents and/or is made of the object of its investigation. (Greenaway, 1991: 17-25)

*The Book of Water*, for instance, is a waterproof book about seas, rivers, rainstorms etcetera; *The Book of Colours* does not contain any writing but is instead a proper colour palette on paper; *The Book of the Earth* comes with pages smeared with soil, sand and minerals; *The Book of Languages* contains smaller books that speak in tongues once opened; *The Autobiographies of Parsiphae and Semiramis* is an erotic book fetishistically scattered with locks of hair, blood and semen; *The Book of Games* contains game boards to play with; *A Book of Mirrors* is made of looking glasses, which reflect the reader as he was, will or could be – and also meta-represent the act of turning *The Tempest* (or any other Shakespeare play) into a film, the many permutations of each possible film rendition. (De Gaetano, 2008: 190) *A Book of Mirrors* might as well be called *The Book of Adaptations*.

Among Prospero’s books is also *A Book of Thirty-Five Plays*, a folio edition of Shakespeare’s plays. All of the Bard’s plays are there, except one: *The Tempest*. Towards the end of the film, as a counterpart to the loss of his magical powers, Prospero drowns all but two his books. (V.1, 56-57) Among the surviving ones, the narrator says:

is a thick printed volume of plays dated 1623. There are thirty-five plays in the book, and room for one more. Nineteen pages have been left for its inclusion, right at the front of the book, just after the preface. And this is the thirty-sixth play, *The Tempest*. Whilst all the other volumes have been drowned and destroyed, we still do have these last two books, safely fished from the sea.

Once printed and thus part of the *Book of Thirty-Five* [now, thirty-six] *Plays*, *The Tempest* will be “at the front of the book”, thus becoming not the last but the first play in Shakespeare’s canon – a play that contains all the other plays, a play in which all the themes, motifs, characters and stock-characters, plots and sub-plots, moods and genres can be found. Thus Prospero becomes a sort of parallel Shakespeare who summarizes the whole oeuvre of the Bard and who is, at the same time, both the writer and the subject of his own play,<sup>1</sup> emphasising the much-discussed issue of the autobiographical elements in Shakespeare’s *The Tempest*.

Gielgud’s Prospero is dressed like, and carries the props of, the Venetian Doge Leonardo Loredan as painted by Giovanni Bellini in 1501 circa. “Doge” and “Duke” (the position Prospero held in Milan before being usurped by his own brother Antonio) are terms sharing the same origin coming from the Latin word “Dux”, meaning “chief, leader, commander”. Prospero, then, might be the former Duke of Milan, but still is the actual and current Doge of the island – of *his* island. He is a proper commander, exerting his power over natural elements, subjects and slaves.<sup>2</sup> In the play, in fact, Ariel addresses Prospero as a “great master [and] grave sir” (I.2, 189) to whom “I have done [...] worthy service.” (I.2, 248) Prospero keeps Caliban “in service” (I.2, 286) and considers him “my slave.” (I.2, 310)

<sup>1</sup> “Prospero is himself a text in a world of texts.” (Lawrence, 1997: 163) “Heavily influenced by books, Prospero is as much written as writer.” (Keeseey, 2006: 101)

<sup>2</sup> “If thou neglect’st or dost unwillingly / What I command, I’ll rack thee with old cramps.» (I.2, 370-371) «[E]xactly do / All points of my command.» (I.2, 503-504). «[G]raves at my command / Have waked their sleepers.» (V.1, 48-49)

Caliban describes himself as a “subject” and Prospero as “a tyrant, a sorcerer, that [...] has cheated me of the island.” (III.2, 40-42)<sup>3</sup>

Prospero is therefore a ruler in a world that is informed by his own book-fed creative fantasies. Far from being a deity, though, Prospero is:

conditioned by the values of his time, by Renaissance beliefs both enlightened and benighted, by books as questionable as the Shakespeare plays that have influenced us. As Greenaway has said, “*Prospero’s Books* is a film about “You are what you read.” (Keesey, 2006: 100)

The creatures that people the island; the naked men and women wearing ruffs (a very Elizabethan touch, of course); the island’s palaces, their rooms and their décor; its topography, indefinable and undefined – all of them have popped out (sometimes literally) of Prospero’s books. As we will see, the shipwrecked Antonio and his crew might be projections of Prospero’s imagination. Even the ontological status of Prospero’s daughter Miranda, who was supposedly exiled with her father, and that of Ariel and Caliban, whom we are told Prospero found on the island on his arrival, are meant to be questioned: are they real or not? Is anything real in *Prospero’s Books* or is it just a Borgesian phantasmagoria taking place inside Prospero’s mind? (Bencivenni–Samueli, 1996: 51-55, 85)

The whole idea behind *Prospero’s Books* seems to be based on a simple yet mind-blowing pun: Prospero, a sorcerer and an alchemist, does not make use of his magic to conjure up a tempest, he conjures up *The Tempest*. He does not simply evoke and create a storm, but the whole Shakespearian play associated to it. So, the identity Prospero = Shakespeare, which many critics support, is here performed once and for all. The idea, once again simple but revealing, of having John Gielgud voice (and not voice-over, as it is usually said) every character in the film, puts Prospero in a position of power, establishing him as the bearer of a distinctive form of creative and political totalitarianism. In *Prospero’s Books*, then, author and authority come to coincide.

As Amy Lawrence writes, in reference to Greenaway’s film: “Because Prospero is a sorcerer-magician, when he calls out the words that start the tempest and wreck a ship, the events happen.” (Lawrence, 1997: 141) As we have seen, Lawrence’s sentence could be read as follows: “Because Prospero is a sorcerer-magician, when he calls out the words that start *The Tempest*, the events happen, that is, the play/film begins”. In the play, the tempest conjured up by Prospero is clearly defined as a performance: “Hast thou, spirit, / Perform’d to point the tempest that I bade thee?” (I.2, 193-194) In Shakespeare and in Greenaway, Prospero is “the poet who is creating the play.” (Zimbardo, 1968: 234) Since Prospero is not a man of science but a man of “prescience” (I.2, 180), he has knowledge of things *before* they happen. Therefore, for him “all time is present and all the action fore-known to and controlled by him.” (Zimbardo, 1968: 234) This is particularly clear in the film: at the sight of Prospero’s hand writing the word “Boatswain!” which opens the play (I.1, 1), we come to understand that, thanks to his prescience, Prospero foresees the development of his plot to bring Antonio and his crew to the island – that is, Prospero foreknows *The Tempest*.

Both in the play and in the film, all the events and all the characters’ actions are already perfectly outlined, present and formed in Prospero’s mind. Events just need to be evoked and provoked, while characters await cues and direction. At this point, whether the resulting episodes are real or imaginary is of no importance. *Prospero’s Books* therefore represents a multiple meta-linguistic projection: Gielgud’s on-screen Prospero clearly

---

<sup>3</sup> That Prospero, who is in essence a colonizer, acts as a tyrant especially towards Caliban goes beyond doubt. In the end, though, Prospero shows “difficulty in mastering the slavish aspect of human nature, and [...] abandons the task.” (McGrail, 2002: 132)

mirrors Shakespeare but is also an introjection of Greenaway, the off-screen director who finds an alter-ego in Prospero, to whom he delegates the direction of *The Tempest*.

Like many other Shakespeare works, *The Tempest* sees the staging of a play within the play. In act IV, Prospero summons Ariel and other spirits to perform a masque celebrating Ferdinand's and Miranda's engagement. He refers to it as "my present fancies" (IV.1, 122): such masque is therefore a projection of Prospero's thoughts, which Ariel and his fellow spirits help materialize. Being, in fact, a concrete manifestation of Prospero's thought flow, the masque stops abruptly when his attention is drawn to Caliban's ongoing attempt on his life. (Mullini, 1989: 27)

Following Enid Welsford, who defined *The Tempest* as a "masque transmuted" (Mullini, 1989: 36), Roberta Mullini argues that the whole play might be read as a "masque exploded" (*ibid.*), a macro-masque in which the typical "ascending movement from chaos and absurdity to peace and order" (Frye, 1976: 169), as Northrop Frye would put it, is reproduced and re-iterated on a larger scale.

Greenaway's *Prospero's Books*, then, takes Welsford's and Mullini's theories to extremes: if Shakespeare's Prospero is a skilled stager of masques and if *The Tempest* can be regarded as a macro-masque, then Prospero, the masque-stager, is responsible for the staging of the whole play. Greenaway's film definitely turns *The Tempest* into a meta-masque: a film (which is, in turn, a masque) about the staging of a masque (*The Tempest*) in which a masque is staged.

According to R.A. Zimbardo, "the heart of the play [...] is the eternal conflict between order and chaos, the attempt of art to impose form upon the formless and chaotic, and the limitation of art in this endeavour." (Zimbardo, 1968: 234) Zimbardo wrote her essay in 1963, long before Greenaway's films ever came into being, and yet her analysis of *The Tempest* clearly states what the last Shakespearian play and the most experimental works of the British director have in common, that is, a shared view of the world as Chaos to be reduced to Cosmos. (Bencivenni-Samueli, 1996: 83-92) In a chaotic society or environment, the enacting of ceremonies and rituals, and the observance of symmetry and geometrical precision are fundamental in the restoring of order. Many aspects of the film represent, each in their own way, the triumph of order: be it Greenaway's perfectly symmetrical sets; the characters' movement in incessant slow-paced processions; the impeccable costumes and the sculpture-like hairdos; the constant process of re-framing through the use of technology and image manipulation, already shot scenes; or Prospero's substantial immobility and his mastery and control over the natural elements. On the other side, Caliban, with his disjointed movements and animal-like dancing, is one of the disturbances that disrupt the film's accurate symmetries, thus representing disorder.

Prospero's centrality as the keeper of order is clearly asserted through Gielgud's physical centrality in the cinematic *cadre*. Gielgud's Prospero always stands at the centre of the frame. When Greenaway's trademark slow-paced dollies are launched across seemingly endless corridors, Prospero is placed right in the middle of the screen, baroquely surrounded by stark naked dancing extras that fill the empty space around him and make of Prospero the pivotal point of the scene. Greenaway himself defined Gielgud as "the still, calm figure in the midst of all my pyrotechnical extravagance – whatever else is going on in the film, it is always Gielgud you watch." (quoted in Morley, 2002: 456) Prospero proves to be close, in purpose and attitude, to director Peter Greenaway. Greenaway's aesthetic credo consists in indexing, systematizing, collecting and sampling, drawing long lists of names and objects, such as the titles of Prospero's books, of course, but also the content of Tulse Luper's ninety-two suitcases, to which he dedicated a trilogy of multi-screen films in 2003.<sup>4</sup> He makes an encyclopedist's attempt at geometrizing reality through the use of cinema (or

<sup>4</sup> *The Tulse Luper Suitcases, Part 1: The Moab Story; The Tulse Luper Suitcases, Part 2: Vaux to the Sea; The Tulse Luper Suitcases, Part 3: From Sark to the Finish.* (all directed by Peter Greenaway, international co-productions, 2003)

“New Cinema” as he calls it), the same way Prospero tries to shape events (following the suggestions coming from his books) by directing Alonso’s and Antonio’s ship to the island. *Prospero’s Books* is a complex film, but its complexity is controlled (De Gaetano, 2008: 192): each and every element is framed, re-framed, multi-framed.

Both *The Tempest* and *Prospero’s Books* are set during a time in which magical beliefs were finally giving way to science – and, at least up to Prospero’s renunciation of his magical powers (his “Arts”), the play dwells on the line between the two opposing disciplines. As mentioned above, *Prospero’s Books* was edited in Japan, where Greenaway could access those then-sophisticated technologies that went under the names of Hi-Vision and Graphic Paintbox. In the Japanese laboratories and editing rooms, entire sequences were transferred from film onto high-definition tape, processed through several computers (which offered every possible manipulation of the images) and then re-transferred onto film. This allowed Greenaway to create complicated patterns of overlapping images, to combine live action with graphic elements, to animate pages from Prospero’s books, to superimpose different takes of the same shot. Quite often, the overlaying and superimposed scenes are not synchronous: in the same frame and at the same time, two slightly different versions of the same event take place – they might be two different imaginative renditions of the same occurrences as pictured by Prospero (or two slightly different films of *The Tempest*).

Greenaway’s mixture of traditional cinema and innovative editing procedures represents a really daring attempt to tackle the most evasive of Shakespeare’s plays, which director Peter Brook used to describe as “baffling and elusive” and ultimately “unplayable”. (Brook, 1996: 94-95) Greenaway’s method, like Prospero’s, is a combination of art and science, of inspiration and technique (Phelan, 1992: 44): the mixed media he uses is the on-screen correlative to *The Tempest*’s staging of changing times and shifting perspectives. By putting multiple layers of images within the same frame, Greenaway creates a stratification of imagery and suggests the multiple levels of meaning implied by Shakespeare’s play. Greenaway’s multi-screen and picture-in-picture technique breaks the two-dimensionality of the screen and lures the audience into going beyond it, investigating the very nature of the images. By doing so, Greenaway implies the need to transcend the text, meaning the text of *The Tempest*, in order to achieve a deeper and innovative interpretation of the play, allowing the viewer to perceive new and unexpected significance.

In 1961, Florence Warner Brown reviewed Gielgud’s performance in *Ages of Man* (a show collecting excerpts from Shakespeare’s monologues) focussing on the actor’s voice:

in the cultivated excellence of voice as an instrument for speaking the poetic verse he was unique. One finds oneself listening to him as to a virtuoso on the violincello [*sic*], so great is his perfection of this art, and so dear and lucid his speech. (Warner Brown, 1961: 134)

As we have seen, one of the peculiarities of *Prospero’s Books* is Gielgud’s voicing of all the characters in the film. Gielgud’s vocal performance, though, is not to be mistaken for dubbing, nor is it a sophisticated voice-over, since it was not recorded during post-production: Gielgud, in fact, performed and recorded all of the play’s lines before a single scene was shot, and later the rest of the cast mimed to Gielgud’s pre-recorded voice (Balbirnie, 1991: 81), in what must have been a major lip-syncing act – a radical device which allowed Gielgud, and therefore Prospero, to control the whole play. (Keesey, 2006: 119)

“A particular wish of mine”, Greenaway has said, “was to take maximum advantage of [Gielgud’s] powerful and authoritative ability to speak text – verse and prose.” (Lawrence, 1997: 140) Gielgud’s voice, as Greenaway suggests, expresses power and authority, especially when declaiming Shakespeare’s lines. Thus, *Prospero’s Books* delivers the



expression of authorial subjectivity (Prospero's, Shakespeare's and Greenaway's) through Gielgud's vocal, rather than physical, performance.

By recording every character's lines before a single scene was shot, Gielgud was given the chance to influence, manipulate and direct the other actors' performances: deprived of their own voices, the actors had to stick to Gielgud's cadence, rhythm and intonation, lip-syncing on cue. It is not only a question of characters being voiced by an authoritarian (albeit authoritative) *über-character*: the groundbreaking use Greenaway makes of Gielgud's voice allows Gielgud to express his mastery of acting but above all to deliver a subtle and profound discourse on the very nature of acting and performing. Prospero's pre-recorded lines definitely sanction the identity Gielgud = Prospero, and the whole film becomes a long and passionate acting lesson. Thus, Gielgud teaches his fellow actors how to speak the poetic verse throughout the film, thus creating a legacy for younger actors to follow.

What the film stages at its very end is not only a bare and stripped-down rendition of Prospero's closing monologue: we see Sir John Gielgud stepping out of Prospero's costume, getting rid of the meta-textual and allegorical burden of his character (thus revealing "the baseless fabric of this vision" [IV.1, 151]) and performing the final embodiment, that is, Gielgud playing Gielgud. Through Prospero's words, spoken straight to camera, Gielgud is saying his own farewell to acting, his voice "tempered [for the first time in the film] by age and emotion." (Lawson, 2000: 143) Trapped in a cinematic frame inexorably shrinking and receding to the back of the screen, Gielgud takes leave of the audience and at the same time entrusts us with his most precious heritage: in the closing image of Ariel running free (and regressing into a child) we can clearly distinguish the gifts of Inspiration and Poetry finally disclosed and surrendered to the world.

### ///BIBLIOGRAPHY///

#### 1. BOOKS

- BENCIVENNI, Alessandro – SAMUELI, Anna. *Peter Greenaway. Il cinema delle idee*. Recco: Le Mani, 1996.
- BOGANI, Giovanni. *Peter Greenaway*. Milano: Il Castoro Cinema, 2004.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- DE GAETANO, Domenico. *Peter Greenaway. Film, video, installazioni*. Torino: Lindau, 2008.
- FRYE, Northrop. "Romance as Masque". In: Id. *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth and Society*. Vol. 3. Bloomington: Indiana University Press, 1976, pp. 148-178.
- GREENAWAY, Peter. *Prospero's Books. A film of Shakespeare's "The Tempest"*. London: Chatto & Windus, 1991.
- KEESEY, Douglas. *The Films of Peter Greenaway: Sex, Death and Provocation*. Jefferson: McFarland, 2006.
- LAWRENCE, Amis. *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- LAWSON, Chris. "The Greenawayan Sensory Experience: The Interdependency of Image, Music, Text and Voice as Interconnected Networks of Knowledge and Experience". In: Christel Stalpaert (ed.). *Peter Greenaway's Prospero's Books: Critical Essays*. Ghent: Academia Press, 2000, pp. 141-160.
- MANGAN, Richard (ed.). *Sir John Gielgud. A Life in Letters*. London: Widenfeld & Nicolson, 2004.
- MORLEY, Sheridan. *John Gielgud: the Authorised Biography*. New York: Simon & Schuster, 2002.
- MULLINI, Roberta. "A Most Majestic Vision. Il masque in *The Tempest* e *The Tempest come masque*". In: Tempera, Mariangela (ed.). *The Tempest: dal testo alla scena*. Bologna: Clueb, 1989, pp. 21-40.
- SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Edited by Peter Hulme and William H. Sherman. London: W. W. Norton & Company, 2004.
- ZIMBARDO, Rose Abdelnour. "Form and Disorder in *The Tempest*". In: Palmer, D.J. (ed.). *Shakespeare: The Tempest. A Casebook*. London: Macmillan Press, 1968, pp. 232-243.

2. ARTICLES

- BALBIRNIE, Cameron. "Hi-Def Audio: The Radical Art of Recording a Sound Track Before the Camera's Roll". *Millimeter*. Vol. 19. No. 5. SL: May, 1991, pp. 43-50.
- PHELAN, Peggy. "Numbering Prospero's Books". *Performing Arts Journal*. Vol. 14. No. 2. SL: MIT Press, May, 1992, pp. 43-50.
- WARNER BROWN, Florence. "Shakespeare and Gielgud, Co-Authors of Men". *Shakespeare Quarterly*. Vol. 14. No. 2. Baltimore: John Hopkins University Press, Spring, 1961, pp. 133-138.

// NEW RESEARCH ON THE WORK OF THE AMERICAN  
PAINTER EDWARD E. BOCCIA, ST. LOUIS (1921-  
2012) //

-----  
SUBMISSION DATE: 20/02/2015 // ACCEPTANCE DATE: 06/05/2015  
PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp. 83-106)

ROSA JH BERLAND  
*ART HISTORIAN*  
rosaberland@gmail.com

///

KEYWORDS: Twentieth century American art, allegorical painting, Edward E. Boccia, Max Beckmann, contemporary religious painting, expressionism.

SUMMARY: Despite success during his lifetime, the work of the erudite yet reclusive American painter and writer Edward. E. Boccia (1920-2012) has existed for some time in obscurity. Research has recently uncovered not only new and astounding pictures, but also a collection of critical writings by the artist.

///

Born of Italian parents in New Jersey, Boccia was a professor at St. Louis' esteemed Washington University, a creative nexus that had previously hosted luminaries such as Max Beckmann, Philip Guston, and Stephen Greene. A teacher of the Bauhaus method, and a dedicated craftsman, Boccia was deeply concerned with the typologies of style. Notebooks reveal an astonishing collection of writing on the hierarchy of working methods in the fine arts, based in part on the writing of Joseph Campbell and Paul Tillich. Boccia's work and writing offer a remarkable view into mid to late century crisis of form and hierarchies of art history and American innovation. For some time, the artist worked in seclusion. In part because of the critical emphasis placed on abstraction and conceptual art as the primary force in American art his work has been mostly overlooked. Focusing on key works, and the artist's writing from the archives of the artist estate, this essay reveals a learned painter of great spirituality, intellectual rigor, and technical achievement. Today, the artist's work can be found in the collections of major museums including the National Pinakothek, Athens, The St. Louis Art Museum, and The Mildred Kemper Museum of Art, St. Louis among many others.

## Introduction

The two – the hero and his ultimate god, the seeker and the found – are thus understood as the outside and inside of a single, self-mirrored mystery, which is identical with the mystery of the manifest world. The great deed of the supreme hero is to come to the knowledge of this unity in multiplicity and then to make it known. (Joseph Campbell, 1949: 31.)<sup>1</sup>

The critical history of mid to late twentieth century American art has often been guided by a somewhat reductive hierarchy in which abstraction features as the key accomplishment of American ingenuity. Histories have been written according to whether artists fit into this formalist category. This marker of achievement has guided perceptions of what constitutes significant contemporary work. As a result, a number of figurative artists have gone under recognized. Artists like Boccia offer unexpected insight into the intellectual activity of key artistic and intellectual communities in America, American pictorial traditions and distinctly American modes of experimentation.

Painter Edward E. Boccia was a teacher of the Bauhaus method, and professor at Washington University, St. Louis, a creative centre in mid to late century America. The university was home to fine arts faculty such as Philip Guston, Stephen Greene, and Max Beckmann. Boccia was a public figure in the sense that he was a professor with many years of service, participated in a significant number of exhibitions, including a number of retrospectives. As well, there were numerous public and private commissions and acquisitions by important museums. However, it becomes apparent, that the artist spent much of his effort dedicated to the production of intellectual and formally complex oeuvre rather than self-promotion. This essay intends to introduce the academic community to the artist's artwork and intellectual writings and make a case for the importance of Boccia's figurative work within the American imagination of 1950-2000.

The understanding of Edward Boccia's place in the story of American modernism is not one of time, place, or chronology but rather sensibility, as an experience of contemporary life, morality, and creativity. That Boccia emerged in America is less a question of a national typology, and more an examination of the complexity of the artist's mind. Boccia's strange and intricate codex developed through thoughtful processes including lengthy journal entries, sketchbooks, preparatory drawings, and drafts. The ultimate goal of Boccia's rigorous process was to produce work that while formally adroit, spoke also of a non-material mystical quality, an expression of spirituality and artistic struggle.

## Biographical Background

Born in Newark in 1921, the artist first studied at the Pratt Institute and the Art Students League, New York. He served in WW II in a unique battalion made up of his artistic peers; their tasks included planting decoy inflatable tanks and other artillery along the British coastline to deceive the Nazis. After the war, Boccia earned a BSc and an MA at

---

<sup>1</sup> Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 1949. Ed. The Joseph Campbell Foundation. 3rd ed. Novato, California: New World Library, 2008: 31. All references to artist's writing the and notes are from the archival holdings of the artist trust, and all images are the property of the trust, full use and reproduction rights are granted by the artist's heirs, artist estate and trust for the purposes of this article. © In addition to the generosity of the artist estate, heirs and the Edward E. Boccia and Madeline J. Boccia Trust, St. Louis in allowing me full access to the artist's papers, I am indebted to my team of research assistants who have conducted key inquiries in preparation for a forthcoming book on the artist and have enhanced this article: CC Marsh, MA, Lead Research Assistant; Emily M. McEwan-Upright, MA, Research Assistant, American Art, and Wendy Timmons, Intern, German Expressionism. As always, I am grateful to my father Dr. KJ Berland for his example and emphasis on the life of the mind as well as the value of creative expression.

Columbia University while concurrently teaching art at the Columbus Art School in Ohio. In 1951, he was appointed the Assistant Dean of Fine Arts at the Washington University in St. Louis, Missouri, where he played an important role as a painting teacher for over thirty years. There are over 1,000 paintings in existence including more than fifty monumental altarpieces featuring allegorical scenes in an Expressionist style (1956-2004).

### **A Legacy of American Painting: Precision Collides with Fantasy**

Seven years before Boccia began the altarpieces, curator Dorothy C. Miller's foreword for The Museum of Modern Art exhibition "American Realists and Magic Realists" points to the precisionist techniques Magical Realists used to illustrate fantastic. She asserts that this style had developed throughout the United States in a spontaneous manner. However, she also goes on to show the way in which these "objective" works are part of a larger inheritance in the history of American painting, including a number of antecedents from the nineteenth and early twentieth century. This essay (and the series of MoMA exhibitions and essays on American art to which it belongs) is notable because Miller maintains that there is by no means an "American" school but rather that the works within the exhibition represent a trend. Boccia's formal technique and stylistic naturalism fit firmly within the MoMA curators' formulation of this American legacy.<sup>2</sup>

In the introduction Lincoln Kirstein speaks of sensibilities rather than concrete formal influence: "In Paul Cadmus there is a conscious debt to the truculent hatred expressed in Jerome Bosch's paintings of Christ Mocked."<sup>3</sup> The cool ugliness of this "precisionist" trend was characterized by MoMA's Alfred Barr to be in some instances anti-Expressionist. Boccia's work from the 1950s onwards is clearly not anti-Expressionist but shares similar tactics with paintings shown in "American Realists and Magic Realists" which Barr had described as an American form of "new objectivity." Ivan Albright's work, for instance, lays bare the decay of the human soul in a cruel and meticulous style, melding the Gothic with the Expressionist. In particular, *Self Portrait* (1935) exhibits a tension between the grotesque and the meticulous. Like many of Boccia's works, such as *Low Tide* (1983), Albright's self portrait reflects self-discipline and a moralist criticism of oneself and one's world.<sup>4</sup> That the two works were painted nearly fifty years apart is not at the crux of this comparison, rather it is that Albright's work contains a similar agitation and cruelty, rendered in illuminated brushwork. Boccia, who worked for so long in relative isolation - as if on a divine mission - was like Albright informed by his own aesthetic and world of symbols.

### **Boccia & Neo-Expressionist Religious Painting in America**

Boccia also shared a sensibility similar to other Americans namely the work of Abraham Rattner, Jack Levine, and Hyman Bloom. Washington University owned a picture by Rattner entitled *Job* and it is certain that Boccia knew of it, having helped hang the very work in a 1954 exhibition of sacred art at the artist's guild. The very mission of that show - to display the marriage of modernity and religious imagery in new work - is a theme integral

<sup>2</sup> *American Realists and Magic Realists* (New York: Museum of Modern Art, 1943), 5-6. This was one of a number of exhibitions at the museum known as the "Americans" series, highlighting contemporary developments in American Art.

<sup>3</sup> Lincoln Kirstein, introduction in *American Realists and Magic Realists*, (New York: Museum of Modern Art, 1943), 7-8.

<sup>4</sup> Boccia, *Low Tide*, 1983, oil on canvas, 51 in. x 34 in., collection of the St. Louis University; Ivan Albright, (b. 1897 - d. 1983) *Self-Portrait*, 1935, oil on canvas, 30 in. x 20 in., collection of The Art Institute of Chicago, 1981.257.

to Boccia's lifetime oeuvre.<sup>5</sup> Both Boccia and Rattner, in divergent styles, sought to physically depict an intangible spiritual conflict. Jack Levine had a somewhat similar trajectory to Boccia. Although his early Social Realist work was associated with the WPA projects, he would later work in a Neo-Expressionist style while maintaining a connection to satire like that of George Grosz and other American painters.<sup>6</sup> Like Boccia, Levine's work transformed thematically; in the 1960s, Levine approached themes of spirituality and finally painted biblical scenes during the 1980s. The artist Hyman Bloom is also associated with regionalism and allegory as well as heavy use of mysticism and symbolism, and like Boccia illustrated allegorical stories of universal tragedies.<sup>7</sup> However, despite Bloom's similarly luminescent handling of paint and vigorous expression, his most representational work was considerably more abstract in the late 1940s and bears more resemblance to the work of Chaïm Soutine, Grosz and various Boston Expressionists.<sup>8</sup> These artists are mentioned in order to create a picture of the influence of Expressive art in America.

### Problematics of Style

Boccia, keenly aware of the problematics of style and influence, describes the distillation and movement of ideas, and his own calling as he saw it:

A style-movement in art finally becomes opposed by another movement of a different art-style. Both camps are extremes and continuing to use and fall one against the other organically. Those artists who present these bold "Avant garde" viewpoints are warriors. Significant artists sometimes arise from these socio-artistic battles – But the truly significant Hero artist is really that (love) individual who joins neither camp. He is not a warrior, rather he is a worshipper. He doesn't fight "on the outside" – because he prays on the inside – His artistic grammar – i.e. form, tone color, etc. are the words of his prayers – his paintings are the prayers themselves. He pursues painting as a symbolic search for God. Artistic credos and styles in the socio-economic flux interest him very little.<sup>9</sup>

The transition to the study, contemplation and rigorous reorganization and reconceptualization of form and thematic would first appear when the artist arrived in St. Louis. Boccia's work was multifaceted, not only the framework and technique but also the elaborate iconographic codex. While he borrowed and adsorbed formal and conceptual lessons from various sources both American and European, Boccia developed a unique language of expressive visual power that is unlike any other. A poet, and philosopher of a sort, he wrote a great deal about his sources, about his disdain for copying as well as the slavish adherence to what he saw as trends rather than lasting iconic production. Boccia's own experiments in abstraction were for the most part from the 1940s and 1950s and had an element of Braque's cubic formations and the dynamism of Futurism, translating into a lyrical and dynamic neo-classical vocabulary in the 1950s. If one considers these works on their formal qualities alone, they are all successful works with an impressive armature, colour spectrum, and a captivating dynamism.

<sup>5</sup> That Boccia knew of A. Rattner and the work *Job* in particular is recorded in the April 19th, 1954 St. *Louis Dispatch* article "Religious Art Show Opens at the Guild" in *Ars Sacra*, the exhibition of religious art at the Artist's Guild. A picture of Boccia and two others holding up the painting accompanied the article. Boccia kept a copy of the article in (notebook 2) (The Archives of the Edward E. and Madeline J. Boccia Trust, St. Louis, Missouri); hereafter referred to as the "The Archives." In the early years, the artist attended classes at the Art Student's League (1938) and the Pratt Institute.

<sup>6</sup> George Grosz (b. 1893 – d. 1959).

<sup>7</sup> Hyman Bloom (b. 1913-d. 2009). His work was included in the exhibition *Americans 1942*, The Museum of Modern Art, New York.

<sup>8</sup> Chaïm Soutine (b. 1893 – d. 1943). Counted among the Boston expressionists are Jack Levine and Karl Zerbe.

<sup>9</sup> E. Boccia, May 1960, Sketchbook 7, p.5 (The Archives).

Whatever the style, Boccia was concerned with a serious intellectual understanding of form and content, and did not take the making of a picture lightly. Hundreds of drawings for each major work testify to the arduous process of constructing a large-scale painting. Perhaps this is why the scaffolding of Cézanne, Braque, and the more geometric abstraction of late Kandinsky was important; a framework was always an essential part of the process. This took hours of time alone in his studio and as such, Boccia was keenly aware of his relative invisibility, but forged on regardless to dedicate himself to making art, a task he saw as deeply significant.

### **Boccia's Typologies: The Eras of Art and The Five Types of Art**

I see the human figure in dynamic masses and gestures, which are absolutely related to man in our century. And I must so paint man. Never shall I slip into that caldron of the "pseudo" and the nostalgic. I am interested in the human drives, and forces within man. I want to paint life. I want to paint the affects upon man – his form, and his inherent symbology. Two things assist me; the giants (Beckmann, Goya, Titian) and my own neurosis. The various novelties of the so-called avant-garde only help clear the vision regarding my own figurative expressions. And again, by contrast, valid figurative dramatizations help clear the vision for abstractionists, the minimalists, the contractors [...]<sup>10</sup>

Recently uncovered in the archives, a group of notes and a short essay on the typologies of art provide insight into the way Boccia's ideas about style intersected in his painting. In the essay, Boccia reviews a number of artistic styles, outlining their formal and intangible attributes. Perhaps this was what first drew him to Campbell, to the poetic and sympathetic, to the emotive nomenclature of intent, psyche, and form. Constructing taxonomies of art was a rather popular exercise in the mid-twentieth century.<sup>11</sup> For Boccia, this exercise functioned as a way of releasing his own work from mimicry and idolatry, and tied him to the intangible, spiritual qualities of artwork throughout the ages. He writes of his intentions to study modes of art, as a device of developing his own practice. He characterizes Gothic painters such as Giotto as having a linearism, and a mainly two-dimensional, cartographic kind of perspective, but addresses the psychological content of their work in terms of what he calls a double view: e.g. the vision of man as truth and God as truth, and points to the Christian tradition of art.<sup>12</sup>

The Renaissance held a different allure; there is a pointed emphasis on the mass and chiaroscuro of the figure, the illusion of depth, and symmetry in the vanishing point perspective.<sup>13</sup> God appears as a Logos-God, an inscription of holiness, as seen in the images of Christ in *Allegorical Episode* (1956).<sup>14</sup> (Fig.1) However, Boccia does note that while there is a co-mixing of the secular world with religious art in the Renaissance, there is also a sense of experimentation: the artist is able to create, and this privilege is not reserved only for God. Formally the compositional boundaries of Renaissance pictures become for Boccia points of break-through, points through which the archetypes of struggle, mediation

<sup>10</sup> Revised excerpts from Letter to Dean Kenneth Hudson from Rome, Italy 1958 (The Archives).

<sup>11</sup> The primary sources for this discussion are a 1957 plan of study, an undated page of slide notes, and a 1959 set of notes on Paul Tillich. (The Archives).

<sup>12</sup> Giotto di Bondone, (b. ca. 1267 – d. 1337) as well as Duccio, Martini and Sassetta. An example of encaustic-like coloring and linearism in Boccia's work includes *Prodigal Son*, 1956, Private Collection, New York, and *Path of Redemption*, 1956, oil on canvas, triptych, center panel: 81 in. x 70 in., side panels: 81 in. x 38 in., Collection of St. Louis University.

<sup>13</sup> Masaccio (b. 1401 – d. 1428), Paolo Uccello (b. ca. 1397 – d. 1475), Piero, Sandro Botticelli (b. 1445 – d. 1510), Leonardo da Vinci (b. 1452 – d. 1519), Michelangelo (b. 1475 – d. 1564).

<sup>14</sup> *Allegorical Episode*, 1956, oil on canvas, triptych, centre panel: 96 in. x 60 in., side panels: 96 in. x 36 in., Private Collection, Chicago, Illinois.

and crisis meet with redemption or, worse, exposure and descent, often illustrated in Boccia's works such as *Capture* (1961) depicting decapitated bodies, struggling and imprisoned figures.<sup>15</sup>

Within the context of historical art, Mannerism also offers the device of distortion, with its attendant asymmetry, elongation and diagonal composition. The core importance of this style for Boccia's development is the expressive quality of distortion. The stylistic dissonance of Mannerism is mirrored in the triptych *Allegorical Episode*, which takes the elongated limbs of a Pontormo and yellows the skin to create a sense of friction, and discord, captured in the artist's words: "human figure is expressive of the tension between the experience of flesh and the soul."<sup>16</sup> (Fig. 2) The Baroque movement, accordingly, offers dynamism of movement, particularly in the human figure as well as an expansion beyond a classical architectural enclosure. This is majestically displayed in the autumnal triptych *Rome Allegory* (1960).<sup>17</sup> In this picture, as in *Nereus Reborn* of the same year, the human figure creates both movement and narrative through wide calligraphic markings and ovoid forms.<sup>18</sup> Boccia describes this grand scale as an elevated centre of gravity in which the human figure embodies something quite abstract: "the spirit becomes flesh transubstantiation."

Other conditions are described: Matter into energy, energy into space. Glories of heaven and earth. Therefore, for Boccia, this kind of mannerist dynamism illustrating the spirit, Godliness and miracle, is an artistic goal, a creation of compositional synthesis of matter and energy. Boccia writes that he seeks to affirm poetic essence in the material, to create compositional structures that are derived from tradition to form a lyrical Expressionism. This is clearly attained in the strange and muted picture *Passage of the Virgin* (1973)<sup>19</sup> and in Boccia's series of Neoclassical works such as *Lyric Variation* (1956)<sup>20</sup> as well as the more Expressionist work *The Last Supper* (1976).<sup>21</sup> These philosophies and images represent the artist's struggle to unite the expression of the unseen, mystical and spiritual within a picture that also was formally accomplished. In the pictures, the realm of the faithful, the mystical, mythological, and contemporary universal co-exists to form a narrative that is both real and magical.<sup>22</sup> Building on Campbell's concept of mythological

<sup>15</sup> *Capture*, 1961, 30 in. x 38 in., Property of the estate of the Artist; *Tall Figure*, 1965, 72 in. x 32 in., oil on canvas; *Night Dream*, 1968, oil on canvas, 70 in. x 88 in., collection of the St. Louis University.

<sup>16</sup> Tintoretto (b. 1519 – d. 1594), Parmigianino (b. 1503 – d. 1540), Bronzino (b. 1503 – d. 1572), Jacopo da Pontormo (b. 1494 – d. 1556), Titian (b. 1485 – d. 1576).

<sup>17</sup> *Rome Allegory*, 1960, oil on canvas, triptych, centre panel: 96 in. x 73 in., side panels: 96 in. x 36 in., collection of the St. Louis University. Caravaggio, Correggio (b. ca. 1490 – d. 1534), Andrea Del Pozzo (b. 1642 – d. 1709), Giambattista Tiepolo (b. 1696 – d. 1770), Guido Reni (b. 1575 – d. 1642).

<sup>18</sup> *Nereus Reborn*, 1960, oil on canvas, triptych, centre panel: 93 in. x 48 in., Side panels: 93 in. x 25 in., collection of the University of Missouri, St. Louis.

<sup>19</sup> *Passage of the Virgin*, 1973, oil on canvas, triptych, center panel: 88 in. x 72 in., side panels: 88 in. x 42 in., collection of St. Louis University Museum of Art; *Munich Angel*, 1968, oil in canvas, 67 in. diameter, collection of St. Louis University Museum of Art.

<sup>20</sup> *Lyric Variation*, 1956, oil on canvas, 52 in. x 60 in.; *Theme and Variation: Bacchic Counterpoint*, 1957, oil on canvas, 58 in. x 91 in.; *Bacchus*, 1956, oil on canvas. 50 in. x 42 in., Private Collection, St. Louis Missouri; *Bacchus Revised, #4*, 1956, oil on canvas, 43 in. x 50 in., collection of the St. Louis University Museum of Art.

<sup>21</sup> *The Last Supper*, 1976, oil on canvas, 46 ½ in. x 72 in.; *Magdalene*, 1961, oil on canvas, 84 ¾ in. x 72 2/3 in., collection of the St. Louis Mercantile Library, University of Missouri, St. Louis.

<sup>22</sup> Several historians and artists attempted to establish typologies of art history by mapping out the origins and developments of 20<sup>th</sup>-century artistic movements and their artists. In addition to Alfred Barr's famous 1936 diagram, "The Development of Abstract Art," created for the MoMA exhibition *Cubism and Abstract Art* of the same year, notable examples include Miguel Covarrubias' "The Tree of Modern Art—Planted 60 Years Ago" printed *Vanity Fair* in 1933, painter Nathaniel Pousette-Dart's "A Tree Chart of Contemporary American Art" printed in the June-July 1938 issue of *Art and Artistes of Today*, and artist Ad Reinhardt's "How to Look at Modern Art in America" printed in the July 2, 1946 issue of the New York-based tabloid magazine *P.M. Thank you to CC Marsh for her contribution to the research on this topic.*



patterns and belief systems, the artist contends are five “types” of art. These included the “Sacramental Type” which could be related to Magical Realism, and according to Boccia, corresponded as well to primitive art, Cubism, and artists such as Marc Chagall (b. 1887–1985) and Giorgio de Chirico (b. 1888 – d. 1978).

The sacred art object or image is a sensual entity, haptic and desirable. The danger of making these kinds of “sacred images” according to the artist is idolatry, and as such, he inverts types such as the Icarus like figure falling from the sky, a metaphor for moral collapse in *Dreams of Sea Myth* (1958).<sup>23</sup> (Fig. 3) Puzzlingly, Boccia associates the “Mystical Type” with action painting and states that this genre has no subject or object, saying this type of painting elevates structural elements and a pattern-heavy emptiness, which Boccia associates with “Orientalism”, a reductive interpretation of Asian decorative art.

As well, the artist’s notes on Paul Tillich reveal a classification system of the typology of art that demonstrates that the flux of Boccia’s work or use of genres was in fact not only a way of mastering technique and formal prowess, discipline etc., but rather an attempt to avoid pitfalls of mimicry and copying, of unoriginality.<sup>24</sup> Furthermore, in his 1957 outline of his own study of research in the field of art history, Boccia contemplates the devices used to engender art. He focuses particularly on multivalent techniques that not only have a command of the natural world but also express the spiritual. Boccia’s relationship with these historic movements should be analysed in depth. Here, however, we can only touch on some of his thoughts about these devices in a few of the pre-modern styles of painting. This is particularly useful in framing his writing and the context of his work as a functioning magical realism.

### The Sacramental Type

Boccia, keenly aware of the heavy handed influence of modernist style, plotted out a system of classification including “the sacramental type” to which Chagall and De Chirico belonged. As such, De Chirico’s technical proficiency allows the viewer to be transported from his own physical reality to an oneiric plane. Imbuing objects with mystical light, these artists achieved “ultimate reality” luminosity, as did the Magical Realists who work in “luminous realism.” In fact, De Chirico is often regarded as the bridge between painters of the so-called “Magical Realism” or “Neue Sachlichkeit” because his clarity of form, strangeness of juxtapositions, angular, and realistic depiction influenced these styles. We should also contemplate the fluidity of time seen not only in Surrealist canons, but also in Boccia’s work, multivalence and varietas that is medieval in sensibility, in the sense that it uses different motifs, spaces, and time to create an experience of awe and allure. This confluence of influences and ideas engendered the work of American Magical Realist artists such as George Tooker and Robert Vickrey whose naturalist work combines a sense of esotericism and clarity, and had a significant impact on Boccia.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> *Dreams of Sea Myth*, oil on canvas, diptych, each panel: 47 in. x 23 in., collection of Alice Boccia, Los Angeles.

<sup>24</sup> Boccia’s Notes on Paul Tillich, part two, 1959. (The Archives). Boccia annotated Tillich’s 1959 lecture: Paul Tillich, “Ultimate Reality, and Art” (lecture, Museum of Modern Art, New York, NY February 17, 1959). Paul Tillich was a prominent Protestant theologian and author of *The Courage to Be* (1952), *Dynamics of Faith* (1957), and the three-volume *Systematic Theology* (1951–63). Tillich argued that Christianity offered a solution to the question of *human* existence by offering the transcendental concept of divine self-manifestation.

<sup>25</sup> George Tooker (b. 1920 – d. 2011); Robert Vickrey (b. 1926 – d. 2011).

## Prophetic Protest:

Political artwork falls under his rubric for “prophetic protest” and Boccia includes Jusepe de Ribera and José Orozco as examples.<sup>26</sup> However, we must also point to the political thematics of Midwestern painters such as Grant Wood, John Steuart Curry, and in particular the influential American muralist Thomas Hart Benton, a native Missourian whose work was in the collection of St. Louis Museum of Art as well as the Nelson Atkins Museum.<sup>27</sup> This Midwestern group was for some time disparagingly called “regionalist” painters, and dismissed in view of a supposedly higher form of art and sublimation – abstraction.

Nevertheless, the independent minded Boccia was great admirer of Benton and they shared a regard for the canonical figures of Michelangelo and Caravaggio, particularly the latter’s mastery of dramatic lighting, muscular bodies and the effect of relief.

Benton functioned as a catalyst for Boccia’s entry into work of modern monumentality. More importantly, the younger artist regarded the master as possessing significant talent for conjuring the unseen and spiritual. Benton’s dynamic, off-kilter monumental landscapes represented an “animism”, a set of allegorical forms. From this operatic depiction of ordinariness, such as middle-American landscapes like *The Hailstorm* (1940) and *July Hay* (1943)<sup>28</sup> Boccia took his sense of wide expanding space and imbued his own work with the same formal sense of musculature and valiant Neo-Academicism.<sup>29</sup>

Moreover, a true understanding of Boccia’s connection to Benton is not to simply point out the similarities in the heroic form, but to see the way in which the work of Benton taught Boccia to express abstract ideas through concrete forms. This influence precipitated Boccia’s move from classical training to more theoretical concepts and a plurality of form.<sup>30</sup> The highly expressive and monumental figures, as well as the epic

<sup>26</sup> Jusepe de Ribera (b. 1591 – d. 1652) and José Orozco (b. 1883 – d. 1949).

<sup>27</sup> Grant Wood (b. 1892 – d. 1942); John Steuart Curry (b. 1897 – d. 1946); Thomas Hart Benton (b. 1889 – d. 1975). Dennis says these artist’s modernism was comprised of four elements: formal order and aesthetic independence, mimetic reflections of social modernization, critical negations of modernization, and the use of myth as a device for ordering the furor of American history. James M. Dennis. *Renegade Regionalists. The Modern Independence of Grant Wood, Thomas Hart Benton, and John Steurt Curry*. The University of Wisconsin Press, 1998, p.5. Boccia also might have seen Benton’s ten-panel mural for the New School for Social Research, New York – *America Today* (1930 – 31) now in the collection of The Metropolitan Museum of Art, New York. We know for certain that Boccia had an admiration for Curry, and The St. Louis Art Museum had a number of Curry’s works, including *The Mississippi*, 1935, tempera on canvas mounted on panel, 36 in. x 48 in. Thank you CC Marsh for this specialized accounting of local collections.

<sup>28</sup> *The Hailstorm*, 1940, tempera on canvas mounted on panel, 33 in. x 40 in., collection of the Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska; *July Hay*, 1943, egg tempera, methyl cellulose, and oil on Masonite, 38 in. x 26 7/8 in., the collection of the Metropolitan Museum of Art, New York. However, Benton met with a considerable amount of success and fame not afforded to Boccia, who while influential as a teacher was not well known despite his talent. Benton’s focus on injustice in America as well as quasi-celebratory mythic nationalism was a thematic shared with the earlier Mexican muralists. And as such for the most part both Americans and Mexicans depicted historical narratives, often focused on national or regional themes, as seen in Benton’s large-scale mural *The Social History of Missouri*, State House Lounge, Jefferson City, Missouri (1936). Various scholars have made a case for the “modernist” sensibility of regionalists but while certainly there are formal similarities, this is where the comparison ends in terms of Boccia. These “regionalists”, like the Mexican muralists, were concerned with a democratic affairs, and often their work incorporated social justice themes, as well as urban and agrarian scenes.

<sup>29</sup> Despite the formal similarities, Boccia’s work was less socially concerned and treated for the most part Catholic or spiritual themes including *Young Adam and Eve* (2006). These issues were not at the center of his dialect and thematics, rather more abstract struggles of a purely spiritual or intellectual nature troubled him.

<sup>30</sup> My gracious thanks to Hillary Kapan for his August 4, 2014 letter about the artist and the importance of both Benton and Stella. All references to Kapan’s text are from a private series of letters (January 2012-August 2014) to the author regarding Boccia’s practice, the copyright is held by the artist estate, Kapan and the author.©

physicality, dramatic tonality and horizontal composition are of the same taxonomy as Boccia's work. Boccia's outstanding triptych *The Dark Night of the Soul* (1987) takes many of these influences and produces a masterful work with its own sensibility, nocturnal lighting, and three dimensionality of form, musculature, and dramatic narrative.<sup>31</sup> (Fig.5) Furthermore, the pure scale, panoramic composition, use of matte and illuminated colour, the attenuated abstraction in fields of colour, the heroic musculature is seen in Boccia's fine work *Untitled* (1958) the use of muted colour, architectonic structure and fragmentation cleverly maintained both a plasticity and dynamism.<sup>32</sup>

In the scope of this discussion, we should mention Boccia's commissioned mural project at the First National Bank, St. Louis. The bank had a long history of collecting modernist work including that of Siegfried Reinhardt. Boccia's remarkable 1966 murals measured eight by nine feet, and explored the history of trade and exchange in the Mississippi valley.<sup>33</sup> In these paintings Boccia uses the illuminated supernatural colour of Mexican muralists drawing on symbology and motifs of Native Americans, in montages that are at once decorative and Cubist echoing a compressed sense of movement and dynamism. This is not to be reduced to a question of borrowing, but rather integration and reimagining. Boccia uses these strategies to produce work intended to contemplate universal problems such as spirituality, identity, and morality. In keeping with this symbolic and abstract treatment of historic events and national identity, according to Boccia, the genre of prophetic protest represented a depiction of historic reality.<sup>34</sup> It must be said, that in addition to the muralists and political painters, Boccia included a rather wide ranging collection of artists in this category, and in this passage, characterized Beckmann as a painter of familiar things seen in a strange context.

This exercise was clearly taken to heart, and this kind of positioning is seen repeatedly in Boccia's work as mediation of style, form and the expression of the immaterial, a sense of distance is achieved using allegory, and juxtaposed with a distorted strangeness in works such as *Adoration for a Virgin* (1977). This picture combines a puzzling assortment of iconic imagery in three panels including a central self-portrait in a boat, as well as an image of Pinocchio, a serpent, and figures of a Viking, Napoleon as well as a whole host of mysterious hybrids and figures.<sup>35</sup> That these figures represent human foibles, sin, lust, and greed is apparent, they act as metaphor for man's struggle to move above earthly concerns. And indeed, it is true that in post war American art, whether abstract or naturalist, humanist themes were common. The devastation of World War II meant that this was an expression not only of values and limitations, but was also marked by a cynicism that was quite different from the social justice focused depictions of humanity seen in muralist and regionalist painting.<sup>36</sup>

While Boccia was dismayed by the atrocities of war, he was by his own admission not a political painter, but rather more interested in what he characterized as the "psychic

<sup>31</sup> *The Dark Night of the Soul*, 1987, oil on canvas, triptych, center panel: 78 in. x 72 in., side panels: 78 in. x 36 in., collection of the St. Louis University.

<sup>32</sup> *Untitled*, 1958, oil on canvas, 50 in. x 40 in., Private collection, St. Louis.

<sup>33</sup> Location unknown at time of publication, only available in reproduction in bank catalogue and archival photos. The interior of the former bank building is now destroyed, and the whereabouts of the murals is unknown at the date of this publication.

<sup>34</sup> Handwritten notes by the artist; appear to be notes for slide lecture. Filed as "Sacramental, Mystical, Prophetic Protest, Religious, Humanist." No date. (The Archives).

<sup>35</sup> *Adoration for a Virgin*, 1977, oil on canvas, 1977, triptych, center panel: 71 in. x 58 in., side panels: 71 in. x 28 in., Private collection, Missouri.

<sup>36</sup> This idea is discussed in depth in Patricia Hill's chapter "Painting, 1941-1980." *The Figurative Tradition, Whitney Museum of art Painting and Sculpture from the Permanent Collection*, Newark: University of Delaware Press, 1980, p. 121. Thank you to Emily May McEwan-Upright, Research Assistant, American Art, Monograph Project.

state of man, a universal condition.” He shared themes and motifs with other post-war figurative painters including crucifixions, masked figures, and uncertain ritualistic activities, often transcribed as satire. As such, Boccia’s work is connected to the morbid figural works like Green’s *The Burial* (1947), as well as the sinister proto-cubist crucifixions of Siegfried Reinhardt.<sup>37</sup> In addition, Boccia’s work is linked to that of the American painter Philip Evergood, not in the sense that the two artists are completely alike or knew one another, but rather, that they both created pictures that depict grotesque carnivalesque tableaux that functioned as critical devices about morality as seen in a comparison of Evergood’s painting *The Jester* (1950).<sup>38</sup> Boccia’s much later works including *Eternal Rites of Spring* (1967), and *The Third Night* (1971) also share this satirical negative worldview.<sup>39</sup> Despair and ugliness function to evoke the crisis of not only morality but the problems of the artist who handcrafts his work, and arrives at his vision as independent of concepts of avant-garde or innovation. The artist writes:

What a terrible and sad time for a painter like myself. Man has all but wiped out the animal kingdom. He is ruining nature with his pollution – all based on greed. And, in turn, we are most likely killing ourselves. – Nature, traditional art; these two sources – my sources – these, the American artist doesn’t even know exist. – Just technology – fun – “now”. I paint dreams. I paint man’s plight. But who really cares? Then why do I continue to paint? Because it keeps me from feeling sorry for this world. This small speck of nothing in a limitless and unfathomable space. We are nothing. Oh God – where are you? <sup>40</sup>

The dark plight of man in a dream world functions as many satirical or disturbing images do in Expressionist painting, to evoke a sense of outrage or horror at man’s immorality seen in works such as *Last Supper for Wayne* (1968). (Fig. 4) This depiction of greed and brutality shows the cannibalistic thematics of Catholicism, a legless man is set upon a fish, and the attending figures seem to dine on the back of a merman.<sup>41</sup> An awareness of this legacy is seen in the amusing picture *Beckmann Looking at My Model* (1991) showing a leering Beckmann in a doorway.<sup>42</sup> For Boccia, this formative influence may have at times seemed inescapable. Some of Beckmann’s interest in the degeneration of twentieth century society cast a shadow over Boccia’s attempts to transcend such ugliness. The elegant and symbiotic transcendence that was the achievement of Arshile Gorky that fuelled Boccia’s imagination and aspirations:

---

<sup>37</sup> Siegfried Reinhardt, *Crucifixion*, 1953, oil on composition board, 28 x 45 ½ inches, The Whitney Museum of Art, New York. Other artists who express a similar sensibility include Evergood (b. 1901 – d. 1973), Jack Levine (b. 1915 – d. 2010), Mitchell Siporin (b. 1910 – d. 1976), Robert Vickrey (b. 1926 – d. 2011), and Hyman Bloom (b. 1913 – d. 2009).

<sup>38</sup> Philip Evergood, *The Jester*, 1950, oil on canvas, 72 in. x 92 in., The Whitney Museum of American Art, New York, no. 64.36. Illustrated in exhibition catalogue “The Figurative Tradition.”

<sup>39</sup> *España*, 1969, oil on canvas, triptych, center panel: 64 in. x 86 in., side panels: 64 in. x 42 in., collection of the Provincial House, University of Missouri, St. Louis; *The Third Night*, 1971, oil on canvas, 72 in. x 87 in., collection of the St. Louis University.

<sup>40</sup> The American Artist, excerpt from diary in Notebook 1 Jan 8 1971 (The Archives).

<sup>41</sup> Specific similarities in terms of motifs include the severed extremities, in Beckmann’s famous triptych *Departure* (1932-1935) The Museum of Modern Art, New York. Accession no. 6.1942.a-c, there is a bound woman without hands. A note should be made here regarding Boccia’s relationship with the preeminent collector of Beckmann, Morton Buster May, and of course from the artist’s own extensive notes on his admiration and influence of the German artist.

<sup>42</sup> Edward Boccia, *Beckman Looking at My Model* (1991), oil on canvas, 56 x 30, Private Collection, St. Louis, Missouri.

For Ed, Gorky's most noted works functioned as symphonic masterpieces and also as operatic performances, being—not blending—both abstractions and landscapes of figures at the same time. Gorky hit that high note of surreal displacement, as well as mid-notes and low notes. Each work was a work of bodies, emphatically so.<sup>43</sup>

## The Mystical Type

We can say that Gorky's orchestration was not as iconic perhaps as many Expressionist compositions, but rather uses the grandeur of the old masters, and as such was truly post Expressionist. Mysticism is seen in an expansiveness in gesture seen in Abstract Expressionist work, particularly that of Willem de Kooning (b. 1904 – d. 1997), another artist that Boccia admired, studying and drawing the way in which de Kooning would break a line to form a gesture, allowing a figural element to emerge, fascinated by the way in which the different elements worked together. A most surprising element is Boccia's love of the work of Clifford Styl and Robert Motherwell. Despite his lack of regard for many abstract artists, it was the heroic gesture of these painters that Boccia admired, in a sense this was not only a formal motif, or structure but also an unnameable quality about the evocation of the spirit, not only in terms of figuration but also about this abstract concept. Styl and Motherwell were intellectual painters, much like Boccia who implicitly understood the core of successful abstraction. In a set of lecture notes, he writes about the genres of art including "the mystical type" as the non-Objective – abstract kind of art that reaches ultimate reality without the mediation of objects, such as Mondrian, Malevich, and late Kandinsky.<sup>44</sup> Boccia also respected Guston's later work; the unabashed large scale figurative works in particular, appreciating the exposure of human condition and foibles, an honesty of sorts. "There can be many ways that a painting can function. It can represent, it can recall, it can be the result of a process, it can reveal a struggle, it can question, etc. In talking with Ed about Guston, Ed made clear that other than with Caravaggio and Cézanne, Ed did not know of a more honest painter [...]"<sup>45</sup>

That a formal or structural element such as gesture could be also abstract, and emanate an idea of spirituality and intellect fascinated Boccia particularly as it pertained to his search for a language that would successfully and powerfully express a contemporary crisis of morality. Boccia pictured his work as a mediation of a universal moral struggle, a mode of transformation in the manner of many post-Romantic and post-Symbolist artists. Similarly, he is also linked to the mystical, occult, and theosophical traditions of modern art including the belief in the messianic role of the artist, seen in the work of the Symbolists, as well as the pictures of Paul Gauguin and Oskar Kokoschka among others.

## Religious Humanism & Structure

Boccia was aware of the monolithic influence of historic canons, and neither formal analysis nor simple systematic affiliation with American trends is sufficient methodologies to describe the artist's work. Indeed, the historical positioning of Boccia's work in the story of twentieth century American art is complex and at times elusive, particularly in the face of constant experimentation. The artist worked in a number of modernist styles including abstraction and figuration.

Boccia's "Religious Humanism" typology is a figuration of artistic idealism, and represents for the artist "God in Man" seen in the paradisiac work of Poussin, Piero della

---

<sup>43</sup> HK to RB, August 2014.

<sup>44</sup> Boccia's slide lecture notes, not dated. (The Archives).

<sup>45</sup> August 2, 2014 letter from Kapan to Berland, regarding discussions with the artist about the function of painting in Guston.

Francesca, and Raphael.<sup>46</sup> Nevertheless, Boccia mentions that this type also errs on the side of static Neo-classicism. Such static or paradisiac staging only appears in vignettes in Boccia's work among a collection of the abject and supernatural. This type of order or idealism serves to depict the collision of beauty and Godliness with ugliness and sin, and loss.

### A Syncretic Approach to Imagery in New Objectivity & Magical Realism

In addition to the historic painters mentioned, Boccia also wrote of the twentieth century painter Balthus as an example of this type of art that functioned to express the presence of God in man, and *visa versa*.<sup>47</sup> I give no credence to this statement, other than to say it is most likely the formal qualities that Balthus employed that captured Boccia's attention, including the strangely quiet palette, well-handled paint, and the feeling of reverie and contemplation. Balthus' empirical depictions which couple mood and a sense of mystery can be seen particularly in works like *The Dream* (1955), with its architectural composition and light infused form plastically rendered as stylized and sculptural.<sup>48</sup> There is a racy coolness to this artist's practice that appealed to Boccia. This coolness, ascribed to the ingenuity of classicism by Boccia was also seen in post WWI Germany, particularly in the New Objectivity genre, understood as a naturalistic response to the deformities of Expressionism.<sup>49</sup>

While this essay is not the place for discerning the difference or sameness of New Objectivity and Magical Realism as they relate to neo-Germanic art work of the twentieth century, we can see Boccia's ties to this genre and its tenor. Hartlaub's exhibit in 1925 of New Objectivity included pictures clearly related to Boccia's practice, such as Dix's triptych *Metropolis* (1927 – 28), which may be instructively compared to Boccia's monumental five-panel work *Il Pensieroso* (1981).<sup>50</sup> At the centre of Boccia's picture, we see a self-portrait as an artist, sitting in front of a moonlit body of water, a disarticulated model at his feet. A confusing array of scenes populated with hybrid creatures and male protagonists decorate the other four panels, metaphorical and allegorical. In the sense that woman represent a decadence in Dix's work, Boccia diverts from this, and instead uses not only the altarpiece format, but the strange hallucinatory atmosphere, combining naturalism with Expressionist modes and Surrealist imagery.

<sup>46</sup> Nicolas Poussin (b. 1593/4 – d. 1665), Piero della Francesca (b. ca. 1415 – d. 1492) and Raphael (b. 1483 – d. 1520).

<sup>47</sup> Balthasar Klossowski de Rola, known as Balthus (b. 1908 – d. 2001). See undated Lecture notes. Boccia also notes Fra Angelico as an artist that fits this categorization (The Archives).

<sup>48</sup> *The Dream*, 1955, oil on canvas, 63-3/4 in. x 51-1/2 in., Private collection, Paris, France.

<sup>49</sup> In 1925, Gustav F. Hartlaub, Director of Mannheim Kunsthalle, organized the large exhibition "Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus." The exhibition featured artists whom Hartlaub felt had overcome the dominant expressionist mode by pursuing objectivity through either Neo-Classical or Veristic stylistic modes. In a 1922 article "Ein neuer Naturalismus?" Hartlaub further described the artists of the Verist, "left wing" as "glaringly contemporary, with far less trust in art, rather born out a denial of art, seek[ing] to expose the chaos, the true visage of our time." Gustav Hartlaub quoted in Eberle, Mattias. "Neue Sachlichkeit in Germany: A Brief History" in *Glitter and Doom*, 21. Hartlaub's exhibition would travel to various German cities including Mannheim, Berlin, and Dresden from 1925 to 1927.

<sup>50</sup> In addition to this quasi-photographic style, the term has also come to encompass a more hallucinatory style. Also significant is The Museum of Modern Art's exhibition "Americans 1943: Realists and Magic Realists" came to fruition in 1943, curated by Alfred Barr who describes magical realism as, "a term sometimes applied to the work of painters who by means of an exact realistic technique try to make plausible and convincing their improbably, dreamlike or fantastic visions."

## Elements of the Supernatural

One can say after all, that Boccia was Post-Expressionist in Franz Roh's sense of the word and this is perhaps a reliable way to understand him.<sup>51</sup> In Boccia, fantasy is dressed in the vestments of the real world; yet tell the story of the mystical and invisible. The element of the *Unheimlichkeit* (uncanny) defines much of his work.<sup>52</sup> What in part characterizes the complexity is a collision of the realistic and empirical with the magical. At times the work appears uneven, almost patched together, while at others times in successful works it is a magical tableaux of endless narrative, magnification of small details, and epic grandiosity such as the *Midsummer Odyssey* (1975) as well as the late work *A Poet's Life*, a polyptych of nine panels (1998).<sup>53</sup> I should mention here as well, it is impossible to understand the artist's work in reproduction, that its roots in monumental painting, sculpture and altarpieces means that its power is a theatrical depth to be experienced in person.

Much of Boccia's writing contemplates the complex ontology of merging the magical with the real, leading to questioning of real and realism, a religious inquiry on spirituality and contemporary life.<sup>54</sup> Boccia emphasized inward inquiry. His understanding was that a natural or objective form should be paired with a magical truth, which in turn is dependent on imagination and inner contemplation. Boccia's conception of art as a negotiation between the observable world and the unseen world recalls the magical idealism of the German Romantic writer, Novalis.<sup>55</sup> Boccia says: "There are rules and there are emotions, the painting has to turn the rule into an emotion, and the emotion into a rule (Apollonian and Dionysian)."<sup>56</sup> In an essay about plans for study he writes:

It becomes apparent that the will of this applicant (myself) is bent on the validity of creation via sensory perception of nature and of artistic tradition. Consequently, while not excluding esoteric introspection inherent of its creativity, such introspection is refuted when esteemed the sole avenue of imaginal experience; which is to say that an Existential Act, which deprives judgment of having been formed via the perception of order in things, is an act which tends to negate judgment in the first place.<sup>57</sup>

The encounter between naturalism and the imagination, the fantastic world of crisis and archetypes is often at the centre of the artist's pictures and iconography. We are struck by the phosphorous tones of the strange and unsettling picture *Good Friday* (1985).<sup>58</sup> This triptych depicts three seemingly continuous narratives, the central panel features: an Icarus

<sup>51</sup> This nomenclature is used in the 1925 essay by Franz Roh "Magic Realism: Post-Expressionism." Published in full in Zamora, Lois Parkinson, and Wendy B. Faris. 1995. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, N.C.: Duke University Press.

<sup>52</sup> Ibid, see Irene Guenther "Magical Realism, New Objectivity, and The Arts during the Weimar Republic." pp. 33-74.

<sup>53</sup> *Midsummer Odyssey*, 1975, oil on canvas, folding triptych, center panel: 72 in. x 72 in., center panel: 72 in. x 36 in., Private collection, Minneapolis, Minnesota; *A Poet's Life*, 1998, oil on canvas, nine panel polyptych, 72 in. x 176 in., Estate of the Artist.

<sup>54</sup> Ontological arguments make the case for the conclusion that God exists, from premises, which are supposed to derive from some source other than observation of the world—e.g., from reason alone. In other words, ontological arguments are arguments from nothing but analytic, *a priori* and necessary premises to the conclusion that God exists. Oppy, Graham, "Ontological Arguments", *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy* (Winter 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <<http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/ontological-arguments/>>

<sup>55</sup> Novalis was the pseudonym for Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (b. 1772 – d. 1801)

<sup>56</sup> March 19, 1971, Notebook (The Archives).

<sup>57</sup> Statement of Plans for Research and Artistic Creation, Edward Boccia, 1957 (The Archives).

<sup>58</sup> *Good Friday*, 1985, oil on canvas, triptych, center panel: 72 in. x 59 in., side panels: 72 in. x 34 in., collection of the Mildred Kemper Art Museum, Washington University, St. Louis.

like man inverted and falling from the sky, tiny red flower in his hand. He has wings and the wound in his side. He is flanked by two ladders symbolic of spiritual ascension. The ladders are populated by numerous figures, many of which are hybrids, a hallmark of Magical Realism. On the left, Boccia has painted a pair of hands holding a serpent with the head of a man, and strange double headed hermaphrodite, as well as Nereus like figure. The right panel is iconic, a tragic crucified Christ stares out at the viewer, fully conscious, a challenge or reminder to the pious, in the background, a grey angel holds a human skull, a symbol of death and hell, and finally a hybrid man-crab crawls along the ground. The ocean in the background serves as an allegory for man's lifelong journey. Like so many of Boccia's pictures, this is in essence a Magical Realist tale that serves as an allegory for a universal struggle, although we can rightfully observe that at the core of the artist's practice was his deep religious faith. Boccia in fact, called himself a fideist.<sup>59</sup> Fideism is defined in part by the belief that certain kinds of truth can only be understood through faith and by renouncing rational inquiry.<sup>60</sup> However, Boccia saw the rational almost mathematical analysis and study of form to be paramount, as reflected in the title of his 1957 musings "The study of systems of structure and psychological content of the various devices used to express structure and content."

Similarly, Magical Realism is sometimes defined as an "exclusive or basic reliance upon faith alone, accompanied by a consequent disparagement of reason and utilized especially in the pursuit of philosophical or religious truth." Within this framework, there is an understanding or conception of co-existing realities, which bring about an experienced reality, something not always measurable. As well, in terms of tone, American Magical Realism reflected in the work of Faulkner and Hawthorne has been characterized a brutal hallucinatory Magical Realism.<sup>61</sup> Boccia correspondingly uses a certain brutality to depict the struggle of life; for example, *The Flesh Eaters* (1996) depicts quasi-cannibalistic scenes of degeneration.<sup>62</sup> (Fig.6)

Per se, Magical Realism is seen as a narrative mode, and ultimately as an expression of the artist's reality. In Boccia's use of archetypal symbology, this expresses not only personal crises but also universal concerns.<sup>63</sup> Furthermore, we can consider that while Magical Realism is a way of transgressing in many cases, for Boccia the element of this genre present in his pictures functions as a way to reflect his religious faith. Much like the characters in Magical Realist literature, the protagonists in Boccia's mind reflect an understanding that this duality, these two spheres, of reality and magic or the fantastic co-exist. Drawing on the understanding of Campbell's redemptive hero, we see here a marrying of "Magical Realism" tropes and allegory:

---

<sup>59</sup> March 19, 1971, Notebook (The Archives). For a thorough explication of the term, meaning and use throughout history see Amesbury, Richard, "Fideism", The Stanford Encyclopaedia of Philosophy (Winter 2012 Edition), Edward N. Zalta ed.)

<sup>60</sup> For example, Tertullian believed that the truth of Christianity was only to be revealed through revelation and was thus unknowable via reason. See Amesbury, Richard, "Fideism", The Stanford Encyclopaedia of Philosophy (Winter 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.)

<sup>61</sup> Whereas the more lyrical magical realism of Latin American literature combines the liminal with the ordinary.

<sup>62</sup> *Flesh Eaters*, 1996, oil on canvas, triptych, center panel 68 in. x 30 in., side panels: 68 in. x 40 in., Estate of the Artist. American writers: William Faulkner (b. 1897 – d. 1962) and Nathaniel Hawthorne (b. 1804 – d. 1864).

<sup>63</sup> Because of the wide variety of applications of these terms and their changing meanings, critics have found that it is difficult to consider them in terms of one unifying genre, but rather that they constitute particular narrative modes. The distinguishing feature of 'marvellous realism', for instance, is that it brings together the seemingly opposed perspectives of a pragmatic, practical, and tangible approach to reality and an acceptance of magic and superstition into the context of the same novel. Bowers, Maggie Ann. *Magical Realism, The New Critical Idiom*. London: Taylor and Francis, 2004.



But the truly significant Hero artist is really that (love) individual who joins neither camp. He is not a warrior, rather he is a worshipper. He doesn't fight "on the outside" – because he prays on the inside – His artistic grammar – i.e. form, tone color, etc. are the words of his prayers – his paintings are the prayers themselves. He pursues painting as a symbolic search for God. Artistic credos and styles in the socio-economic flux interest him very little. His is not a compromise between right wing and left wing – between realistic and abstract – Rather, his is a bridging transcendence of the two. In solitude, he steps above the mundane battles of the popular soldier-artist.<sup>64</sup>

### Ecstatic Spiritual Type: The Expressionist Encounter with Mysticism

Lastly, in his undated essay and notes, Boccia approaches the final category "Ecstatic/ Spiritual Type" examples of which he lists as artists such as Van Gogh, Munch, Derain, Marc, S. Rottluff, and Nolde, calling them "these Pentecostal prophets."<sup>65</sup> For Boccia, the Expressionist mode is anti-realist, and mystical.

He contends that in this type of work, we encounter sometimes chaos, and a subjectivity that reflects carnality, and yet we know that the aim of a mystic is union with God. One rather intimates from this comment that in fact, the artist refers to his own practice, so closely related to the work of Beckmann. Boccia was reconciled to his inspirations: "I want volumetric figures in space but by using broken planes and broken colours (Kokoschka, Beckmann) I want broken planes of colour to give luminosity, combining Kokoschka and Titian." The numerous sketches, notes, frameworks and studies in paint, pastel, ink and pencil for each painting that still exist for many of the greatest pictures show the way in which he plotted out the technique, intending not to work from opaque wash-base, using black oil line on a white canvas for drawing, when line is dry brush transparent black washes, purple washes, sienna highlighted with black as we see in the accomplished picture *The Third Night* (1993).<sup>66</sup> In his notebooks, Boccia writes about the reconciliation of the use of ugliness with a higher calling or motive:

Some artists today accept our technology and use it as an art form. Some try to beautify it. Others use it to remind us of how ugly our everyday technology is. Other artists paint in a photographic realism, accepting and reflecting our pragmatism – our realism. Others paint avoiding outer nature and technology to give supremacy to the private soul and the imagination. No wonder I am so alone. I do not fit into any of these popular categories. I paint man as a form distorted due to his inhumanity, greed, and loss of God. Yet, I imbue the canvas with a sense of hope because my strange figures do not exist hopelessly. It isn't ugliness for its own sake – therefore the canvases are not ugly. How many see it as such?<sup>67</sup>

He refuses to sublimate his search for a transcendent state to the simple or decorative. In this context, we can look to a number of works by Boccia that feature the distorted and strange. The Expressionistic work *Lovers* (1963) conveys this sense of carnality, and yet has an undercurrent of critical cynicism, the man seems caught in the trappings of lust and

<sup>64</sup> Edward Boccia, Sketchbook 7: page 5 (The Archives).

<sup>65</sup> Van Gogh; Edvard Munch (b. 1863 – d. 1944); André Derain (b. 1880 – d. 1954); Franz Marc (b. 1880 – d. 1916); Emil Nolde (b. 1867 – d. 1956).

<sup>66</sup> *The Third Night*, oil on canvas, triptych, center panel: 84 in. x 45 in., side panels: 84 in. x 39 in., Estate of the Artist.

<sup>67</sup> The American Artist, excerpt from diary in Notebook 1 Jan 8 1971 (The Archives). We might refer also to the work of Alton Pickens (b. 1917 – d. 1991) whose strange figural compositions constantly told riddles of the intent of his painting eluding any kind of categorization. The lesser-known artist Honoré Sharrer (b. 1920 – d. 2009) must be mentioned in this context, her five piece *Tribute to the American Working People* (1951) mirrors the composition of a Medieval altarpiece, the clarity of the figuration particularly the Northern Renaissance. This work was painted in oil on composition board, overall: 38 3/4 x 77 1/4 in., collection of the Smithsonian American Art Museum. Gift of the Sara Roby Foundation, Accession no.1986.6.97.

ardour, the strident black colouring contributing to the sense of dark allure.<sup>68</sup> Furthermore, the compressed, frenetic picture *Last Supper for Wayne* (1968) is an emboldened treatment of harsh colour, violence, and betrayal, mirroring the blackness of Beckmann, this anti-realist, mystical nightmarish scene of horror and redemption.<sup>69</sup> The meeting of the nightmare/dream world in Boccia's works may rightly be categorized as "Surreal" as he combines imagery of desolation with fantasy.<sup>70</sup>

### Surrealist Iconographies & Magical Topographies

Where Boccia belongs in terms of such Surrealist practice is complex. We understand that he strove to depict the mystical and religious in the Christian sense and as such is intrinsically linked to various periods of European history. After all, great art was so often intended for the churches, or commissioned by the church that there is much to contemplate. In terms of modernism, and the idea of the inner mind as creativity, we know the roots of this stream of thought began in the eighteenth century with romanticism, and translated ad hoc to the Germanic artistic tradition in Romantic painting, as well as Expressionism. And indeed, the search for the intangible, the imagined, that of another plane is something that Kokoschka often discussed in relation to his portraits, however the means of Expressionism, such as this form of nervous agitation that Boccia so accurately describes, is not the sum of the parts in Boccia's work. Rather, we see the distillation of verisimilitude motifs related to Surrealism.

We can for a moment look to Eugene Bermann's more purely Neo-Surrealist works that were also developed in the mid century, and became fairly well known, garnering the interest of The Museum of Modern Art's director James Thrall Soby among others. The association of Boccia's work with that of American Magical Realists must be made including the Surrealist paintings of Blume and Charles Rain (b. 1911 – d. 1985).<sup>71</sup>

<sup>68</sup> *Lovers*, 1963, oil on canvas, 72 in. x 50 in., Private collection, Mendota Heights, Minnesota.

<sup>69</sup> *Last Supper for Wayne*, 1968, oil on canvas, 88 in. x 55 in. Collection of St. Louis University Museum of Art.

<sup>70</sup> Like Boccia, artists such as the Russian born Boris Margo (b. 1902 – d. 1995) whose primary contribution was the development of the cello cut, a new print technique but also made eerie landscapes busily populated by strange creatures are layered by a number of techniques and features, including most famously, decalcomania. Margo's sensibility is important to mention here, if only to gain a deeper understanding of Boccia's layered complexity. Margo's works exhibit similarities: twilight light, black outlines, hybrid creatures, although the Russian artist eventually resorted to more abstract depiction of figures as seen in *Homage to Bosch* (1935). In this picture, Margo shows strange rock formations populated by bird dragon hybrids, a body of water at the center with a drawing of a man on what appears to be a vessel. This layering of color, technique, and imagery for a bizarre and puzzling assemblage of an equally puzzling narrative is a parallel development. One should note that in the 1930's America many artists were at odds with the core ideas of Surrealism, particularly the concept of pure automatism as outlined in Breton's *First Manifesto of Surrealism* (1924). Many artists, who were associated with the FAP and WPA, and the Communist party, actually felt that abstraction's primary fault was its lack of political or collective voice. However, it has been suggested that many socially minded artists reconciled with the use of abstraction and automatism when Breton collaborated with Leon Trotsky on the treatise "For A Revolutionary Art." "Art, like science, not only does not seek orders, but also by its very essence, cannot tolerate them. Artistic creation has its own laws — even when it consciously serves a social movement. Truly intellectual creation is incompatible with lies, hypocrisy, and the spirit of conformity. Art can become a strong ally of revolution only in so far as it remains faithful to itself. Poets, painters, sculptors and musicians will themselves find their own approach and methods, if the struggle for freedom of oppressed classes and peoples scatters the clouds of scepticism and of pessimism, which cover the horizon of mankind." Leon Trotsky, "Art and politics in our epoch." *Partisan Review*, 1938. Signed by Rivera and Breton. See also: Retrospective at the Brooklyn Museum, 1939. Space fantasy genre originating with Matta. See analysis of this artist's work in Wechsler, Jeffrey, and Jack J. Spector. 1976. *Surrealism and American Art, 1931-1947: Rutgers University Art Gallery, March 5-April 24, 1977*. New Brunswick, N.J.: Rutgers), 59-60.

<sup>71</sup> See the visualization of this crisis of morality in Jared French's *Murder*, 1942, egg tempera on composition board, 17 1/4 in. x 14 5/8 in., Private collection.

However, as related to the discussion of *Neue Sachlichkeit*, the coolness and purity of form is not omnipresent in Boccia's work, yes, we see a naturalistic handling, and a similar sense of strange and enigmatic juxtapositions, but they are not equivalent.<sup>72</sup> Let us consider for a moment, the following observation about mid century painting in America:

Human limitations, which had become a major theme in representational painting, now included servility, venality, and corruptibility. As the anger in artists subsided, they began to tolerate with a certain amount of bitterness what they previously had condemned as the baser human motives, such as selfishness and avariciousness. At times, they drifted toward otherworldliness, and preoccupation with fantasy, as Evergood did, or they turned to abstraction as a way out.<sup>73</sup>

Could this be true? Why did artists like Boccia continue to work figuratively even when approaching themes such as avariciousness in combination with what some might consider fantasy? As well, there is a connection in Boccia's work to the cool distillation, empirical if stylized observation of often-horrific events in early twentieth century American painting such as the work of Blume.<sup>74</sup> Surrealism also played a role, and as such, he can compare to American inventors such as Albright, Leon Kelly and Irving Norman's whose baroque and disturbing tableaux are similarly executed.<sup>75</sup> All the same, I do not make these comparisons to validate the strength of Boccia's best work, this is self-evident. Rather to show the way in which American painters reinterpreted mythological archetypes, European canons of Renaissance and Baroque art history, as well as the twentieth century avant-garde while expounding on contemporary and personal crises.

## Conclusion

The historical positioning of Boccia's work in the story of twentieth century American art is complex and at times elusive, particularly in the face of the artist's constant experimentation. A well travelled, educated and intellectual painter, Boccia was acutely aware of the monolithic influence of historic canons, and neither formal analysis nor simple systematic affiliation with American trends are sufficient methodologies to describe the oeuvre. Nor do the many threads of influence that my research has uncovered, e.g. that of Expressionism and the expatriate influence in St. Louis provide a total accounting of the zeitgeist of Boccia.

An overarching sense of isolation, of a loss of meaning in the modern world is central to Boccia's methodology. Just as he read secular texts, he adopted modernist idioms and an expressive sense of distortion and ugliness to illustrate his own struggle to attain

---

<sup>72</sup> "Neue Sachlichkeit" was "new" realist style that emerged in the years after World War I during the Weimar Republic (1919-1933). Artists strove to capture the tumult of these years - marked by the horrors of war, widespread political disillusionment, the worldwide economic crisis of 1929, and the rise of fascism - in a sobering, realistic style. "Neue Sachlichkeit" emerged as the dominant term to describe the idiosyncratic realism ascendant in painting and the graphic arts at the time, but was soon used to describe photography and architecture of the period as well. Thank you to CC Marsh, for her research on this period of German art, as well as the contributions of intern Wendy Timmons.

<sup>73</sup> Patricia Hill "Painting, 1941-1980." In *The Figurative Tradition, Whitney Museum of art Painting and Sculpture from the Permanent Collection*, Newark: University of Delaware Press, 1980, p 121.

<sup>74</sup> Peter Blume, *The Rock*, 1944 - 48, oil on canvas , 57 5/8 x 74 3/8 inches, collection of the Art Institute of Chicago, Accession no.1956.338. While it shares the epic scale and tone, Boccia's work differs in subject matter from the socially realist work like that Paul Camus (1904-1999) *The Herrin Massacre*, 1940, tempera and oil on linen on pressed wood panel, 35 1/2 x 26 3/4 inches, collection of the Columbus Museum of Art, Columbus Ohio.

<sup>75</sup> Boccia's formal intricacy is also paired with an intellectual complexity comparable to other American painters such as Ivan Albright, who similarly kept detailed sketchbooks and journals. Other artist dates: Leon Kelly (b. 1901 - d. 1982); Irving Norman's (b. 1906 - d. 1989); Giorgione was born c. 1477 - d. 1510; Pablo Picasso b. 1881 - d. 1973).

“true art.” In this essentially spiritual journey, Boccia went from Cézanne inspired abstraction to figural over the short course of ten years, whereas many of his colleagues followed a fairly homogenous path: figural to abstraction.

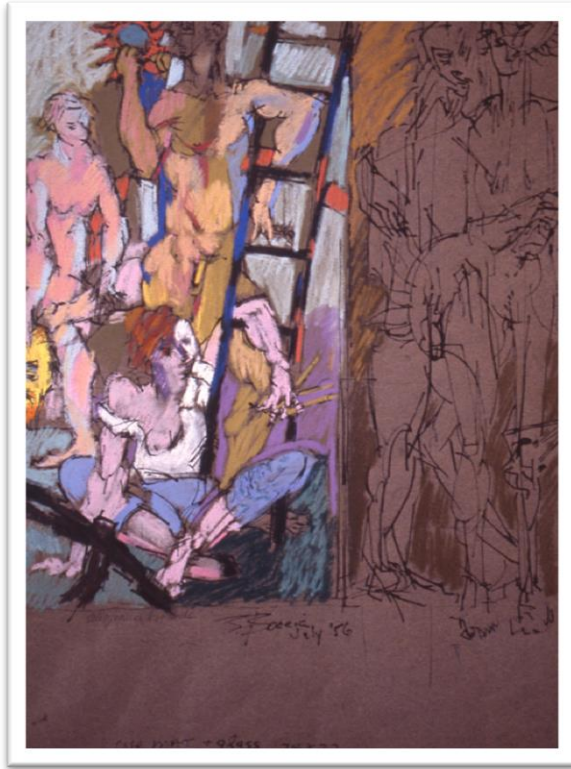
Moreover, an entire discussion alone could be dedicated to his philosophy of art, particularly considering the recent archival discoveries. I end this article with an excerpt of the artist’s own view of the idea of style, tradition and experimentation:

For many artists today, ideals derived from tradition (recent or ancient tradition) are no longer meaningful. All given ideals – ideas – seem fruitless, and infertile. The artist then, finding himself stripped from historical foundation of thought – is left on his own. In his hand he has however one weapon left – and it is the grammatical tool inherent in art itself. He clings to the properties of line form color etc. Since he cannot put such formal elements to the service of a culturally given idea, he must achieve the discovery of an idea – experimentation with these artistic principles themselves. A pitfall has been, and is, for some: art for arts sake. He can’t always manipulate space, hue, texture, etc. (his grammar) and come up with anything beyond a visual sensation. He remains often minus ideas. He achieves work, but he doesn’t always evoke spiritual enlightenment.<sup>76</sup>



*Figure 1. Edward E. Boccia Allegorical Episode, 1956, oil on canvas triptych, center panel: 96 in. x 60 inches side panels: 96 in. x 36 inches. Private Collection, Chicago, Illinois. Image reprinted courtesy of The Edward E. Boccia & Madeline J. Boccia Trust, St. Louis. ©*

<sup>76</sup> E. Boccia, January 8, 1971, Notebook 1 (The Archives).



*Figure 2. Edward Boccia Study for Allegorical Episode (1956) pastel, chalk, ink on paper with inscriptions. Image reprinted courtesy of The Edward E. Boccia & Madeline J. Boccia Trust, St. Louis. ©*



*Figure 3. Edward E. Boccia Dreams of Sea Myth, 1958. Oil on canvas diptych: each panel 47 x 23 inches. Image reprinted courtesy of The Edward E. Boccia & Madeline J. Boccia Trust, St. Louis. ©*



*Figure 4. Edward E. Boccia Last Supper for Wayne, 1968. Oil on canvas, 88 x 55 inches. Collection of St. Louis University Museum of Art. Image reprinted courtesy of The Edward E. Boccia & Madeline J. Boccia Trust, St. Louis. ©*



*Figure 5. Edward E. Boccia, The Dark Night of the Soul, 1987. Oil on canvas triptych. Center 78 x 72 inches, side panels 78 x 36 inches. The Collection of St. Louis University Museum. Image reprinted courtesy of The Edward E. Boccia & Madeline J. Boccia Trust, St. Louis. ©*



**Figure 6.** Edward E. Boccia, *The Flesh Eaters*, 1996. Oil on canvas triptych, center 68 inches x 30 inches, side panels 68 x 40 inches. Image reprinted courtesy of The Edward E. Boccia & Madeline P. Boccia Trust, St. Louis. ©

### ///BIBLIOGRAPHY///

#### 1. BOOKS

- BAIGELL, Matthew. *The American Scene: American Painting of the 1930s*. New York: Praeger, 1974.
- BAIGELL, Matthew. *Artists and Identity in Twentieth-century America*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- BALKEN, Debra Bricker. *After Many Springs: Regionalism, Modernism, & the Midwest*. Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center, 2009.
- BARRON, Stephanie, Sabine ECKMANN, & Matthew AFFRON. *Exiles + Émigrés: The Flight of European Artists from Hitler*. Los Angeles County Museum of Art, California, 1997.
- BECKMANN, Max, & Barbara COPELAND BUENGER. *Self-Portrait in Words: Collected Writings & Statements, 1903-1950*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- BENSON, Timothy O. *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- BOCCIA, Edward E. Introduction. *Boccia and Friends*, McCaughey & Burr Fine Arts Gallery, St. Louis, 2007.
- BOUDAILLE, Georges. *Expressionists*. New York: Alpine Fine Arts Collection, 1981.
- BOWERS, Maggie Ann. *Magical Realism, The New Critical Idiom*. London: Taylor and Francis, 2004.
- BRONNER, Stephen E. & Douglas KELLNER, Editors. *The Passion & Rebellion: The Expressionist Heritage*. New York: Columbia University Press, 1988.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 1949. The Joseph Campbell Foundation. 3rd edition. Novato, California: New World Library, 2008.
- CHAMETZKY, Peter. *Objects as History in Twentieth Century German Art: Beckmann to Beuys*. Berkeley: University of California Press, 2010.

- COHN, Sherrye L. *Boccia: The Triptychs*, Washington University School of Fine Arts Catalogue, 1985.
- CORN, Wanda M. *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- CORN, Wanda M. *Grant Wood, The Regionalist Vision*. New Haven: Yale University Press and the Minneapolis Institute of Arts, 1983.
- DENNIS, James M. *Grant Wood: A Study in American Art and Culture*. New York: Viking Press, 1975.
- DIJKSTRA, Bram. *American Expressionism: Art & Social Change, 1920-1950*. New York: Harry N. Abrams, 2003.
- DOSS, Erika Lee. 1991. *Benton, Pollock, and The Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- DAVIDSON, Abraham A. *Early American Modernist Painting, 1910-1935*. New York: Da Capo Press, 1994.
- FINEBERG, Jonathan David. *Art since 1940: Strategies of Being*. New York: Harry N. Abrams, 1995.
- HELLER, Nancy, and Julia WILLIAMS. *Painters of the American Scene*. New York: Galahad Books, 1982.
- HEMINGWAY, Andrew. *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926-1956*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- HERSKOVIC, Marika, (ed.) *American Abstract & Figurative Expressionism: Style is Timely Art is Timeless*. New York School Press, 2009.
- HILLS, Patricia. *Modern Art in the USA: Issues and Controversies of the 20th century*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2001.
- HILLS, Patricia and Roberta K. TARBELL. *The Figurative Tradition and the Whitney Museum of American Art: Paintings and Sculpture from the Permanent Collection*. New York: The Museum, 1980.
- JASPER, David. *The Sacred Desert: Religion, Literature, Art, & Culture*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 2004.
- JUNKER, Patricia A., John STEUART CURRY, and Henry ADAMS. *John Steuart Curry: Inventing the Middle West*. New York: Hudson Hills Press, 1998.
- KIRSTEIN, Lincoln. *American Realists and Magic Realists*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- LANE, John R., and Susan C. LARSEN. *Abstract Painting and Sculpture in America, 1927-1944*. Pittsburgh: Museum of Art, Carnegie Institute, 1984.
- LEPOVITZ, Helena Waddy. *Images of Faith: Expressionism, Catholic Folk Art, & the Industrial Revolution*. Athens: University of Georgia Press, 1991.
- MARLING, Karal Ann. *Wall-to-wall America: A Cultural History of Post Office Murals in the Great Depression*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- MCNAMEE, S.J. *Edward E. Boccia: A Retrospective, Mitchell Museum Catalogue*, Mt. Vernon, Illinois, 1983.
- MILLER, Dorothy Channing. *Americans*. New York: The Museum of Modern Art, 1942.
- PELLS, Richard H. *Modernist America: Art, Music, Movies, & the Globalization of American Culture*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- RUMOLD, Rainer. *The Janus Face of the German Avant-garde: From Expressionism Toward Postmodernism*. Evanston: Northwestern University Press, 2002.
- SCHIMMEL, Paul, and Judith E. Stein. *The Figurative Fifties: New York Figurative Expressionism*. Newport Beach, California: Newport Harbor Art Museum, 1988.
- SCHULZ-HOFFMANN, Carla. *Max Beckmann: Retrospective*. St. Louis: Saint Louis Art Museum, 1984.
- SIDNEY JANIS GALLERY. *Modern Expressionists: German, Italian & American painters*. New York: Sidney Janis Gallery, 1984.



- WECHSLER, Jeffrey, and Jack J. SPECTOR. *Surrealism and American Art, 1931-1947: Rutgers University Art Gallery, March 5-April 24, 1977*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976.
- WHITE, Hayden V. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.
- WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, Lloyd GOODRICH, and John I. H. BAUR. *American Art of Our Century*. New York: Praeger, 1961.
- WOLFF, Theodore F. *The Many Masks of Modern Art*. Boston, Mass: Books from the Christian Science Monitor, 1989.
- ZAMORA, Lois Parkinson, and Wendy B. FARIS. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1995.

## //LIST OF ILLUSTRATIONS//

- FIGURE 1. Edward E. Boccia *Allegorical Episode*, 1956, oil on canvas triptych, centre panel: 96 in. x 60 inches side panels: 96 in. x 36 inches. Private Collection, Chicago, Illinois. Image reprinted with full permission courtesy of The Edward E. Boccia & Madeline J. Boccia Trust, St. Louis. ©
- FIGURE 2. Edward Boccia *Study for Allegorical Episode* (1956) pastel, chalk, ink on paper with inscriptions. Image reprinted with full permission courtesy of The Edward E. Boccia & Madeline J. Boccia Trust, St. Louis. ©
- FIGURE 3. Edward E. Boccia *Dreams of Sea Myth*, 1958. Oil on canvas diptych: each panel 47 x 23 inches. Image reprinted with full permission courtesy of The Edward E. Boccia & Madeline J. Boccia Trust, St. Louis. ©
- FIGURE 4. Edward E. Boccia *Last Supper for Wayne*, 1968. Oil on canvas, 88 x 55 inches. Collection of St. Louis University Museum of Art. Image reprinted with full permission courtesy of The Edward E. Boccia & Madeline J. Boccia Trust, St. Louis. ©
- FIGURE 5. Edward E. Boccia, *The Dark Night of the Soul*, 1987. Oil on canvas triptych, centre 78 x 72 inches, side panels 78 x 36 inches. Current location unknown. Image reprinted with full permission courtesy of The Edward E. Boccia & Madeline J. Boccia Trust, St. Louis. ©
- FIGURE 6. Edward E. Boccia, *The Flesh Eaters*, 1996. Oil on canvas triptych, centre 68 inches x 30 inches, side panels 68 x 40 inches. Image reprinted with full permission courtesy of The Edward E. Boccia & Madeline J. Boccia Trust, St. Louis. ©



//EL IMAGINARIO PERONISTA DE LA POSCRISIS:  
ENTRE LA FAMILIA LITERARIA DE JUAN DIEGO  
INCARDONA Y *LA FELICIDAD DEL PUEBLO* DE DANIEL  
SANTORO//

-----  
SUBMISSION DATE: 27/02/2015 // ACCEPTANCE DATE: 17/05/2015  
PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp. 107-120)

CAROLINA ROLLE  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO, ARGENTINA  
carorolle@gmail.com

///

PALABRAS CLAVE: Incardona, Santoro, Poética, Barrio, Peronismo.

RESUMEN: La obra de Juan Diego Incardona, pero principalmente *Villa Celina* (2008), *El campito* (2009) y *Rock Barrial* (2010), funciona como una saga hilvanada a través de ese espacio de pertenencia que es el barrio. Este es una suerte de universo justicialista en el que conviven la familia compuesta por el padre tornero e inmigrante italiano, la madre maestra y el hijo artesano. En el presente artículo proponemos dicha saga en relación a un imaginario peronista que leemos en diálogo *intermedial* y *transgenérico* con la obra de Daniel Santoro (específicamente analizamos *La felicidad del pueblo* (2000) y *Evita protege al niño peronista* (2002)). En este sentido trabajamos la *potencia simbólica* de la imagen visual en sintonía con la *potencia* de la literatura.

KEYWORDS: Incardona, Santoro, Poetic, Neighborhood, Peronism.

ABSTRACT: Juan Diego Incardona's literary work, especially *Villa Celina* (2008), *El campito* (2009) and *Rock Barrial* (2010), functions as a saga in which the neighborhood constitutes a belonging space. This neighborhood is a justicialistic universe where a family composed of a turner father, a scholar-teacher mother and a craftsman son lives. In this article we propose this saga in relation with a Peronistic imaginary that we analyze in an *intermedial* and *transgeneric* dialogue with Daniel Santoro's art work (we especially analyze *La felicidad del pueblo* (2000) and *Evita protege al niño peronista* (2002)). In this matter, we analyze the symbolic power of the visual image in dialogue with the power of literature.

///

Juan Diego Incardona es, durante trece años, artesano, vendedor ambulante y escritor, hasta que en 2010 deja de lado el oficio de artesano para integrar el equipo del Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECUNHI) de la Fundación de Madres de Plaza de Mayo. Ahí coordina el área de letras, los ciclos de cine, entre otras actividades culturales. Participa en diferentes medios de comunicación y se sirve de la web para anticipar o publicar parte de su obra literaria. En 2007 publica *Objetos maravillosos* (2007) que podemos pensar como un diario donde inscribe su vida como artesano y los recuerdos del barrio donde se cría y donde aún habita su familia. Este se desprende de las crónicas escritas como post que hace en su blog *Días* que se empujan en desorden, que a la fecha mantiene actualizado. *Villa Celina* (2008) es una recopilación de algunas aguafuertes que publica desde el año 2005 en la revista digital *El interpretador*, que funda en 2004 y dirige durante cinco años. De *El Campito* (2009) y de *Rock Barrial* (2010) también pueden encontrarse fragmentos y algunas crónicas publicados en la web o en distintas antologías. En 2013 publica su –hasta ahora– único libro de poesía: *Amor bajo cero*.

Podemos decir que toda su obra, pero principalmente *Villa Celina* (2008), *El campito* (2009) y *Rock Barrial* (2010),<sup>1</sup> funciona como una gran novela, una saga, hilvanada a través de ese espacio de pertenencia que es el barrio en la que los mismos personajes se trasladan desde lugares fabulados a otros referenciales y viceversa en el interior de la ficción. Así, los personajes de la literatura de Incardona transitan de un libro a otro entre sujetos que habitaron y habitan Villa Celina, hombres gato, enanos peronistas, perros con dos hocicos, una especie de aeda ciruja, y el recuerdo de Perón y Evita como los creadores de esos barrios que forman el conurbano bonaerense.

La voz narrativa de los textos de Incardona escribe desde el distanciamiento tempoespacial. El protagonista no vive ya en ese barrio ni en esa casa:

Después de veintiséis años de vivir en la misma casa de la calle Ugarte, en el corazón de Villa Celina, donde aún vive mi familia, decidí abandonar el barrio para irme a vivir con Ana a Haedo, en el partido de Morón (Incardona, 2008: 26).

Sin embargo, cada uno de los relatos que integran *Villa Celina* recupera y reescribe ese tiempo y ese espacio al remitir a un imaginario que funde la experiencia sensible y cultural, las vivencias individuales y colectivas, las fantasías y los mitos<sup>2</sup> de esa comunidad. En esta línea, esa voz que se enuncia como “yo” vuelve al lugar donde nació: una casa construida por sus abuelos inmigrantes, donde aún viven sus padres. Y en este sentido, la historia de su familia está íntimamente ligada a la historia del barrio como si se tratara de un mito fundacional que el autor pretende inmortalizar:

A mediados del siglo XX, Villa Celina fue poblada por españoles e inmigrantes del sur de Italia, como mis abuelos José y Lucía; Juanita la almacenera, o Antonia, su cuñada. Las primeras casas fueron construidas por los mismos inmigrantes... (Incardona, 2008: 11).

Y en esta apropiación del barrio y de su origen aparece el nombre de su madre, que también es: *Celina*.<sup>3</sup> Por consiguiente, como el legado que deja el tango, el barrio, la casa y la

<sup>1</sup> A esta selección habría que sumarle *El ataque a Villa Celina (Relatos suburbanos)*, publicada por la editorial de Washington Cucurto Eloisa Cartonera, que funciona como antecedente de la saga.

<sup>2</sup> Si el mito se constituye como un sistema de comunicación, un mensaje que no se define por su objeto sino por la forma en que se lo profiere (Barthes 1999: 108) entendemos por mito, junto con Michel de Certeau: “...un discurso relativo al lugar/no lugar (u origen) de la existencia concreta, un relato trabajado artesanalmente con elementos sacados de dichos comunes, una historia alusiva y fragmentaria cuyos agujeros se encajan en las prácticas sociales que ésta simboliza” (2000: 114). En esta línea, hablar de mitología no implica decir que *nunca* sea verdadero sino cuestionar que sea *siempre* verdadero (Foster 2001: 177) ya que Incardona parte de elementos concretos y existentes pero para construir un universo/barrio imaginario.

<sup>3</sup> Martín Biaggini destaca que son seis las *Celina* que han sido dueñas o están relacionadas directamente con dicho espacio: Celina Madero (hija de la familia dueña de las tierras quienes lotean y conforman los primeros

madre se funden simbólicamente en un mismo lugar de pertenencia. En esta línea, el Villa Celina de Incardona se corresponde con lo que Noemí Ulla define como *barrio amparo* puesto que en él radica una relación de intimidad, de familiaridad construida con los recuerdos de la infancia. Incardona idealiza ese espacio comunitario que percibe amenazado con su desaparición y lo reconstruye a partir de una lente nostálgica que, para Emil Cioran, implica siempre una pérdida. Frente a esto, la escritura se convierte en la herramienta capaz de rescatar aquel barrio con sus tradiciones —algunas colectivas y otras individuales— que ya no existen sino en el recuerdo: “Los potreros que empezaban cerca de ahí y que se alargaban hasta el campito donde jugábamos a la pelota, prácticamente desaparecieron. Está casi todo edificado. No me gusta nada. No reconozco a Celina sin potreros” (Incardona, 2007: 39).

La familia compuesta por la madre maestra y el padre tornero e inmigrante se relaciona estrechamente con el lugar que ocupan la casa y la familia en el imaginario peronista. Esto es, la familia como célula básica a partir de la cual se cimienta la patria justicialista. Y es que, como señala Martín Biaggini, el barrio de Villa Celina, si bien se desarrolla en los años 30 y 40, se impone a partir del peronismo que realiza la primera integración urbanística de sus cincuenta manzanas. Durante el primer peronismo la política de redistribución del gobierno desarrolla un plan de viviendas destinadas a cubrir el déficit habitacional de sectores marginados y en 1949 la Constitución establece la función social de la propiedad y el derecho a la vivienda. De allí que el gobierno expropia grandes extensiones de tierra entre las cuales se encuentran los lotes de la familia Maglione que constituyen lo que hoy se conoce como Villa Celina. De esta manera, a la inmigración europea hay que sumarle por una parte la posterior migración interna que moviliza el acceso al trabajo propiciado por la nueva industria y la construcción;<sup>4</sup> y además la llegada de pobladores de bajos recursos que se inscriben en el plan de vivienda (Biaggini, 2012: 121-134). De este complejo poblacional surgen los personajes de Incardona como individuos prototípicos de Villa Celina. Al respecto, Sandra Contreras señala que el peronismo funciona en *Villa Celina* como una *fuerza de aglutinación muy poderosa* cuya marca más fuerte es la solidaridad:

...no sólo hacia afuera en la disposición a defender la bandera identitaria de un territorio, sino sobre todo hacia adentro en un asistencialismo que asegura la inmediata colaboración y auxilio mutuos, en una forma de religación social en la que, a falta de una Evita protectora, la madre maestra, el padre tornero, y el mismo joven Incardona militante de las unidades básicas, funcionan como líderes naturales de iniciativas y manifestaciones colectivas (2010: 5).

Esta *fuerza de aglutinación poderosa* que permea el imaginario de la obra literaria de Incardona y que encuentra su metonimia en la imagen de familia del protagonista, construida como expresión del bienestar de los trabajadores, es lo que nos habilita a proponer un diálogo con la obra de Daniel Santoro. Para ello recurrimos a un análisis *transgenérico e intermedial* que

---

poblados entre 1900 y 1911); Celina Videla Dorna Madero (hija de la anterior); Celina Teodora Rojas, esposa de Francisco Maglione (quien compra parte de las tierras a los Madero y las loteó en 1915); Celina Maglione, “Chelita” (hija del matrimonio Rojas Maglione, quien muere a los 4 años de edad); Celina Maglione, “Chela” (segunda hija del matrimonio Rojas Maglione) y Celina Roca, propietaria del casco de la estancia principal de la Villa (Biaggini, 2012: 81- 85).

<sup>4</sup> José Luis Romero señala que, como resultado de las migraciones internas, “se había constituido alrededor de la ciudad un conjunto social de caracteres muy diferentes a los del suburbio tradicional. La era del tango y del “compadrito” había pasado. Ahora poblaban los suburbios los nuevos obreros industriales, que provenían de las provincias del interior y que habían cambiado su miseria rural por los mejores jornales que les ofrecía la naciente industria. De 3.430.000 habitantes que tenía en 1936, el Gran Buenos Aires había pasado a 4.724.000 en 1947. Pero, sobre estos totales, mientras en 1936 había solamente un 12% de argentinos inmigrados del interior, este sector de población había pasado a constituir un 29% en 1947” (Romero, 1993: 63).

parte de la noción de *intermedia* acuñada por Dick Higgins en 1966.<sup>5</sup> En los últimos veinte años el concepto de *intermedialidad* ha suscitado múltiples y variados debates (Herlinghaus, Chapple, Rajewsky, Felten- Maurer, Cubillo Paniagua). Lo que aquí proponemos es apartarnos de la idea de *fusión* que trabaja Higgins<sup>6</sup> para pensarlo, junto con Hermann Herlinghaus, en un sentido más amplio que da cuenta del entrecruzamiento y de la coexistencia, al interior de un texto, de elementos *ajenos*, ya sea del mismo o de otros medios. Esto implica una relación mediático-conceptual que hace imposible ubicar una obra o una expresión en las lógicas de un solo medio (2002: 19). Asimismo, proponemos un diálogo *intermedial* y *transgenérico* en tanto la literatura de Incardona y el arte plástico de Daniel Santoro tematizan una misma problemática, la de inscribir su obra a un imaginario peronista anclado a una poética que parte de una falta, de una carencia, de una pérdida. En este sentido proponemos un abordaje teórico plural que considera la literatura y el arte plástico desde ese umbral, ese espacio intermedio que habilita la intermedialidad.

Podemos decir que a tal punto ambas obras dialogan que Santoro ilustra en carbonilla la edición de *Villa Celina*. La obra de Santoro se caracteriza por representar a sus personajes en escala monumental entre una serie de elementos compositivos de la historia de la pintura; especialmente de las décadas del 30 y 40 –que al mismo tiempo inspiran la gráfica propagandística del justicialismo–, pero también del Renacimiento. Todo ello en el marco de un barroquismo donde se cruzan una multiplicidad de signos a través de una sobrecarga simbólica en la que la estética y el léxico peronistas se vuelven un canon y un ritual repetido y sistematizado en el lenguaje de la pintura (Lebenglik).<sup>7</sup> Por el contrario, en las carbonillas que acompañan los relatos de *Villa Celina* Santoro construye una estética minimalista donde predomina el blanco y negro que podemos leer en correspondencia con la nostalgia y la simplicidad del estilo narrativo que prevalece en la literatura de Incardona. En esta línea, Santoro recupera el universo mítico de la *saga celinense* y pone su arte a ilustrar aquello que puebla el imaginario propio de la literatura de Incardona: el hombre gato, las peleas callejeras, los perros rabiosos, la inundación, la curandera y la culebrilla. De esta manera, en el cruce explícito de ambas poéticas que habilita la edición de *Villa Celina*, un arte queda relegado al otro en la instancia de la ilustración. Pero lo que aquí nos interesa es analizar ambas producciones hacia el afuera de su lenguaje, hacia su *fuera de campo* (Speranza)<sup>8</sup> y no donde un arte quede relegado al otro.

<sup>5</sup> Dick Higgins trabaja con la idea de horizonte, de frontera, para señalar las nuevas formas que adquieren las diferentes artes al borrar los límites entre ellas. Si bien contempla las vanguardias históricas de comienzo del siglo XX en lo que respecta a la ruptura de estos límites, lo lleva más allá al señalar el concepto de *intemedialidad* para analizar esa franja ambigua e imprecisa, ese umbral (al que él llama *horizon*) en donde las artes se definen por la determinación de sus medios expresivos; esto es, la transposición de los límites mediáticos. Y en este sentido advierte que la *intermedialidad* no es algo propio de los años 60 ni de ningún movimiento *avant-garde* o epocal, sino que existe desde tiempos remotos. De hecho, Higgins toma el concepto de *intermedia* que acuña Samuel Taylor Coleridge en 1812. En otras palabras, no se trata de un movimiento, sino de una forma de hacer y de pensar críticamente el arte.

<sup>6</sup> Higgins analiza principalmente el umbral entre la poesía y la música que adquiere la forma *intermediática* conocida como *poesía fónica* o *poesía sonora*; o bien entre las artes plásticas y la poesía que se conjugan en la *poesía visual* (Higgins 27- 28).

<sup>7</sup> Si bien aquí no trabajamos con los cuadros de Santoro donde combina las imágenes de la propaganda peronista con leyendas e ideogramas chinos y signos cabalísticos es menester destacar que ante la *rigidez* de la iconografía política Santoro sobreimprime filtros y veladuras que habilitan una mirada oblicua. En estos cruces propone una resignificación sobre la lectura del peronismo y su carencia de una estructura ideológica definida y apuesta con su obra a la imaginación como forma de conocimiento (Rosano, 2010: 247- 250).

<sup>8</sup> Graciela Speranza sostiene que la literatura como las artes visuales y el cine se lanzan hacia el afuera de su lenguaje y de sus medios específicos y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora. Así, los campos estéticos se expanden y la transformación de los medios individuales se abandona a favor de nuevas prácticas del “arte en general” que desestiman la especificidad de los soportes tradicionales. En consecuencia, la preeminencia de la idea ha vuelto irrelevante la distinción entre medios y soportes (2006: 23-24). El *fuera de campo* así entendido se encuentra en estrecha relación con la categoría de *hibridez* que desarrolla

La poética de la obra de Santoro surge de una relación sensible y cultural respecto de un tiempo histórico y de un momento político; y en esta línea, la *potencia simbólica* de la imagen<sup>9</sup> –como la de la escritura– logra hacer prevalecer en el tiempo aquello que corre el riesgo de desaparecer. Se trata de un pasado que no deja de reconfigurarse dado que esa imagen (la de la pintura como la que subyace de la escritura) sólo deviene pensable en una construcción de la memoria que nos sobrevivirá, puesto que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso mientras que ella es el elemento del futuro, de la duración. Y en este sentido la imagen como la palabra escrita tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira (Didi-Huberman, 2011a: 32). Es por esto que lo que nos interesa es ahondar en cómo ambas poéticas recuperan las narraciones orales, los cuentos y dichos populares, y hacen del relato peronista un nuevo mito a partir del cual construyen una idea de familia que en Incardona se proyecta a una idea de barrio. De allí que aquí proponemos una relación *intermedial* entre el imaginario de familia peronista que opera en la obra *La felicidad del pueblo*<sup>10</sup> de Daniel Santoro con el imaginario de familia que atraviesa la *saga celinense* –y podemos decir, toda la obra literaria hasta ahora– de Juan Diego Incardona. Esto es, subrayar una relación fundada en una lectura contemporánea<sup>11</sup> mistificadora y nostálgica del relato peronista que abre el diálogo entre la literatura de uno y la obra pictórica del otro.

¿Por qué a partir de la crisis del 2001 es que tanto Santoro como Incardona buscan recuperar el peronismo clásico (1946- 1955) no sólo en las marcas que deja la redistribución económica en favor de las clases populares sino también en la formación cultural y laboral que posibilita la escuela industrial? En este sentido, hay en sus obras una nostalgia vinculada a una pérdida que se corresponde con la idea de que “el peronismo no es una promesa en el futuro sino una pérdida en el pasado” (Santoro 2014: s/p). Y esto mismo es lo que resuena en el fragmento del poema de Friedrich Hölderlin que Daniel Santoro escoge como epígrafe de su exposición *Un mundo peronista* (Centro Cultural Recoleta 2001) y también del texto con el cual acompaña su otra exposición *Leyenda del bosque justicialista* (2004):

La más ansiada ternura, condenada a un ayuno eterno. / Lo que amamos no es más que una sombra. / Para mí, la Naturaleza tan amiga murió/ con los sueños dorados de mi juventud. / ¡Pobre corazón, en aquellos dichosos días/ nunca te sentiste tan lejos de tu verdadera patria. / Por más que busques, nunca volverás a encontrarla;/ consuélate con verla en sueños! (Santoro “A la naturaleza”)

---

Néstor García Canclini en *Culturas Híbridas*, y al mismo tiempo posibilita el análisis en los términos que hemos definido de *intermedialidad*.

<sup>9</sup> Raúl Antelo desarrolla el concepto de *potencia* de la imagen como fuerza de sentido que incluye un doble movimiento: por un lado, se trata de una potencia pasiva (receptiva) y por otro, activa (representativa) lo que posibilita pensar que cuestiones del pasado pueden ser nuevamente enunciadas como problemas (Antelo, 2004). Asimismo, sugiere pensar las imágenes (él trabaja principalmente con la fotografía) como *fuerzas* para analizar el escenario contemporáneo que él trabaja desde la *postautonomía* (Véase Antelo, 2008). En este artículo trabajamos la *potencia* como *fuerza* que posibilita la prolongación en el tiempo y en el espacio de una imagen –a la que comparamos con la *potencia* de la escritura– que conlleva diferentes temporalidades. En este caso se actualiza en el presente un tiempo histórico de un momento político de la historia argentina.

<sup>10</sup> Acrílico y dorado a la hoja 150 x 200cm. Este cuadro como el de *Evita protege al niño peronista* que citamos en el próximo apartado están disponibles en la página web de Daniel Santoro (de allí hemos extraído las imágenes). Asimismo, pueden consultarse estas imágenes en los libros *Manual del niño peronista* y *Santoro. Utopía justicialista, con un objeto caído* que se citan en la Bibliografía.

<sup>11</sup> La obra literaria de Incardona es posterior al 2001 y la pictórica de Santoro se centra en el imaginario justicialista a partir de ese mismo período. Al respecto, Claudia Soria señala que toda la obra de Santoro anterior al 2001 “podría ser leída como un ensayo, un boceto o una serie de ejercicios plásticos sobre los que Santoro después monta el cuerpo y el rostro del paraíso justicialista que coincide con el peronismo clásico” (Soria, 2013: 196). Es por esto que a pesar de que *La felicidad del pueblo* es del año 2000, la pensamos en clave con el resto de las obras que constituyen las colecciones que se exponen bajo los títulos *Un mundo peronista* (2001) y *Leyenda del bosque justicialista* (2004).

La patria (la naturaleza y la juventud) para Hölderlin, el peronismo de Perón para Santoro e Incardona, son un efecto del lenguaje (onírico y pictórico/literario), una construcción en el terreno de lo imaginario. En este sentido, Santoro e Incardona recaban entre los restos y recrean bajo la forma de la leyenda aspectos sobre todo felices del peronismo histórico. A la luz de una gran transformación del peronismo como proyecto político, de dictaduras, proscripciones, violencia política y del decanato menemista con sus consecuencias socio-políticas y económicas, Santoro como Incardona –quien en la diferencia generacional se constituye como ese infante al que el peronismo educa con la idea de que los *milagros* no pertenecen a la esfera de lo irrealizable, sino que pueden ser un proyecto para el presente (Punte)– construyen una poética que juega con esa *utopía de la felicidad al alcance de la mano, realizable en lo inmediato*, ese sueño que jamás tiene lugar sino en la imaginación de quienes confían en ese modelo (Lebenglik, Ballent). Y en esta línea, ambas obras (la pictórica de Santoro y la literaria de Incardona) insisten en el aspecto fantasmagórico de aquel sueño. De allí que, aunque de estéticas disímiles, en ambas obras aparecen representados el sentimiento de pertenencia a una familia, a una clase social, a una comunidad política, específicamente peronista. Y además, aparece tematizado el régimen de protección paternalista asociado no sólo a un discurso que reivindica la clase obrera sino también a la acción que representa la conformación de la Confederación Nacional del Trabajo (CGT), las nuevas leyes y el aumento de los salarios que definen al primer gobierno peronista. Asimismo, ambos recuperan la imagen hagiográfica de la figura de Eva Duarte como el hada madrina de los pobres.<sup>12</sup>

Podemos poner en diálogo entonces esa fuerza de aglutinación poderosa (Contreras) que permea el imaginario de la literatura de Incardona con el imaginario a partir del cual Daniel Santoro pinta su cuadro *La felicidad del pueblo* (2000). La diferencia temporal no borra lo que el texto de uno y la imagen del otro construyen en tanto ambos universos trabajan a partir de una matriz donde el imaginario peronista se enlaza con una idea de familia como expresión del bienestar de los trabajadores:



<sup>12</sup> Volveremos sobre este punto en el siguiente apartado.



En *La felicidad del pueblo* Santoro recrea la escena de una familia de cuatro integrantes congregados alrededor de una mesa donde se visualiza el pan dulce y la sidra adornados por unas cintas que dicen “Perón” y “Evita”.<sup>13</sup>

Mientras la hija, vestida con el guardapolvo blanco característico de la escuela pública, apoya su mano sobre *La razón de mi vida* como en señal de juramento bíblico, el hijo varón –vestido con uniforme– le entrega a la madre orgullosa el diploma de la escuela industrial. Claudia Soria señala el rol fundamental que cobran los niños en la iconografía de Santoro. Estos, con su guardapolvo blanco, la cinta de luto y el texto de *La razón de mi vida* parecen ser los portavoces del Estado de bienestar a la vez que son quienes más resentirán la pérdida de la “madre estado” (Soria, 2013: 201).

En el marco de la escena familiar, el padre escucha y gesticula frente a la radio prototípica de los años 40. Esta, junto al auto –que puede verse a través del vidrio de la ventana– son los símbolos de aquellos elementos de confort que la clase trabajadora logra adquirir gracias a Eva, el *bada madrina de los pobres*. Todos en el cuadro poseen la cinta de luto por la muerte de Evita. Sin embargo, el cuadro construye una atmósfera festiva. Y es que, más allá de su muerte, Evita parece haber sobrevivido con sus acciones, sus legados, su imagen. De allí que su rostro sobrevuela el cuadro envuelto en una nube.<sup>14</sup>

Santoro pinta al hombre en el marco de su cotidianeidad, en un momento de esparcimiento junto a su familia en la casa *propia* al finalizar la jornada laboral. Para ello, se sirve del relato peronista, recupera su iconografía y desde el presente construye una imagen mítica con gran ironía de ese momento histórico, de esos sectores populares. Roger Chartier sostiene que la imagen tiene el poder de mostrar lo que la palabra no puede enunciar, lo que ningún texto podrá dar a leer (Chartier, 1996: 76). De allí que esa naturaleza de ser *indecible* imponga limitaciones a quien trabaja desde el texto. Describir la imagen es construir otro texto, apostar a una interpretación conjetural y distinta de sus posibles efectos de sentido. Y para ello, la palabra que en este caso está dada por el título que acompaña la obra proporciona una herramienta para la interpretación que *nos pide* la imagen: *La felicidad del pueblo*. El título habilita entonces a leer a la familia peronista como paradigma de una nueva relación entre la sociedad y el Estado. Esto conlleva la resignificación de ambas esferas: los trabajadores se constituyen como los beneficiarios de un Estado benefactor. Pero, al mismo tiempo, la imagen traduce esa ausencia a la vez que

<sup>13</sup> Este cuadro de Santoro parece dialogar con *La Navidad de Juanito Laguna* (1961) de Antonio Berni puesto que en éste se recrea una familia alrededor de una mesa navideña donde lo que predomina es la escasez de alimento y la tristeza de los rostros. Hay un pan dulce en el centro, una pequeña botella que parece ser de Coca-Cola y otra más, que puede ser un vino con el cual se brinda. Berni coloca un pan dulce en el centro de la mesa como signo de pobreza (es todo lo que tienen para comer). Puede decirse que Santoro invierte el signo al reubicarlo como símbolo de abundancia cual si se tratara de la consecuencia de la acción política del peronismo. Esta comparación no es aleatoria en tanto la obra de Santoro dialoga con la obra de Berni a partir de los personajes de *Juanito* y de *Ramona*. Señala Santoro en el texto introductorio a su exposición *Leyenda del bosque justicialista* (2004): “Tal vez no sea un hecho casual que Juanito Laguna, con cinco o seis años de edad, aparezca en 1960, abandonado en un basural; un lugar donde pocos años antes, el peronismo había conocido los fusilamientos sumarios; tampoco parece casual que Antonio Berni, haya elegido borrar cualquier rastro de aquel movimiento de masas con los que seguramente se cruzó buscando por el conurbano bonaerense, chapas y residuos para sus excelentes cuadros de montaje; sospecho incluso que Ramona Montiel fue peronista, y que en algún rincón de su habitación guardaría un altarcito dedicado a Evita, ¿o acaso era una rara prostituta “marxista leninista”?” (Santoro, 2005: 95). La muestra hace un recorrido pictórico a través de la leyenda que Santoro construye para representar, simbólicamente, el nacimiento y el origen del personaje de Berni: Juanito Laguna. De allí que *La leyenda del bosque justicialista* narra la (corta) vida de la madre de Juanito a la que representa como una niña del pueblo, luego una madre-niña y finalmente, una niña muerta que flota en el río. Esta es apadrinada por Eva Perón y acobijada por el ideario y las instituciones peronistas.

<sup>14</sup> Según Nora Domínguez, la cabeza de Eva –aquella imagen de perfil que sobrevuela el cuadro– ya no es la de una mujer sino un emblema: pierde la mirada frontal, solo puede mirar el pasado o el futuro. Su perfil constituye el vértice de la construcción de un imaginario político que a la vez delimita una identidad (Domínguez, 2010: 134- 135).

la hace presente en esa falta: lo que vemos –y aquí la ironía– es lo que nos prometieron y no tenemos, lo que, de haber existido, hemos perdido. La obra de Santoro representa siempre una falta, una ausencia. Desde el humor, los fuertes colores y los personajes a gran escala parece construir una estética celebratoria que sin embargo, lo que hace es traslucir aquello que no se puede obtener: esa felicidad del pueblo que intenta construir el peronismo. Puede decirse que la obra de Santoro se vuelve *ineluctable* en tanto la sostiene una pérdida y es desde allí que la imagen abre a un vacío que nos interpela, que nos *mira*, que nos *concierna* y que nos *constituye*. Miramos la imagen y esta nos muestra lo que no tenemos, lo que nos falta, nuestro vacío (Cfr. Didi Huberman 2011b).

Posterior a la crisis del 2001,<sup>15</sup> Incardona y Santoro recuperan el imaginario peronista que a partir de las décadas del 40 y 50 queda inevitablemente ligado en el imaginario nacional al proyecto modernizador asociado a un discurso donde lo popular democrático comienza a ser central. Desde su aparición en el escenario argentino, el horizonte imaginario del peronismo tiñe no sólo el proyecto de construcción de la nación sino también los intersticios más invisibles de su cultura. Las grandes transformaciones que se producen en la estructura económico-social de aquella época producen también una enorme convulsión en el área de la cultura (Rosano, 2006: 16). Ambas poéticas, la de Santoro y la de Incardona, construyen así una ilusión utópica en el sentido que le da Jacques Rancière cuando la define como “un buen lugar”(s/a: 14). Esto es, una división no polémica del universo sensible donde lo que se hace, lo que se ve y lo que se dice, se ajustan exactamente y en la que hay una idea de comunidad que encuentra su forma adecuada de incorporación.

Gabriela Nouzeilles sostiene que la máquina significativa peronista opera mediante una producción de series de articulaciones narrativas y núcleos iconográficos que se repiten y perviven en el tiempo, a la vez que se transforman y adaptan para responder a coyunturas político- estatales específicas (Nouzeilles, 2010: 111). Es en esta línea que la poética de Incardona entabla un vínculo *intermedial* con la obra pictórica de Santoro en tanto ambas insisten en una idea de comunidad e identidad forjadas en espacios de pertenencia que corren el riesgo de desaparecer; y ante esa amenaza se escribe y se pinta. El peronismo (aquel de Perón y Evita) no sólo es la comunión simbólica de todos esos espacios de pertenencia sino también el soporte de su materialización y desarrollo.

## Eva, la madre de los desamparados

Tanto en la obra pictórica de Santoro como en la literaria de Incardona aparece la figura de Eva asociada a la imagen del *bada madrina de los pobres* que impulsa el relato peronista<sup>16</sup> y que la define como aquella capaz de saciar los deseos insatisfechos cual si se

<sup>15</sup> Para una contextualización de la crisis del 2001 en Argentina recomendamos los siguientes textos: Sarlo *Ciudad vista* (2009), Gorelik *Miradas* (2013), Giunta *Poscrisis* (2009), de Svampa y Pereyra *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras* (2003); de Svampa y Corral “El análisis de la dinámica asamblearia” (2012), de Svampa *Los que ganaron. La vida de los countries y barrios privados* (2001) y la entrevista a Svampa por Fernando Fagnani “Concebir una nueva democracia” (2005); de Ludmer *Aquí América Latina* (2010); los textos de y compilados por Marcos Novaro (2002, 2004, 2006).

<sup>16</sup> En *Santa Evita* Tomás Eloy Martínez señala siete elementos que contribuyen a construir el mito de Evita. Uno de ellos, el sexto, se relaciona con lo que puede llamarse el “relato de los dones”; el cual la representa como una *santa*, el *bada rubia*, el *bada madrina de los pobres y desamparados*. Este es el relato que, según Martínez, circula en cada familia peronista: “El abuelo no había visto el mar, la abuela no sabía lo que eran las sábanas o las cortinas, el tío necesitaba un camión para repartir cajones de soda, la prima quería una pierna ortopédica, la madre no tenía con qué comprar el ajuar de novia, la vecina enferma de tisis no podía pagarse una cama en los sanatorios de las sierras de Córdoba. Y una mañana apareció Evita. En la escenografía de los relatos, todo sucede una mañana: soleada, de primavera, ni una nube en el cielo, se oye música de violines. Evita llegó y con sus grandes alas ocupó el espacio de los deseos, sació los sueños. Evita fue la emisaria de la felicidad, la puerta de los milagros. El abuelo vio el mar. Ella lo llevó de la mano, y ambos lloraron juntos ante las olas.

tratará de una madre (Soria, 2013: 201).<sup>17</sup> En las poéticas de Incardona y de Santoro, se construye la imagen de una Eva asociada a aquella que canoniza el régimen peronista de una santidad ligada a la maternidad simbólica del pueblo.<sup>18</sup>

En “Riachuelito”, el segundo cuento de *El campito*, Carlitos, una especie de aeda ciruja, narra el origen de uno de los barrios secretos que funda la CGT por encargo de Eva. Esta se representa como aquella que da refugio y protección a los niños huérfanos, los que en el devenir de la trama se constituyen como personajes fantásticos, niños lactantes que, con el paso de los años, no aumentan de estatura debido a la contaminación del riachuelo. Estos enanos junto a las *delegadas censistas* y a otras pequeñas poblaciones perdidas constituyen las *tribus* míticas del peronismo que habitan los barrios secretos realizados a imagen de los “bustos peronistas” como Ciudad Evita, el Barrio Mercante, el barrio Finochietto. A lo largo de la obra de Incardona, estos barrios gozan de la protección de Evita a quien se la prefigura como una santa, aquella que acompaña y vela por los humildes y los trabajadores. Esta imagen de Eva como santa, mártir, madre ideal de los argentinos, impuesta por el mito oficial peronista que recupera la literatura de Incardona, también aparece representada en la obra de Santoro:



Eso se cuenta.” (Martínez, 1995: 84). Esta imagen se completa con que ella no tenía problemas en confundirse con la gente y para muchos tocar a Evita es tocar el cielo. No dudaba en acercarse y besar a los leprosos, a los tuberculosos, a los cancerosos (en aquel entonces pensaban que era una enfermedad contagiosa) ni a los pobres vestidos con harapos hasta llenarse de piojos. Por otra parte, las antropólogas María de Hoyos y Laura Migale señalan que “...más allá de la propaganda oficial, de los sindicatos que pedían al Vaticano la canonización de Eva, existía un genuino dolor popular. Los hogares peronistas tenían sus propios altares donde las fotos de Evita eran iluminadas con velas -cada noche a las 20:25 horas- y estaban permanentemente adornadas con flores. Treinta y cinco años después, pese a las persecuciones y prohibiciones, fuimos testigos que estos altares aún se mantenían en ranchos ubicados en las sierras de Tucumán y Catamarca. La foto de Eva, con sus mejores vestidos de las galas patrióticas, seguía siendo considerada “El Hada Rubia” y homenajeada con floritas -a veces hechas en papel- y velas.” (s/p) En esta línea véase el cuadro de Santoro *El hada argentina, se aparece ante tres niños escolarizados* (2004).

<sup>17</sup> Véase también, de la misma autora, “El cuerpo maternal de Eva Perón: ¿qué es una madre?”. *Los cuerpos de Eva: anatomía de un país huérfano*

<sup>18</sup> Alejandro Sustí González analiza este proceso de canonización laica que impulsa el régimen peronista y lo compara al imaginario católico y a su idea del sacrificio cristiano (Sustí, 2007. Véase específicamente el capítulo 3 “Cuerpo y religión”).

En el cuadro *Evita protege al niño peronista* (2002),<sup>19</sup> el rostro de Eva se ve enmarcado en un aura de luz; y en ese gesto de cubrir con el manto al niño que duerme se conjuga la poética de Santoro que construye la figura de Eva como arquetipo de Madre-Estado/ Estado Maternal frente al Estado liberal paternalista. En este sentido, proyecta un Estado sensible que vela por los desamparados y que busca restituir la justicia social (Santoro 2002: 10). Se trata entonces de una mitológica Madre-Estado que permite soñar con un régimen político benefactor que hace que los milagros puedan alejarse de la esfera de lo irrealizable para constituirse como un proyecto posible. Y en esta línea, Santoro recupera ese poder que tiene la imagen de Eva y que se relaciona con el ejercicio exacerbado de la maternidad simbólica y espiritual, que surge como consecuencia de su temprana muerte producida por el cáncer y del consiguiente esfuerzo del régimen político por mantener la cohesión social mediante el recurso de su santificación. De allí que la imagen de madre nutricia que se descorporiza, para convertirse en proveedora de todo lo vital y necesario para su pueblo, sirve a la intención de evitar la dislocación provocada por la descomposición de ese cuerpo a causa de la enfermedad (Rosano 2005, Punte 2010).

La imagen que recupera Santoro para construir esa imagen mítica de Eva es la de la presidenta de la Fundación Eva Perón (FEP),<sup>20</sup> que simplifica su vestuario y su peinado con el propósito de concentrarse en su tarea política (Soria, 2013: 212). Se trata de la mujer pública “con el cabello anudado en un rodete, el trajecito sastre y la cara sin maquillaje, sin signos que permitan reponer una época y que, por eso mismo, confieren eternidad a estas imágenes” (Cortés Rocca, 1998: 37). Y en esa simplicidad estética no sólo se afirma la mujer política, la mano derecha del Coronel –a la que también vuelve una y otra vez Incardona–; sino también la mujer sencilla y trabajadora, la *madre* de los obreros. En sintonía con esta imagen de Eva como madre protectora de los desamparados, la poética de Incardona construye la figura de Celina, la madre del protagonista. En su rol de *maestra de frontera en el Conurbano Bonaerense* trasciende sus actividades para visitar las casas de sus alumnos, organizarles el comedor, conseguirles zapatillas y esto le confiere a la maestra un halo de santidad, a tal punto que ser su hijo salva al protagonista en varias oportunidades:

Vinieron como diez chabones de Urquiza, amigos del hermano de uno de los chicos, y nos empezaron a cagar a piñas, a Javi –que después salió corriendo y me dejó solo- y a mí. Enseguida me encerraron y me empezaron a dar: trompadas, patadas de todos lados. Aguanté como pude; tiré un par de manotazos al aire, pero fue en vano. Ya está, pensé, cobré para todo el viaje. Por suerte, seguía en pie, aunque en cualquier momento me tumbaban. Y en el piso sí que estaba listo, esta no la contaba. Pero antes de que cayera en desgracia y me hicieran puré la croqueta, de golpe la cortaron. Alguien me había reconocido:

–Pará, pará que es el hijo de la maestra (Incardona, 2008: 39-40).

Por último, queremos destacar que en la poética de Santoro como en la de Incardona se construyen espacios contrapuestos, disyuntivos, que encuentran sus paralelos imaginarios: un sector popular, obrero y peronista vinculado a la vida familiar y de hogar (en el caso particular de Incardona relacionado al barrio de Villa Celina); y una elite blanca y oligarca vinculada a la cultura letrada (en el caso particular de Incardona relacionada a los barrios de la capital de Buenos Aires). De allí que, en el cuadro de Santoro, esa mujer de anteojos

<sup>19</sup> Óleo, acrílico y dorado a la hoja, 190 x 140 cm.

<sup>20</sup> La *Sociedad de Beneficencia de Buenos Aires* (fundada por Bernardino Rivadavia) solía ser presidida por la primera dama pero cuando Eva Perón se entrevista con sus directivos, estos rechazan otorgarle el cargo debido a su edad y a su consecuente falta de experiencia. Frente a esto, el gobierno peronista disuelve dicha sociedad y en su lugar instala *La Fundación Eva Perón* (FEP). Esta es creada por Eva Duarte de Perón y funciona desde 1946 a 1955 (inicialmente se llama “Fundación María Eva Duarte de Perón” y en 1950 pasa a ser la “Fundación Eva Perón”). Eva queda a cargo de la mayoría de sus actividades y durante horas atiende a gente que llega de todo el país con pedidos de ayuda económica. Con la muerte de Eva y el posterior derrocamiento de Perón, esta entidad se elimina.

grandes y llamativos con un libro en la mano de Rabindranath Tagore situada del otro lado de la ventana puede asociarse a Victoria Ocampo,<sup>21</sup> figura estereotípica de la ciudad letrada argentina. En esta línea, la ventana constituye la frontera entre el adentro marcado por el peronismo y el *otro* de ese peronismo. El niño funciona como símbolo de la generación venidera, del proyecto político de garantizar la justicia social y de consolidar una sociedad ideal. Y esa sociedad ideal ligada a la infancia se corresponde con aquel imaginario nostálgico que atraviesa la literatura de Incardona y que idealiza ese tiempo perdido de aquel barrio que ya no es el mismo.

A lo largo de estas páginas hemos analizado cómo tanto la literatura de Juan Diego Incardona como la imagen visual de la obra de Daniel Santoro encuentran su potencia en la perdurabilidad que el arte les permite. Esto es, confiar en el porvenir de la palabra escrita y de la imagen visual e insistir en aquel sueño del imaginario peronista que proyecta una idea de familia, de barrio, de nación. En este sentido, ambas obras funcionan como *fuerzas* que posibilitan –no sin tensiones– la superposición de elementos disímiles tales como lo arcaico y lo actual, la tradición y la ruptura, el pasado, el presente y el porvenir.

## //BIBLIOGRAFÍA//

### 1. LIBROS

- ANTELO, Raúl. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. Héctor Schmucler, trad. México: Siglo XXI, 1999.
- BIAGGINI, Martín. *Historia de Villa Celina y sus barrios vecinos*. Buenos Aires (Ramos Mejía): Compañía Editora de la Matanza, 2012.
- CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce y MAYOL, Pierre. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Luce Giard, nueva ed. Alejandro Pescador, trad. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- CHARTIER, Roger. “Poderes y límites de la representación. Marín el discurso y la imagen.” *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Horacio Pons, trad. Buenos Aires: Manantial, 1996. 73- 99.
- CIORAN, Emil Michel. *En las cimas de la desesperación*. Rafael Panizo, trad. Barcelona: Tusquets, 1996.
- CONTRERAS, Sandra. “Literatura y realidad. Tres episodios en la narrativa argentina contemporánea”. *Literatura e Realidades*. Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer, ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. 213-228.
- CORTÉS ROCCA, Paola y KOHAN, Martín. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2011a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. 1ed. Horacio Pons, trad. Buenos Aires: Manantial, 2011b.
- DOMÍNGUEZ, Nora. “Los rostros de Eva Perón”. *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke, comp. 1 ed. Buenos Aires: Prometeo, 2010. 129- 142.
- FELTEN, Uta y MAURER, Isabel, eds. *Intermedialidad en Hispanoamérica: rupturas e intersticios*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2007.

---

<sup>21</sup> La revista Sur, dirigida por Victoria Ocampo, publica a Rabindranath Tagore en homenaje al centenario de su nacimiento. Ambos guardan una estrecha amistad, a tal punto que Tagore la visita reiteradas veces en Villa Ocampo, su casa de veraneo en Mar del Plata en donde aún se conserva registro fotográfico de esos encuentros.

- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Alfredo Brotons Muñoz, trad. Madrid: Ed. Akal, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1990. Edición actualizada, 2001. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- GIUNTA, Andrea. *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Ed., 2009.
- GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- HIGGINS, Dick. *Horizons*. New York: Ubu Editions, 2007.
- HERLINGHAUS, Hermann. “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. Herlinghaus, Hermann, ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- INCARDONA, Juan Diego. *Amor bajo cero. Babía Blanca: Vox*, 2013.
- INCARDONA, Juan Diego. *El Campito*. 1era ed. Buenos Aires: Mondadori, 2009.
- INCARDONA, Juan Diego. *Objetos maravillosos*. Buenos Aires: Tamarisco, 2007.
- INCARDONA, Juan Diego. *Rock Barrial*. 1era ed. Buenos Aires: Norma, 2010.
- INCARDONA, Juan Diego. *Villa Celina*. Daniel Santoro, ilustraciones. 2da edición. Buenos Aires: Norma, 2010.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Bs. As: Eterna Cadencia: 2010.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- NOUZEILLES, Gabriela. “El niño proletario: infancia y peronismo”. Soria, Claudia, Paola Cortés Roca y Edgardo Dieleke, eds. *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. 1ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010. 111-128.
- NOVARO, Marcos. *Historia de la Argentina contemporánea. De Perón a Kirchner*. 1ed. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- NOVARO, Marcos. Comp. *El derrumbe de lo político en el ocaso de la convertibilidad*. Buenos Aires: Norma, 2002.
- NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente, comps. *La historia reciente. Argentina en democracia*. 1 ed. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- ROSANO, Susana. “Apuntes para pensar la obra de Daniel Santoro. El paraíso perdido del peronismo en clave hermética”. Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke, eds. *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. 1ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010. 241- 253.
- ROSANO, Susana. “Reina, santa, fantasma: la representación del cuerpo de Eva Perón”. *El salto de Minerva*. Moraña, Mabel y María Rosa Olivera-Williams, eds. Madrid/Frankfurt aM: Iberoamericana/Vervuert, 2005.189- 204.
- ROSANO, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación (Argentina, 1951- 2003)*. Rosario: Beatriz Viterbo Ed., 2006.
- SANTORO, Daniel. *Manual del niño peronista. The Textbook of the Peronista Child*. Buenos Aires: La Marca, 2002.
- SANTORO, Daniel. *Utopía justicialista, con un objeto caído*. Córdoba: Museo Provincial de Bellas Artes CARAFFA, oct- nov. 2005.
- SARLO, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Bs. As: Siglo XXI, 2009.
- SORIA, Claudia. “El peronismo en el gabinete iconográfico de Daniel Santoro”. Anne Berenike Rothstein y Pere Joan Tous, eds. “*Evita vive*”. *Estudios literarios y culturales sobre Eva Perón*. Berlín: Tranvía, 2013. 195- 219.
- SPERANZA, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- SUSTI GONZÁLEZ, Alejandro. *Seré millones: Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*. 1 ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

- SVAMPA, Maristella. *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*, Buenos Aires: Biblos, 2001.
- SVAMPA, Maristella y PEREYRA, Sebastián. *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.

## 2. ARTÍCULOS

- ANTELO, Raúl. “As imagens como força”. *Crítica cultural*. Vol.3, Num.2, (jul.-dez, 2008). Web nov. 2014.  
<[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/117](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/117)>
- CHAPPLE, Freda, coord. Dossier “La intermedialidad”. *Revista de Estudios Culturales. Cultura, lenguaje y representación* de la Universitat Jaume I, Vol. 6 (mayo, 2008): 1- 170. Web junio 2013. <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clar/article/view/29>>
- CUBILLO PANIAGUA, Ruth. “La intermedialidad en el siglo XXI”. *Dossier. Diálogos. Revista electrónica de Historia* Vol. 14, N° 2, (Costa Rica sept. 2013- feb. 2014): 169- 179. Web, junio 2012.  
<<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/8444>>
- HOYOS, María de y MIGALE, Laura. “Eva Perón”. CD: *Almas Milagrosas*: Naya. Equipo de Antropología y Arqueología. Web 20 mayo, 2014.  
<[http://www.cuco.com.ar/eva\\_peron.htm](http://www.cuco.com.ar/eva_peron.htm)>
- RAJEWSKY, Irina. Intermediality, “Intertextuality, and Remediation: A Literary. Perspective on Intermediality”. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, N° 6, “Remédier” (2005):43- 64. Web. Junio 2012.  
<[http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf)>
- RANCIÈRE, Jacques. “La división de lo sensible. Estética y política”. Antonio Fernández Lera, trad. Web. 20 sept., 2014.  
<<https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>>
- SCHETTINI, Ariel. “Misteriosa Gran Buenos Aires” (08 agosto, 2008). Web. Nov. 2012.
- SANTORO, Daniel. *La felicidad del pueblo*. 2000. Web. 10 septiembre, 2014.  
<[www.danielsantoro.com.ar](http://www.danielsantoro.com.ar)>
- SANTORO, Daniel. “Pintar por Perón”. Entrevista realizada por María MORENO. Web: 18 de diciembre de 2014.  
<<http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php?menu=mundo&mp=15>>
- SVAMPA, Maristella. “Concebir una nueva democracia”. Entrevista realizada por Fernando Fagnani. *Otra parte*, N°6, (Buenos Aires, 2005): 66-72.
- SVAMPA, Maristella y CORRAL, Damián. “Movimientos sociales en la Argentina de hoy”, en *Nuevos movimientos sociales y ONGs en la Argentina de la crisis*. Buenos Aires: CEDES, dic. 2002. 21-78. Web Junio, 2012.  
<<http://www.maristellasvampa.net/archivos/ensayo07.pdf>>

## 3. OBRAS PLÁSTICAS

- BERNI, Antonio. *La navidad de Juanito Laguna*. 1961.
- SANTORO, Daniel. *La felicidad del pueblo*. 2000.
- SANTORO, Daniel. *El bada argentina, se aparece ante tres niños escolarizados*. 2004.
- SANTORO, Daniel. *Evita protege al niño peronista*. 2002.





//IMAGES EN MOUVEMENT ET MÉMOIRE CULTURELLE ET  
SOCIALE DANS L'ŒUVRE DE PAUL AUSTER: LIEU  
D'EMBOITEMENT ENTRE EXPÉRIENCE SOLIPSISTE  
MYTHIQUE ET NAUFRAGE DU SINGULIER//

-----  
SUBMISSION DATE: 15/03/2015 // ACCEPTANCE DATE: 21/05/2015  
PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp. 121-130)

KOCHBATI MEHDI  
UNIVERSITÉ PARIS OUEST LA DÉFENSE  
CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES (CREA)  
kochbatim@yahoo.fr

///

MOTS CLÉS: représentation picturale, image, expérience solipsiste, errance mémorielle.

RÉSUMÉ: *The Invention of Solitude* révèle un espace figuratif par des images de solitude mythiques associées aux représentations picturales de Vermeer et Van Gogh discernant deux visions antagonistes de l'expérience solipsiste dans la chambre monacale. Vermeer convoque une solitude mythique par les représentations artistiques de la Vierge. Van Gogh exprime le confinement du sujet derrière des portes barricadées. L'expérience solipsiste adopte un matériau innovant qui admet les formes du chaos dans l'art. Ici, la fonction sociale de la mémoire est fondée sur la nécessité de transmission et le rapport d'altérité. L'errance urbaine et solitaire, lieu du « naufrage du singulier » ouvre la voie à l'errance mémorielle conduite par des connexions littéraires ramenant des figures solitaires mythiques, ceux de Jonas avalé par la baleine, Gepetto dans le ventre du requin et de Crusoé absorbé par son île. La chambre devient un lieu empli de paroles d'autrui, à la fois tombeau et repli utérin.

KEYWORDS: Pictorial representation, image, solipsistic experience, memory wandering.

ABSTRACT: *The Invention of Solitude* reveals a figurative space through images of mythical solitude associated with pictorial representations of Vermeer and Van Gogh, thus discerning two opposing visions of solipsistic experience in the monastic room. Vermeer conjures up a mythical solitude within his artistic representations of the Virgin. Van Gogh articulates the self's confinement behind barricaded doors. The solipsistic experience adopts an innovative material that admits the forms of chaos in art. Here, the social function of memory is based on the need of transmission and otherness. The urban and

solitary wandering, place of the “shipwreck of the singular”, paves the way to a memorial wandering conducted by literary connections which bring up mythical and solitary figures: those of Jonas swallowed by the whale, Gepetto in the belly of the shark and Crusoe engulfed by his island. The room becomes a place filled with the words of others, acting both as a tomb and as a womb.

///

Dans *The Invention of Solitude*, l'image extraite de la représentation picturale s'intègre à l'écriture mémorielle et sert de catalyseur à l'action mnémonique. Le narrateur commente le célèbre tableau de Johannes Vermeer, *la Liseuse en Bleu* («Woman in Blue (IS. 140)») contemplée dans le Rijks museum, comme un symbole de luminosité, d'ouverture et d'extériorité. L'univers de la représentation est porteur d'un non-dit paradoxalement révélateur, en ce qu'il convoque tout ce que celui-ci dissimule et notamment l'univers mémoriel. Toutefois, la représentation de «La chambre de Van Gogh à Arles» («The Bedroom (IS. 142)») contemplée dans le Van Gogh Museum à Amsterdam (IS. 142) sert de modèle de confinement de la chambre close. Le narrateur lui consacre un important commentaire. Cette chambre lui évoque une chambre-prison qui n'est pas seulement l'image de la solitude mais la «substance même» («the substance of solitude itself (IS. 143)»). En effet, au début du 20<sup>e</sup> siècle, Ernest Hemingway, Sylvia Beach et E. Scott Fitzgerald qui font partie du groupe d'écrivains américains de la «Lost Generation», établissent à Paris les nouvelles lignes du «roman américain» en accord avec un nouveau mode de narration extérieur et direct à travers des personnages simples:

The term *Lost Generation* is used to define a group of American writers who lived and gained prominence in Europe during the 1920s. The group gathered around novelist and critic Gertrude Stein, who reportedly coined the term. The group included E. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Ezra Pound, Archibald MacLeish, John Dos Passes, Thornton Wilder, and Hart Crane. [...] Many of these writers reflected the search for something to believe in after the vast destruction caused by World War I. They tended to reject the conventional literary techniques of the past and the crass materialism that followed the war. They made significant contributions to many of the basic themes and styles of modern literature. (Evensen Lazo, 2003: 78)

À ce titre, les personnages solitaires mis en scène dans la théorie du «roman américain» (du début du 20<sup>e</sup>) ayant pour cadre le Far West sont remplacés par des protagonistes solitaires qui ne sont plus perdus dans l'immensité des prairies et des jungles américaines<sup>1</sup> mais dans leur propre conscience.<sup>2</sup> En effet, la solitude permet à tous les narrateurs de l'œuvre

<sup>1</sup> “[...] The mid-twentieth-century “romance theory” of American literature [...] described by Michael Denning as “a powerful argument that the uniqueness of American fiction lay in its repeated flight from history and society, its myth of Adamic innocence, and its reconstitution of romance within the novel form” (Denning, 2004: 178) [...] links the exceptionality of the American romance directly to the exceptionality of American social conditions. In his classic statement of the theory, for instance, Richard Chase claims that romance derived from “the solitary position man has been placed in this country, a position very early enforced by the doctrines of Puritanism and later by frontier condition and, as Tocqueville Skillfully pointed out, by the very institutions of democracy as these evolved in the eighteenth and nineteenth century” (Volney Chase: 1957: 11). According to this model, American writers produced romance, rather than something resembling European Social realism, in the absence of the rigid class structure that governed Europe.” (Forster, 2008: 6).

<sup>2</sup> “Simply by placing human thought and desire under the aspect of the “beautiful,” defined in terms of order and subtle indirection (“circuit and subterfuge”), James evoked the lyrical tradition of the nineteenth century, in which self-examination became a prelude to self-transcendence and the journey toward the self's interior became a covert preparation for a journey up and out of time itself, for the solitary reader as well as the solitary singer. The move toward the interior provided the means, but self-transcendence was the end of the lyric, the real work of which was to bring the solitary self's thought and desire into harmony with the timeless

austérienne avec leurs différentes expériences existentielles, d'être habités par la voix de l'autre. Cette voix regroupe des figures d'écrivains, artistes, des instances parentales et tant d'autres, qui procurent une tonalité plurielle à l'écriture mémorielle. Celle-ci s'effectue par l'errance géographique et solitaire du sujet, qui déclenche chez lui des pérégrinations mentales et mémorielles.

L'expérience solipsiste souligne la relation profonde que tisse le texte austérien avec d'autres discours et dresse une passerelle avec ses prédécesseurs, plus précisément avec l'héritage littéraire et artistique collectif. À ce titre, les sujets austériens font souvent figures d'écrivains, renseignant sur l'importance de l'expérience solipsiste conduite par des occupations elles-mêmes solitaires. Malgré leur liberté factice, sur la grand-route «open road» dans le cas de l'immensité désertique de l'Ouest dans celui de *Moon Palace*, ils sont contraints à la solitude: «To imagine a solitude so crashing, so unconsolable, that one stops breathing for hundreds of years. (IS. 83)». Néanmoins, se séparant de toutes attaches sociales et familiales, leur liberté «factice» réactive les mythes de la littérature américaine (liberté et grand-route). Par ailleurs, la solitude accompagnant l'écriture mémorielle austérienne suspend le temps et s'apparente à un entracte dans le présent permettant la résurrection de la voix des «autres» qui fusionnent dans la création personnelle. Dans ce contexte, il importe de souligner que dès les premières pages de la *Mémoire collective*, Maurice Halbwachs souligne que sa première approche est liée à la pluralité du temps quand il œuvre à la description du mythe du *Solitaire de Londres*:

Le solitaire de Londres réactualise une familiarité avec la mémoire culturelle qu'il choisit en fonction du présent; son présent de Londres c'est simplement le désir de regarder Londres d'un point de vue esthétique, historique, romanesque, économique, etc. Tel est l'itinéraire de transformation du sens du courant de mémoire qui va du substitut de l'inconscient jusqu'au rôle de porteur éternel de systèmes de valeurs culturelles. (Halbwachs, 1997 [1950]: 271)

M. Halbwachs explique, qu'à Londres, sa vie et son activité d'écriture n'étaient solitaires qu'en apparence. À ce titre, il définit la solitude comme un fait historique résultant de la rencontre de plusieurs courants de mémoires collectives dont le carrefour est la ville de Londres. À l'instar de l'expérience solipsiste du narrateur A., dans la chambre de Varick Street (dans *The Invention of Solitude*), le «solitaire de Londres» expérimente un état de solitude qui lui permet d'actualiser et de réactiver une multitude de sociétés ancrées en lui, et existant de manière virtuelle. De plus, M. Halbwachs fait largement référence à la conception du sujet habité par les autres et qui englobe un savoir anecdotique, historique et social. Dans *Solitaire de Londres*, il définit la solitude du sujet en soutenant l'idée que celui-ci n'est jamais seul, car chaque conscience individuelle porte en elle un ensemble de mémoires virtuelles.

Dans *The Invention of Solitude*, des modèles d'expérience de solitude créatrices sont décrits de la même manière que dans le *Solitaire de Londres*. L'image de l'écrivain composant dans la solitude foisonne dans la littérature américaine et se retrouvent dans *The Invention of Solitude*. La tour construite à Concord qui abrite une petite pièce remplie de livres avec en son centre un bureau circulaire, est le lieu de l'écriture de Nathaniel Hawthorne. L'isolement dans Walden pour Henry David Thoreau ou à Amherst pour Emily Dickinson (IS. 122-23), où elle composa mille sept cents poèmes, représente l'état d'enfermement dans la solitude créatrice. Celle-ci est la condition de la naissance de l'écriture mémorielle.

Dans l'écriture mémorielle austérienne, l'espace fermé de la chambre possède une ouverture qui fait de la chambre un espace de création. L'expérience solipsiste de l'écriture

---

world of "great" poems and "noble" thoughts, the scattered notes of the "supreme" or "absolute" song, that had begun when human time began - or more drastically, into harmony with the timeless music of the spheres." (Bercovitch and Patell, 2002: 10).

s'assimile à une expérience monacale et ascétique dans laquelle l'écrivain s'enferme en intégrant l'espace restreint de la chambre. Toutefois, l'écriture mémorielle d'Auster s'interroge sur la condition de la naissance de l'écriture et explore minutieusement la solitude comme une action créatrice et personnelle. À ce titre, *The Invention of Solitude* souligne le mythe de la solitude émanant de l'association du réel et de l'imaginaire. Vivant seul à New York après la mort de son père, le narrateur A. vit l'expérience solipsiste de l'écriture dans sa chambre monacale new-yorkaise: «[A.] is in New York, alone in his little room at 6 Varick Street (IS. 76-7)». Cette expérience va à l'encontre d'un isolement destructeur de l'âme et reste une entreprise créative incitant à l'imagination et à la «quête de la signification spirituelle», («an artist's search for spiritual meaning») (Barbour, 2004: 190). Elle est également ouverture, transcendant l'environnement du texte vers un au-delà textuel. L'œuvre fait appel à de multiples artistes solitaires comme Hölderlin (IS. 98-100), Emily Dickinson (IS. 122-23), Van Gogh (IS. 142-143), etc. Elle médite également sur des solitudes mythiques, notamment celle de Cassandre parlant du fond de sa cellule, et de Robinson Crusoé isolé dans son île déserte et symbolisé par le « naufrage du singulier (IS. 79) ». Pénétrer la solitude de ses écrivains est un moyen pour le narrateur A. d'être habité par les « autres » et de rendre hommage aux Pères fondateurs de l'écriture mémorielle austérienne: «That's why that book is filled with so many references and quotations, in order to pay homage to all the others inside me» (Auster, 1993: 301). Atteindre un univers extérieur par une expérience solipsiste semble jeter paradoxalement un pont avec la parole de l'«Autre».

Établir ce rapport d'altérité est l'objectif de l'écriture dans «The Book of Memory» dont la composante s'apparente à une «œuvre collective» («a collective work») (Auster, 1993: 301). Cette forme plurielle de l'écriture pourrait nous éclairer sur la nature de l'écriture mémorielle. Cette écriture «plurielle» qui rassemble les sphères cognitives, expressives et morales détermine l'originalité de l'écriture mémorielle austérienne qui revendique son appartenance à une tradition littéraire antérieure pour la saper par la suite. *The Invention of Solitude* souligne particulièrement la condition de la naissance de l'écriture et convoque des figures d'écrivains et d'artistes enfermés dans l'espace de la chambre, le lieu de l'écriture mémorielle. Elle dessine également la figure d'Hölderlin isolé dans la tour que lui a bâtie Zimmer, le charpentier de Tübingen, pendant trente-six ans. L'enfermement dans la chambre monacale permet à Hölderlin de s'abandonner à l'écriture et de composer ses plus grands poèmes.

Toutefois, dans *The Invention of Solitude*, la chambre monacale constitue l'essence même de la solitude: «The room is not a representation of solitude, it is the substance of solitude itself. (IS. 143)». À ce titre, la représentation artistique de l'espace de la chambre fait référence aux représentations culturelles et artistiques de la solitude dans l'art. Les images et portraits de l'expérience solipsiste austérienne en dessinent une représentation selon les aspects multiples qu'elle prend dans l'imaginaire culturel occidental, et universel. Ces représentations offrent une multitude de visions parfois même antagonistes de la solitude. À ce titre, dans *The Invention of Solitude*, le narrateur A. compare deux représentations picturales liées à l'expérience solipsiste. Celle-ci est conduite dans l'espace fermé de la chambre au moyen de l'œuvre de Johannes Vermeer et de Vincent Van Gogh qui permettent de discerner deux visions antagonistes de l'expérience solipsiste. Le narrateur dépeint deux visions contradictoires de la solitude dans l'espace de la chambre à la fois ouvert et fermé. Un univers extérieur tout entier est évoqué à travers *la Lisense en Bleu* de Vermeer («Woman in Blue (IS. 140)») grâce à laquelle le narrateur A. développe une relation herméneutique au monde. Il rapproche également deux univers (ouverts et fermés) et construit un lieu d'emboîtement qui est la chambre monacale. *La lisense en Bleu* de Vermeer, synonyme à la fois d'ouverture et de fermeture, détient une dimension universelle qui fait écho à la transmission générationnelle de l'œuvre austérienne. Le tableau évoque, en

effet, la thématique de la filiation par l'interpellation implicite à la solitude mythique des représentations artistiques de la Vierge:

A. stares hard at the woman's face, and as time passes he almost begins to hear the voice in the woman's head as she reads the letter in her hands. She, so very pregnant, so tranquil in the immanence of motherhood [...] and there, hanging on the wall to her right, a map of the world, which is the image of everything that exists outside the room. (IS. 140-1)

Le portrait que fait Vermeer de la chambre fermée véhicule une image de sérénité absolue «utter stillness (IS. 31)». À travers le portrait d'une femme solitaire peinte à l'intérieur de l'espace réduit de la chambre est soulignée l'«autosuffisance du moment présent» («the fullness and self-sufficiency of the present moment (IS. 140)»). À travers la lumière radieuse qui se dégage de la fenêtre ouverte, une ouverture au monde est assurée. En revanche, la représentation que fait Van Gogh de l'expérience solipsiste dans l'espace clos de la chambre, illustre une vision de la solitude renvoyant au confinement du sujet. «La chambre de Van Gogh à Arles» («The Bedroom (IS. 142)») suggère une cellule de prison et un esprit pris au piège derrière des portes barricadées qui symbolisent la lutte dans les profondeurs de la solitude. Il semble que Van Gogh lui-même ait expérimenté cette solitude profonde. Contrairement à la vision de Vermeer de la solitude: la chambre est éclairée de lueurs d'espoir et ouverte sur le monde, celle de Van Gogh ne suggère aucune ouverture et son univers est limité par une porte barricadée: «the world ends at that barricaded door (IS. 143)». Dans ce contexte et dans sa représentation de la solitude et son actualisation des systèmes des mondes savants, Maurice Halbwachs se réfère au système de représentation du sujet tel qu'il est conçu par Beethoven quand il disait que, même sourd et seul, il portait en lui tout le monde de la musique.

Beethoven, atteint de surdité, produit cependant ses plus belles  uvres. Suffit-il de dire que, vivant désormais sur ses souvenirs musicaux, il était enfermé dans un univers intérieur? Isolé, il ne l'était cependant qu'en apparence. [...] C'était le langage du groupe; il était en réalité plus engagé que jamais et que tous les autres dans la société des musiciens, il n'était jamais seul. (Halbwachs, 1997 [1950]: 43)

En effet, le sujet porte en lui les fondements du temps culturel, l'art, la musique, les sciences, les mathématiques, etc. En ce sens, c'est le sujet qui contrôle toutes ses connaissances et les actualise selon l'usage et la situation. De plus, le sujet a la capacité d'actualiser la mémoire culturelle selon des pratiques et des usages qu'il détermine afin de vaincre une situation historique et lui faire acquérir une liberté. Celle-ci est similaire à la manière dont M. Halbwachs lui-même, avant de mourir en déportation, a fait appel à la culture allemande romantique, afin d'esquiver même momentanément l'état de solitude dans lequel il se trouvait et de se libérer du désespoir causé par la mort de ses compagnons. Cette liberté gagnée grâce à la mémoire culturelle fait écho à l'expérience d'Anna Blume dans *In The Country of Last Things*. Ce récit prend la forme d'un compte rendu post-apocalyptique dans un continent qui représente l'étape ultime de l'effondrement. L'écriture mémorielle demeure ici un ultime refuge pour la narratrice-personnage après que les autres moyens de lutte contre la barbarie de la cité ont été épuisés. Sa volonté de témoignage dépasse le cadre temporel et spatial indéfini de celle-ci et constitue la raison qui l'incite à écrire. Son témoignage est motivé par le chaos et s'assimile à une lutte: par un effort volontaire de mémoire, il s'agit de résister à la déperdition progressive des objets et du langage caractéristiques de la cité apocalyptique. Par cet acte de prise en considération de ce qui pourrait incarner une nouvelle existence, Anna adopte un modèle de pensée innovant capable d'accepter le chaos et de l'employer par la suite comme matériau de reconstruction. Cette pratique témoigne d'une création artistique qui admet les formes du chaos dans l'art.

Dans ce contexte, dans un essai intitulé *The Art of Hunger and Other Essays*, P. Auster souligne une citation de Samuel Beckett qui montre l'existence du chaos dans l'art:

What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be a new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else. To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now. (Auster, 1993: 18)

À l'instar de l'œuvre de Beckett, l'écriture mémorielle austérienne reconnaît et intègre l'existence du chaos. À ce titre, les sujets austériens fragmentaires reconnaissent la présence du chaos et tentent comme Anna de sauver ce qui est récupérable. Dans *In The Country of Last Things*, la découverte du fonctionnement réel de l'univers chaotique qui précède le travail de l'écriture mémorielle permet de découvrir, puis de construire de nouvelles correspondances. Anna Blume ne cherche pas, en effet, à exclure toute fragmentation de son univers. Au contraire, elle invente un modèle de pensée qui puisse à la fois intégrer la fragmentation des objets et introduire dans ce chaos une inventivité fonctionnelle. C'est à travers l'imagination que les fragments de l'univers d'Anna sont assemblés et transformés en formes nouvelles qui parviennent à lui faire découvrir des motifs porteurs de sens, même s'il est constamment mis en échec: «The end is only imaginary, a destination you invent to keep yourself going, but a point comes when you realize you will never get there. (CLT. 183)». Néanmoins, cet ordre qui s'établit dans le désordre permet l'évolution de l'écriture mémorielle et l'acheminement identitaire de la narratrice.

Dans *L'Évolution de la mémoire et de la notion du temps*, P. Janet proposa les fondements d'une théorie psychosociale de la mémoire à travers les thématiques du récit, de la narration et de la fabulation. Pour illustrer sa conception de la mémoire, il emploie l'exemple de Robinson Crusoé perdu seul sur son île: «[...] [P]our un homme isolé est inutile, Robinson, dans son île, n'a pas besoin de faire son journal. S'il fait un journal, c'est parce qu'il s'attend à retourner parmi les hommes» (Janet, 2006, [1928]: 219-220). Partant de cette illustration, il souligne que la mémoire ne peut pas se réduire à un acte individuel mais relève d'une fonction sociale fondée sur la nécessité de transmettre ce que nous avons vécu à l'autre. En effet, le mythe de Robinson Crusoé tel qu'il est inscrit dans *The Invention of Solitude* met l'accent sur la fonction sociale de la mémoire. Ce mythe associe le périple du voyage en mer et l'aventure de l'expérience de la vie sauvage sur une île déserte. L'écriture mémorielle austérienne réactive ce mythe en le transposant dans le contexte de l'expérience de la solitude profonde dans le milieu urbain. *The Invention of Solitude* établit, de ce fait, un parallélisme entre le naufrage du bateau de Crusoé et l'existence solitaire de celui-ci, et le naufrage du sujet austérien errant dans le milieu urbain. Le «naufrage du singulier», cette expression empruntée à George Oppen,<sup>3</sup> le poète objectiviste qui apparaît dans le roman et auquel P. Auster a consacré un essai reproduit dans *The Art of Hunger and Other Essays*, illustre la perte de l'individu dans la masse collective que représente la ville. Dans «The Book of Memory», le «naufrage de singulier» («the shipwreck of the singular (IS. 79)») dans le milieu urbain est une expression qui désigne l'expérience de l'errance vécue par le narrateur dans la ville new-yorkaise: «This was life as Crusoe would have lived it: shipwreck in the heart of the city. (IS. 91)». L'errance solitaire du narrateur dans la ville de New York lui ouvre la voie à des pérégrinations mentales et mémorielles conduites par une série de connexions littéraires. Des figures littéraires liées à des personnages solitaires mythiques font leur apparition dans le texte; ne citons que Jonas, Gepetto, Pinocchio parmi tant d'autres. Dans son expérience erratique, A. crée un réseau de correspondances entre son expérience solipsiste et des fragments d'histoires de solitude. Ce réseau permet de tisser des

<sup>3</sup> Hormis Francis Ponge, George Oppen est l'autre poète objectiviste qui apparaît dans *The Invention of Solitude* et auquel P. Auster a consacré un essai intitulé «Private I, Public eye», reproduit dans *The Art of Hunger and Other Essays* (Auster, 1993: 167-171).

similarités entre son expérience solitaire, celle de la fusion de son corps avec la ville jusqu'à être englouti par celle-ci, et d'autres récits similaires, notamment ceux de Jonas avalé par la baleine, de Gepetto dans le ventre du requin et de Crusoé absorbé par son île:

Life inside the whale. A gloss on Jonah, and what it means to refuse to speak. Parallel text: Gepetto in the belly of the shark (whale in the Disney version), and the story of how Pinocchio rescues him. [...] Then shipwreck. Crusoe on his island. [...] Solitary consciousness. Or in George Oppen's phrase: 'the shipwreck of the singular'. (IS. 79)

L'exil dans une solitude créatrice s'accompagne très souvent de la libération de la parole. L'errance géographique et mentale du sujet austérien s'accompagne d'une solitude profonde. Dans *The invention of Solitude*, les rues new-yorkaises sont décrites par A. comme un moyen de transcender une «conscience solitaire» («Solitary consciousness (IS. 79)»). De manière analogue, le dédale des rues de la ville d'Amsterdam décrites comme un noyau de cercles concentriques ouvre la voie à une conscience intérieure individuelle:

All during the three days he spent in Amsterdam, he was lost. The plan of the city is circular [...] and you cannot simply "follow" a street as you can in other cities. [...] Cut off from everything that was familiar to him, unable to discover even a single point of reference, he saw that his steps, by taking him nowhere, were taking him nowhere but into himself. He was wandering inside himself and he was lost. (IS. 86-87)

Le sujet austérien se dissout dans la foule pour retrouver une subjectivité qui passe nécessairement par un exil intérieur. Celui-ci définira le contour de son identité. Le parcours identitaire est lié à une errance géographique qui précède souvent l'errance mémorielle. Toutefois, l'errance peut prendre une forme figée dans le cas de la chambre, donnant lieu à une errance mentale par laquelle le sujet explore son passé. *The Invention of Solitude* est un voyage spirituel conduit par un exil intérieur renforcé par la solitude. Celle-ci empêche tout contact matériel et réel avec l'«autre», si ce n'est qu'à travers une relation de cohésion virtuelle et imagée: «Impossible, I realize, to enter another's solitude. If it is time that we can ever come to know another human being, even to a small degree, it is only to the extent that he is willing to make himself known. (IS. 19-20)». À l'instar de la solitude, l'exil acquiert une double signification. Il est à la fois relation avec l'«autre» et isolement de ce dernier. Dans ce contexte, le narrateur met l'accent sur le caractère indéfinissable de l'exil:

Solitary. But not in the sense of being alone. Not in the way Thoreau was, [...] exiling himself in order to find out where he was; not solitary in the way Jonah was, praying for deliverance in the belly of the whale. Solitary in the sense of retreat. In the sense of not having to see himself, of not having to see himself being seen by anyone else. (IS. 16-17)

Le narrateur véhicule une dialectique entre l'exil dans l'espace géographique et celui dans l'espace intérieur du sujet. Tous les deux sont liés à la solitude. Les tribulations géographiques vaines des personnages sont l'essence de l'exil. L'errance offre une possibilité au sujet austérien de conduire un voyage intérieur dans les méandres de sa conscience profonde. Toutefois, l'exil intérieur du sujet lui fait découvrir une nouvelle relation au monde: «To wander about in the world, then, is also to wander about in ourselves (IS. 166)». Les espaces fermés, notamment celui de la chambre monacale, est un lieu de solitude intense. Celle-ci permet au sujet de se retrouver avec l'«autre», en substituant au minimalisme la chambre: un lieu empli de pensées créatives, de paroles d'autrui et d'imagination, qui ne manquent pas de déclencher l'écriture mémorielle. Dans son expérience solipsiste, le sujet se place dans un espace imaginaire où l'esprit se libère par

une errance mentale incitant à l'exploration d'univers vastes et éloignés. À ce titre, l'espace de la pièce est un «espace limité pour une infinité de possibilités» («the infinite possibilities of a limited space (IS. 89)»), comme le révèle notamment celui de la chambre parisienne.

La configuration spatiale de la chambre, à la fois tombeau et repli utérin («tomb and womb (IS. 160)»), témoigne d'un lieu où une forme de la subjectivité s'éteint au profit de la naissance d'une nouvelle. La chambre monacale parisienne occupée par le compositeur S. souligne cette renaissance créée par l'expérience solipsiste: «This was the womb, the belly of the whale, the original site of the imagination. By placing himself in that darkness, S. had invented a way of dreaming with open eyes (IS. 89)». À ce propos, l'écriture solipsiste dans l'espace restreint est la matrice essentielle de l'action mnémonique et l'ouverture vers d'autres espaces imaginaires. L'état de solitude intense dont témoigne le sujet austérien retiré du monde, s'accompagne d'un désapprentissage de toute connaissance antérieure. Celle-ci ouvre la voie à une quête personnelle du sens nécessaire à la reconstruction d'un «je» morcelé, qui cherche à se redéfinir en prenant des distances par rapport à son propre sujet. Cette redéfinition se fait par l'exploration de sa propre subjectivité comme étant un «autre»: «he speaks of himself as another in order to tell the story of himself (IS. 154)». *The Invention of Solitude* fait découvrir les images de solitude associées à certaines œuvres littéraires et tout l'espace figuratif que l'expérience solipsiste de l'écriture mémorielle déclenche: «every book is an image of solitude (IS. 106)». À ce titre, la descente progressive du narrateur dans les profondeurs de sa propre subjectivité lui permet de prendre une distance plus accrue par rapport à celle-ci. Ainsi, l'appréciation austérienne de la solitude semble osciller d'une célébration de l'emplacement mythique de la production scripturaire à une crainte d'une solitude cruelle et difficile à représenter. L'absence d'identification avec tout ce que représente l'ancien «sujet» («self») impose un nomadisme et une existence erratique au sein des cercles concentriques de l'intériorité. Ce nomadisme intérieur excède l'espace géographique pour atteindre un espace ouvert.

L'absence de toute cohésion avec le monde extérieur n'empêche pas l'imagination de s'épanouir. Celle-ci s'étend en démultipliant à l'infini l'espace solipsiste de la chambre fermée et les murailles barricadées de l'espace géographique et en ouvrant un espace mental et mémoriel: «I read these articles as history. But also as a cave drawing discovered on the inner walls of my own skull (IS. 37)». La multiplication de l'espace intérieur en dépit de l'enfermement géographique dans l'espace restreint prouve la large possibilité de la conscience à s'étendre malgré l'absence de cohésion avec le monde. L'obsession accrue des espaces fermés et des lieux clos dans *The Invention of Solitude* par exemple mettent en exergue l'expérience solipsiste du sujet austérien. Malgré ses différentes formes d'exil géographique, celui-ci maintient une sorte de nomadisme intérieur qui réactive les anciens mythes américains de liberté et de frontière, même s'il s'agit d'un voyage immobile dans des espaces dématérialisés. Ainsi, l'exil intérieur n'est pas un espace d'exclusion pour le sujet mais une relation de cohésion volontaire avec l'autre. Toutefois, la chambre, substance pure de la solitude peut se transformer en un lieu d'aliénation et de suffocation ne représentant que son propre espace topographique limité: «[T]he room is not a representation of solitude, it is the substance of solitude itself. And it is a thing so heavy, so unbreatheable, that it cannot be shown in any terms other than what it is. (IS. 143)». «Une conscience de l'exil intérieure est rendue ici par la nécessité de s'exiler dans une solitude profonde pour se révéler à soi-même. Dans ce contexte, le récit intègre une citation de Blaise Pascal dans laquelle figure l'importance de l'expérience solipsiste: «“All the unhappiness of man stems from one thing only: that he is incapable of staying quietly in his room.” (IS. 76)». En se fondant sur le conseil de B. Pascal, l'importance de la réclusion sera mise en exergue dans la création scripturaire mémorielle. Ainsi, l'univers fictionnel de l'écriture mémorielle austérienne reflète un ensemble de motifs récurrents extraits d'une large tradition littéraire permettant à l'œuvre de s'inscrire à son tour dans l'histoire d'une tradition discursive à la fois américaine et européenne.



## ///BIBLIOGRAPHIE///

### 1. LIVRES:

- AUSTER, Paul. *The Invention of Solitude* (1982). New York: Sun Press, 1982. New York: Penguin Books 1988. London: Faber and Faber, 1988. [“Portrait of an Invisible Man” and “The Book of Memory”].
- AUSTER, Paul. *In The Country of Last Things*. New York: Viking, 1987. New York: Penguin Books, 1990.
- AUSTER, Paul. *The Art of Hunger and Other Essays*. London: The Menard Press, 1982. New York: Penguin Books, 1993.
- BERCOVITCH, Sacvan and Patell Cyrus R. K. (eds.). *The Cambridge History of American Literature: Prose Writing, 1910-1950*, Vol. 6, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- DENNING, Michael. *Culture in the age of three worlds*. New York: Verso, 2004.
- LAZO, Caroline Evensen. *F. Scott Fitzgerald: Voice of the Jazz Age*, Minneapolis, U.S, Lerner Publication, 2003, p. 78.
- FORSTER, Sophia Ella. *The Virtues of Our Defects: Social Critique in Nineteenth-century American Literature*. (Ph.D.). State University of New York at Buffalo, U.S: Ann Arbor, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. *La Mémoire collective* (Éd. critique par Gérard Namer), Paris, Albin Michel, 1997 [1950].
- JANET, Pierre. *L'Évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Compte rendu intégral des conférences faites en 1928 au collège de France, Paris, L'Harmattan, 2006 [1928].
- VOLNEY Chase, Richard. *The American novel and its tradition*. New York: Gordian Press, 1957.

### 2. ARTICLES:

- BARBOUR, John D. «Solitude, Writing, and Fathers in Paul Auster's *The Invention of Solitude*.» *Auto/Biography Studies* 19 (Summer-Winter 2004): 1-2.



//LAS CANCIONES DE LA HABITACIÓN ROJA  
EN EL CONTEXTO DEL ROCK INDEPENDIENTE ESPAÑOL  
DE LOS AÑOS 90. NOSTALGIA DE LA SOLIDEZ  
EN LA CULTURA DE MASAS//

-----  
SUBMISSION DATE: 15/03/2014 // ACCEPTANCE DATE: 15/05/2015  
PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp. 131-148)

JESUS PERIS LLORCA  
UNIVERSITAT DE VALENCIA  
jesus.peris@uv.es

///

PALABRAS CLAVE: Rock español, cultura de masas, poéticas contemporáneas, La Habitación Roja, imaginario social, autoría.

RESUMEN: Las canciones de La Habitación Roja son un buen ejemplo de rock independiente español de los años 90, de su imaginario generacional y de la reconstrucción en cuanto que productos culturales de masas que de la figura del autor llevan a cabo, en un gesto que enlaza más con los “cantautores” de los años 60 y 70 que con la llamada Movida de los años 80. En sus textos, es posible detectar la tematización de la estructura circular del tiempo y la abolición de la linealidad propias de la cultura pop que aparece en otras bandas. Pero junto a ello, una decidida voluntad de fundar un sujeto fuerte, denso, con voluntad de anclaje en medio de la supuesta evanescencia de la cultura de masas. Como comprobamos en este artículo, ello lo llevan a cabo con gestos diversos.

KEYWORDS: Spanish rock, Mass Culture, Contemporary poetics, La Habitación Roja, Social Imaginary, Authorship.

ABSTRACT: The songs of La Habitación Roja are great examples of 90's Spanish independent rock music. They also accurately reflect its generational imagery and its reconstruction of the authorial figure as an object of cultural mass consumption. Such characteristics are more akin to *cantautores* from the 60's and the 70's than to the 80's "Movida". We can draw two major observations from the analysis of their lyrics. First of all, we notice the omnipresence of a circular structure within their lyrics. Second of all, we can also see that they abolish the characteristic pop culture linearity in their texts. In addition to this, we can detect a determined will to establish a strong, dense, and well-anchored subject amidst the alleged evanescence of mass culture. As we will prove in this article, they accomplish said characteristics with a great diversity of gestures.

///

La música rock se convirtió durante la segunda mitad del siglo XX, con diferentes alternativas, en la estética de ese grupo transversal que, en palabras de Paul Goodman, se comporta como una clase social: la juventud.<sup>1</sup> Ello, claro está, no se iba a hacer sin evidenciar las diferencias internas. Es decir, el rock'n roll de los pioneros podía tal vez identificarse con un grupo concreto de jóvenes, como, por ejemplo, muestra la narración genealógica de Peter Wicke (1993: 34). Algo parecido puede decirse por ejemplo del Mersey Beat vinculado a la identidad de la clase obrera de Liverpool de principios de los años 60 (1993: 61). Sin embargo muy pronto la estética del rock iba a operar una escisión interna, convirtiéndolo de hecho en un campo cultural.<sup>2</sup> El otro ya no es externo, sino que se sitúa dentro del propio rock, que se bifurca en numerosas etiquetas y subespecialidades, y esa distinción interna será la más poderosa y operativa, la que resulte la razón de ser de la música de cada banda. El rock y sus versiones son la estética de esa avanzada del futuro que representa cada generación de jóvenes en un tiempo: la modernidad, lanzada hacia el futuro. El rock es la estética de la modernidad precisamente porque es la estética de los jóvenes, y “la modernidad siempre es joven” como nos recuerda José Luis Pardo (2007: 33). Pero no todos los jóvenes son modernos de la misma manera y las subculturas del rock van a atender a esa diversidad dotándola de elementos identitarios específicos.

Las canciones de La Habitación Roja surgen de un contexto de producción muy concreto. Los miembros fundadores del grupo se conocieron en su adolescencia en L'Eliana, un municipio residencial de clase media en el extrarradio de la ciudad de Valencia. Sus primeros discos fueron editados por la pequeña compañía discográfica Grabaciones en el Mar, y, junto a otras bandas de este sello, pronto se convirtieron en uno de los grupos centrales de lo que se dio en llamar la “escena independiente” española en el momento de su emergencia.<sup>3</sup> A partir de 2004 comenzarían a publicar con otra de las compañías más importantes de esa escena, Mushroom Pillow. Esta escena definirá su estética precisamente por dejar atrás la “movida” de los 80. En algunos casos incluso se define por oposición. Cambian las fuentes, los sonidos y los gestos porque también ha cambiado el momento histórico.<sup>4</sup>

La movida fue la celebración y el ejercicio de la modernidad española postfranquista, y en cierto modo surgía de una euforia en el manejo de los referentes marcados como modernos. “Era una generación fascinada por lo nuevo, donde todo el mundo estaba a la última, extrayendo cosas de un conocimiento iniciático”, dice de ella Borja Casani, uno de sus protagonistas (Gallero, 1991: 68). Aunque el horror tuviera lugar en el supermercado o se deseara un baño en mares de radio esas referencias devenían palabras fetiches pronunciadas de forma juguetona, con el gozo de poner en acto así la modernización y el cosmopolitismo.<sup>5</sup> Ahora, una generación después, cuando los españoles

<sup>1</sup> “Paul Goodman suggests that youth is the only subculture which behaves as if it were a class” (Hall y Whannel, 1990: 28).

<sup>2</sup> Resulta útil para pensar las relaciones dentro del mundo del rock el concepto de “Campo intelectual” de Pierre Bourdieu, definido como “Sistema de relaciones entre posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales o artísticas”, especialmente por el hecho de que el propio Bourdieu entiende la lógica propia del campo en términos de lucha: “La lógica que rige el campo cultural es la de la lucha o competencia por la legitimidad cultural”, (Altamirano y Sarlo, 1990: 14-15).

<sup>3</sup> Entiendo por escena “un tipo específico de contexto cultural urbano y práctico de un código espacial”, según la definición ya clásica de Stahl (Shuker, 2009: 115).

<sup>4</sup> “España se les quedaba comprensiblemente corta y buscaban fuentes de inspiración en umbrías transatlánticas: The Velvet Underground, Violent Femmes, Nick Cave, Hüsker Dü, Sonic Youth...”, escribe por ejemplo Jota Martínez Galiana (2002: 11) hablando de los Surfin Bichos, grupo que considera fundador de la escena independiente de los 90. Afirmaciones parecidas pueden encontrarse, por ejemplo, a propósito de Los Planetas.

<sup>5</sup> “Maripili, rica, guapa, /de bonito ni una lata. /Ven deprisa, ven corriendo, yo te espero en Complementos”, cantaban por ejemplo Alaska y Pegamoides (“Horror en el hipermercado”, 1980). Incluso un tema obviamente antinuclear se teñía de parodia juguetona: “Yo quiero bañarme en mares de radio / con nubes de

se habían acostumbrado a ser modernos, la escena independiente española iba, entre otras cosas, a realizar un ejercicio de introspección, y de reconstrucción de figuras autoriales a partir de gestos diversos, uno de los cuales iba a retomar los que habían caracterizado, por ejemplo, la música de los cantautores anteriores a la Movida.

Es complicado determinar si realmente en los años 90 puede hablarse literalmente de “escena independiente” en términos económicos, en un momento en que algunas discográficas que efectivamente lo eran son adquiridas por multinacionales,<sup>6</sup> y otras reproducen en menor escala las estrategias de las grandes compañías. En un proceso narrado por ejemplo por Peter Wicke, “The small firms –known as ‘independents’ [...] have become vitally important to the multinational media organisations” (1993: 124). Lo “independiente” se convierte en una estética, en un estilo, en casi una subcultura en el sentido de Dick Hebdige (1979), legitimada en términos de cultura *underground*, con su propio canon estético, frente a *mainstream*.<sup>7</sup> Los *indies*, así, se convierten en un grupo reconocible que opera un nuevo dandismo. Victor Lenore pensará este gesto en términos de “mecanismo de distinción” (2014: 32). Y precisamente esta superioridad basada en el gesto autorial será una de las características definitorias de la estética de grupo. Si la música rock siempre es una especie de lugar de cruce de discursos sociales en el eje mismo del mercado de productos culturales,<sup>8</sup> es bien interesante comprobar cómo en esta escena independiente se produce todo un intento de reconstrucción de la figura del autor, en un contexto ficcional de independencia económica en compañías que proyectan la imagen de no tener el beneficio comercial como objetivo principal sino la excelencia musical.<sup>9</sup> En realidad el beneficio económico aparece como consecuencia de la excelencia artística.<sup>10</sup> Sin duda, este gesto no resulta único en la historia del rock, baste pensar por ejemplo en el gesto fundante del “rock progresivo”, caracterizado por ejemplo por Simon Reynolds

---

estroncio, cobalto, y plutonio. / Yo quiero tener envolturas de plomo / y niños mutantes montando en las motos / ... Nuclear sí, por supuesto. / Nuclear sí, ¿cómo no?”, podían cantar Aviador Dro y sus Obreros Especializados en 1982.

<sup>6</sup> Basta recordar que la compañía discográfica DRO (Discos Radiactivos Organizados) fundada por los miembros de la banda ya mencionada, Aviador Dro y sus Obreros Especializados, en la que habían grabado algunos de los grupos más importantes (y más personales) de la Movida, fue comprada por Warner Music en 1992.

<sup>7</sup> Fernán Del Val *et al.* han estudiado la configuración de este campo cultural en España con la aparición de publicaciones que, por cierto, siguen el modelo inglés de *New Musical Express*: “El caso de *Rockdelux* es el más significativo para comprender cómo un campo de producción cultural, que a pesar de ser en su origen un medio masivo de comunicación (Frith) con un alcance multitudinario, bien puede proponer una ideología estética romántica y antimultitudinaria” (Del Val *et al.*, 2014: 154). La revista *Rockdelux* comenzó a publicarse en 1984.

<sup>8</sup> “The reality is that rock music stands right in the middle of the commercial whirlpool of mass culture, of the undifferentiated circulation of cultural assets, messages, images and sounds. It is a synthesis of the fragments which were left over from this whirlpool; but a synthesis that was able to follow its own laws of aesthetic in the context of media communications, precisely because it only met fragments of this and that, rather than being weighed down with the millstone of tradition” (Wicke, 1993: 24)

<sup>9</sup> “En el núcleo histórico de la música alternativa figura una estética de rechazo de la industria musical comercial y un mayor énfasis en la música rock como arte o expresión, más que de producto vendible generador de beneficio económico [...]. Sin embargo, al igual que el rock, lo alternativo se convirtió pronto en una nueva categoría de marketing” (Shuker, 2009: 208).

<sup>10</sup> En la página web de la discográfica Mushroom Pillow, esta es la información que ofrece sobre sí misma en el apartado “Historia compañía”: “Mushroom Pillow nació en 2001 con influencias conceptuales de los sellos independientes anglosajones de los años 60 y años 80, pero sin adoraciones de ningún tipo. Intenciones: a) Ser una alternativa a las multinacionales y a los sellos independientes de los años 90 en España. b) Conseguir internacionalizar las propuestas de los artistas. c) Generar cambios en los medios y en la repercusión de artistas salidos del circuito *underground*. d) Conectar a la gente. e) Buscar estribillos. f) Llenar salas” ([www.mushroompillow.com](http://www.mushroompillow.com)). Es decir, internacionalización, consolidación de la escena, afirmación del público entendido como grupo, como participante en la “subcultura”, pero al mismo tiempo el mayor índice de ventas posible y la celebración de conciertos tan masivos como se pueda. La diferencia entonces con las grandes discográficas es una cuestión de especialización en estilos diferentes y de tamaño.

(2010: 469). La “autenticidad” es también valor central e identitario de bandas contemporáneas nacidas en estos años en Estados Unidos (*Nirvana*, por ejemplo) o las figuras emergentes del hip hop (*IceCube*, por ejemplo), como observa Jan Jagodzinski (2005). Se trata de la misma “ideología de la autenticidad” detectada para el caso español por Martín Pérez-Colman y Val Ripollés (2009) y que tiene implicaciones específicas.

En las páginas siguientes me propongo analizar los textos de las canciones de La Habitación Roja, en su mayor parte firmados por Jorge Martí, su cantante y líder, para tratar de dilucidar de qué manera, mediante qué estrategias textuales, intenta trazar esta voz autorial, cómo pretende conjurar esta evanescencia y cómo de ella surge una figura de individualidad disponible para la identificación de sus seguidores.<sup>11</sup> A partir de ahí, nos será posible dibujar una parte del imaginario social de su público, ese grupo de límites difusos, inesperado fruto de la modernización: los jóvenes consumidores del rock *indie*, los hijos de clase media, estudiantes con tiempo libre pero escasas perspectivas de futuro, que sublimarán su frustración inscribiéndola oblicuamente en un ejercicio de distinción cultural.

## 1. Una educación sentimental eléctrica y magnética

Si repasamos los clásicos, en los albores de la modernidad, si pensamos en los primeros diagnósticos sobre la moda, sobre los efectos del mercado masivo de productos culturales en el mundo del arte y en las subjetividades, si releemos a Georg Simmel, por ejemplo, o al propio Marx, nos encontramos una y otra vez con que “todo lo sólido se desvanece en el aire” y es sustituido por elementos que no lo son. Esa sensación es de hecho la definidora de la modernidad, y sentida como nueva cada vez (Berman, 1989: 13). Los productos culturales de masas son fungibles. Las capas y capas geológicas de modas sepultadas, entierran la identidad, la hacen liviana, en perpetua redefinición. El resultado son sujetos que eligen cómo vestirse, qué escuchar, qué parecer, qué ser, que tejen y destejen su semblante: identidades crecientemente líquidas en movimiento constante que además no puede ser detenido (Bauman, 2000: 34). Productos culturales sustituibles son repetidos hasta el infinito: el aura como un fantasma perdido para siempre vagando en apariciones espectrales, secundarias, fantasma de un fantasma. Los productos culturales de masas desaparecen sin dejar rastro. “La música reproducida debe consumirse rápidamente y

---

<sup>11</sup> Desde luego estamos de acuerdo con Jan Jagodzinski (2005: 39) cuando dice que “The musical pleasure we experience as listeners, [...] is incidental to the ideological import of the signification of accompanying text”. La experiencia de escucha de una canción en un concierto, por ejemplo, va mucho más allá de la recepción del texto de sus letras. “El poder de una canción se apoyaría en la interacción entre la materia de la música y la materia del habla, en una síntesis abierta entre el trabajo que hace la primera con los afectos y la comunicación inconsciente y la labor que hace la segunda con la información referencial y las secuencias lógicas” (Méndez, 2011).

Sin embargo, por razones metodológicas, en las páginas que siguen hemos limitado nuestro análisis a las letras de las canciones. Creemos además que las letras sí son relevantes, aunque no lo sea de la misma manera en todas las bandas, es decir, aunque la voz no emerja igualmente nítida sobre los instrumentos en todos los casos. Pero son importantes siempre porque parte de la experiencia del concierto, de lo que construye comunidad entre los fans y escenifica su identificación con la banda liderada por su vocalista, es el acto de cantar con él las canciones. Y también porque tomadas como textos, dejan leer el gesto autorial de su escritura.

De hecho las canciones pueden leerse también desde sus letras, esto es, como textos contiguos al campo cultural de la poesía, como “tradición oral renovada” (Auserón, 1999: 171), otra manera de transformar la experiencia del mundo en experiencia del acto poético (Milán, 2004: 52). Creemos además que esta importancia central de las letras en una parte de la escena independiente de los 90, puede ser pensada en relación con propuestas poéticas que precisamente venían a proponer superar los límites del campo cultural. “Adhiero a la teoría de Valéry que dice que 'un poema no existe más que en el momento de su dicción', y sólo puede ser aprehendido plenamente cuando está 'en acto'”, propone Walter Cassara (2011: 59). En efecto, la poesía entendida como performance, la recuperación de su carácter de texto oral, la convierte en texto contiguo de las canciones rock.

envejecer pronto, de modo que se cree la necesidad de un nuevo producto” (Eco, 1999: 292). En esa cadena de fungibilidades radica el mecanismo que mueve esa flecha lanzada hacia adelante que es el tiempo de la modernidad, y en él el consumo, también de productos culturales, entendido como el intento condenado al fracaso de saciar el puro deseo. “La compulsión a comprar convertida en adicción es una encarnizada lucha contra la aguda y angustiada incertidumbre y contra el embrutecedor sentimiento de inseguridad”, en palabras de Bauman (2000: 87).

Y sin embargo, la experiencia dice que cuando alguien que escuchó *Popanrol*, el primer CD de La Habitación Roja, por ejemplo, lo vuelve a escuchar —y hacerlo es extremadamente fácil gracias a artefactos virtuales como Spotify, que lo tornan permanentemente disponible—, allí, encapsulado, está un resto de 1997, del 1997 de las escuchas originales, del soporte físico que un día lo contuvo. Son ecos, como las voces oídas en Comala. Pero están. Remiten a la educación sentimental eléctrica y magnética de las generaciones que crecieron con el rock, que buscaron y encontraron identificaciones con los nuevos autores del indie de los 90. Y esto no es un fenómeno excepcional. Ya Sheryl Garratt (1990) mostró cómo su condición de fan adolescente de los Bay City Rollers había desempeñado un papel importante en la construcción de su subjetividad. Y cómo no estaba dispuesta a renunciar a esa parte de su identidad. Los productos culturales de masas son fungibles. Pero no desaparecen sin dejar rastro. Forman parte del tejido intertextual de la subjetividad del *Homo Sampler* de que habla Eloy Fernández Porta (2008: 164). Y, a veces, vuelven.

Ya he hablado en otros lugares de este fenómeno. Y me lo encontré explicado gráficamente en el cómic *Ausencias*, de Ramón Rodríguez (el líder de la banda The New Raemon) y Cristina Bueno. Las canciones “son capaces de hacer viajar a alguien en el tiempo durante unos instantes” (2012: 53). Es, por ejemplo, el tiempo de la grabación, que vuelve. Como señala Albin Zak, en el caso del rock es la grabación la obra, y no la partitura: “Records are both artworks and historical witnesses” (2001: 23). La música pop,<sup>12</sup> la música como producto cultural de masas, es repetición incesante, corriente circular en el tiempo. Y es que “los simulacros y Cronos son incompatibles, antagónicos, se enfrentan y se destruyen mutuamente” (Pardo, 2007: 359). Cada vez es este momento y el de la grabación, que siempre vuelve. La obra es un momento congelado del tiempo, o, en tanto suma de pistas diferentes un compuesto de fragmentos sucesivos del tiempo devenidos simultáneos. “The song ‘Peggy Sue’ has no real existence outside Buddy Holly’s record of it” puede decir entonces Laing (1990: 327). Y una vez grabada, acabada, cada canción recorre en espiral el tiempo dialogando con los infinitos momentos de las escuchas, recorriendo subjetividades que contribuye a fijar, a constituir, adensándose o haciéndose liviana, encarnándose y remitiendo a experiencias estéticas diversas en tiempos diversos. “Sólo unos breves instantes de búsqueda o duda, y la memoria sonora se organiza para identificar el referente, y las emociones y recuerdos que trae consigo”: la experiencia identificativa, de la que habla Fernández Porta (2008: 7). “Aquí se habla de ti”, que diría Luis García Montero (1996: 67). Y este hablar de cada receptor que la elige es parte de su razón de ser.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> El término “pop” aplicado a la música resulta ambiguo, ya que, como señala Shuker (2009: 232), “Musicalmente, el pop se define por su accesibilidad general, su orientación comercial, un énfasis en ganchos o coros memorables y una preocupación lírica con el amor romántico como tema. [...] El término pop comenzó a utilizarse en un sentido opuesto, incluso antagónico, a la música rock”. Por ello, he optado por hablar de “rock independiente” o “alternativo”, para evitar caer en la aparente contradicción de hablar de un “pop underground”. Sí hablo, sin embargo, en algún momento de “cultura pop” en sentido amplio. Evidentemente, en sentido literal, todo el rock, en cuanto que es grabado, reproducido y consumido en forma masiva es música “pop” y los mitos que construye forman parte central de la cultura pop.

<sup>13</sup> Reproduzco aquí la cita más por extenso: “Cualquier libro de cualquier tiempo, cualquier autor con gloria o sin gloria, cualquier verso de un poema o de una canción, cualquier palabra se convierte en clásica si toma cuerpo, mira a los ojos de un lector y le dice: aquí se habla de ti” (García Montero, 1996: 67). Para Luis García

Eco explica la tendencia de los productos culturales de masas a la repetición: “la mayor parte de la narrativa de masas es una narrativa de la redundancia” (1999: 247). Y Pardo nos explica que este tiempo vuelto sobre sí mismo es el de la modernidad enfrentada a la crisis de su propia teleología, el paso de la tragedia a la comedia en la percepción de la historia: “En lo cómico se transita rápidamente del principio al final y en seguida se vuelve a empezar, y se diría que por eso, más que 'historia', hay 'historieta’” (2007: 311).<sup>14</sup> No es mucho entonces que el rock sea una banda sonora de la modernidad, o de su crisis, de su versión líquida, puesto que comparte con sus sujetos la misma percepción de la estructura del tiempo histórico. La vida es volver al principio. El tiempo de la grabación es el tiempo de la estética, una suerte de máquina del tiempo por catálogo que puede ser invocada con el gesto de introducir un intérprete -la etiqueta de un fragmento de tiempo encapsulado- en el buscador de Spotify.

“Las canciones llegan tarde, pero están de nuestra parte”, canta La Habitación Roja (“No hay dinero”, 2007). Las canciones siempre llegan un poco después, pero llegan, subrayan, enfatizan, acompañan, se encarnan en vidas diferentes. Y entonces se quedan. O vuelven, vinculadas a ese momento que subrayaron. O renacen para subrayar otros, adensados con las adherencias de cada escucha.<sup>15</sup>

## 2. Las intertextualidades pop

La Habitación Roja es uno de los autores del rock independiente que escribe con una especial consciencia de este proceso. Sus textos, como espero mostrar en las páginas siguientes, pueden leerse como el intento sostenido de erigir un sujeto firme, estable, o al menos con voluntad de anclaje, paradójicamente enunciado desde el seno de la cultura de masas.

Para empezar, las canciones trazan mapas imaginarios. Como las subjetividades a las que interpelan, se llenan de intertextualidades e hipertextos. Se podría por ejemplo programar un ciclo completo de cine con títulos de canciones de La Habitación Roja: “La soledad del corredor de fondo” (2003), el “Viaje alucinante” (2003), que lo es del “increíble hombre menguante” (2003), “Los cuatro jinetes del apocalipsis” (2003), “Días de vino y rosas” (2010), “El cielo protector” (2012). “Charlton Heston, los simios han ganado”, cantan además en “Agujeros negros” (2005), la misma canción en la que se recuerda al Mayor Tom llamando en vano a la tierra.

Pero las referencias a la cultura pop van más allá. En “Gran turismo” (2005), proyectan un viaje definitivo y liberador “como Tintín, como Phileas Phogg”, “como dos

---

Montero, poeta y teórico de la llamada “poesía de la experiencia”, esta identificación del lector, esta disponibilidad para ser usada por otro sujeto que la incorpora como intertexto a su propia subjetividad, es la razón de ser de la poesía. Es interesante que no establezca distinción aquí entre los poemas y las canciones.

<sup>14</sup> “Los héroes cómicos no tienen grandeza ni sus peripecias sentido alguno, sus aventuras y desventuras carecen de consecuencias históricas [...]. No pertenecen al terreno de la *acción* (histórica o dramática), pero tampoco estrictamente al de la *producción* (natural o divina, material o espiritual) sino más bien al de la *imitación*. [...]. Los héroes cómicos burlan el destino a fuerza de burlarse de él y de burlarse de sí mismos. Lo que en ellos nos parece inverosímil es justamente que en sus historietas no hay ‘verdadero’ destino ni identidad narrativa, sino una imitación que los pone en evidencia y revela su falsedad, la artificialidad y la arbitrariedad de la historia” (Pardo, 2007: 312). Los personajes de la cultura de masas, como el Coyote, que vuelve a empezar intacto una y otra vez su persecución del Correcaminos a pesar de haber sido aplastado por rocas inmensas o dinamitado, siempre vuelven a empezar. Están atrapados en “corrientes circulares en el tiempo”.

<sup>15</sup> “Lo propio del Aion serían estas dos cosas: (1) no es un pulso que compita con el pulso de Cronos, no es otra medida del tiempo según el movimiento, otro ritmo para el alma o para el mundo que rivalice con el dominante, sino que se trata de no-tiempo, producido fuera del pulso, [...] un tiempo *off-beat*; (2) ahora bien, esto [...] es ‘la verdad eterna del tiempo’: pura forma vacía del tiempo, que se ha liberado de su contenido corporal presente y, con ello, ha desarrollado su círculo, se extiende en una recta, quizá tanto más peligrosa, más laberíntica, más tortuosa por esta razón” (Pardo, 2007: 361).



tipos de la beat generación”. “Seremos Telma y Louise o Bonnie and Clyde / dos piedras rodantes”. “Si amanece que no es poco –cantarán en “Los últimos románticos” (2005) – aunque me dejes plantado / cruzaré el norte del norte”. Lo cruzará en efecto, pertrechado con estas referencias culturales, con este archivo que intersecta en un sujeto consumidor de productos culturales, que se individualiza en sus opciones, en su combinación, esa especial consistencia del sujeto a la que se refería Peter Wicke (1993: 24),<sup>16</sup> del sujeto del sampler descrito por David Toop (1999: 137) y especialmente Godwin (1988), forjado a partir del montaje de fragmentos.

La cultura pop invocada se convierte en un ejercicio naturalizado de cosmopolitismo cultural. El sujeto indie se nutre de textos de la cultura de masas. Se desterritorializa, se sitúa más allá de las fronteras nacionales, pero ese gesto, esa suma de referencias traducidas, solo puede leerse en clave española. La generación de los 90 no agota los referentes culturales centrales y prestigiosos en el hecho de citarlos, sino que los usa. Los muestra como tejido desacomplejado de su subjetividad, como piezas de su bricolaje cultural. Pero con ellos, usándolos, reenunciándolos, apunta, como veremos, hacia su angustia sin objeto, hacia el deseo o la demanda de sentido que constituyen al sujeto.<sup>17</sup> Son marcas de cosmopolitismo reterritorializadas, entonces.

Algunas canciones, de hecho, ejemplifican su propio funcionamiento. La memoria se compone también de citas, de referencias intertextuales, es disparada por ellas.

La sala medio llena  
la esperanza de encontrarte medio vacía,  
me siento, empieza la película  
mi tristeza se desvanece  
y mis ojos deslumbrados por el rojo  
que dibuja una sonrisa de esperanza en mi cara (“Requiem”, 2003).

La memoria tiene banda sonora, es verdad. “Se perderán los cielos misteriosos al compás / de canciones antiguas que no quiero mencionar” (“La razón universal”, 2012). Pero además la música construye la memoria, es una parte inextricable de ella: “Los últimos veranos de mi juventud / los pasé junto a ti” (“Los últimos veranos”, 2003). O, lo que viene a ser lo mismo, su resto: la canción es una bandera que construiremos “con el blanco que nos queda / tal vez de la nieve que vimos caer / de la espuma del mar que dejamos atrás” (“Cárceles caseras”, 2006).

<sup>16</sup> Ver nota 8.

<sup>17</sup> Víctor Lenore ha caracterizado la cultura *indie* y su prolongación en la cultura *hipster* como una suerte de ejercicio de distinción que se agota en sí mismo: “nuestros discos, películas y revistas sirven demasiadas veces como barricada para separarnos de lo que consideramos ‘masa’” (2014: 82). Este bricolaje, este muestreo intertextual, caracterizado por una marcada anglofilia (2014: 77) entonces, se agotaría en su construcción de la nueva versión del dandy. Como espero que pueda demostrar en este artículo, creo que ese gesto de construir un sujeto sublime y fuertemente individualizado a partir, entre otras cosas, de sus elecciones culturales, marca de su carácter “especial”, no está exento de conflicto ni deja de ser la expresión de un malestar. En ese sentido, no creo que pueda decirse sin más que “hay que ir asumiendo que el *indie* es la evolución natural de la música de las clases altas” (2014: 146) o que “lo bueno de la cultura ‘petarda’ postmoderna es que evita los dramas, el precio suele ser una fuerte desconexión de la realidad” (45), o reducir la melancolía del sujeto de las canciones de La Habitación Roja “al agobio de estar perdido en el centro comercial de finales del milenio sin encontrar verdadera satisfacción” (2014: 132). Es decir, aunque pueden aportarse ejemplos de bandas que confirman las tesis de Lenore (Dover, por ejemplo, en los 90 y sus letras en inglés, o, especialmente, bandas de la siguiente generación, como Lori Meyers o Supersubmarina), no creo que puedan generalizarse sin más. De hecho, muy al contrario, algunas canciones de La Habitación Roja, los Surfín Bichos o Los Planetas, por poner tres ejemplos, vienen a tematizar –como sostengo en estas páginas– un determinado malestar de clase media que tiene que ver con la frustración de las expectativas puestas en el proceso modernizador. Por ello, tampoco creo que pueda caracterizarse simplemente como una versión “hiperesnob” de la Movida (2014: 141). Sostengo, por el contrario, que es más bien el reverso de la euforia del ejercicio de la modernidad que caracterizó a la Movida de los años 80.

### 3. Corrientes circulares en el tiempo

Ese es el título de una canción de otro grupo español nacido en los años 90, Los Planetas. En otro lugar tuvimos ocasión de comprobar como esta circularidad, esta vuelta al principio que resulta constitutiva de las grabaciones pop, se tematizaba en las canciones de la banda de Granada, y se convertía, por cierto, en símbolo de una experiencia posible generacional. La generación que creció escuchando canciones grabadas percibe su vida (su trabajo, sus relaciones personales, sus parejas) como un retorno periódico al principio, a la pista 1 del CD. Del mismo modo que la historia, la propia biografía ya no sigue una línea recta hacia un objetivo, sino que parece devolver muchas veces al punto de partida. Ya no son para sí mismos personajes de destino, ya no conservan la grandeza de la tragedia, sino que han devenido apenas personajes cómicos (aun a su pesar) que vuelven una y otra vez al punto de partida. Como hemos señalado antes, los relatos de las vidas experimentadas comparten entonces la estructura circular de las canciones grabadas. Los sujetos del rock exhiben una y otra vez su encierro en cárceles circulares, en trayectorias espirales, en bucles. Sus textos nombran la percepción del tiempo que tiene la época en la que surgen y que les da sentido.

Las canciones de La Habitación Roja reproducen también este gesto. En ellas los círculos como símbolo son un elemento recurrente. “Todo da vueltas sin cesar” (“Sofá”, 1997). Representan de diferentes maneras esta circularidad del tiempo:

Cada noche la misma función,  
 los mismos lugares  
 los mismos personajes  
 .....  
 Cómo se puede cambiar,  
 principio y final son igual,  
 no hay nada más que lo que hay,  
 círculo vicioso donde ella girará (“Hoyo 17”, 2004).

Los sujetos se ven atrapados en círculos viciosos que no quieren –o no pueden- romper: “Seré una enfermedad que no superarás / una y otra vez recaerás / no habrá remedio” (“Ella dice”, 2006). “Si no hay marcha atrás / volveremos a empezar” (“Los amantes y la paz”, 2007). “Siempre nos pasa igual / y cada amanecer / decimos no volverá a suceder” (“El resplandor”, 2012). En resumen: “No he aprendido la lección / [...] Te quiero y tengo miedo / pero lo sigo haciendo” (“Te quiero”, 1997).

La memoria causa dolor, deviene trauma, una máquina circular que le devuelve al momento doloroso, al instante decisivo de la pérdida: “Luces de neón y un invierno que nunca podré olvidar” (“Siberia”, 2012). La pérdida se renueva una y otra vez: “Sigo sin poder dormir / por las noches me despierto a comprobar / si mi cuarto todavía es el nuestro” (“Lo mejor que me ha pasado”, 2001). Las “fotos de ayer aun hoy siguen vigentes” (“Fotógrafo del alma”, 2006). Y lo mismo puede decirse de la culpa, grabada en el cuerpo, en la identidad: “No me soporto, no puedo escapar / mi cuerpo nunca me dejará marchar”. (“Algún día”, 1997). El mundo en torno, atrapado también, proscribía el olvido: “¿Por qué todo el mundo / me pregunta por ti / cuando yo sólo quiero olvidarte?” (“Largometraje”, 1999). El resultado, entonces, es “algo crónico y claustrofóbico” (“Crónico”, 1999).

Y sin embargo, el mayor cataclismo no es la repetición incesante, sino dejar de poder volver a empezar: “Ya no se transforma / la materia que nos une / ahora solo se destruye” (“Cuando ya no quede nada”, 2007). Por ello, los proyectos de felicidad son también un nuevo comienzo: “Vuelvo a esperar / que los astros me sonrían / y se vuelvan a alinear” (“La razón universal”, 2012). Y la mayor expresión de felicidad consiste en parafrasear a Ángel González y proclamar que “si pudiera elegir y si tuviera otra

oportunidad / todo lo haría por volver a la noche en que te encontré” (“La segunda oportunidad”, 2012). Y es que paradójicamente, es esta circularidad lo que constituye al sujeto, o más exactamente, su deseo frustrado de superarla.

#### 4. Sujetos en un espacio evanescente en busca de sentido

Todo esto está en La Habitación Roja. Pero, en este caso, no todo se limita a este gesto. Además, estos sujetos, emitidos, producidos en la volatilidad del mercado, buscan enraizarse, construirse, darle densidad al texto, volverse (sentirse, devenir) sólidos, o, dicho en las palabras de Zygmunt Bauman, “detener el flujo” (2000: 89).

Así, por ejemplo, construyen trabajosamente su carácter de únicos, su individualidad, y para ello retoman los gestos fundantes del artista moderno (Benjamin, 1980: 83), pero ahora en medio de la plaza pública, después del colapso de la propia figura del autor y en un campo cultural que, como hemos visto, la desconocía estructuralmente, en el que las bandas eran ellas mismas objeto y no sujeto de la representación. El resultado entonces recuerda a la mitología del escritor en la cultura de masas tal como la describió Roland Barthes (1999: 33), es decir, encaja con la idea que el público tiene de lo que es ser un artista.<sup>18</sup>

Las mentiras, por ejemplo, la volatilidad del vínculo imaginario entre las palabras y las cosas, es una de las causas reconocibles de la angustia de la desorientación. Este es uno de los motivos presentes a lo largo de todos los discos del grupo. Desde sus primeras canciones, incluso en inglés (“Tears are falling over the ideal world that she constructed”, “First love”, 1997), hasta canciones más recientes: “No deberías seguir. / Tu primera verdad / aún está por decir”. “Quiero saber qué sentiste al mentirme” (2010). Las rupturas amorosas a menudo adoptan esta forma del desencanto, del desvelamiento.

Ya no creo en tu cielo  
ni en tus paisajes  
ni en tu rojo intenso,  
ni en la tierra que piso,  
la tierra que transformas en barro (“Un mundo perdido”, 2004).

El “pequeño punto en la nariz” del que hablaba Roland Barthes (1997: 41) leyendo *Los hermanos karamazov* mientras dilucida la estructura del discurso amoroso produce el desvelamiento de la puesta en escena.<sup>19</sup> “No sigas fingiendo, pues me haces daño, sé que se ha terminado”. “No habrá despedidas. Si todo es mentira / no quiero una más” (“Mentiras”, 1998). “No nos queda un gramo de verdad / y no tenemos nada de que hablar” (“Ciencia Ficción”, 1999). Toda la relación, la armonía pasada, estaba construida sobre la mentira. Y entonces, es el mundo entero, la ciudad, la que se revela como un gran escenario: “Ya no importa decir la verdad, / mentiras rondando por la ciudad”

<sup>18</sup> “La función del hombre de letras es a los trabajos humanos, casi lo que la ambrosía es al pan: una sustancia milagrosa, eterna, que condesciende a la forma social para que se lo capte mejor en su prestigiosa diferencia. Todo esto introduce a la idea de un escritor superhombre, de una especie de ser diferente que la sociedad exhibe para gozar mejor de la singularidad ficticia que ella le concede” (Barthes, 1999: 33).

<sup>19</sup> “Rusbrock está enterrado desde hace cinco años; lo desenterran; su cuerpo está intacto y puro (¡evidentemente!, si no se acabaría la historia); pero: ‘había solamente un pequeño punto de la nariz que llevaba una marca ligera, mas una clara marca de corrupción’. Sobre la figura perfecta y como embalsamada del otro (tanto me fascina), percibo de repente un punto de corrupción. Este punto es menudo: un gesto, una palabra, un objeto, un traje, algo insólito que surge (que despunta) de una región que jamás imaginé, y que vincula bruscamente al objeto amado con un mundo *simple*. ¿Será vulgar el otro, de quien yo alababa su elegancia y originalidad? De pronto hace un gesto por el cual se descubre en él otra raza. Estoy *atómico*: escucho un contrarritmo: algo como una síncope en la bella frase del ser amado, el ruido de un desgarrón en la envoltura lisa de la Imagen” (Barthes, 1997: 41-42)

(“Náufragos, 2005). “Ilusionistas y magos, / somos lo que parecemos. / Ese es el problema / que todo es mentira” (“Ilusionistas y magos”, 2006). El fantasma del deseo revela su condición fantasmal y con ello se produce la caída del sentido, el colapso de la significación.

En el espacio de los simulacros, uno de ellos, simulacro de sujeto, producto de consumo, se rebela contra este destino. Porque la constatación de que “todo es mentira” (“Esta no será otra canción de amor”, 2007), no es definitiva. El sujeto se resiste a aceptarla. Y una y otra vez, en otro movimiento circular de repeticiones incesantes, protesta ante la falta de sustancia, recusa lo banal, se desmarca. Y reclama entonces profundidad: “Lo que hay detrás es lo que hay que buscar”, proponen ya en “Ángel” (1997). “Somos algo más que carne y hueso, / o al menos eso es lo que me gusta pensar”. “Tiene que haber algo más [...] / Me siento pequeño ante tanta inmensidad” (“Sonámbulos”, 1999). “Tiene que haber algo que me pueda calmar, / calmar este dolor” (“Una nueva oportunidad”, 2010). El deseo de romper la circularidad -ya lo vimos- constituye al sujeto. Desear encontrar el sentido más allá de las corrientes circulares es lo que le da sentido, saber que hay un sentido aunque no pueda nunca alcanzarse, porque está en ese espacio donde en caso de llegarse ya no hay sujeto.

Y, como complemento necesario a esta búsqueda de certezas, o, mejor, a esta afirmación de su necesidad, se propone un individuo poderoso y solitario, inadaptado, que a veces se repliega en el espacio de lo privado (“He decidido no volver a salir, / si quieren encontrarme, tendrán que venir”, “Polideportivo”, 1998), que construye un fortín en su habitación, conectando con el imaginario adolescente de las áreas urbanas de clase media, donde va creciendo el malestar.<sup>20</sup>

He leído en portada  
que han encontrado al hombre que decidió  
darle la espalda a su mundo  
construirse uno mejor. (“El hombre del espacio interior”, 2001).

Espacios que se blindan de un afuera amenazante e invasor. Pero a veces este sujeto diferente recorre las calles, mira con distancia o estupor a las multitudes indiferenciadas:

Cojo otra vez el autobús  
.....  
y a través del cristal los podré ver pasar,  
son todos casi igual.  
Muertos vivientes, ¿a dónde irán?  
Tienen seguro tantas cosas que ocultar.

Entonces el sujeto teme “convertirme en uno más” (“Muertos vivientes”, 2010) o, lo que viene a ser lo mismo, que “ella”, el objeto amoroso, se sumerja en ese afuera indiferenciado: “Y veo a la gente pasar / gente que no volveré a ver / y tengo miedo de que contigo pase igual” (“Espiral”, 1999).

Los habitantes de ese afuera no comprenden, son agresivamente banales (“No dicen nada al hablar, / no los puedo soportar”, “Nadie”, 1998) y hostigan la integridad precaria de esta individualidad: “Debimos actuar a tiempo / contra todas vuestras antenas” (“Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, 2003). El sujeto, entonces, puede encontrar en esa condición de único una manera de sublimar la decepción: “¿Por qué solamente me siento único cuando fracaso?” (“Dices que no”, 2003). Porque si el enemigo es la mediocridad,

<sup>20</sup> Sobre el rock como banda sonora escogida por los jóvenes de clase media, es útil consultar el libro de Chris McDonald sobre la banda *Rush*: “Rock and the suburbs have always been closely connected, precisely because of the alternative it presents to middle-class norms. From the beginning it provided stimulating opportunities for middle class kids to subvert their parents' values and expectations” (McDonald, 2009: 5).

sucumbir no implica siempre convertirse en parte de ella. Puede, incluso, venir a reafirmar la condición excepcional del derrotado:

Qué se puede esperar de la mediocridad  
de este pozo sin fondo que al hablar  
nos devuelve la voz  
va multiplicando el dolor.

Aunque, eso sí, el precio de esta rebeldía, de esta persistencia en la condición indómita, puede ser la soledad. Y el dolor.

Por eso, con el imaginario del rock, con la guitarra a la espalda (“Te acuerdas de tus amigos, de tu vieja guitarra”, “Aquellos maravillosos años”, 2001) y el camino por delante, este sujeto solitario y excepcional se configura como una nueva reencarnación en la cultura de masas del artista moderno, el individuo lúcido y sublime condenado a luchar con el lenguaje, a la soledad y a la incompreensión:

Me hace ver cosas que nadie puede ver  
me hace escuchar lo que nadie puede escuchar,  
pero a la hora de hablar  
solo puedo gritar (“Te quiero”, 1998).

“Cómo explicarme sólo con palabras / cómo decir lo que nunca te he dicho” (“Algo nos pasa”, 2010), convertido en mitología pop para consumo (para identificación) de jóvenes – de individuos- solitarios, enfáticamente incomprendidos. “El individuo se encuentra en la necesidad de recluirse en la esfera de lo privado para cargar su ideología de sentido mediante la constitución de una mitología propia” (Abad, 2003: 16). La propia excepcionalidad, ejercida, eso sí, en las elecciones de consumo, es la mitificación perfecta de los individuos de esta sociedad compartimentada. Como explica Laurence Grossberg (1993: 205), “Rock then attacked, or at least attempted to transcend, its own everyday life, its own conditions of possibility, by appropriating the images and sounds of an authenticity constituted outside, and in part by the very absence of, everyday life”. Es decir, el rock no es que constituya la banda sonora de ese espacio excepcional donde habita el individuo excepcional, sino que es, en su materialidad sonora, ese espacio.

## 5. Historias de amor en la zona de la angustia

Podría apelar a mi propia memoria sentimental, para recordar que durante los conciertos de presentación de su pimer CD de larga duración *La Habitación Roja* (1998), Jorge Martí, el cantante y compositor, con aire enfurruñado, presentaba así una de sus canciones: “Esta canción se llama ‘Te quiero’. Porque nosotros hacemos canciones de amor”. Aquello tenía el aire de una declaración de intenciones: La Habitación Roja parecían proclamarse como cronistas despolitizados de lo privado, como proveedores de palabras para construir sentimentalidad: canciones que hablaban de ti, para volver a parafrasear a Luis García Montero.

Y es que aquella canción constituía toda una poética y una fundación subjetiva: “No me canso de hablar de amor. / Es una forma de ahuyentar mi dolor”. En aquellas urbanizaciones de clase media se estaba configurando lo que Erdosain, el protagonista de *Los siete locos*, de Roberto Arlt, llamaba, en un contexto diferente de expansión económica y desorientación generacional, la Argentina de 1929, en otro momento de otra modernidad, la “zona de la angustia”.<sup>21</sup> Y es que, como escribe Luis Ángel Abad (2002: 9) “durante la

<sup>21</sup> “Esta atmósfera de sueño y de inquietud que lo hacía circular a través de los días como un sonámbulo, la denominaba Erdosain, la ‘zona de la angustia’. Erdosain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de

década de los años noventa la desesperanza tomó forma generacional”. En palabras de López Petit (2009: 101), “El malestar social sale de dentro y se encuentra con un afuera; no es una simple interiorización. La dificultad para identificar y expresar el malestar social reside en que es difícil definir y/o delimitar el malestar social, ya que aparentemente es paradójico conectar dos términos que usualmente se asocian a la experiencia privada (malestar) y a la esfera pública (social)”. Hablar de amor, entonces, es una forma de desplazar esa paradoja.

Una de las canciones de amor, de 2007, que se titula precisamente “Esta no será una canción de amor” lo constituye como la respuesta última a la demanda de espesor, la afirmación de la identidad. “Aunque te echo a faltar / al menos sé qué me falta” (“Espiral”, 1999). El sujeto se constituye al ponerle nombre a la falta:

Quiero que sepas  
que yo siempre estaré aquí,  
aunque pasen cien mil años,  
aunque deje de existir (“Muertos vivientes”, 2010).

El sujeto es porque ama, porque desea. El final del amor sería entonces también el final del sujeto.

No lo puedo evitar  
no quiero hacerlo,  
pero te sigo queriendo  
y será así hasta el final (“Annapurna”, 2012).

Gracias al amor, el sujeto solitario y aislado puede romper su aislamiento o, más exactamente, compartirlo: “Y ahora en la habitación todo tiene otro color” (“Mi habitación, 1998). Es posible trazar una alianza, construir una comunidad de dos que permita mirar con desafío el mundo hostil, o que no comprende: “Somos tan diferentes al resto / que hasta ya nos parecemos” (“Largometraje”, 1999). “Somos nosotros lo único que nos queda / sólo nosotros entre tanta miseria” (“Nosotros”, 2004). “Si nos critican es porque nunca se han sentido igual” (“23”, 1999). “Mañana cuando salgamos se tragarán su envidia / al ver como nuestros ojos brillan” (“Ahora”, 1999).

Esa alianza permite encarar la intemperie: “Yo seguiré siendo el ángel que te guardará al temblar. / No hay cielo protector, no existe cura / no hay solución. Pero nos queda el valor” (“Cielo protector”, 2012). El amor, en suma, provee de la mirada verdadera, descubre la sustancia y la profundidad:

Mira lo que tienes a tu alrededor,  
es maravilloso y puede ser mejor.  
Mírame a los ojos, dime lo que ves.  
.....  
Quiero que vuelvas a ver la luz  
y a sonreír (“Hacia la luz”, 2010).

El amor parece romper la circularidad, pero lo que hace es suspender el tiempo. Es, como la música misma, como la ilusión provocada por la experiencia estética, *Aïon* quebrando,

---

las ciudades, a dos metros de altura, y se le representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos de puntos tan espesos como las ovas de un arenque. Esta zona de la angustia era la consecuencia del sentimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en estas un regusto de sollozo. Tal era la explicación que Erdosain se daba cuando sentía las primeras náuseas de la pena”. (Arlt, 2000: 10).

desbordando, la continuidad del *Cronos*. “Rompe tu reloj. Desconecta el teléfono” (“Universal”, 2001). El puro presente es el instante de la plenitud. Las preocupaciones cotidianas quedan fuera, en otro plano: “No sé cómo llegaré a fin de mes / pero estoy enamorado. Ya me las arreglaré” (“Cada uno por su lado”, 2004) El amor es el antídoto perfecto para la autodestrucción, el dotador de sentido al ponerle nombre al objeto a, el último amarre: “Sin ti soy tan pequeño / que casi ni existo” (“40° C”, 2004). O también:

Cuando no tenga donde caerme muerto  
sé que tu puerta estará abierta.  
Cuando el silencio sea como una condena  
me salvarás con la palabra perfecta (“Las cosas más pequeñas”, 2004).

Pero el amor es también el entramado de una frágil plenitud autoconsciente. “Y si todo se acaba, que sea un bello final” (“Universal”, 2001). Y su final, es el colapso del sujeto, o, lo que viene a ser lo mismo, la inmersión del Uno, que ya no lo es, en el océano indiferenciado de lo Mismo.

Pensabas que yo era diferente,  
pero ahora que los dos sabemos  
unas cuantas cosas de la vida,  
ya no nos creemos únicos (“Viaje alucinante”, 2003).

“No me canso de hablar de amor. Es una forma de ahuyentar mi dolor”. Pero el dolor siempre ha estado allí, reprimido, fuera del discurso. Y es bien sabido que lo reprimido acaba por volver, en otra versión del movimiento circular. El amor como tema es una forma de conjurar la angustia, de asignarle un objeto verosímil a su falta de objeto, pero los textos se emiten desde el centro de la zona de la angustia. Porque la angustia, y sus intentos de ahuyentarla, son compartidas y por eso provocan identificación, al final esa angustia individual y despolitizada deviene también social. La sensación de estar solo e incomprendido lo es también, y puede convertirse en el identificador de una comunidad paradójica.<sup>22</sup>

## 6. Interiores con muebles de diseño sueco: lo social en textos pop

Es interesante, por ello, comprobar, cómo las canciones de La Habitación Roja se van poblando de otro tipo de referencias generacionales y se van abriendo hacia lo social. El yo excepcional se va vinculando, así, a un nosotros explícito.

Los guiños culturalistas pop, por ejemplo, se van convirtiendo en claves generacionales desde las que es posible rearticular un nosotros: “Ya no hay movida ni Tierno Galván, / ya nadie se acuerda de los Clash / y Dylan con Dios de su parte está” (“La edad de oro”, 2003).

<sup>22</sup> Por ello, tampoco estoy de acuerdo con Lenore cuando afirma que “Si hoy solemos hablar de 'escena indie' en vez de 'comunidad indie' es porque esta no genera entre sus miembros lazos más estrechos que otro sector empresarial cualquiera” (2014: 36). Creo que aunque se trate de comunidades “líquidas”, estas sí existen y se actualizan sobre todo en los conciertos, pero también, por ejemplo, en grupos de fans en las redes sociales. El ser sublime, y diferente al resto se ve confirmado por la existencia de otros seres sublimes afines que configuran una comunidad virtual que se actualiza en ocasiones concretas. Es cierto que no hay una comunidad *indie* sino una comunidad líquida y flotante de fans de La Habitación Roja o de Los Planetas, que no agota la identidad del sujeto, obviamente, pero que forma parte de ella. Es lo que Eloy Fernández Porta (2008: 7) denomina “experiencia comunitaria” de una canción: “Si ese conocimiento es compartido -si las multitudes nos acompañan-, entonces ese instante decisivo coincidirá, en el fervor del directo, con el de muchas otras personas, un millar o varios, de modo que el acto de identificación ya no será silencioso, sino pautado, en el grito colectivo, y el reconocimiento privado de la melodía coincidirá en el tiempo con el reconocimiento del sujeto como parte de la comunidad”.

Por ti voy a cruzar el estrecho,  
atravesar el desierto  
y todo lo que me separe de ti.  
Por ti trabajaré sin contrato (“Por ti”, 2005).

“Otra barricada, otra manifestación. / París está ardiendo y tú me estás diciendo adiós”  
 (“París ardiendo”, 2007). Poco a poco se incorpora lo social:

Madres adelgazando  
hijos intoxicados,  
generación perdida,  
tantos sueños en ruinas (“La vida moderna, 2007).

Incluso incorporarán de manera explícita lo político y le dedicarán una canción a José María Aznar: “Tened piedad del expresidente” (2007).

Así ya en 2005 escribían en alguna de sus canciones el reverso vivido por individuos concretos del crecimiento económico español. Los “mileuristas”, como se decía entonces, y los contratos temporales, se incorporan al imaginario del rock independiente de manera explícita:

Blancanieves llega tarde a casa.  
Trabajó en festivo una vez más.  
Así es día tras día.  
La cena se quedó fría.  
Como su contrato, es basura ya.  
.....  
He leído en El Semanal  
que el hombre que nos roba el tiempo  
de joven lo pasó fatal  
y hoy es dueño de un imperio  
¿Crees que le puede importar  
que estemos vivos o muertos,  
que nuestra vida no es de cuento? (“Van a por nosotros”, 2005).

Los muebles de diseño sueco pagados con contratos mileuristas y temporales resultaban un confort bastante precario e inestable. El viejo lema del punk aparecerá una y otra vez actualizado en las canciones de La Habitación Roja, suavemente articulado en sus melodías: “No hay futuro y ya nada nos asusta” (“Lola 2000”, 1999). “Sé cómo será el futuro: simplemente no habrá” (“Final feliz”, 2001) “Esto no hay quien lo salve” (“Capital”, 2005). “No se lo digas a nadie: / la juventud siempre pierde” (“Algo nos pasa”, 2010). “Se hunde el barco y yo me siento a esperar” (“Días de vino y rosas”, 2010). Y, ya en 2012: “No hay futuro sin presente” (“Norge”, 2012). Y es que “las proyecciones a futuro difícilmente [aparecen] en personas que no tienen control de su presente” (Bauman, 2000: 176).

La mentira resulta ser entonces el futuro dorado y glorioso de una generación que a veces se soñó a sí misma –la soñaron- como la primera del tiempo infinito de la opulencia, como los habitantes del fin de la historia concebido como futuro perpetuo, como el reino de la feliz liviandad: “poseíamos la fe, ahora tenemos el entusiasmo” (Lipovetsky, 1998: 273). Como dicen los versos finales de la última canción de *Fue eléctrico* (2012):

Y volaba el tiempo, y volaba  
de la mano de un futuro juntos  
que al final juntos destrozaremos,  
al final eso es lo que tenemos.  
Al final se acaba como siempre  
como siempre ha terminado todo,



como siglo tras siglo tras siglo  
 ha pasado hasta hoy.  
 El peso de la historia es lo peor.

Si este es el fin de la historia, termina mal, en corrientes circulares en el tiempo, en un regreso imaginario al punto de partida, pero ahora de una primera persona devenida plural. El individuo único solitario en su habitación se ha convertido en sujeto representativo.

En conclusión, las canciones de La Habitación Roja resultan extremadamente útiles para trazar líneas generales del imaginario del rock independiente español de los años 90 y 2000 y de las estrategias que ponen en práctica para reconstruir la figura del autor en el seno de la cultura de masas.

Por un lado trazan toda una red intertextual hacia textos diversos de la cultura pop, tanto literarios, como cinematográficos, escenificando de paso lo que de cruce intertextual tiene la subjetividad. Por ello, las propias canciones tematizan en ocasiones la función de disparadores de la memoria que tienen también los textos pop, componentes importantes de las nuevas memorias sentimentales.

Por otra parte tematizan la percepción circular del tiempo, común a otras bandas y característica de los productos culturales de masas. Construyen también un sujeto fuerte en la persistencia en la enunciación de su deseo: deseo de salir de las corrientes circulares o deseo de sentido. Nunca conseguirá llegar a él, ni salir del tiempo circular, pero lo que da sentido al sujeto es precisamente su deseo. El amor produce en las canciones la ilusión de la ruptura de los círculos, aunque aún en su felicidad está atrapado en ellos y acaba en el desvelamiento del fantasma que se confundió con el objeto primigenio del deseo.

Ese sujeto fuerte aparece revestido con los atributos mitológicos del artista moderno representado -eso sí- por los medios de comunicación de masas. Se enfrenta a un afuera hostil que no lo entiende. Aunque desde el principio estas canciones tendían como objetivo a provocar la identificación de su público mediante esa introspección escenificada, en un gesto común a la contemporánea poesía de la experiencia, en los últimos discos ese gesto se ha hecho más explícito al extenderse a un “nosotros” generacional y social.

## ///BIBLIOGRAFÍA///

### 1. LIBROS

- ABAD, Luis Ángel. *Rock contra cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- ABAD, Luis Ángel. *Mito e industria cultural*. Valencia: Alfons el Magnànim, 2003.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1990.
- ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Madrid: Archivos, 2000.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Círculo de Lectores, 1997.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus, 1980.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1989.
- CASSARA, Walter. *El oído del poema*. Buenos Aires: Bajolaluna, 2011.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1999.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- GALLERO, José Luis. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Árdora Ediciones, 1991.

- GARCÍA MONTERO, Luis. *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. York: Methuen, 1979.
- JAGODZINSKI, Jan. *Music in Youth Culture: a Lacanian Approach*. Gordonsville, VA: Palgrave Macmillan, 2005.
- LENORE, Víctor. *Indies, Hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2014.
- LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- LÓPEZ PETTI, Santiago. *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009.
- MCDONALD, Chris. (2009): *Rush, Rock Music and the Middle Class: Dreaming in Middletown*. Bloomington: Indiana University Press. Impreso
- MARTÍNEZ GALIANA, Jota. *Surfin Bichos. Sermones en el desierto*. Valencia: Avantpress, 2002. Impreso
- MILÁN, Eduardo. *Resistir*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- PARDO, José Luis. *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- REYNOLDS, Simon. *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2010.
- RODRÍGUEZ, Ramón y BUENO, Cristina. *Ausencias*. Bilbao: Astiberri, 2012.
- SHUKER, Roy. *Rock total. Todo lo que hay que saber*. Barcelona: Ma non troppo, 2009.
- WICKE, Peter. *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- ZAK, Albin. *Poetics of rock: Composition Multitrack Recording as Compositional Practice*. Berkeley: University of California Press, 2001.

## 2. ARTÍCULOS

- AUSERÓN, Santiago. "Notas sobre *Raíces al viento*". En: Puig, L. y Talens, J. *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos, 1999. pp. 143-171.
- DEL VAL, Fernán *et al.* "Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon sonoro del pop-rock español". *Revista española de investigaciones sociológicas*, 145, 2014 pp. 147-180. [www.reis.cis.es](http://www.reis.cis.es)
- GARRAT, Sheryl. "Teenage Dreams". En: Frith, S. y Godwin, A. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 1990. pp. 341-350.
- GODWIN, Andrew. "Sample and Hold. Pop Music in the Digital Age of Reproduction". *Critical Quarterly* 30-3, 1988. pp. 34-39.
- GROSSBERG, Lawrence. "The Framing of Rock: Rock and the New Conservatism". En: Bennet, T., *et al.* *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*. Ed.. London and New York: Routledge, 1993. pp. 193-208.
- HALL, Stuart y WHANNELL, Paddy. "The Young Audience". En: Frith, S. y Godwin, A. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 1990. pp. 22-30.
- LAING, Dave. "Listen to me". En: Frith, S. y Godwin, A. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 1990. pp. 277-289.
- MÉNDEZ, Antonio. "Música, sociedad y libertad". *Revista f@ro*, 14, 2011. <[www.revistafaro.cl](http://www.revistafaro.cl)>
- PÉREZ COLMAN, Martín y DEL VAL, Fernán. "El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock". *Intersticios* 3 (2), 2009. pp. 181-192. <[www.intersticios.es](http://www.intersticios.es)>
- PERIS LLORCA, Jesús. "Corrientes circulares: la experiencia del tiempo en las canciones de Los Planetas". *Verba Hispanica* XX/2, 2012. pp. 229-242.
- TOOP, David. "Océano de sonido". En: Puig, L. y Talens, J. *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos, 1999. pp. 127-141.

3. GRABACIONES SONORAS

- ALASKA Y PEGAMOIDES. *Horror en el hipermercado*. Hispavox, 1980. Single.  
 AVIADOR DRO Y SUS OBREROS ESPECIALIZADOS. *Nuclear sí*. DRO, 1982. Single.  
 LA HABITACIÓN ROJA. *Popanrol*. Grabaciones en el mar, 1997. CD  
 LA HABITACIÓN ROJA. *La Habitación Roja*. Grabaciones en el mar, 1998. CD  
 LA HABITACIÓN ROJA. *Largometraje*. Grabaciones en el mar, 1999. CD  
 LA HABITACIÓN ROJA. *Radio*. Grabaciones en el mar y Astro discos, 2001. CD  
 LA HABITACIÓN ROJA. *4*. Grabaciones en el mar y Astro discos, 2003. CD  
 LA HABITACIÓN ROJA. *Un mundo perdido*. Grabaciones en el mar / Astro discos, 2004. CD  
 LA HABITACIÓN ROJA. *Nuevos tiempos*. Mushroom Pillow, 2005. CD  
 LA HABITACIÓN ROJA. *Dirán que todo fue un sueño*. Mushroom Pillow, 2006. CD  
 LA HABITACIÓN ROJA. *Cuando ya no quede nada*. Mushroom Pillow, 2007. CD  
 LA HABITACIÓN ROJA. *Universal*. Mushroom Pillow, 2010. CD  
 LA HABITACIÓN ROJA. *Fue eléctrico*. Mushroom Pillow, 2012. CD



//LA LÉPANTHROPIE.  
APPROCHES TRANSDISCIPLINAIRES//

-----  
SUBMISSION DATE: 15/03/2015 // ACCEPTANCE DATE: 20/05/2015  
PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp. 149-158)

LINDA MARIA BAROS  
UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE, PARIS IV  
Linda\_Maria\_Baros@yahoo.fr

///

MOTS-CLÉS: lépanthropie, constructions intra et extratextuelles, transdisciplinarité, interdiscursivité, démonomagie, mythologie, littérature et arts visuels.

RÉSUMÉ: D'ordinaire, la création d'un personnage littéraire se fonde principalement sur des éléments intratextuels et, en moindre mesure, sur des éléments extratextuels. Dans la nouvelle *The Hare (Le lièvre)* de Toby Litt en revanche, le personnage éponyme ne se construit que par rapport à une suite de références extratextuelles, simples notations qui, malgré leur caractère succinct, confèrent au personnage une remarquable consistance. D'autant plus remarquable qu'elles relèvent de la démonomagie, de la mythologie, des arts (audio)visuels et de la littérature. La nouvelle se présente ainsi comme le réceptacle d'un dialogue soutenu entre ces quatre disciplines qui, tout en s'éclairant l'une l'autre, fournissent autant de filtres interprétatifs qui complexifient vertigineusement le portrait du personnage éponyme.

KEYWORDS: lepanthropy, intra and extratextual constructions, transdisciplinarity, interdiscursivity, demonomagic, mythology, literature and visual arts.

ABSTRACT: Usually, the creation of a literary character is primarily based on intratextual elements and, to a lesser extent, on extratextual elements. In the short-novel *The Hare* by Toby Litt on the other hand, the eponymous character is built only in relation to a series of extratextual references, simple notations that, despite their brevity, give the character a remarkable consistency. All the more remarkable that they belong to demonomagic, mythology, audio/visual arts and literature. Thus the short-story presents itself as the receptacle of a rich dialogue between these four disciplines which, while enlightening one another, provide as many interpretive filters that complexify in a vertiginous way the portrait of the eponymous character.

///

Un personnage littéraire est traditionnellement le produit d'une construction textuelle dynamique. Description physique, analyse psychologique, narration des actions qu'il entreprend, voilà les trois piliers diégétiques, apparents ou implicites, qui fondent, en règle générale, autant son infrastructure affective que la suprastructure anecdotique à même de parachever sa caractérisation. Certes, ces trois assises ont été remises en question à maintes reprises. Pour ne prendre qu'un exemple marquant de l'histoire littéraire moderne, on peut dire que le personnage réaliste a anéanti le personnage classique, avant de connaître le même sort à "l'ère du soupçon" (Sarraute, 1956: 57), réceptacle des êtres de papier.

Ce qui est néanmoins indubitable par-delà toute polémique, c'est que la création d'un personnage appelle principalement la mise en œuvre d'éléments intratextuels, mais aussi, bien qu'en moindre mesure, extratextuels, qu'il s'agisse de "conventions littéraires et [de] codes culturels" (Gorp, 2005 : 362) ou d'aspects interdiscursifs. Il arrive toutefois que cette hiérarchie soit infirmée par la *praxis* littéraire, que la force portante du personnage soit représentée par les références extratextuelles. Une telle perturbation du système narratif habituel préside à l'écriture de la nouvelle *The Hare (Le lièvre)* publiée par Toby Litt – l'un des auteurs anglais les plus érudits et les plus audacieux du XXI<sup>e</sup> siècle – dans *Granta. Best of Young British Novelists 2003 (Granta. Les meilleurs jeunes romanciers anglais 2003)*. Le mystérieux personnage éponyme de la nouvelle est introduit par une séquence narrative hautement concentrée qui le met en scène de façon fulgurante. Cependant, son modelage est assuré consécutivement par une suite de références extratextuelles, simples notations juxtaposées qui ne demandent aucun développement diégétique, références qui, malgré leur laconisme, confèrent au personnage une consistance impressionnante. D'autant plus impressionnante que l'intertexte relève à la fois de la démonomachie, de la mythologie, de l'art (audio)visuel et, bien entendu, de la littérature. Conçu comme un point nodal, la nouvelle établit de la sorte un dialogue soutenu entre toutes ces disciplines, lesquelles, mises en perspective, s'éclairent l'une l'autre et fournissent autant de filtres interprétatifs qui complexifient infiniment le portrait du personnage éponyme et dont le décryptage est indispensable à une appréhension englobante de ce dernier.

Dans un souci de clarté, l'on analysera tour à tour ces grilles de lecture et, plus précisément, les discours qui les articulent, tout en mettant en relief le réseau de significations qu'ils tissent au fil des lignes. Mais avant de se lancer dans cette entreprise, l'on se penchera un court instant sur les enjeux diégétiques de cette interdiscursivité déferlante.

## 1. Les enjeux narratifs de l'interdiscursivité

Ce qui frappe dès la première approche du texte de Toby Litt, c'est l'accumulation d'"éléments étrangers" qu'il "charrie" (Brunel, 1989: 29), éléments qui sont réduits, la plupart du temps, à leur simple nomination. Autrement dit, seule pointe à la surface du texte l'énumération foncièrement minimaliste d'une suite de termes qui renvoient à un ailleurs, "présences" (Brunel, 1989: 31) d'ordre littéraire, artistique, mythologique, magique. Leur "émergence" (Brunel, 1992: 72) est cependant suffisante afin qu'un mythe se déploie, par exemple, à l'arrière-plan du texte. Nulle histoire n'est donc contée, nulle description n'est esquissée et pourtant l'éclairage des œuvres et croyances auxquelles se rapporte le texte est si intense que le personnage éponyme de la nouvelle acquiert, de manière instantanée, non seulement un contour précis, mais se voit également investi d'une myriade de traits et de significations. Entre les seulement quelques lignes qui dénombrent les références interdiscursives se donne ainsi à lire ingénieusement une majeure partie de l'histoire du lièvre, telle qu'elle a pris forme, au fil des siècles, dans l'imaginaire collectif.

Construire un personnage au moyen de quatre types de références extratextuelles succinctes revient, dans ce contexte, à dresser quatre portraits implicites de ce dernier, portraits qui se superposent et qui, couche après couche, ouvrent la perspective

herméneutique. Allier l'économie narrative la plus rigoureuse et une remarquable richesse caractérisante est sûrement le principal apanage de Toby Litt.

## 2. Le discours démonomagique

Dans l'incipit de la nouvelle, le héros-narrateur avoue chasser depuis sa plus tendre enfance un lièvre, le poursuivre obsessivement à travers sa propre mémoire, ses lectures et ses expériences artistiques. Mais, pour commencer, l'accent tombe sur la scène prestement crayonnée "of the first encounter with a hare" (Litt, 2003: 91) dans une ferme, au Pays des Galles :

Standing in the farmyard, in the thick of its smell, I looked (bored) across to an abruptly rising hillside opposite – where for the first time stood the live hare. It was long and potential-fast [...]. In its liveness, I can't have watched the original Welsh hare for more than a half-minute. (Litt, 2003: 91-92)

Quoique banale en apparence, cette rencontre joue un rôle tout à fait crucial. D'une part, elle est la matrice de l'obsession qui alimente la quête du narrateur ou, autrement dit, le moteur diégétique du texte. D'autre part – et c'est bien ce point qui retient l'attention des lecteurs –, elle traduit la mise en contact du narrateur avec l'univers de la démonomagie, également appelée la *transnaturalis*, du fait qu'elle est à même de transgresser l'ordre des choses au moyen de pouvoirs diaboliques (Culianu, 2003: 202). Comme l'affirme Ebenzer Cobham Brewer, auteur que Toby Litt ne tardera pas à citer (Litt, 2003: 92-93) après cette séquence narrative, bien que dans un autre contexte, rencontrer un lièvre revient plus souvent qu'on ne pourrait l'imaginer à rencontrer une sorcière (Brewer, 1898: 386). En effet, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, la lépanthropie occupe une place privilégiée parmi les métamorphoses rituelles pratiquées par les sorcières adeptes de la démonomagie (Fairfax, 1882: 97). Et pour que le moindre doute quant au bien-fondé de cette grille de lecture soit dissipé, l'auteur cite aussi la dernière strophe de *The Song of Isobel Gowdie* (*La chanson d'Isobel Gowdie*) de Jocelyn Brooke:

I shall go into a hare,  
With sorrow and sighing and mickle care –  
And I shall go in the Devil's name  
Till I come home again. (Brooke, 1952: 365-366; Litt, 2003: 94)

Isobel Gowdie est l'une des sorcières les plus connues de l'Écosse, non pas tant pour son procès déroulé en 1662, procès dont l'on ne garde malheureusement que de vagues traces écrites, mais pour avoir composé, espérant échapper à la torture et à la mort, un ouvrage qui englobe toutes ses confessions de magicienne repentie. D'ailleurs, les vers extraits du poème de Jocelyn Brooke sont en réalité une transcription quasiment fidèle d'une strophe qui figure précisément dans *The Confession of Isobel Gowdie* (*Les Confessions d'Isobel Gowdie*). Il serait également judicieux de noter à ce sujet que c'est dans ce livre, comme en témoigne l'anthropologue Margaret Alice Murray, que "l'idée de l'existence de *convents* de sorcières (*covens*) où l'on pratiquait d'étranges métamorphoses animales" (Villeneuve, 1998: 413) puise sa substance.

La double démarche intertextuelle associée aux vers précités situe le lièvre, par-delà toute forme de doute, dans la sphère de la sorcellerie démoniaque protéique. Ce qu'on croit être un lièvre n'en est peut-être pas un; il s'agit vraisemblablement d'une sorcière et, plus précisément, d'Isobell<sup>1</sup> Gowdie. Cette hypothèse sera confirmée par la suite du récit, à l'instant où l'on quittera la sphère de l'extratextuel pour s'inscrire enfin dans la construction

<sup>1</sup> Toby Litt opte pour une graphie légèrement différente de la graphie historiquement attestée.

textuelle. Mais avant d'évoquer la séquence narrative consacrée à Isobell en hypostase léporide, on explorera le pendant littéraire du discours magique.

### 3. Le discours littéraire

La première apparition du lièvre est associée à quelques vers de W. H. Auden qui donnent à voir, comme le souligne le narrateur, soit un léporide, soit un humain qui pourrait s'y apparenter de par sa contenance: “Near you, taller than grass,/ Ears poise before decision, scenting danger.” (Litt, 2003: 92) L'ambiguïté cultivée par ce texte, où les espèces ne semblent pas fixées et où les formes peuvent donc s'avérer encore fluides, sert merveilleusement bien la cause de la nouvelle, l'hésitation reflétant ici la nature binaire inhérente au lièvre en tant qu'être qui évolue dans un entre-deux, à l'intersection de l'humain et de l'animal.

Moins amphibologique semble être en revanche l'intertexte constitué par la prochaine référence littéraire :

Another book I consult – précise le narrateur – contains the first literary hare I pursued: Kit William's *Masquerade* – which began and became a worldwide search for a buried leporine effigy, fashioned (by him) of gold and jewels. (Litt, 2003: 93)

Que la mention de ce livre pour enfants soit dotée d'une forte dimension spéculaire, cela est flagrant. La chasse imaginaire au trésor qu'est l'ouvrage et, surtout, la chasse réelle au lièvre d'or qu'il entraîne, au moment où la fiction s'épanche dans le tangible, ne sont pas sans rappeler la course déchaînée, tourbillonnaire, que décrit Toby Litt. Des termes comme “to hunt” (“chasser”), “hunt” (“chasse”), “to sniff” (“renifler”), “to pursue” (“poursuivre”), “tracks” (“traces”) scandent le texte et parfont l'isotopie cynégétique qui le fonde.

On observe en même temps que, grâce à cette nouvelle allusion littéraire, l'auteur passe insensiblement d'un lièvre en chair et en os, qu'il soit entièrement inscrit dans le règne animal ou qu'il s'agisse d'un métamorphe, à sa représentation textuelle doublée d'une représentation réifiée, palpable, dans la sphère du non-fictionnel. Dans ce cadre, déréalisation et concrétion déterminent bien évidemment une interrogation sur la véritable nature de l'objet de la chasse. D'autant plus que le narrateur affirme sans détours: “whether or not it was this same hare I now chase I do not know: I will assume that it was” (Litt, 2003: 91). Mais s'agit-il vraiment d'une chasse au lièvre? Ou bien d'une chasse au personnage, d'une quête dont le but serait de découvrir les matériaux à même d'entrer dans l'élaboration d'un personnage-lièvre à la mesure des attentes de son créateur? Les fluctuations iconiques qu'on vient d'identifier ouvrent ici une piste interprétative d'ordre métatextuel, tout comme la mise en abîme qu'engendrent les corrélations qui s'établissent entre *The Hare* et *Masquerade*. Plus le lièvre se déréalise, plus il devient idée et image littéraire ou, en d'autres termes, il prend de la consistance, en tant que personnage, dans la sphère de l'imaginaire. Plus il se concrétise en tant qu'effigie, plus il assure à la fiction un ancrage dans le réel. Puisque tel est l'objectif fondamental du narrateur/de l'auteur: parvenir à la consolidation d'un personnage apte à rendre présente l'idée d'un animal littéraire vivant, sans que celui-ci arrête d'être une figure fictionnelle, ou, pour citer le texte original, “to come [...] into the presence of a real living literary animal-idea” (Litt, 2003: 91).

En prenant en considération tous ces aspects, on peut conclure que, dans une optique purement métalittéraire, la véritable fonction de la référence à Kit Williams est la mise à nu des mécanismes de construction du personnage et des enjeux qu'implique cette dernière. Et Toby Litt d'ajouter qu'il faut “dénicher les traces de l'intentionnalité”, les “tracks of the intentional” (Litt, 2003: 91), afin que le personnage puisse être percé à jour.



C'est justement un tel *mobile* narratif qu'il est indispensable de chercher dans la référence littéraire qui s'adjoint à *Masquarade*. Kit Williams a enterré l'effigie du lièvre à Amphtill, là où "the Princess lay" (Litt, 2003: 93) ou, pour plus de précision, la reine Catherine d'Aragon qu'évoque William Shakespeare dans la pièce *Henri VIII* (acte 4, scène 1). Or, l'image de la reine qui ne pouvait donner à son époux, Henri VIII, un prince héritier, se superpose à celle de la compagne du héros-narrateur, laquelle subit deux fausses couches successives. Afin de renforcer la superposition, le héros-narrateur note qu'Amphtill est, en outre, sa ville natale. Si l'on pousse encore plus loin l'étude du jeu de miroirs, on peut constater qu'une autre pièce historique de William Shakespeare, *Henri IV* (acte 1, scène 2), comporte une allusion au caractère magique néfaste de la chair de lièvre, laquelle, une fois mangée, plonge l'être humain dans une mélancolie sans bornes. Comme l'on renoue ici ouvertement avec la sorcellerie, on pourrait également rappeler que, selon certaines superstitions datant du Moyen Âge, tout rapprochement entre une femme enceinte et un lièvre peut mener à la perte du fœtus (Mozzani, 1995: 988). Discours littéraire et discours démonomagique s'entremêlent de cette façon pour la première fois dans la nouvelle, afin de compléter le portrait du personnage-lièvre qui hante le narrateur comme un souvenir lancinant et, simultanément, afin de mieux positionner ce dernier, d'un point de vue affectif, par rapport à sa quête.

#### 4. Du discours (audio)visuel au discours mythique

Le discours visuel est, chez Toby Litt, consubstantiel à la nécessité d'assigner une forme bien définie, non seulement préexistante, mais aussi palpable, au personnage qui est en train d'éclorre sous les yeux des lecteurs. Aussi les renvoie-t-il à des œuvres artistiques célèbres qui leur permettent de visualiser le lièvre et, plus encore, de l'appréhender dans sa multiplicité représentative possible. D'un côté, on pourrait dire qu'il est toujours question de l'enracinement du lièvre textuel dans la réalité environnante. De l'autre, on consigne une habile allusion au plurimorphisme intrinsèque de tout personnage littéraire, dont la représentation est sujette à la subjectivité propre à chaque imaginaire. Mais si l'on quitte le niveau métatextuel, l'on remarque avant toute chose que l'auteur n'a cessé de bâtir son personnage, de démultiplier ses facettes en lui pourvoyant trois nouveaux visages d'une notable richesse symbolique.

L'œuvre qui s'impose de prime abord en qualité de référent est, bien entendu, l'effigie forgée par Kit Williams. En dépit de l'absence de toute épigraphie, nommer l'œuvre d'art suffit pour qu'elle devienne une véritable toile de fond. En examinant précisément cet arrière-plan implicite, on y décèle un objet fin en or massif serti de plusieurs pierres précieuses, mais façonné dans un style naïf, qui représente un lièvre encadré par la lune, la terre, une étoile, le soleil, un oiseau, une grenouille et une souris. Rattaché à l'astre du jour et à l'oiseau, le lièvre d'or s'inscrit dans le sillage des cultes solaires qu'on vouait autrefois à Osiris, le dieu égyptien symbolisant "l'activité vitale" (Champdor, 1963: 17), l'éternel cycle naturel de la mort et de la renaissance. Cependant, le lièvre fait également partie du bestiaire sélénique (Clébert, 1971: 233), soit en qualité de compagnon de la lune, soit comme épiphanie de cette dernière. Or, l'astre nocturne, comme toutes les étoiles, est d'essence liquide (Eliade, 1949: 172-176), ce qui justifie la présence de la grenouille (Eliade, 1949: 177). Enfin, la lune et le lièvre, qui est en définitive un animal thériomorphe, sont profondément liés à la *mater genitrix*, à la terre-mère – d'où la présence de la souris – et rejoignent par là-même, quoiqu'en prenant un autre chemin, le symbolisme osirien "du renouvellement perpétuel de la vie sous toutes ses formes" (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 571). Pour synthétiser, c'est la totalité universelle qu'incarne le lièvre chez Kit Williams et, suite au jeu intertextuel, chez Toby Litt. En attestent les quatre éléments primordiaux qui lui sont associés: le feu/l'or et le soleil, l'air/l'oiseau, l'eau/la lune et la grenouille, la terre/terra et la souris.

Par l'irruption de l'effigie dans la nouvelle, la quête du lièvre emprunte au monde de la dévotion spirituelle son attribut majeur, l'adoration d'une image qui réitère la présence du sujet représenté. Le contexte ne permet pas de supposer que l'animal s'en trouve ainsi divinisé, mais l'évocation de son effigie rend sensible le remodelage de la fascination qu'il exerce en véritable culte.

Toujours aussi solidement fixée dans le domaine de la mythologie est la deuxième référence artistique qui se fait jour dans la nouvelle: "Joseph Beuys, about whom I first read at university, performed *How to Explain Paintings to a Dead Hare* in 1965 at the Schmela Gallery, Düsseldorf." (Litt, 2003: 93) Ce happening, qui dure pas moins de trois heures, inaugure la première exposition de Joseph Beuys accueillie par Alfred Schmela. Le visage enduit de miel et couvert de feuilles d'or, l'artiste arpente la galerie tout en berçant un lièvre mort, comme s'il s'agissait d'un enfant, et en lui murmurant à l'oreille, devant chacun des tableaux qui y sont exposés, quelques mots inaudibles. Au pied droit, il porte une immense semelle d'acier doublée d'une semelle de feutre. Aussi, lorsqu'il traverse la pièce, enfermé dans un mutisme absolu, le silence est-il tantôt transpercé par un lourd bruit d'acier, tantôt à peine troublé par le bruissement du feutre. C'est toujours dans du feutre qu'est enroulé l'un des pieds de l'unique chaise présente dans la galerie, chaise sous laquelle l'on distingue deux os. Ce résumé met parfaitement en lumière non seulement le concept d'art élargi, transdisciplinaire, tel que l'entendent Joseph Beuys et Toby Litt, mais aussi le versant mythologique de la performance. Compte tenu de son habitat naturel, le lièvre vient au monde, prend forme, "s'incarne dans la terre" (Beuys cité par Adriani, Konnertz et Thomas, 1984: 155). En conséquence, on ne peut le dissocier de la terre, de la vie et de la mort qu'elle recèle. Fidèle à la tradition, l'artiste allemand l'est ici complètement, tout comme il l'est quand il évoque le miel, substance vivante, qui est, pour lui, la matière de la pensée à l'état pur. Or, dans la sphère mythique, le miel est symbole de sagesse, autant "principe fécondateur" (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 632) que nourriture promise du corps et de l'esprit. Conjuguer un esprit capable de revivifier la matière existentielle à une matière dotée elle-même du don de la régénération revient à dire l'aptitude de l'art à (re)donner vie aux êtres, aux réalités qui échappent à toute forme d'immobilisme d'acier, qu'il soit d'ordre spirituel ou conceptuel. C'est dans cette même direction que va aussi l'allusion au passage alchimique du *nigredo*, de la mort, à l'*opus magnum* (Pernety, 1787: 38 et 67), à l'or.

Pour continuer dans la métaphore transitionnelle, il faut se reporter à la seconde œuvre de Joseph Beuys présentée dans la nouvelle, esquisse appartenant au cycle *Drawings for Leonardo's Madrid Codex* (*Dessins pour le Codex Madrid de Léonard de Vinci*) et figurant un être hybride, moitié-hase, moitié-femme. À la différence de toutes les références précédemment énumérées, celle-ci franchit le pas qui sépare l'extratextuel et l'intratextuel, pour s'insérer dans la nouvelle que les lecteurs sont en train de lire. Aussi une brèche blanche s'ouvre-t-elle dans le texte, espace qui accueille une reproduction du dessin de Joseph Beuys réalisée par le narrateur/l'auteur lui-même. De prime abord, on peut corrélérer discours visuel et discours démonomagique. Le texte l'exige d'ailleurs lui-même, en faisant suivre l'esquisse par la citation tirée de *The Song of Isobel Gowdie* et par l'intrusion de cette dernière dans le texte sous forme de hase. Néanmoins, la quintessence du discours visuel est ici mythique, en ce qu'il anticipe, à la manière d'une prolepse, sur la métamorphose en lièvre du héros-narrateur. Or, cette métamorphose impliquera non seulement un changement d'enveloppe contenante, mais aussi une intégration du temps primordial du mythe où tout être peut accéder à la vérité plénière du monde et de son individualité.

Avant de se pencher sur cet épisode transformationnel central de la nouvelle, l'on souhaite déterrer des couches les plus profondes du discours deux dernières références mythologiques ou, plus exactement, deux mythes dont l'ancrage textuel est presque imperceptible. Au début du texte, la figure du lièvre est associée à celle du héros-narrateur en tant qu'enfant. Loin d'être anodine, cette mise en perspective renvoie à l'une des facettes

symboliques les moins connues du lièvre qui est celle du *puer*, lequel, n'ayant pas encore atteint l'âge de la maturité, peut se transcender et accéder *in concreto* à la réalisation de ses rêves. Reconquérir son innocence, retrouver son véritable *moi* et rentrer ainsi métaphoriquement chez soi sont les trois vecteurs du mythe de l'éternel retour dont le lièvre est l'emblème. N'est-ce pas aussi le vœu le plus cher d'Isobell qui souhaite "rentre" chez elle?

Lorsqu'on parle du lièvre, c'est pourtant un autre trait qui prime dans l'imaginaire collectif. Autrefois symbole de fécondité, comme on l'a vu, il est devenu au fil du temps symbole de luxure, ce qui lui a d'ailleurs valu d'être relégué au rang de suppôt de Satan. Aucune référence extratextuelle ne vient étayer cette piste; c'est, exceptionnellement, au niveau intertextuel que la sexualité ardente qu'incarne le lièvre est pointée à travers une discrète mise en parallèle du léporide entrevu au Pays des Galles avec un taureau en rut. Ce quasi-silence trouve peut-être une explication dans le fait qu'il s'agit là d'un symbole universellement connu, dont l'approfondissement ne semble donc plus indispensable. La sculpture du personnage-lièvre que pratique Toby Litt englobe assurément toutes les caractéristiques communément connues des léporides, mais prend essentiellement appui sur des réactualisations singulières qui ouvrent le champ de la réflexion, pour que les lecteurs puissent regarder par-delà l'ordre anecdotique des choses.

## 5. De la construction du personnage au déploiement de la diégèse

Après avoir pénétré le sens des références interdiscursives, le lecteur dispose de toutes les clés interprétatives nécessaires au déchiffrement de la métamorphose animale qui représente le point culminant du texte. Il serait peut-être plus juste de dire qu'une fois le personnage stratiforme construit, il est enfin possible de complètement appréhender autant son incidence sur l'action qui structure la nouvelle, que son évolution dans la sphère intratextuelle.

C'est dans l'un de ses endroits de prédilection, dans une bibliothèque écossaise, que le héros-narrateur se laisse entraîner, lui aussi, dans le vortex transformationnel. Au début, la salle de lecture, avec ses livres, ses chaises et ses tables, se change en une "enchanted forest" (Litt, 2003: 94). Poussé par une force inconnue, indomptable, le héros avance dans la forêt à la faveur du clair de lune et récite l'incantation d'Isobell Gowdie. La formule, qui est dans une perspective mythique, la mise en mots du vœu métamorphique, n'engendre guère une mise en acte, mais rend présente Isobell en son hypostase léporide. Il serait salutaire de rappeler à ce propos qu'une incantation de ce type "est assimilée à charme puissant" (Stein, 1959: 318) qui réitère la présence de l'être sur lequel on exerce un pouvoir surnaturel grâce à la connaissance qu'on a de son origine et de son parcours (dans le cas présent, du fondement de la métamorphose). En outre, cette réactualisation rituelle appelle l'inscription du héros dans ce que Mircea Eliade qualifie de "temps *fort* du mythe", d'atmosphère surnaturelle "dans laquelle se sont déroulés les événements miraculeux" (Eliade, 1963: 31) relatifs à la métamorphose:

On cesse d'exister dans le monde de tous les jours et on pénètre dans un monde transfiguré, auroral, imprégné de la présence des Êtres Surnaturels. Il ne s'agit pas d'une commémoration des événements mythiques, mais de leur réitération. (Eliade, 1963: 33)

Afin de pouvoir communiquer avec Isobell-la hase, le héros doit revêtir un long manteau taillé en fourrure de lièvre:

*Sans* hesitation, I step across to it, lift it heavily off the hook and punch my arms into its forelegs. As I do so, I notice that long ears dangle from the hood. No sooner is the coat upon me than it begins to shrink, until coat becomes pelt [...]. Something else is altering, too: I feel my internal organs lengthen and tumble into place, like grains of tobacco rolling

in a cigarette paper. It is from inside out that I realize I am changing, going as Isobell Gowdie at her trial said she did, into a hare. (Litt, 2003: 96)

Le rétrécissement du manteau marque la première étape de la métamorphose, mettant en évidence la dissolution de l'enveloppe humaine, laquelle se trouve immédiatement remplacée par une enveloppe animale, faite uniquement de fourrure. Vient ensuite le bouleversement interne que suppose toute transformation de cet ordre; les organes changent, eux aussi, de taille, et se compriment, pour que la nouvelle constitution du héros corresponde à la nature qui est maintenant la sienne. Du tréfonds de son "moi-peau" (Anzieu, 1995: 93) vers le dehors opère la métamorphose corporelle, se profilant comme une transformation profonde, qui n'a rien d'un simple déguisement en lièvre. La suite du récit le confirme amplement, comme en témoignent l'exacerbation de tous ses sens et son intégration plénière dans la nature. La "mémoire" transhistorique "du maïs", "the memory of corn" (Litt, 2003: 98), l'accable soudain et des explosions libidinales l'assaillent. Il s'agit, dit-il, d'un "intensified, sensualized homecoming" – comme le promettait le sortilège d'Isobell –, tout comme il s'agit de succomber au "désir archétypal", "archetypal desire" (Litt, 2003: 98), qu'incarne désormais celle-ci. Et le personnage-narrateur-lièvre de conclure soudainement: "All along I had been expecting for this quest after an image or idea or ideal to end with a confrontation with myself – myself as a hare upon a steep Welsh hillside gazing towards myself as a boy" (Litt, 2003: 99).

Sur le chemin de la transformation grâce à laquelle le héros s'est réinventé en tant que lièvre, on assiste ainsi à un déploiement interprétatif ternaire dont le sens n'est nullement livré – on le constate aisément – par les données textuelles qui composent la séquence métamorphique. Seul le personnage-lièvre longtemps chassé à travers la mémoire, les livres, les œuvres d'art est à même d'en éclairer les engrenages et la signification.

Après une bouleversante tragédie personnelle, la mort de deux enfants, qui équivaut symboliquement à une mort intérieure, le héros renaît à la vie grâce à la métamorphose en léporide, car telle est la prérogative de cet animal à la fois solaire, lunaire et terrestre. (Re)faisant corps avec le lièvre, avec le *puer* qui porte toujours un regard innocent et confiant sur le monde, il accède non seulement à la connaissance de son *moi* profond, mais aussi à une unité identitaire idéale. La métamorphose qu'il subit se présente en cela comme une *anagnorisis* et une renaissance moiïques. En même temps, la transformation est synonyme de retour à la terre, aux sources primordiales de l'existence tellurique. Par conséquent, elle suppose une intégration à valence sensuelle dans l'univers naturel, primitif, dans "a different version of the world – more alive" (Litt, 2003: 97). Enfin, sa transformation a une vocation érotique manifeste. Isobell apparaît non seulement comme un archétype incarné, mais aussi comme un "archétype revivifié" (Jung, 1986: 46) de l'image originelle du désir, en mesure de réveiller l'instinct libidinal à l'état pur.

### En guise de conclusion

Le lièvre-métamorphe, le lièvre-instance métamorphosante, le lièvre-archétype libidinal ou archétype de l'unité intérieure idéale sont, sans l'ombre d'un doute, au cœur du texte. On ne peut pourtant ignorer qu'un objet autre appartenant au paradigme transformationnel se profile constamment entre les lignes: le mot écrit. Celui qui provoque des rapprochements vertigineux, qui creuse le mystère de toutes les composantes de l'existence, celui qui a la faculté de métamorphoser tout discours en littérature, sans pour autant porter atteinte à son intégrité ou à son autonomie.

La création, telle que la comprend Toby Litt, relève d'une notion étendue de littérature, de ce qu'on pourrait appeler, par excellence, la translittérature.

## //BIBLIOGRAPHIE///

## 1. OUVRAGES

- ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. *Joseph Beuys. Leben und Werk*. Köln: DuMont Buchverlag, 1984.
- ANZIEU, Didier. *Le Moi-peau* (1985). Paris: Dunod, 1995.
- AUDEN, W. H. *Poésies choisies*. Paris: Gallimard, 1976.
- BREWER, Ebenzer Cobham. *Dictionary of Phrase and Fable* (1870). Philadelphia: Henry Altemus, 1898.
- BROOKE, Jocelyn. *The Elements of Death and Other Poems. Poems in Pamphlet XII*. Kent: The Hand and Flower Press, 1952.
- BRUNEL, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- CHAMPDOR, Albert. *Le livre des morts*. Paris: Albin Michel, 1963.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles* (1969). Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CLEBERT, Jean-Paul. *Bestiaire fabuleux*. Paris: Albin Michel, 1971.
- CULIANU, Ioan Petru. *Cult, magie, erezii*. Iași: Polirom, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions* (1949). Paris: Payot, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- FAIRFAX, Edward. *Daemonologie: A Discourse on Witchcraft* (1621). Harrogate: R. Ackrill, 1882.
- GORP (van), Hendrik; DELABASTITA, Dirk; D'HULST, Lieven; GHESQUIERE, Rita; GRUTMAN, Rainier; LEGROS, Georges. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Honoré Champion, 2005.
- JUNG, Carl Gustav. *Dialectique du Moi et de l'inconscient* (1933). Roland Cahen éd. et trad. Paris: Gallimard, 1986.
- MOZZANI, Éloïse. *Le livre des superstitions*. Paris: Robert Lafont, 1995.
- PERNETY, Antoine-Joseph. *Dictionnaire mytho-hermétique* (1758). Paris: Delalain l'Aîné, 1787.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du supçon*. Paris: Gallimard, 1956.
- STEIN, R. A. Stein. *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- VILLENEUVE, Roland. *Dictionnaire du diable*. Paris: Omnibus, 1998.

## 2. ARTICLES

- LITT, Toby. "The Hare". *Best of Young British Novelists 2003* vol. 81. Londres: Rea S. Hederman, 2003, pp. 89-99.
- BRUNEL, Pierre. "Le fait comparatiste". *Précis de littérature comparée*. Pierre Brunel et Yves Chrevrel éd.. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, pp. 29-55.



---

RESSENYES

---





//CON EL MONOTEÍSMO LLEGÓ LA VIOLENCIA//

-----  
SUBMISSION DATE: 20/02/2015 // ACCEPTANCE DATE: 15/05/2015  
PUBLICATION DATE : 15/06/2015 (pp. 161-164)

BERTA ARES YÁÑEZ  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA  
SPAIN  
berta.ares@gmail.com

*Violencia y monoteísmo*

Jan Assmann

Prólogo de Lluís Duch. Traducción de Mayka Lahoz.

Fragmenta editorial

128 pp.

///

PALABRAS CLAVE: Violencia, monoteísmo, religión, Biblia, Antiguo Testamento, cristianismo, judaísmo, islam, alianza, dios.

RESUMEN: El historiador Jan Assmann propone en este estudio una lectura diferente al pacto de la Alianza. Es sobre la base de esa nueva construcción de una relación fundamental entre Dios, el hombre y el mundo sobre la que nació el fenómeno al que se consagra este ensayo: el fenómeno de la violencia religiosa. La perspectiva que desarrolla compete a la historia semántica y memorial. El argumento es sencillo: las culturas politeístas eran más tolerantes; con el monoteísmo llegó la violencia; ya no es un mundo en el que pueden convivir varios dioses, ahora es “o mi dios o el tuyo”.

///

“Las culturas” sostiene Jan Assmann en su libro *Violencia y monoteísmo* (Fragmenta Editorial, 2014), “hacen a los hombres más diferentes de lo que son por naturaleza”. No es una afirmación gratuita la de este historiador alemán, catedrático de egiptología, doctor honoris causa por las Universidades de Münster, Yale y Jerusalén, premio Max Planck a la Investigación y miembro del selecto círculo de Eranos. No es gratuita porque la religión forma parte de las más antiguas e importantes técnicas culturales de traducción, es decir, de producción de comprensión mutua, como nos recuerda Lluís Duch en el prólogo de este libro. Y algo se rompe cuando brota el monoteísmo. Hasta entonces, sostiene Jan Assman, las religiones antiguas se sustentaban en un concepto débil de verdad: todos los dioses son verídicos a su manera. Las nuevas religiones reveladas pusieron término a este sistema. Se consideraban las detentadoras de una verdad. Y es precisamente, un determinado modo y modelo de memorización histórica de esa supuesta verdad, plagada de imágenes violentas,

la que construye una manera de comprender la religión vinculada con la violencia, la amenaza, el odio, el miedo y la producción de enemigos. Esa es la razón, explica Jan Assman, por la que no podemos sustraernos a la pregunta acerca de la relación entre el monoteísmo y la violencia.

La perspectiva que desarrolla compete a la historia semántica y memorial. El argumento es sencillo: las culturas politeístas eran más tolerantes; con el monoteísmo llegó la violencia; ya no es un mundo en el que pueden convivir varios dioses, ahora es “o mi dios o el tuyo”. En este libro, Assmann desmonta la tesis de René Girard según la cual la religión es el antídoto más eficaz contra todas las formas de violencia humana. “La alianza entre la fe y la violencia” explica, “se remonta al Antiguo Testamento, en el que se describe de manera totalmente glorificante un gran número de actos de violencia motivados por la religión. Y la dinamita semántica que se esconde en los textos sagrados de las religiones monoteístas se inflama en manos de los fundamentalistas”. “Es innegable que el importante crecimiento de los movimientos religiosos en Occidente y sobre todo en Oriente no ha conducido en absoluto a más pacificación, sino que, contrariamente, ha supuesto un incremento terrible de violencia y de conflicto”.

Jan Assmann propone en este estudio una lectura diferente al pacto de la Alianza. Es sobre la base de esa nueva construcción de una relación fundamental entre Dios, el hombre y el mundo sobre la que nació el fenómeno al que se consagra este ensayo. Para disipar una recepción recelosa contextualiza el papel del judaísmo. A esta religión, afirma, se le puede considerar responsable de su relación con la Biblia hebraica pero no de su origen. Al contrario, según el historiador, la práctica exegética judía exploró pronto horizontes de interpretación humanizantes que condujeron a neutralizar su semántica explosiva. Pero el lenguaje de la violencia que encontramos en los escritos sagrados de los judíos, cristianos y musulmanes, así como otras numerosas religiones fundadas en un concepto exclusivo de verdad –explica–, es un fenómeno que requiere ser comprendido más allá de toda polémica, y eso tanto más cuanto que el mundo de hoy en día –señala– conoce una explosión de violencia religiosa sin precedentes.

A lo largo del libro, Jan Assmann distingue entre seis tipos de violencia. La *pura*, que descansa en las tres pasiones de ira, celos y miedo. La *cultural*, que se expresa en el interior de las relaciones sociales y se forma culturalmente a través de representaciones como el honor, la educación y la disciplina; de ella nace la violencia *jurídica* o contraviolencia cuyo objetivo es precisamente la eliminación de la violencia pura. La de *Estado*, que no se funda en el derecho, sino en la diferencia amigo-enemigo. La *ritual*, que aparece en los contextos de sacrificio e iniciación. Y, finalmente, la *religiosa*, que define como la ejercida en nombre de la voluntad de Dios. La tesis de este historiador es que semejante tipo de violencia tomó forma sólo con la emergencia del monoteísmo. Para ilustrarla, sigue la estela de una genealogía que se interesa por sus orígenes, es decir, se aproxima al Antiguo Testamento. Proyecto delicado: la Biblia hebraica es el texto sagrado del judaísmo, y cualquier crítica del mundo de las representaciones veterotestamentarias despierta sospechas, confiesa el historiador, quien intenta, aunque no sabemos si lo conseguirá, minimizar susceptibilidades.

El libro presenta un trabajo tan interesante como innovador en su planteamiento, realizado a través de distintas disciplinas de las ciencias humanísticas para hilar un discurso sabio y potente que toma en consideración los estudios sobre memoria cultural e historia de su esposa, Aleida Assmann, profesora de literatura en la Universidad de Konstanz. Uno de los apuntes imprescindibles de este libro es la interesante explicación que ofrece sobre cómo las grandes transformaciones culturales han avanzado de manera imperceptible a través de los pasos progresivos y sin embargo la memoria cultural los pone en escena y los recuerda como saltos. Quizá es así, señala Jan Assman, como se desarrollara en realidad el monoteísmo a partir del politeísmo: de forma progresiva. Sin embargo, en la presentación bíblica, el monoteísmo es puesto en escena como un salto y una ruptura revolucionaria, de

una forma tan radical, que parece impensable que pudiera ser de otro modo. Es más, los textos bíblicos describen la fundación y la victoria de la religión monoteísta con imágenes de gran violencia.

En su estudio, Jan Assman somete el lenguaje bíblico de la violencia a una reflexión, no desde la Teología, sino desde la teoría de la cultura y de la historia, poniendo de relieve que el monoteísmo constituye un paradigma semántico que se articula bajo la forma de grandes relatos. Y propone la siguiente pregunta: ¿qué función cumple la violencia en los textos en los que el monoteísmo bíblico relata y rememora su propia formación y victoria? Es decir, el relato de escenas de masacres, las acciones punitivas, el derramamiento de sangre, las deportaciones... conducen a una victoria monoteísta presentada y rememorada en el lenguaje de la violencia, ¿por qué? ¿Por qué en los textos canónicos de las religiones monoteístas conceden un lugar sorprendente a los temas de la violencia y odio y del pecado?

La *historia*, concluye Jan Assman, guarda relación con la manera en que el monoteísmo se impuso definitivamente en Palestina; la *historia de la memoria*, en cambio, guarda relación con la manera en que la Biblia reconstruyó mediante el recuerdo y presentó a través del relato, esa vía del monoteísmo.

## //COORDINADORS

Berta Ares  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Aesthetics, Religion and Literature  
[berta.ares@gmail.com](mailto:berta.ares@gmail.com)

Cèlia Nadal  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Comparative lit., Medieval lit.,  
Ausiàs March, Góngora and Montale.  
[celions.nadal@gmail.com](mailto:celions.nadal@gmail.com)

Alessio Piras  
Università di Pisa (Itàlia)  
Spanish Literature (XX century),  
Spanish Republican Exile  
[alessiopiras.83@gmail.com](mailto:alessiopiras.83@gmail.com)

Sergi Sancho Fibla  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Medieval lit., image and text  
[ssfibla@gmail.com](mailto:ssfibla@gmail.com)

## //COMITÈ CIENTÍFIC

Brown Sartori, Rodrigo F.  
(Universidad Autónoma de Chile, Xile)

Cussen, Felipe  
(Universidad de Santiago de Chile,  
Xile)

Fernández de Rota, Antón  
(Universidade da Coruña, Espanya)

Mariscalco, Danilo  
(Università degli Studi di Palermo,  
Itàlia)

Mazzone, Massimo  
Accademia di Belle Arti di Brera,  
Itàlia)

Moscoso, Javier  
(Centro Superior de Investigaciones  
Científicas, Espanya)

Ponce Cárdenas, Jesús  
(Universidad Complutense de Madrid,  
Espanya)

Primiero, Giuseppe  
(Universiteit Gent, Bèlgica)

Rosàs, Mar  
(Institut Ramon Llull, Espanya)

Sáez, Begonya  
(Universitat Autònoma de Barcelona,  
Espanya)

Salmerón, Miguel  
(Universidad Autónoma de Madrid,  
Espanya)

Sangüesa, Ramón  
(Universitat Politècnica de Catalunya i  
Columbia University, Espanya/ EEUU)

Silva, Víctor Manuel  
(Universitat de València, Espanya)

Wilhite, Valerie  
(Miami University, EEUU)

## //COMITÈ EDITORIAL

Helena Cañadas Salvador  
Université Paris Ouest Nanterre-la  
Défense (França)  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Humanities, Comparative lit., Abstract  
expressionism, Phenomenological  
aesthetics  
[canadas.helena@gmail.com](mailto:canadas.helena@gmail.com)

Jimena Castro Godoy  
Universidad de Santiago de Chile (Xile)  
Latin American Studies and Literature  
[jimenacastrogodoy@gmail.com](mailto:jimenacastrogodoy@gmail.com)

Diego Civilotti García  
Universidad Autónoma de Madrid  
(Espanya)  
Music and Text, 20th Cent. Spanish  
Music, Poetics of the Second Viennese  
School  
[civilotti@gmail.com](mailto:civilotti@gmail.com)

Katiuscia Darici  
Università degli Studi di Verona  
(Itàlia)  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Iberian studies, Contemporary Spanish  
Literature  
[katiuscia.darici@univr.it](mailto:katiuscia.darici@univr.it)

Maximino Gandul Galiano  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Comparative studies of art, literature  
and cinema  
[maxigandul@gmail.com](mailto:maxigandul@gmail.com)

Alison Moss  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Classical philosophy, Plotinus and  
Aesthetics  
[alison.moss49@gmail.com](mailto:alison.moss49@gmail.com)

Solène Rivoal  
École Française de Rome (Itàlia)  
Université d'Aix-Marseille (França)  
Social Hist. Modern Hist. Venice, 18th  
Century  
[solenn.rivoal@gmail.com](mailto:solenn.rivoal@gmail.com)

## //LECTORS EXTERNS FIXOS

Ferran Benito  
Universitat Autònoma de Barcelona  
(Espanya)  
Music philosophy, Comparative lit. and  
Aesthetics  
[ferranbr87@hotmail.com](mailto:ferranbr87@hotmail.com)

Alessandra Caputo Jaffé  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Indigenous Art  
[alessandra.caputo@gmail.com](mailto:alessandra.caputo@gmail.com)

Antonio Gómez Villar  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Contemporary Philosophy, Political  
Philosophy and Biopolitics  
[antonio.gomez.villar@gmail.com](mailto:antonio.gomez.villar@gmail.com)

Patricio González Yunnissi  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Aesthetics, Religion, Politics and  
Modern Poetry  
[enerqueia@gmail.com](mailto:enerqueia@gmail.com)

Domenico Lovascio  
Università degli Studi di Genova  
(Itàlia)  
Early Modern English Lit. and Culture  
[lovascio.domenico@gmail.com](mailto:lovascio.domenico@gmail.com)

Sara Polverini  
Università degli Studi di Urbino Carlo  
Bo (Itàlia)  
Contemporary Spanish Literature,  
Spanish Civil War Literature, Politics  
and Violence in Literature  
[sarapolverini@gmail.com](mailto:sarapolverini@gmail.com)

Andrea Soto Calderón  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Contemporary Philosophy, Education and  
Communication  
[andreasotocalderon@gmail.com](mailto:andreasotocalderon@gmail.com)

Adam Wickberg  
Stokholm University (Suècia)  
Lit. Góngora, Mallarme  
[adam.wickbergmansson@gmail.com](mailto:adam.wickbergmansson@gmail.com)

Carlos Vara  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Aesthetics, Philosophy and Contemporary  
Visual Arts  
[carlosvarasanchez@gmail.com](mailto:carlosvarasanchez@gmail.com)

## //CORRECTORS

Judit de Diego Muñoz  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Castellà, Català  
[judit@vatraduccion.com](mailto:judit@vatraduccion.com)

Alison Moss  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Anglès, Francès, Castellà, Català  
[alison.moss49@gmail.com](mailto:alison.moss49@gmail.com)

Solène Rivoal  
École Française de Rome (Itàlia)  
Université d'Aix-Marseille (França)  
Francès  
[solenn.rivoal@gmail.com](mailto:solenn.rivoal@gmail.com)

Laura Torre  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Critical Discourse Analysis  
Itàlia  
[laura83.torre@gmail.com](mailto:laura83.torre@gmail.com)

## //SECRETÀRIA

Ainamar Clariana Rodagut  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
Aesthetics, Audiovisual Communication  
and Avantgarde Film  
[ainamar.clariana@gmail.com](mailto:ainamar.clariana@gmail.com)

## //MAQUETACIÓ I WEB

Fernando Janeiro Torres  
Universitat Pompeu Fabra (Espanya)  
[sietedementes@gmail.com](mailto:sietedementes@gmail.com)

