

EL SECRETO DE LOS FLAMENCOS: LA TRAGEDIA DE LO SUBLIME

FRANCISCO JAVIER COBO TORRES

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de profesional en Estudios literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ D. C. SEPTIEMBRE, 2011

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO

Graciela Maglia Vercesi

Artículo 23 de la resolución No 13 de Julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.

ÍNDICE

Capítulo I. Marco teórico

1. Barthes y la interpretación de la obra literaria	15
2. La novela o la forma heterogénea de Kristeva	19
3. Las facultades del espíritu determinadas por Kant	23
4. Aproximación a <i>lo bello</i> y <i>lo sublime</i>	24
5. El romanticismo designado por Isaiah Berlín	30

Capítulo II. Marco histórico-referencial

2.1 La toma de posición del escritor acerca de la literatura y la sociedad	33
3.1 El <i>Boom</i> latinoamericano.	40
3.1.1 Genealogía del enigma en la literatura argentina	42
3.1.2 La escritura y lo real: dos órdenes en relación no directa	45
4.1 <i>El secreto de los flamencos</i> : una historia en el siglo XV	
4.1.1 El artista en el renacimiento	48
4.1.2 La pintura flamenca	51

Capítulo III. Análisis del corpus literario

3.1 <i>El secreto de los flamencos</i> : la tragedia de lo sublime.	
3.1.1 <i>El color en estado puro</i> : la génesis de la tragedia	55
3.2 <i>Secuencias del discurso narrativo</i> e interpretación	
3.2.1 El enfrentamiento entre florentinos y flamencos	56
3.2.2 La búsqueda del conocimiento	59
3.2.3 La pedagogía en el taller de Francesco Monterga	61
3.2.4 La investigación acerca de la creación en la pintura	62

3.2.5 La interpretación de Hubert van der Has	64
3.2.6 El viaje de Francesco Monterga a Brujas	69
3.3 La epifanía del <i>color en estado puro</i>	71
3.3.1 El ardid de Francesco Monterga y de Pietro della Chiesa	75
3.3.2 El ser andrógino de Pietro della Chiesa	77
3.3.3 Los homicidios de Francesco Monterga	77
3.3.4 Fátima seduce a los hermanos flamencos	78
3.3.5 El retrato de Fátima y la traición entre los artistas flamencos	80
3.3.6 El rito: la realización del <i>Oleum pretiosum</i>	81
4. Estrategia narrativa	
4.1 <i>El color en estado puro</i> o la metáfora del tiempo-espacio	86
4.2 El relato de una pintura	89
4.3. El recuerdo, la palabra y la imaginación	97
4.4 <i>El color en estado puro</i> o el paradigma del conocimiento	102
5. CONCLUSIONES	103
BIBLIOGRAFÍA	106

Introducción

“Una obra es “eterna” no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples.” (Barthes, 1998, p.53)

Para comprender una obra literaria, una lógica simbólica autotélica, es necesario un estudio crítico, puesto que se debe interpretar la forma de un contenido realizada en el símbolo, y analizar la equivalencia entre el sistema de sentido plural verosímil y el sintagma connotativo, desde referencias teóricas en relación al objeto de estudio, con el fin de establecer el valor estético y las condiciones extraestéticas de una creación literaria.

Esta investigación es un estudio semiológico de la novela *El secreto de los flamencos* del escritor argentino Federico Andahazi, publicada por la editorial Planeta en el año 2002. A partir del análisis de la notable manera de configurar la novela, intento demostrar cómo esta obra es una tragedia contemporánea que idealiza como *sublime* a la literatura e identifica el arte como un medio para el conocimiento; en el estudio crítico, interpreto la forma de un contenido realizada en el símbolo: *El color en estado puro*, determinando la equivalencia entre el sistema y la *unidad* semántica para evidenciar la estructura artística de la novela *El secreto de los flamencos*; con esto pretendo argumentar la pertinencia de la estrategia narrativa de Andahazi para los estudios literarios.

La investigación se origina en el reconocimiento de la semiología como una ciencia que estudia todos los fenómenos culturales en tanto sistema de signos y define la obra escrita como totalidad autónoma, *obra abierta*, (Eco,135) lenguaje motivado y producción simbólica, en donde “el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de sentido” (Barthes, 53)

Indico la procedencia y las particularidades de la forma novelística a partir de la teoría de Julia Kristeva, quien establece su fundamento en la sátira menipea, una determinada forma de escribir en la historia que presenta elementos fantásticos y estados mentales patológicos (la locura, el desdoblamiento de la personalidad, las premoniciones, los sueños, la muerte) La sátira menipea es una estructura ambivalente: en un sentido referencial, es representación mediante el lenguaje como puesta en escena; y en un sentido metalingüístico, es una exploración del lenguaje, experiencia productora de su propio sistema de signos. De este modo se indica el origen de la ambivalencia del texto cuando se desarrolla como cita y comentario de un corpus literario exterior.

Desde *la teoría de la novela* de Lukács indico la forma novelística, como la “expresión del desamparo trascendental,” (Lukacs 308) puesto que en la narración se advierte la ética particular, el espíritu y la mentalidad de la subjetividad creadora, para reflexionar sobre una problemática del mundo. La meditación del escritor es doble, insinúa el ideal para la vida en consideración a la realidad y lo hace motivo de reflexión desde la narración.

La novela *El secreto de los flamencos* enuncia la tragedia por causa de la búsqueda *del color en estado puro*, el signo poético *núcleo* de la novela; el relato formaliza la vivencia dramática por intentar dilucidar el enigma de la creación artística. La *historia* de la novela rememora el enfrentamiento entre dos escuelas de pintura: la florentina y la flamenca, en la época del renacimiento; la escuela florentina, dirigida por el maestro Francesco Monterga, se destaca por la innovación técnica de la perspectiva; y la flamenca, representada por los maestros Dirk y Greg Van Mander, sobresale por su manejo del color. La obra expone la variación de la apariencia física de quien llegó como un pequeño y virtuoso niño, Pietro della Chiesa, discípulo de Francesco Monterga; años más tarde, Pietro sería partícipe con su identidad andrógina, de una de las estrategias en contra de los antagonistas de Flandes, con el fin de hallar el secreto mítico: *El color en estado puro*. El maestro y Pietro engañan al lector mediante una *secuencia* imaginada por ellos mismos, a través de *indicios* falsos que mantienen la atmósfera de misterio.

La obra se configura desde características del *Modernismo latinoamericano* como lo *absurdo positivo* (Yurkievich, 24): lo ilógico para la realidad, la evasión hacia lo suprasensible y lo enigmático a modo de sublimación (la aparición del *color en estado puro*), la fuga a un pasado legendario, renaciendo en una atmósfera de premonición, armonía en tensión e intuición trágica; y lo *absurdo negativo* (24): la impresión de la razón enajenada, la opacidad del mundo, la visión desesperanzada y caótica de la vida en la melancólica ciudad de Brujas: *la ville morte*. (*El secreto de los flamencos*, 66)

El lenguaje iconográfico, las cuatro tallas del maestro Cosimo da Verona que componen la talla: *el triunfo de la luz*, constituye una de las estrategias discursivas de la novela; éste cuadro es una clave para el hallazgo del conocimiento en el arte; la búsqueda del saber se desarrolla mediante la interpretación intuitiva, el *juicio estético* (Kant) la teoría y la práctica alrededor de la pintura; Francesco Monterga investiga las doctrinas de la antigüedad griega, en la obra de Platón y de Aristóteles, e indaga los postulados de la edad media, en el tratado *Diversarum Artium schedula* del Monje Eraclius; De este modo la obra alude a las *facultades del espíritu: conocer, sentir y querer*, (Kant, 32) a partir de la voluntad del artista creador a través del tiempo.

La novela refiere la búsqueda de un absoluto: la belleza en la pintura, en tanto que el sentimiento de *lo sublime*, habrá de ser la experiencia frente al hallazgo del *color en estado puro*, la metáfora del espacio-tiempo, el símbolo de la historia del arte y de la subjetividad del artista; este signo poético es un mito en el interior de la ficción que se revela como una epifanía. “A una imagen puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente, como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico o mítico.” (Wellek 225)

La escena de la epifanía se configura de manera análoga al postulado platónico del mundo de *las ideas puras*; la aparición de orden místico para el artista, se compone de imágenes, pinturas, estáticas y eternas en medio de la oscuridad, iluminando un horizonte inasible en infinito devenir: el arte como medio para el conocimiento del ser interior y del mundo.

Interpreto la estrategia narrativa de la novela a partir de *indicios semánticos* (Barthes, 1970, 18) mediante los cuales configuro las trece *secuencias* que componen una secuencia superior, que designo como *El secreto de los flamencos: la tragedia de lo sublime*; esta disposición obedece a la lógica narrativa del *discurso* y a los conceptos sobre tragedia de Francisco Rodríguez Adrados (*Del teatro griego al teatro de hoy*), quien identifica las particularidades que componen una tragedia: *el enfrentamiento, el crimen, la búsqueda, la epifanía*; esta configuración se complementa con la relación entre el arte de Apolo y el arte de Dionisio a partir de las reflexiones de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, para indicar el campo semántico de lo trágico que fundamenta la estructura compositiva de la novela. Considero los dos principios del Romanticismo alemán: *la voluntad ingobernable* y el *paradigma interior*, expuestos por Isaiah Berlin en las *Raíces del romanticismo*, para determinar inferencias sobre la manera de crear en el arte y sobre la conciencia de los personajes; advierto los dispositivos del *modernismo* literario propuestos por Saul Yurkievich en *la movediza modernidad*, para orientar los niveles significativos del texto: *las unidades semánticas, las acciones, las funciones y la narración* (Barthes).

La novela *El secreto de los flamencos* se deriva del *boom* latinoamericano, en tanto que presenta la universalidad alrededor de la imaginación mítica y la ambigüedad crítica: los héroes pueden ser villanos y los villanos héroes; la obra se proyecta desde dispositivos análogos al *Modernismo literario*: “Las oposiciones y los conflictos se instalan en el discurso,” (jurkievich, 23) mediante figuraciones mitológicas, lo transhistórico y transcultural, las divergencias léxicas, las mezclas sinestésicas y la emancipación de la realidad espaciotemporal inmediata. El relato “suscita desde la vigilia apolínea hasta el onirismo Dionisiaco” a partir de *lo instintivo, lo pulsional y lo libidinal*. (Jurkievich 26) Además, con su estrategia narrativa, aporta en la consolidación de la genealogía del *enigma*, una manera de narrar identificada por Cecilia Calabrese en la literatura argentina; conjuntamente, la novela participa del dialogo con algunos de los principios que han fundamentado la literatura a través del tiempo, como la visión trágica y los presupuestos del romanticismo alemán; la relación entre mito y literatura, la historia del arte: la pintura, y la historia de la filosofía con la reflexión acerca de conceptos como *lo bello y lo sublime*.

En el análisis del corpus literario, ilustro la relación entre el tiempo-espacio real, la novela y la vida del artista en el renacimiento, sobre la base de la interpretación de la pintura flamenca establecida por Tzvetan Todorov en el *Elogio del individuo* y el ensayo: *El artista* de André Chastel, perteneciente a la obra: *El hombre del renacimiento*. La unificación de lo cognitivo y lo ético a través de la evaluación social o de la *forma arquitectónica* (Bajtín) del objeto estético, se origina en la investigación del escritor acerca de las condiciones estéticas y sociopolíticas del artista en el siglo XV en Italia y en la región de Flandes, dos mundos tradicionalmente antagónicos. Este es el fundamento histórico para contextualizar, en la ficción, el enfrentamiento legendario entre las dos escuelas: la italiana y la flamenca; aunque esta equivalencia no es del todo mimética, se hace necesaria puesto que las particularidades históricas son dispositivos que a modo de *informantes*, ayudan a consolidar la verosimilitud de la ficción en la novela. Esta situación de conflicto entre las dos escuelas, alude a la tradición /ruptura, que dinamiza el arte; en oposición al canon de la proporción, la perspectiva y la armonía, forjado por los maestros italianos, se destaca la técnica del color y el retrato hiperrealista flamenco que pretendía revelar la interioridad del sujeto.

Esta manera de hacer literatura tiene como finalidad sugerir que, paradójicamente, por el camino de la ficción, la literatura toca los muros de la “verdad,” pero no para construirlos sino para derribarlos; Andahazi conjetura que si el poder es una maquina de persuasión y de acatamiento de la doctrina, que nunca ha soportado el carácter polisémico del lenguaje, la literatura es lo opuesto: un continuo juicio de duda, un encuentro con la incertidumbre y, en consecuencia, un factor disuasivo de cualquier certeza. Por esta razón, la censura y la *inedición*, son las herramientas para neutralizar el juicio de disensión que ejerce la literatura sobre las “verdades” establecidas desde el poder socio-político. Estos mecanismos, la censura y la inedición, son equivalentes al desprecio que el duque de Volterra y el Prior Severo Setimio, ejercen sobre Francesco Monterga, hasta condenarlo, al igual que su maestro, Cosimo da Verona, al padecimiento de la pobreza y al arte anónimo.

Federico Andahazi utiliza referencias teóricas del arte y de la ciencia que relaciona mediante la escritura de ficción para proyectar la literatura como un arte que reflexiona sobre los diversos acontecimientos de la vida, con el objeto de tomar una posición frente a los centros de poder, tanto literarios como socio-políticos, en consonancia con la visión de Lukacs: “El arte tiene una misión fundamental, que no es solo causar placer estético: debe despertar nuestra conciencia y mantenerla despierta; es también un instrumento para el conocimiento y un medio para la educación.” (Lukacs, *Ensayos* 191)

De este modo, Andahazi induce al lector a cuestionar los paradigmas que lo identifican, bien sea para alejarse, aproximarse o para configurar nuestro propio sistema de valores, quizá, de un modo equivalente, al que los artistas de todos los tiempos, han creado sus obras; siempre, con la firme convicción de entregarlo todo, sin traicionarse así mismo; *hacia el norte, siempre hacia el norte*, como Francesco Monterga lo hace camino a Brujas; *hacia el norte, con la misma perseverante voluntad que gobierna a las brújulas. Hacia el norte.* (*El secreto de los flamencos*, 234)

En el capítulo: *El color en estado puro o la metáfora del tiempo-espacio*, presento la ilusión referencial del tiempo, estructurada desde un tiempo histórico, una alusión al tiempo mítico y un tiempo-ser; éste último a partir de dos dimensiones psíquicas: *vivencias* (Huserl), el recuerdo y la imaginación. El tiempo real del relato son dos meses, hacia 1485, cuando Francesco y Pietro están próximos a descubrir *El color en estado puro*; en estos dos meses los maestros florentinos y flamencos investigan sobre el enigma de la belleza y de la creación sublime; además, Francesco y Pietro imaginan, sin que el lector lo pueda advertir, la estrategia: la creación de Fátima, la portuguesa, para engañar tanto a los maestros de Flandes como al lector; las acciones del presente se entrelazan con acciones del pasado, mediante la narración de recuerdos que actualizan las emociones y las vivencias de cada personaje a lo largo de los últimos 16 años.

Con el título: *El relato de una pintura*, explico la figuración del espacio y la *función* de las *acciones*, narradas a partir de la analogía cromática puesto que los capítulos, cuatro en la ciudad de Florencia, y cuatro en la ciudad de Brujas, tienen como título un color que configura una poética, una esfera de sentimientos e intuiciones y enmarca un espacio semántico; esta poética determina cómo la unidad esencial de la pintura: el color, se complementa con la unidad constitutiva de la escritura: la palabra, con el fin de crear literatura y hacer posible la metáfora: *pintar una novela*; de esta manera procuro evidenciar cómo la línea de la escritura se proyecta en perspectiva pictórica y la palabra se despliega como la luz y la sombra que matiza los colores y la atmósfera de todos los acontecimientos de la novela.

El color en estado puro es el signo poético que alude al tiempo mítico, a la experiencia sensible que retorna a partir del encuentro entre el hombre y la obra de arte en cualquier momento de la historia. Esta *unidad semántica* es indicio de la multiplicidad formal de la subjetividad y de la belleza; esto es simbolizado mediante la aparición de los diversos arquetipos del arte, tanto del pasado, como del presente y del futuro, en un mismo instante, en creación perpetua que se complementan sin excluir la antítesis ser-nada, vida-muerte, limite-desmesura, razón-sentimiento, para componer la historia de las imágenes del hombre. “Vio el todo y la nada a la vez, vio el blanco y el negro, vio el caos y el cosmos repetirse hasta el infinito y vio el infinito expandido del universo y también el infinito inverso, introvertido.” (*El secreto de los flamencos*, 251)

A partir del símbolo: *el color en estado puro* como pluralidad de sentido, una forma esencialmente ambigua, la obra sugiere diversas maneras de relacionarse con la creación en el arte, legitimando los arquetipos de *lo bello* en tanto principios que contribuyen a desarrollar las facultades del espíritu: *Conocer, sentir y querer*. (Kant) *El color en estado puro* suscita que el arte no es una fórmula, indicando una correspondencia con la teoría del romanticismo alemán, que determina la inexistencia de un modelo exterior al que debamos adaptarnos; por lo tanto, es necesario identificar en nosotros mismos las fuerzas creativas para reconocer el universo como un ilimitado proceso de autocreación.

El relato precisa el arte como una sola gran obra elaborada por infinitas manos sobre la base de paradigmas diversos a través del tiempo, de manera equivalente al arte romántico, al que Friedrich Schlegel, designó como un *perpetuo devenir* que no llega nunca a la perfección (*Las raíces del romanticismo*,164)

La obra sugiere que la pintura es la proyección de la subjetiva del ser; éste arte es el mundo lírico de la novela, puesto que determina *las facultades del espíritu* (Kant, 32) en los personajes. La búsqueda de este mundo idealizado para revelar la subjetividad del ser de la manera más bella posible a partir de la pintura, desencadena la tragedia; “y detrás de ésta se manifiesta la unitaria naturaleza de la voluntad, totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo cegador,” (*El nacimiento de la tragedia*, 264) la luz, el blanco de Aristóteles que contiene todos los colores y todas las sensaciones: *El color en estado puro: el arte, el espíritu en estado puro.*

La novela idealiza la literatura y la pintura como un arte *sublime* y un medio para el conocimiento a través de la construcción de un mito: *El color en estado puro*, análogo al mito de la caverna de Platón. (*La república o el estado*, libro séptimo) “Si tal como afirmaba Platón, el mundo sensible no era sino un pálido reflejo del mundo de las ideas, ¿acaso el color con el que trabajaba todos los días no era un pobre remedo del color esencial, del color en estado puro?” (*El secreto...*162)

“Quería, como el poeta que separa la cosa de su esencia, trabajar el color con la misma limpia pureza con que se escribe un verso. Así como Dante pudo descender a los infiernos, navegar por los pestilentes ríos de Caronte, narrar los tormentos más espantosos y emerger limpio y puro por obra de la palabra, también él, Francesco Monterga, aspiraba a convertir la pintura en un arte sublime.” (*El secreto de los flamencos*, 166)

Existe una correspondencia y una inversión entre el mundo de las *ideas puras* de platón y *el color en estado puro: el mundo del arte*. La correspondencia es escénica; al mito de la caverna, el mundo físico de la ignorancia, en donde el alma está atrapada, corresponde, en la novela, el sótano oscuro del taller en *la calle del asno ciego* en *la ville morte*; éste lugar

es “la caverna” en la que se halla el artista. La inversión está en que para platón la luz del sol, (el fuego en la caverna) es el símbolo de las *ideas puras*, la verdadera realidad; en la novela, *El color en estado puro* es la aparición de la luz, “el sol,” que contiene la totalidad de la pintura a través del tiempo; con esta inversión se determina el arte como un mundo de *ideas puras*, una verdadera realidad y por lo tanto un medio para el conocimiento.

“La fuerza dionisiaca de la transformación mágica continúa acreditándose aquí en la cumbre más elevada de esta visión del mundo: todo lo real se disuelve en apariencia, y detrás de ésta se manifiesta la unitaria naturaleza de la voluntad, totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo cegador.”

(Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 264)

Capítulo I.

Marco teórico

1. Barthes y la interpretación de la obra literaria

“Una lógica construida como ciencia para comprender el arte, tomará pues la estructura de ese arte para revelar que todo arte es una ciencia aplicada.” (Kristeva 265)

Para realizar un estudio semiológico del lenguaje poético de la obra literaria es necesario una referencia teórica con el fin de proyectar el análisis sobre el sistema de códigos del autor, para determinar el valor estético y la problemática literaria que advierte la composición artística como sentido de su creación; la crítica semiológica identifica la obra de arte como una totalidad autónoma y cerrada en tanto que se justifica así misma; la expone como una forma esencialmente ambigua por la polisemia de los signos que la compone y, a la vez, la define como una obra abierta, puesto que se explica de diversas maneras, sin agotar el valor semántico del texto

La función poética sobre la base de la lingüística, es la única instancia del código, es la orientación del mensaje sobre sí mismo, resignifica la palabra mediante la variación de la norma, actualiza el signo lingüístico a partir de las relaciones contextuales, creando un lenguaje motivado que sugiere formas inéditas, imágenes poéticas y alegorías sintéticas para evidenciar analogías, metáforas y producciones simbólicas mediante las cuales podemos argumentar nuestro juicio sobre la novela en su estructura artística de instancias jerárquicas, y en su realidad extraestética, desde los niveles de las *funciones*, las *acciones* y la *narración*, (Barthes, 18) integrados progresivamente por el criterio de la *unidad*: el segmento de la historia, el término de una correlación, aquello que contiene un carácter funcional; la unidad puede ser superior e inferior a la frase; la palabra es *unidad* en su valor connotativo. La *unidad* distributiva es metonímica, corresponde a la funcionalidad del hacer; se refiere a un acto complementario y consecuente; se compone de *núcleos* que inician o concluyen una incertidumbre, y de *catálisis* que describen lo que separa dos momentos de la historia; la *unidad* integradora es metafórica, pertenece a la funcionalidad

del ser; comprende los *indicios* semánticos que nos remiten a un concepto implícito, extensivo y necesario para relacionar los elementos excéntricos, recurrentes, y heterogéneos del eje de la sucesión, el eje sintagmático, en una lectura vertical con el eje de la sustitución, de las relaciones virtuales entre las unidades lingüísticas de una misma clase sintáctica o semántica, el eje paradigmático. Los *indicios* permiten dilucidar el carácter de un personaje, discernir la atmósfera de un acontecimiento y suscitar la pluralidad de sentido en la obra; implican una actividad de desciframiento, aluden a un sentimiento, a un ambiente, a una visión de mundo; y los *informantes* que permiten legitimar la realidad de un referente y ensamblar la ficción con lo real para generar un discurso verosímil, estructurado por las *secuencias*, nominaciones metalingüísticas puesto que se infieren a partir del código del relato; la *secuencia* es una sucesión lógica de *núcleos*, son momentos de riesgo, de drama, de armonía en tensión que suscitan posibles alternativas; se entrelazan a través de la narración, revelando su finalidad en las acciones; cada personaje, determinado como *unidad* en el nivel de la acción, es el héroe de su propia secuencia; argumenta su existencia en el nivel de la *narración*, nivel de la exposición del relato que integra las unidades de las *funciones* y de las *acciones*; formaliza el relato y lo configura como la palabra de una lengua que contiene su propio metalenguaje.

El texto literario es un doble: escritura-lectura; quien escribe es el mismo que lee. La lectura de los signos que construyen la realidad y objetivan el mundo como un relato, es susceptible de una ilustración semiológica; en correspondencia, el relato es un mundo que se ha escrito, en tanto que se lee y se piensa desde la escritura-lectura del mundo. Al establecer mediante el signo un vínculo analógico entre el mundo como escritura y la escritura como mundo, se determina una equivalencia que los naturaliza como sistemas codificados, estrategias discursivas en la dimensión semiológica de la comunicación intencional, generados el uno en el otro, presentando el texto literario como una red de conexiones, desde lo real y desde lo imaginario; desde la literatura como práctica vivencial, intertextual o metaficcional que pareciera no corresponder a una lógica comprensible. La semiología es una ciencia que estudia todos los fenómenos culturales como si conformaran un sistema de signos.

La literatura se ha vinculado en diversas épocas con la historia para indagar sobre la manera de narrar los hechos reales, y, a la vez, para relativizar su discurso acerca de la experiencia humana, la memoria, los mitos, los documentos, la realidad y la ficción, con el fin de presentar un relato, cuyo efecto pueda construir una imagen verosímil con un sentido de verdad en cuanto a la realidad empírica, pero consciente de que jamás será una verdadera realidad o una verdad única. La literatura se ha relacionado con las otras ciencias y con la misma literatura, con el objeto de construirse, resignificarse, y hacer conciencia del lenguaje mismo, mediante diversos sistemas de representación connotativa a través del símbolo, una clase de objeto semiótico que tiene una relación de analogía entre aquello que sugiere y la manera en que lo sugiere. La crítica es la ciencia que evidencia las sugerencias del lenguaje poético de una obra con el fin de analizarlo, comprenderlo, e implementarlo en tanto que el código simbólico precise un criterio funcional a través de la proyección de volúmenes de sentido, estableciendo ambigüedades, ideando conceptos, y produciendo imágenes, determinando una crítica del lenguaje; “eso es la literatura misma.” (Barthes 57)

La problemática de la literatura es plantear una estrategia narrativa que estructure una *creación estética verbal* verosímil en el interior de la obra y que sugiera un sentido axiomático para revelar un paradigma que analiza e interpreta el mundo.

La obra literaria como signo autónomo, totalidad producida y construcción ambivalente, crea las condiciones, el objeto y su mundo, proyectados desde el plano del contenido y el plano de la expresión, a través de la semantización de lo formal: “dimensión significativa de todos los niveles del texto artístico,” (Lotman 28) a partir del signo poético que genera un lenguaje suscitado, mediante la selección y combinación de los signos en una secuencia construida con un principio de equivalencia, desde la *entropía*: “desorden organizado para incrementar la significación en el texto artístico”. (Eco 135) De este modo podemos concebir el texto como un sistema de sentido plural, como la forma del contenido realizada en el símbolo. “Durante mucho tiempo la sociedad ha visto en la palabra un instrumento o una decoración; ahora vemos en ella un signo y una verdad”. (Barthes-51)

La crítica y la novela tienen una relación análoga: las dos son formas de conocimiento aunque se expresan de manera distinta; la crítica desde la función metalingüística y la novela desde una lógica poética; así como la escritura refiere y analiza una realidad de manera metafórica, la crítica es la palabra que analiza, discierne y especifica la naturaleza estética y las condiciones extraestéticas del texto artístico; juzga el valor literario a partir del funcionamiento del sistema en su especificidad intrínseca, desde la *literariedad*: aquello que hace de una obra determinada una obra literaria que articula y supera la tensión entre la diversidad del mundo sensible y la unidad que organiza esta diversidad en un conjunto coherente. La crítica configura un metalenguaje con el fin de argumentar una red de sentido, una coherencia de signos, el artificio literario, la estrategia narrativa, “el sentido vacío que permite hacer obras, ampliada del autor a la sociedad” (Barthes, 1971; 60) y que hace inteligible “la lengua mítica de la que está hecha la obra y de la cual se trata la ciencia.” (Barthes 66)

El lenguaje poético es la causa y la finalidad, es fenómeno simbólico en realidad intuitiva, imagen concreta o abstracta, que presenta cuanto hay de irrepresentable o de indefinidamente enunciado en el carácter de ciertos conceptos, (el tiempo, la eternidad, la poesía) es la facultad que deja percibir, intuir o relativizar las cosas mediante lo analógico referencial o lo analógico imaginado y que, desde “la palabra como estatuto,” deriva en una ciencia del discurso, cuya finalidad es sustentar una coherencia de signos, declarando un sistema de sentido, que origina y concluye la obra, que es la forma del contenido y que proyecta la literatura a disímiles estrategias narrativas puesto que compara, juzga, y propone una estética, haciendo crítica del horizonte trazado: el lenguaje.

“El sujeto no es una plenitud individual sino un vacío en torno del cual el escritor teje una palabra infinitamente transformada de suerte que toda escritura designa una ausencia. El lenguaje es el sujeto. Lo que arrastra consigo el símbolo es la necesidad de designar incansablemente la nada del yo que soy.” (Barthes 73)

2. La novela o la forma heterogénea de Kristeva

“Como decía Mallarmé quien fue uno de los primeros en comprender el libro como menipea; la literatura es el estallido de lo que habría debido producirse anteriormente o cerca del origen.” (Kristeva 221)

La sátira menipea se denomina así por el filósofo del siglo III antes de nuestra era, Menipo de Gádara. (Sabemos de su existencia por Diógenes Laercio, historiador griego que nació en el siglo III d.c). El género aparece con Antístenes, discípulo de Sócrates y uno de los autores del diálogo socrático. También Heráclito escribió menipeas. Ejerció gran influencia en la literatura cristiana y bizantina; bajo distintas formas subsistió en la edad media, el renacimiento y bajo la reforma hasta nuestros días (Las novelas de Joyce, Kafka, Bataille). Ese género carnavalesco, dúctil y variable, tiene una influencia enorme en el desarrollo de la literatura europea y en especial en la formación de la novela. La fantasmagoría y el simbolismo, generalmente místico, se fusionan con un naturalismo macabro. Se emancipa de “valores” presupuestos; sin distinguir vicio y virtud y sin distinguirse de ellos, los considera como su propio terreno, como una de sus creaciones. La menipea orienta el lenguaje liberado al universalismo filosófico.

Sin distinguir ontología y cosmogonía, la menipea las une en una filosofía práctica de la vida. Aparecen elementos fantásticos; los estados mentales patológicos (La locura, el desdoblamiento de la personalidad, las premoniciones, los sueños, la muerte) se vuelven materia del relato. Estos elementos tienen según Bajtín, una significación estructural más que temática; destruyen la unidad épica y trágica del hombre así como su creencia en la identidad única. El lenguaje parece fascinado por el “doble” (Por su propia actividad de trazo gráfico que dobla un “exterior”) Género englobante, la menipea se construye como un consolidado de citas. Se erige como exploración del cuerpo, del sueño y del lenguaje, la escritura menipea aparece en la actualidad. La *menipea* se estructura así como una ambivalencia, como un hogar de las dos tendencias de la literatura occidental: representación mediante el lenguaje como puesta en escena (revelación) y exploración del lenguaje como sistema correlativo de signos. El lenguaje en la menipea es a la vez representación de un espacio exterior y experiencia productora de su propio espacio.

Según Artaud “la menipea es una fiesta de la crueldad, del ser uno mismo y de la alegría eterna del devenir”. (Kristeva 217). En un desarrollo análogo, la literatura que se convierte en “pensamiento,” toma conciencia de sí misma como signo. Su estructura se hace y se comprende a partir de sí misma. Así la menipea se construye como jeroglífico, al mismo tiempo que es espectáculo, y es esa ambivalencia lo que va a legar a la novela polifónica que no conoce ni ley ni jerarquía, al ser una pluralidad de elementos lingüísticos en relación dialógica. La ambivalencia de la menipea consiste en la comunicación entre dos espacios, el del escenario y el del jeroglífico, el de la representación por el lenguaje y el de la experiencia en el lenguaje, el sistema y el sintagma, la metáfora y la metonimia. El aspecto menipeo fue dominado en la edad media por la autoridad del texto religioso, durante la era burguesa por el absolutismo del individuo y de las cosas. “Sólo la modernidad, si está libre de “Dios”, libera la fuerza menipea de la novela.” (Kristeva 219) A través de la palabra y la estructura narrativa novelesca del siglo XX, el pensamiento europeo ha trasgredido sus características constitutivas: la identidad, la sustancia, la causalidad, la definición, para adoptar otras: La analogía, la relación, la correspondencia, la oposición no excluyente, y por lo tanto el dialogismo y la ambivalencia menipea; este término bajtiniano sitúa una determinada forma de escribir en la historia.

La novela se convierte entonces en un cuestionamiento de la escritura y muestra la escenificación de la estructura dialógica del libro. Al mismo tiempo, el texto se hace (cita y comentario) de un corpus literario exterior, que se construye así como ambivalencia. “La composición de la novela es una fusión paradójica de elementos heterogéneos; el principio unificador es la ética de la subjetividad creadora.” (Lukacs 351) Uno de los problemas fundamentales que abordará en la actualidad la semiótica será justamente esa “otra lógica” que espera ser descrita sin ser desnaturalizada. El término ambivalencia concuerda con el momento transitorio de la literatura que es una coexistencia, a la vez “doble de lo vivido” (Realismo, épica) y vivido mismo (Exploración lingüística, menipea), antes de arribar a una forma de pensamiento similar al de la pintura: transmisión de la *esencia* a la forma, configuración del espacio literario (modernismo latinoamericano, simbolismo) como revelador del pensamiento literario. “La problemática de un modelo del lenguaje poético no es ya la problemática de la línea o de la superficie, sino del espacio y del infinito. (Kristeva 223)

La novela es la forma literaria que narra la historia y evolución de la sociedad burguesa, es la epopeya de una época en donde la espiritualidad no es el fundamento de la totalidad de la vida; la novela es la productividad del espíritu en tanto que los prototipos han perdido para nosotros la objetividad puesto que hemos hallado en nosotros la única sustancia verdadera, la esencia que evidencia el abismo entre el conocimiento y la acción, el alma y la figura, el yo y el mundo, además de manifestar la infinitud del ser interior que genera las formas: aparición objetivada de la voluntad oculta. “El romanticismo alemán ha puesto el concepto de novela y con mucha razón pues la forma de la novela es, más que otra alguna, expresión del desamparo trascendental.” (Lukacs 308) El constituyente formal de la novela según el romanticismo es la ironía: escisión interior del sujeto poético quien posee una subjetividad en oposición a las estructuras externas, que expresa los contenidos de la nostalgia, y otra que comprende la limitación de los mundos subjetivo y objetivo mediante una abstracción que presenta un mundo unitario cuya forma es el condicionamiento de los elementos interiores y exteriores que se son extraños y a la vez necesarios, con los que se genera la estructura como totalidad independiente del mundo dual, con el fin de crear la objetivación artísticamente realizada de la subjetividad creadora.

En la forma novelesca hay un antagonismo entre el héroe y el mundo convencional; los dos están degradados a través del tiempo, entidad que sirve de mediador entre el hombre y lo absoluto; el tiempo se sostiene sobre la esperanza de acceder a lo absoluto y sobre el recuerdo de la búsqueda. El carácter problemático de los valores se da también en el autor, puesto que la novela es una forma biográfica y a la vez una crítica social, cuyo fin es la toma de conciencia; es biográfica en tanto que limita la extensión del mundo a través de las vivencias del protagonista, proyectándolas hacia el descubrimiento del sentido de la vida en el autoconocimiento; “tras la consecución de este autoconocimiento el ideal hallado penetra con toda luz, como sentido de vida;” (Lukacs 347) además, según Georges Gusdorf, revela una “verdad”, comprendida como *la expresión del ser íntimo*. (16) En la narración del intervalo de la vida que ha tomado como esencial, señala una problemática del mundo.

La ética en la novela es un apriori formal, es individualidad pura, no es un presupuesto formal que condiciona a la esencia a partir de una ideología totalizante como sucedía en la épica; en la novela es visible la ética particular, el espíritu y la mentalidad de la subjetividad creadora en la configuración de cada singularidad; la reflexión del individuo creador es doble, insinúa el ideal para la vida en consideración a la realidad y lo hace motivo de reflexión desde la narración. La novela no es una forma cerrada, es una escritura en equilibrio fluctuante, en proceso, que se halla entre el devenir y el ser. Sobre la base de estas ideas, Lukacs presentó una tipología con tres categorías: La novela del *idealismo abstracto* en donde la conciencia del personaje es insuficiente para la complejidad del mundo exterior; la novela del *romanticismo de la desilusión* cuyo héroe posee una conciencia ingente para adaptarse al mundo; y la novela *educativa* que reconcilia al hombre problemático con la realidad concreta y social, representando destinos comunes.

“El arte tiene una misión fundamental, que no es solo causar placer estético: debe despertar nuestra conciencia y mantenerla despierta; es también un instrumento para el conocimiento y un medio para la educación.” (Lukacs, *Ensayos* 191)

La categoría estética indispensable para Lukacs es *el realismo*; este concepto se origina en la síntesis de lo genérico y de lo individual en donde convergen determinantes humanos y sociales de un periodo histórico, en función de criterios como *la amplitud*: detalles tangibles y específicos del carácter que posee el héroe en un relato; *la esencialidad*: la representación de las fuerzas dominantes en la sociedad; el *enlace*: la ampliación de las dimensiones individuales que permite a la novela posibilidades de índole irreal, siendo proclive a lo profético; *la conciencia de sí mismo*: la articulación del relato con lo esencial universal, las facultades cognoscitivas y sensitivas de todos los hombres. Incluir las determinantes que configuran la totalidad de la que se escribe y estructurarlas en la unión dialéctica entre esencia y fenómeno, es decir, entre un elemento que da origen y su posterior aparición como obra.

3. Las facultades del espíritu determinadas por Kant

La historia de la novela es la interpretación de un enigma que aporta un conocimiento superior sobre la manera de pintar; es la experiencia de la voluntad ingobernable del hombre, y el relato del sufrimiento para obtenerlo mediante diversas estrategias; por lo tanto, es necesario un método que identifique cómo el ser humano accede al conocimiento desde *las facultades del espíritu: la de conocer, la de sentir y la de querer*. (Kant, 32) El acto de conocer desde Kant se desarrolla a partir de dos procesos y de una acción: el *juicio* que posibilita su relación. El conocimiento *a-priori* es un proceso inherente al ser humano establecido mediante la intuición capaz de generar conceptos; el conocimiento *a-posteriori*, fundado en la experiencia y sustentado en un *juicio extensivo* que aporta nuevos elementos reflexivos; esto con el fin de expresar las facultades del espíritu en una obra literaria que participa de la relación entre el mundo de las formas puras y el mundo de los fenómenos en donde cada forma pura corresponde a un fenómeno y cada fenómeno a una forma específica: una obra de arte, que habrá de ser enunciada como forma pura de manera análoga al mundo de las ideas y del “ente omnisciente”; en este “Renacimiento,” la intuición, la teoría, la experiencia y el juicio, participan de *lo bello* y de *lo sublime* desde la voluntad como facultad natural de querer, del artista “creador,” cuyo espíritu habita en dos mundos que se consideran diferentes pero con cierta influencia entre ellos, el mundo *sensible* y el mundo *suprasensible*. Los conceptos del mundo sensible que contienen el principio de todo conocimiento teórico pertenecen al *entendimiento* (32); los conceptos del mundo *suprasensible* que contiene el principio de los preceptos prácticos, atañen a la *razón*.

Existe un término medio entre el entendimiento y la razón, sobre la base de un principio *a priori* puramente subjetivo: *El juicio* (Kant, 16); éste es la facultad de concebir la finalidad de un objeto dado en la experiencia desde la crítica del juicio estético y la crítica del juicio teleológico; se trata por una parte de juzgar la finalidad formal o subjetiva por medio del sentimiento de placer o de pena, y por otra parte de la facultad de juzgar la finalidad real, objetiva, por medio del entendimiento y la razón; el juicio teleológico es *reflexivo* (Kant 17) en general proviene de conceptos y principios particulares; determina las condiciones que nos permiten juzgar, se emplea tanto para el conocimiento teórico y práctico, conjetura

sobre los objetos, propone una variedad desde la unidad y es *determinante* (16) si nos da la unidad en la variedad. *El juicio estético* (33) es un poder particular, subjetivo, de juzgar las cosas conforme a una regla que proviene de un sentimiento del espíritu que es capaz de principios a priori, precisando mediante *lo bello* (40) y *lo sublime*, (68) la libre sensibilidad en relación a los objetos de la naturaleza y el arte desde la esfera del *juicio de gusto* (33). Considerando las facultades del alma como superiores y con autonomía, el entendimiento es para la facultad de conocer, la conciencia teórica, el origen de los principios constitutivos a priori; el juicio es para la facultad de sentir, el que manifiesta los principios para el sentimiento de placer o de pena; para la facultad de querer, es la razón la que suministra un objeto final que lleva consigo una satisfacción pura e intelectual.

4. Aproximación a *lo bello* y *lo sublime*

En *El secreto de los flamencos*, los personajes indagan por la “formula” del *color en estado puro*; un elemento de entidad ontológica desconocida que se concibe como el medio para materializar la belleza más sublime en la pintura. Estos dos conceptos, *lo bello* y *lo sublime*, son *Núcleos* e *unidades semánticas* esenciales para la estrategia narrativa de la novela. Por esta razón, encuentro fundamental elaborar un acercamiento conceptual, a los paradigmas de *lo bello* y al sentimiento de *lo sublime*, puesto que son enunciados en la novela. *Lo sublime* habrá de ser el sentimiento experimentado ante la aparición del *color en estado puro*.

Lo bello no es un concepto absoluto, estático e invariable (Kant, 47); se ha transfigurado según el espíritu de la época, la condición ética de un poder o el principio estético de un movimiento. En ocasiones el fundamento de lo bello se origina como reminiscencia de otro periodo; el renacimiento, evocó la antigüedad griega, el clasicismo mediante la línea, la luz, y la imitación formal deificó estas dos épocas; el romanticismo, aunque de otra manera, también rememoró la antigüedad griega; lo hizo mediante registros góticos para sugerir el volumen desde la antítesis luz-sombra en una atmósfera lúgubre, melancólica y dramática, con el fin de proclamar la mimesis del sentimiento de un ser que se construye desde la armonía en tensión propia de la tragedia griega.

La belleza ha sido asociada a diversas cualidades del alma y del carácter que son aprehendidas por la intuición en correspondencia a las grandes gestas de los héroes; en la antigüedad griega, el oráculo de Delfos respondía: *Lo más justo es lo más bello*; este vaticinio alude al sentido griego de la belleza que declaró el orden y la armonía mediante las sentencias: *De nada demasiado, Lo más exacto es lo más bello, respeta el límite y odia la Hybris*, como aquello que garantizaría el equilibrio, la templanza, y la legalidad ante la desmesura, e impiedad del caos. Un objeto bello en virtud de su forma satisfacía los sentidos en relación a *la medida, y la conveniencia*; en los himnos, la belleza se expresaba en la armonía del cosmos. El arte griego otorgó relevancia a la visión subjetiva con el término *kalon*: lo que gusta, lo que suscita y atrae la mirada. Se pretendió una belleza ideal mediante la síntesis de la forma y la bondad del espíritu en donde armoniza el alma y el cuerpo entendido como la *kalokagathía*; *kalós*: bello; *agathós*: bueno. Esta belleza se configuró en formas estáticas con simplicidad estilística. “Quien es bello lo es mientras está bajo los ojos, quien además es bueno lo es ahora y lo será después.” (Safo 23)

En la consideración platónica, la belleza de los seres humanos no pertenece a lo que se discierne con la mirada; el cuerpo era una caverna oscura que confinaba el alma; el espejismo sensible debía superarse mediante la orientación intelectual; Platón censuró el arte al definirlo como una falsa imitación de la verdadera belleza; Platón preconizó las formas geométricas como una manifestación formal y verdadera de lo bello en tanto representación de simetría y proporción sobre la base de la ilustración matemática del universo.

“el pintor no es, pues, un productor, es un imitador distante de la verdad en tres grados... tal es el carácter de los poetas y de los autores de tragedias; todos son imitadores, todos se alejan igualmente de la verdad...su arte les condena a sólo presentar fantasmas y sombras de lo verdadero” (Platón 39)

En la novela *El secreto de los flamencos* se evidencia la variación entre los arquetipos de la pintura en la edad media y en la pintura del renacimiento. El hombre medieval en pintura se presentaba en un ambiente luminoso, producido por la proximidad a los colores puros sin matices ni claroscuros; en las miniaturas medievales, la luz parece irradiar de los objetos

luminosos sobre zonas cromáticas uniformes. Tomas de Aquino estableció para la belleza tres elementos, la proporción, la integridad y la claridad (Eco 99). La luz era la razón y la idea mediante la cual se manifestaba la belleza del color en una forma que dominaba la oscuridad de la materia. La estética de la claridad identificó a Dios como la luz, y el epistema de la edad media interpretó la naturaleza como signo de lo sobrenatural y al mundo como un libro divino escrito por Dios. La proporción del mundo era el orden matemático en el que la luz, en su difusión creativa, se materializaba; la edad media elaboró la técnica figurativa que magnificó la vivacidad del color asido a la luz: el vitral de la catedral gótica.

“Vio la cúpula de una capilla y el índice de Dios dándole la vida al primer hombre, la sonrisa incierta de una mujer contra un fondo abismal y beatífico, las perspectivas más hermosas hechas por hombre alguno.” (El secreto...252)

Hacia el siglo XV, La imitación de la naturaleza pretendía exteriorizar la belleza suprasensible y la perfección sobrenatural que se contempla en la belleza sensible; el conocimiento del mundo visible era el medio para el conocimiento de una realidad suprasensible; la belleza tenía la misma dignidad y autonomía que el bien y la sabiduría; el artista fue creador de novedades e imitador de la naturaleza mediante la innovación técnica: el *sfumato* de Leonardo Da Vinci, los métodos de representación en perspectiva de Brunelleschi y la revelación de la pintura al óleo entre los flamencos. La belleza, en el renacimiento, es la gracia que nace de la proporción de las partes, la conveniencia y la armonía de las cosas; la mujer, en la mayoría de retratos, es pintada mediante la oposición entre el espacio oscuro y la tez blanca, sensual y deliberadamente misteriosa, de manera realista. En el Manierismo (Eco 176) hay un desplazamiento hacia lo fantástico; las figuras se hallan en un espacio irracional de dimensión onírica; desaparece la distinción entre simetría y asimetría, determinado e indeterminado, armonía y enarmonía; deshace las oposiciones entre lo bello y lo feo, lo real y lo irreal sin dejar de ilustrar y de investigar el mundo antiguo; gran parte de la época renacentista es manierista; es superación y profundización del renacimiento que suscita levemente la fragmentación del alma pero sin participar del vacío, la nostalgia y el dinamismo de la ornamentación del barroco en donde la melancolía es un registro de la dimensión intelectual y la geometría encarna un espíritu

mediante la multiplicidad de las formas y de los detalles consagrados a la seducción; la belleza es la relación sin jerarquías del todo con la unidad y de los conceptos opuestos para exteriorizar el carácter de totalidad en la creación artística.

La estética del siglo XVIII evidencia los aspectos subjetivos e indeterminables del gusto. Con La crítica del juicio, motivada por *El discurso del método* de René Descartes. Immanuel Kant identifica el origen de la experiencia estética en el placer desinteresado que se obtiene contemplando la belleza. Lo *Bello* (40) es aquello que agrada de manera desinteresada mediante el gusto que es la facultad de juzgar un objeto a través del placer o desagrado. La universalidad del *juicio de gusto* (33), es estético; no exige la existencia de un concepto al que deba adaptarse, por lo tanto la universalidad de lo bello es subjetiva, no adquiere un valor de universalidad cognoscitivo, es como un ceder el paso a aquello que la razón no puede controlar. La belleza en la concepción neoclásica se consideraba una cualidad del objeto; lo bello se definía desde conceptos como: unidad en la variedad, proporción o armonía; las condiciones de la belleza residían en el objeto; sin embargo, se vislumbran conceptos como Genio, imaginación y sentimiento, que nos insinúan otra forma de concebir lo bello. Estos términos tienen que ver con las cualidades, capacidades o disposiciones del sujeto.

En el debate sobre *lo bello* desaparece la búsqueda de las reglas para reproducirlo o reconocerlo y se dirige hacia la consideración de los efectos que produce de tal modo que se relacionaron sentimientos y conceptos en una visión estética que describe las impresiones frente al arte y a los fenómenos de la naturaleza, de modo que surgen categorías como el sentimiento de *lo sublime*, cuyos orígenes se hallan en la época alejandrina debido al escritor Pseudo-Longino quien escribió un tratado que tuvo difusión a partir del siglo XVII, gracias a la traducción inglesa de John Hall y a la francesa de Boileau. Pseudo-Longino definió lo *sublime* como una expresión de grandes y nobles pasiones como las que advertimos en los poemas homéricos o en las grandes tragedias clásicas. Esta participación sentimental se identificó tanto en la emotividad de los personajes, como en la sensibilidad del lector. *Lo sublime* es lo que motiva el discurso poético y nos conduce al éxtasis a partir de la modalidad formal de las figuras, el ingenio expresivo a través de la

selección léxica y la elaboración trópica del estilo que genera un recuerdo duradero e indeleble; es un efecto del arte cuyo objetivo es procurar placer. Para Esquilo, *lo sublime* es la administración de la justicia por los dioses; para Sófocles, el inmerecimiento de un destino espantoso y la impenetrabilidad a la directriz que imparte justicia, es lo sublime; los enigmas verdaderamente insolubles fueron su motivación para la creación de la tragedia.

En el siglo XVIII, por el contrario, el concepto de *lo sublime* se relacionó con la experiencia ligada a la naturaleza, mediante impresiones como lo informe, lo terrible y lo doloroso. En 1756 se publicó la primera versión de la obra *indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke, quien plantea lo sublime como la sensación que proviene de todo aquello que suscite una idea de dolor y peligro, todo aquello que sea terrible o que actúe de forma análoga al terror. Burke considera que son rasgos de lo bello la variedad, la pequeñez, la lisura, la variación gradual, la delicadeza, la pureza, la claridad del color, la gracia y la elegancia que se oponen a su visión de lo sublime, fundada desde condiciones como la amplitud de dimensiones, la tosquedad, la solidez y lo tenebroso. *Lo sublime* nace cuando se producen pasiones como el terror que aumenta en la oscuridad y estimula ideas de potencia o de privación como el vacío, la soledad y el silencio.

Con *La crítica del juicio* (1790) de Immanuel Kant, continua la especificación que diverge y a la vez relaciona lo *bello* (33) y lo *sublime* (68), de tal modo que la particularidad de lo *bello* es aquello que nos genera placer sin interés y de lo *sublime* placer con dolor (pena). Solo hay una clase de belleza, de lo sublime dos: el matemático y el dinámico; Tanto lo *bello* como lo *sublime* coinciden en agradar por sí mismos suponiendo un juicio de reflexión cuya satisfacción se halla ligada a la imaginación en una intuición dada. Lo *bello* corresponde a la forma del objeto, la cual consiste en la limitación; lo *sublime* se origina en un objeto informe, indeterminado, impreciso en tanto que se represente en dicho objeto o con incidencia del mismo la idea de lo ilimitado. Lo *bello* es la manifestación de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo *sublime* un concepto indeterminado de la razón; el placer que proviene de lo *bello* contiene el sentimiento de una excitación directa

del espíritu, siendo compatible con los encantos que atraen la sensibilidad y la imaginación; el placer que surge de lo *sublime* contiene el sentimiento de una excitación indirecta del espíritu; excita por la suspensión momentánea de la fuerza vital y de la efusión posterior producida por la imaginación; el espíritu siente atracción y a la vez repudio por el objeto.

Ninguna forma sensible puede contener lo *sublime*; el objeto motiva la sublimidad en el espíritu.; la naturaleza estimula principalmente ideas de lo *sublime* a través de fenómenos confusos, desordenados y devastadores en los que revela su grandeza y poderío; es necesario ir al encuentro del principio de lo *bello* de la naturaleza, al mundo exterior; y, al encuentro de lo *sublime*, al mundo interior. El sentimiento de lo *sublime* tiene por objeto producir un estremecimiento del espíritu relacionado con el juicio del objeto; el placer por lo bello retiene al espíritu en una apacible contemplación; las dos sensaciones son referidas mediante la imaginación a la *facultad de conocer* o a la *facultad de querer*.

Kant divide el sentimiento de lo *sublime* en *matemático* (71) y en *dinámico* (83); en el primer caso, la finalidad se confiere al objeto como una especificación matemática; en el segundo, se concede como una determinación dinámica de la imaginación. Lo sublime matemático alude a la dimensión física de las cosas mediante una magnitud no aritmética sino igual a la cosa misma; no habría nada ni tan pequeño ni tan grande que no pueda elevarse a los ojos de nuestra imaginación hasta la magnitud de lo infinito; Lo que determinamos como sublime no es el objeto sino la facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos, producida por la representación del juicio reflexivo. Lo sublime dinámico insinúa un poder superior, excita el temor; sin embargo descubrimos en nosotros mismos un poder de resistencia que nos da valor frente a la potencia y concibe la superioridad de nuestro destino. El objeto es llamado *sublime* por la imaginación que lo eleva hasta hacer de él una exhibición de aquellos casos en que el espíritu se hace sensible a su propia sublimidad. Desde otra mirada, lo *sublime* será un objeto a partir del cual nuestra naturaleza física se siente limitada, en oposición a la naturaleza que experimenta superioridad e independencia de cualquier límite como en Friedrich Schiller; para Hegel, lo *sublime*, habrá de ser la tentativa de expresar el infinito sin hallar en el reino de los fenómenos un objeto pertinente para tal efecto. (Eco 296)

5. El romanticismo designado por Isaiah Berlín

“Las raíces de la vida están perdidas en las tinieblas. La magia de la vida reposa en un misterio insoluble.” August Wilhelm Schlegel. (Berlín 164)

La causa de la teoría romántica del movimiento alemán en esta sección de la investigación, está motivada por la *epifanía*, la revelación del *color en estado puro*, hacia el final de la novela; la función de esa aparición espectral: una serie de pinturas del pasado, del presente y del futuro, es sugerir que definitivamente el arte no se crea mediante una fórmula o un método inmutable, sino que el arte es un *perpetuo devenir*, (Berlín 164) a partir de la *voluntad ingobernable* (Berlín 160) del sujeto creador y de la inexistencia de un *paradigma absoluto* para todos los artistas (Berlín 161).

El romanticismo fragmentó la noción de criterios objetivos en cuestiones de política, de moral, y de estética, que funcionan entre los hombres como única regla de vida, al advertir en ellos que los aspectos interiores de la vida humana habían sido despreciados; de este modo el movimiento romántico alemán inicia una nueva actitud frente a la vida y al conocimiento del ser. Manifiesta la división entre el espacio donde es posible acceder a una verdad objetiva y el espacio ético y estético en donde dicha verdad se halla comprometida, para generar una percepción distinta de la existencia. El paradigma, la virtud es conocimiento, ha sido el centro del pensamiento en occidente; la problemática se genera alrededor de lo que es ese verdadero conocimiento de la realidad. Todos experimentamos una conjetura acerca de que existe una naturaleza de las cosas, de tal suerte que si la comprendiéramos, sabríamos cómo adaptarnos a ella. Estas teorías del conocimiento de la realidad han sido fundadas desde la ciencia o desde un saber intuitivo como el mito que ha sido utilizado para explicar la vida, incluso la contemporánea., exponiendo y debatiendo los problemas del individuo y de la sociedad. La literatura ha utilizado el mito y lo ha orientado, de una manera no canónica en donde la interpretación no es unívoca. El mito de la tragedia está centrado en el sufrimiento y la muerte, expresa al hombre como héroe, quien se proyecta hasta los límites humanos, partiendo de una situación de conflicto, para hablar de la sociedad contemporánea a través de prototipos míticos. El mito no es moral ni inmoral, es oposición al racionalismo, el cual presenta una explicación científica del

mundo, y al moralismo que escinde el mundo entre el bien y el mal. En el mito hay una enseñanza general, no un dogma; es una realización de modelos que sugieren una manera de reflexionar la problemática humana. Habremos de tener en cuenta que en los siglos XVII y XVIII, época de la ilustración, el término tenía por lo común sentido peyorativo; mito era ficción, científica o históricamente falsa. Pero a partir de los románticos alemanes, Coleridge, Emerson y Nietzsche se identifica el concepto de mito, al igual que el de la poesía, como una especie de verdad o de equivalente de verdad, no como rival, sino como complemento de la verdad histórica o científica. La ciencia es determinación a partir de la observación escrupulosa, la veracidad de la experiencia, la comprensión y la adaptación de la vida en teoremas. En oposición a este modelo, se expresó el movimiento romántico mediante dos esenciales principios: el primero, *la voluntad ingobernable*, la energía interna que pone en movimiento al mundo, el instinto interior, esencia de la realidad en donde el logro del hombre no consiste en conocer los valores sino en crearlos, con el fin de establecer una visión particular y autónoma del universo, del mismo modo en el que los artistas crean sus obras.

El segundo principio es la ausencia de una estructura de las cosas; no hay un modelo exterior al que debemos adaptarnos, de tal modo que se hace necesario identificar en nosotros mismos las fuerzas creativas para reconocer el universo como un perpetuo proceso de autocreación en el que realmente seríamos libres. No habría imitación, adaptación o aprendizaje de reglas, no habría comprobación externa de un paradigma absoluto; el sujeto es la verdadera realidad en un proceso de creación constante. Siempre que intentamos comprender, descubrimos que aquello perseguido, en este caso el conocimiento, es inagotable; y al intentar aprehenderlo se abrirán abismos y silencios que a la vez nos proyectan hacia la palabra del vacío en nuevos abismos y profundos silencios. En tanto que la descripción objetiva se desarrolle desde la ilusión de que es posible, de una vez y para siempre, consignar, caracterizar y conferir alguna finalidad al proceso que se intenta contener, el efecto será la irrealidad. El arte romántico, dijo Friedrich Schlegel, es un *perpetuo devenir* (164) que no llega nunca a la perfección. Para comprender la realidad sin escindir por una parte el ser mismo como sujeto y por otra la realidad como objeto, sería necesario evidenciar el mito como el símbolo que presenta algo inexpresable y que a la vez

insinúa lo secreto, lo irracional o inarticulable, en imágenes estáticas y eternas que nos llevan a otras, iluminando un horizonte inasible. Con la advertencia de la incompatibilidad y de la disonancia de lo mejor de cada cultura en un mismo instante de la historia, y con el principio de la pluralidad de ideales con validez propia en cuanto a la creación de los valores, se intentó deshacer la noción de orden, de progreso, de perfección, de parámetro universal; para atacar esa noción de orden se acogió la fuga al pasado y la incursión en nosotros mismos abandonando el tiempo y el mundo exterior para buscar la unidad en algún tipo de fuerza espiritual con la que podríamos identificarnos, además de la idealización de un mito que jamás se concretaría puesto que su esencia reside en que es irrealizable porque está en continuo devenir al ser encarnado por la voluntad y la acción de cada hombre mediante un proceso interminable de creación a través de las diversas condiciones de cada época. Ni siquiera habría sujeto; sólo movimiento; esta es la esencia del romanticismo.

El criterio del romanticismo, movimiento alemán, nos deja la noción de la libertad del artista y la consideración: ni la obra del artista, ni los seres humanos pueden ser descritos mediante concepciones extremadamente simplificadoras; de este modo evidencian la pluralidad de valores, el carácter imperfecto de las respuestas y acuerdos humanos, y que ninguna estructura es portadora, ni de la perfección, ni de la verdad; nos deja el juicio que relativiza el juicio.

Capítulo II.

Marco histórico-referencial

2.1 La toma de posición del escritor acerca de la literatura y la sociedad

La literatura y las disciplinas artísticas son el ejercicio supremo de la libertad, afirma Federico Andahazi; su escritura está encaminada plenamente a la ficción, no se propone reconstruir la realidad; sus novelas no son históricas, su intención es reescribir para desdibujar; piensa que la literatura se nutre de sí misma, y que es como dijo Baudelaire: un manuscrito que se vuelve a escribir. Andahazi escribe para un lector hipotético puesto que no se debe confundir el lector y el mercado; como escritor le importa poco las estadísticas y las encuestas puesto que las concibe como el mecanismo a través del cual, el poder establece distintas formas de control social, puesto que las disciplinas artísticas, por su misma constitución, se resisten a la domesticación y se construyen en la ruptura del dogma, acontecimiento que el poder nunca ha tolerado; Andahazi sugiere que por el camino de la ficción, paradójicamente, la literatura toca los muros de la verdad, pero no para construirlos sino para derribarlos puesto que si el poder es una maquina de persuasión y de acatamiento de la doctrina, que nunca ha soportado el carácter polisémico del lenguaje, la literatura es lo opuesto: un continuo juicio de duda, un encuentro con la incertidumbre y, en consecuencia, un factor disuasivo de cualquier certeza; de allí que la censura y la *inedición*, sean las herramientas para neutralizar el juicio de disensión que ejerce la literatura sobre las “verdades” establecidas desde el poder socio-político. “El lector está en las antípodas del mercado. Las estadísticas, quizá la más moderna herramienta de control social-en apariencia menos brutal aunque tan eficaz como el viejo cepo- tiene por función silenciar.” (Andahazi, *El cepo del clérigo florentino*)

La posibilidad de reunirse en algún congreso con escritores provenientes de lugares remotos y a pesar de la distancia y la diversidad de idiomas, sorprenderse hablando de los mismos libros y coincidir en el elogio de ciertas páginas e intercambiar opiniones sobre lo que cada uno está leyendo, lo considera un privilegio inestimable del cual pueden nacer argumentos para la literatura, como el encuentro con Milan Kundera, a quien conoció en

Copenhague, cuando la casualidad los reunió en aquel edificio que fuera el colegio donde estudió Kierkegaard, ahora convertido en la editorial Gildendal, casa editora de los dos en Dinamarca. Una coincidencia realmente mágica y especial, la tuvo en un congreso en París, cuando en la soledad laberíntica de un jardín conoció a Gabriel García Márquez, quien le hizo durante diez minutos algunos comentarios sobre *El anatomista*; a él le debe el nacimiento de su tercera novela, *El príncipe*, que es un homenaje a *El otoño del patriarca*.

En un encuentro de escritores iberoamericanos en Madrid, tuvo una ardua disputa con Alberto Fuguet quien blandió su categoría Político-literaria en contra del realismo mágico, en defensa de la Macdonalización de la literatura, consecuente con la antología que tituló Mc. Ondo. Fuguet se mostraba partidario de ejercer un parricidio simbólico, para desarrollar una literatura propia, desembarazada del peso de la tradición; cuando llegó el momento de su ponencia, Andahazi argumentó que la historia reciente de los países latinoamericanos, no admite semejante máxima; a causa del genocidio real que produjeron las dictaduras del continente no se debía hablar de ningún parricidio metafórico; aquellos padres literarios, Aroldo Conti, Rodolfo Walsh, Antonio Di Benedeto y otros ya habían sido secuestrados o asesinados en la realidad, como para obrar desde la perversión, y volver a matarlos in memoria. Andahazi cree que su generación, huérfana de padres literarios, debería, al menos, rendirles un respetuoso homenaje.

Aquellos libros que siempre tiene a la mano y que siempre está consultando, son las obras completas de Borges, los cuentos de Quiroga; Jack London, quien le enseñó que escribir es posible; Camilo José Cela; Santiago gamboa, un escritor y amigo colombiano; El príncipe de Maquiavelo; Osvaldo Soriano, una persona inolvidable, que leyó algunos de los fragmentos de *El anatomista*. Reconoce a Juan-Jacobo Barjalía, como uno de sus primeros maestros, puesto que siendo un adolescente, Andahazi, buscaba el rumbo de la existencia en las librerías de la calle corrientes, hallando un libro de cuentos fantásticos y de terror recopilado y prologado por Barjalía.

De esta manera, a las lecturas juveniles de Arlt y Dostoyevski, de Kafka y de Jack London, se unieron las de John Collier, M.P. Shiel, John Metcalfe, H.P. Lovecraft, August Derleth, Robert Bloch, Frank Gruber y del mismo Barjalía; a él le debe uno de sus más entrañables libros, *Las piadosas*. Andahazi recuerda que la voz de Barjalía era aquella que siempre imaginó para los oráculos griegos; cuando lo escuchaba, establecía un contacto mágico y a la vez tenebroso con el panteón de la literatura universal.

“Evoco la voz de mi viejo maestro y me digo, entonces, que la literatura, todavía es posible” (Andahazi. *El fabricante de monstruos*)

De García Márquez aprendió que para ser heredero de una generación no hay que cometer parricidio, tal como lo proponían muchos jóvenes que se sentían víctimas del llamado *Boom latinoamericano*; De Osvaldo Soriano, aprendió a desacralizar la literatura, bajarla de aquel pedestal marmóreo que aleja a los escritores de la gente, y que un maestro es aquel que tiene la generosidad de transmitir un oficio, un saber, y está dispuesto a admitir discípulos.

En 1997 fue publicada por la editorial Planeta, su primera novela, *El anatomista*, traducida a más de treinta idiomas y reseñada como una bella historia de amor expresada mediante la fantasía erudita, erótica, filosófica y muy irónica según *Le nouvel observateur* y *l'agence France-Presse*; *El Anatomista* es una novela que narra mediante la expresión lírica, la tragedia de uno de los médicos más sobresalientes del renacimiento, Mateo Colón, quien revela, en su tratado médico, aquello que habría de ser un descubrimiento biológico y a la vez su condena: el órgano del placer sexual en la mujer. Sin plena consciencia de lo que había descubierto, él lo concibió desde su amor obsesivo, puro y absoluto, como la forma de un sortilegio alquímico que le permitiría seducir y enamorar a la prostituta más bella y costosa de Venecia, Mona Sofía. Esta obra es una expedición fascinante al renacimiento italiano que se actualiza a nuestro siglo puesto que suscita la hipocresía social, los prejuicios, la censura y los tabúes sexuales que aun rigen nuestra vida cotidiana, en el marco de la moral religiosa y la amoralidad de la ciencia en la médula de un estado inquisidor.

Buenos Aires permanece como su pequeña Königsberg, dice Andahazi, aludiendo a Kant; jamás querría salir de ella; sin embargo, el azar quiso que la literatura lo llevara a conocer el mundo. Le resultaba difícil ser recibido por las editoriales y vivir de la literatura; estaba fuera de sus conjeturas que sus libros se tradujeran y se publicaran en el exterior; no obstante, el año en que la novela *el Anatomista* fue reconocida en otros países, tuvo que dejar su consultorio en el edificio sobre el café de la ópera, en la esquina de Corrientes y Callao para cumplir las citas con Mona Sofía, quien se paseaba por diversos parajes del mundo; por causa de un amor, encarnando el destino de Mateo Colón, Andahazi comenzó a viajar y a escribir en el tiempo de los desplazamientos y en los lugares más insólitos; en la barcaza atiborrada de comerciantes musulmanes, que cruzaban el Bósforo desde la margen europea de Estambul hasta la asiática; en un almacén desolado de Atenas hasta que lo sacaron porque tenían que cerrar; sentado contra el muro del Kremlin a la madrugada, en una plaza roja desierta; en las frías catacumbas que yacen debajo del domo de Florencia; sobre un puente de Londres cercano a la power station entre cuyas chimeneas sobrevoló el cerdo de Pink Floyd.

En el céntrico barrio de Congreso, en Buenos Aires, Argentina, nació el 6 de junio de 1963, Federico Andahazi; Hijo de Juana Merlín y de Bela Andahazi, poeta y psicoanalista húngaro radicado en Argentina. Federico Andahazi, obtuvo la licenciatura en psicología en la Universidad de Buenos Aires. Sus libros han sido traducidos y publicados en Estados Unidos por Doubleday, en Inglaterra por Transworld, en Francia por Laffont, en Italia por Frassinelli en China por China Times, en Japón por Kadokawa, en Alemania por Kruger. En 1996 ganó el Primer Premio de Cuentos de la Segunda Bienal de Arte joven de Buenos Aires con el relato *Almas misericordiosas*; el jurado estaba compuesto por Liliana Heer, Susana Szwarc y Carlos Chernov.

Las piadosas, su segunda novela, fue publicada por plaza y Janez en 1998. Situada en el verano de 1816 en Villa Diodati, esta obra despliega una moderna e irónica visión sobre el género gótico que reflexiona sobre el sentido de la creación literaria y de la verdadera autoría de las obras, en donde la ficción está construida mediante fragmentos de relatos ajenos en una realidad caótica, sádica, engañosa y cínicamente desleal e impía. Intenta redimir, a fines del siglo XX, la tensión del relato de terror y de misterio para la literatura, valorando las maravillosas posibilidades de la metaficción puesto que el escritor sugiere que *las piadosas* no es ni siquiera de él sino de uno de los personajes de la novela, una de las trillizas Legrand, un ser informe y terrorífico que ha escrito algunas de las más reconocidas obras de la historia.

Una novela sobre los excesos de poder, la manipulación de la voluntad popular y de los mecanismos del gobierno para constituir la trampa de la sumisión; se trata de *El príncipe*, su tercera novela, publicada por Planeta en 2000; en esta historia el ciudadano es cazado incautamente con el objeto de transformarlo en un ser arrogante, orgulloso y agresivo en defensa de su mandatario, con el fin de imponer desde “la voz de dios,” al mesías que lo utiliza y enseguida lo desprecia dejándolo ignorante y en la miseria. Esta obra es una crítica de los regímenes “salvadores,” legitimados mediante elecciones completamente viciadas, erigiendo una democracia ficticia; la obra es una reflexión acerca del carácter paradójicamente pasivo-activo, dócil-rebelde y noble-miserable de la naturaleza humana, en un contexto de víctimas y de victimarios según el discurso de poder; este escenario nos ha llevado a padecer injusticias, guerras y hambrunas en beneficio de unas cuantas familias.

Nunca habría de sospechar que un sueño, lejano y en apariencia trivial, sería muchos años después la simiente de una novela. Tendido en el diván del psicoanálisis, Andahazi, evoca un sueño en el que estaba frente a un caballete que sostenía un enorme lienzo en blanco, sujetando un pincel y una paleta; se disponía a mezclar los colores y a dispersarlos sobre la tela; luego comenzaba a pintar con naturalidad, como si realmente tuviera el don de la plástica; pintaba con la habilidad que fuera del mundo onírico, jamás había tenido; el título de la obra era: “una novela.” Su analista le recordó la figura de su abuelo, un reconocido pintor húngaro al que admiraba con devoción. Cuando Andahazi era niño y le preguntaban

que iba ser cuando fuera mayor, el respondía sin dudar: pintor. Su analista le recordó el nombre de su abuelo, Béla; aquella certera intervención transformó de pronto el título “Novela” en no-Béla; nunca sería como su abuelo; la habilidad onírica de la pintura se transformaba en habilidad real para la escritura sobre la página en blanco: el lienzo. Siendo adulto, descubrió que aquel sueño era la semilla para la “No-bela,” *El secreto de los flamencos*, publicada por la editorial Planeta en 2002. “Esta novela, alude a la íntima disputa entre mis dos grandes pasiones: la pintura y la literatura. Y creo haber podido, al fin, reconciliar ambos elementos cumpliendo el viejo sueño de pintar una novela.” (Andahazi, *El camino de los sueños*)

El tango determina la historia, la idiosincrasia de los personajes y sus destinos, en la novela *Errante en la sombra*, 2004; la obra reconoce la ciudad de Buenos Aires en la época gardeliana; ubica al lector en la sonoridad bonaerense del bandoneón y de los encuentros clandestinos; “es una novela para leer y cantar, para bailar y disfrutar, desde el primer acorde hasta el último sol-do.” (Campos. El tiempo) En 2005, Andahazi presenta *La ciudad de los herejes*, la historia de amor entre Christine y Aurelio quienes renuncian al convento para fundar una comunidad libre, aplicando una versión bastante particular de “ama y haz lo que quieras;” el padre de Christine, el duque Geoffroy de Charny, decide crear una reliquia falsa para levantar una iglesia en beneficio propio; El amor de Christine y Aurelio es un obstáculo para el duque, quien ve en su hija una enemiga y la somete a un aborto carnívoros, en tanto que para Aurelio le reserva una crucifixión escabrosa. Es un relato ambientado en la Francia medieval, alrededor del origen del sudario de Turín; en este escenario, se describe los oscuros mecanismos urdidos por la iglesia y el poder feudal para establecer sórdidos métodos de control y opresión, desde la construcción de una nueva idolatría que la iglesia decía combatir.

Escondido en el seudónimo Remington-Oliveto, haciendo homenaje a las viejas máquinas de escribir, en 2006 obtuvo el premio Planeta, con la novela *El conquistador*; el jurado compuesto por Osvaldo Bayer, Marcela Serrano, Marcos Aguinis y Carlos Revés, decidió por unanimidad. *El conquistador* relata la historia de Quetzal, un pequeño que se salva de ser sacrificado al dios de la muerte gracias a los ruegos de un anciano del consejo de sabios;

el pequeño sufre una enfermedad terrible, el anciano logra salvarlo también de ella; es el más brillante hijo de Tenochtitlan que, adelantándose a Cristóbal Colón, descubre un nuevo continente: Europa y a los “salvajes” que lo habitan. Quetza establece los mapas del cielo antes que Copérnico, y los de la tierra antes que Toscanelli; es el primero en dar la vuelta al mundo, antes que Magallanes. Es una mirada no europea sobre el descubrimiento mutuo entre América y España. En 2007, Andahazi participó en la antología “las palabras pueden: los escritores y la infancia,” para UNICEF y el programa mundial de alimentos, con autores como José Saramago, Carlos Fuentes, Ernesto Sábato, Juan Gelman, Mario Benedetti y Mario Vargas Llosa.

La mañana posterior al golpe militar del 24 de Marzo de 1976, Federico Andahazi la recuerda como el suceso que lo motivo a ser escritor; él tenía trece años; evoca la noche anterior como un aciago y largo funeral: la familia se había reunido en casa de los abuelos; cenaban en silencio y, pasada la media noche, su abuelo se levantó de la mesa; sin decir palabra alguna se dirigió hacia la biblioteca; todos vieron como empezaba a bajar los libros de los anaqueles; nadie se atrevió a preguntar algo; no permitió que alguien le ayudara; aquella biblioteca era su vida. Su abuelo, Samuel Merlín, el padre de su madre, había llegado a la Argentina en 1912, a los cinco años, proveniente de Rusia; trabajó desde niño vendiendo diarios en la calle y viviendo en su nuevo hogar, la lengua castellana; Años más tarde pasó a vender libros y en la adultez, a editarlos; en su vejez tenía una sola posesión, una colosal biblioteca; él intuía que la enorme cantidad de bibliografía política, era un peligro para la familia, de modo que sobre la hora del alba, cuando terminó de llevar todos los libros a un terreno baldío frente a la casa, al otro lado de la calle Ayacucho, los quemó uno a uno. Federico Andahazi presenció la escena desde el balcón; desde entonces cada vez que pone punto final a un libro de su autoría, no puede evitar la ilusoria convicción de estar restituyendo un volumen a la biblioteca inmolada de su abuelo.

3.1 El *Boom* latinoamericano

El *Boom* latinoamericano es un fenómeno literario que integró el comportamiento de los escritores del continente frente a las novedades de la política, de la revolución y de las fuerzas económicas que financiaban la publicación de obras. Para Carlos Fuentes, el escritor, por el hecho de serlo, pertenece a una élite cuya obra enlaza la gratitud y la vergüenza; gratitud por desarrollar un trabajo que lo hace sentir pleno y vergüenza porque en medio de tanta miseria en el continente, la obra no logra ser la conciencia que nos conmina a consolidar los cambios necesarios para una sociedad más justa y humana. La novela se inclinaba a lo documental, al naturalismo y a la realidad inmediata. El escritor era legislador, reportero, revolucionario, y pensador que diversificó los arquetipos.

La certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica: los héroes pueden ser villanos y los villanos héroes; la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica. A través de *Pedro páramo*, Juan Rulfo se expresa desde el mito para incorporar la temática del campo y de la revolución a un contexto universal que nos revela el impulso fundacional como nueva identidad de la novela latinoamericana. Muere la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y psicológico. Los novelistas hispanoamericanos se inclinaban a la proyección universal en oposición a la dimensión nacional. En esta coyuntura, las letras del continente se relacionan con mecanismos, hasta ese momento ausentes como: mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, parodia e improvisación picaresca, ironía sentimental y profanación de la retórica sagrada, escribiendo obras de un orden posible contrario al actual para desarrollar un nuevo sentido de historicidad y de lenguaje. El nuevo escritor debía conquistar una nueva universalidad alrededor de la imaginación mítica. Esta es una literatura que propone el lenguaje de la ambigüedad: de la pluralidad, de la resignificación, de la constelación de alusiones: de la apertura. Este proceso se configura a partir de escritores como Juan Rulfo, los uruguayos Horacio Quiroga y Filiberto Hernández, los argentinos Macedonio Fernández y Roberto Arlt. En ellos se aprecia, según Carlos Fuentes, a los fundadores de la modernidad literaria hispanoamericana.

En cuanto a Jorge Luis Borges, él crea una narrativa mítica, y su mito es el de un segundo mundo que nos designa desde la vigilia o el sueño. Narra el mundo urbano, resignifica tradiciones con ironía y humor; hibrida géneros y atmósferas, en ocasiones narra mediante un doble registro la misma historia para configurar mundos inéditos; en cuanto al género policial, su cómplice fue el joven Adolfo Bioy Casares (1914-1999). Con Mario Vargas Llosa se percibe una visión absoluta de la justicia y una visión ambigua de la tragedia. Tanto hombres como mujeres son totalidades traspasadas por el lenguaje, la historia y la imaginación mediante la oposición de polos estructurales e inmóviles que dramatizan la vida; la palabra cumple la función de rito: “expande, limita o regula las relaciones plurales entre los signos del sistema y los signos de uso del lenguaje” (Fuentes 43) A través de la confusión verbal mediante la narración del pasado en presente y el presente en pasado para sugerir la individualidad intransferible y exaltar la conciencia trágica, la razón histórica y la afirmación personal.

Con el realismo mágico y el barroco hispanoamericano la naturaleza y la cultura se unen para transfigurarse y adivinarse en una elaboración mítica del paisaje perdido entre el caos y el cosmos, siendo Alejo Carpentier quien nos sugiere una doble suerte de adivinación: memoria del futuro y adivinación del pasado, en tanto que la estructura de Gabriel García Márquez, corresponde a “la historicidad profunda de la América española: la tensión entre utopía, epopeya y mito”. (Fuentes 59) La intensión crítica de Juan Goytisolo, pretende revelar la falsedad y corrupción del tradicional lenguaje español para demostrar que las instituciones morales, económicas y políticas de España, consagran una retórica en donde “los valores de la pureza y del catolicismo justifican una cultura cerrada y un sistema de dependencias y relaciones de sumisión”. (Fuentes 80)

El desvanecimiento del umbral entre la literatura y la realidad, ha generado la renovación del mito como simiente del discurso que establece la realidad dentro de un libro y el libro dentro de la realidad para tomar conciencia de que la excentricidad es aquello que nos hace contemporáneos; esta sería, entonces, la especificidad que ha generado la universalidad de la literatura latinoamericana. El centro, entonces, no estaría en ningún lado y por

sugerencia de Carlos Fuentes, en la novela hispanoamericana el centro sería la ausencia, motivada como presencia; allí, donde se siente que no hay centro, es, justamente, el lugar del centro. La literatura del *Boom* con sus técnicas narrativas a fragmentado la homogeneidad del tiempo mediante “choques bizarros y astillas de temporalidad que se resuelven en sobresaltos extracotidianos, acumulados en densas capas superpuestas que acaban haciendo del tiempo un impensable revolucionario”. (Jitrik 428)

3.1.1 Genealogía del misterio en la literatura argentina

Mediante isotopías que permiten determinar líneas de posibles lecturas en un mapa genérico de la narrativa argentina, existen autores, textos y poéticas que se pueden relacionar según Elisa Calabrese desde índices como el *enigma*, la *observación* y la *evocación*; estos principios suelen exceder los límites de los géneros, componer ciertas escrituras y proponer mecanismos narrativos; tal es el caso de la obra que he analizado, *El secreto de los flamencos*, novela relatada a partir de un enigma relacionado con un saber oculto que genera una tensión entre el deseo natural por el conocimiento y la conveniencia de ir tras sus huellas puesto que las consecuencias, en este caso, son trágicas. La narrativa proviene de dos líneas literarias: el policial clásico de filiación inglesa (deductivo y racional) y el policial “negro” (violento y desesperanzado), de tradición norteamericana. Traer a escena estas nociones tiene por objeto trazar una “genealogía del enigma”, para destacar algunos índices que si bien no son homólogos, sí generan cierto imaginario intertextual que confieren criterios críticos para la revelación de nuevos textos.

Un escritor fundamental para la genealogía del enigma es Jorge Luis Borges, con su obra *Historia universal de la infamia* (1935); son relatos irónicos que postulan su poética, sus aficiones de lector, sus opiniones críticas y sus ideas literarias del momento, expresando su rechazo por la novela realista y psicológica, tanto para él como para su maestro, Macedonio Fernández. En oposición al realismo y a la extensión ociosa de la novela, se procura la narración de aventuras mediante la rigurosidad y la prudencia cuantitativa del relato breve, cuyo método debería distanciarse del mundo realista. Por lo tanto, el “orden y la medida” plenos de una lógica intratextual, habrían de ser esenciales para la historia.

La muerte y la brújula es un relato que constituye el paradigma policial borgeano, como el ideal de la proyección sistemática de las oposiciones, situándose en las fronteras del género, en una parodia, mediante los dobles antagónicamente simétricos; (Red scharlach, el criminal, y Lonnot, el detective). Además, desde la dirección de la colección *El séptimo círculo*, Borges promovió la narrativa del enigma con novelas policiales de estilo clásico, similares a las de Gastón Loreux, Agatha Christie o Ellery Queen, entre 1940 y 1960, cuyos autores fueron B. Suárez Lynch (seudónimo de Borges y Bioy Casares) Leonardo Castellani y angélica Bosco.

La escritura de Manuel Peyrou (1902-1974) con *la espada dormida* (1944) y la novela *el estruendo de las rosas* (1948) se registra en el modelo clásico que participa del matiz político, estableciendo una fusión entre un ambiente de aspiración inglesa y elementos de referencia local. Marco Denevi 1926-1998 registra, también, su intervención en la serie de las novelas problema con *Rosaura a las diez* (1955) como un antecedente de lo que caracterizará la serie negra, obras que narran la problemática existencial, social, ideológica y de poder. Quien aporta su colaboración a la genealogía del “enigma”, mediante la realización de la primera antología de narraciones policiales argentinas, es Rodolfo Walsh, en 1953; en su prólogo a *diez cuentos policiales* hace una síntesis de las características intelectuales del enigma en la novela; Además, en el curso del mismo año, publicó su libro de cuentos, *variaciones en rojo*.

Ricardo Piglia (1940) ha sido también fundamental para el horizonte del “enigma”, con sus obras de ficción y sus ensayos críticos; además dirige la colección denominada *serie negra* en la editorial Tiempo contemporáneo, en 1969, en la que se privilegia el género policial con la difusión de buenas traducciones que habrán de influenciar en escritores como Juan Martini (1944) con *El agua en los pulmones* (1973). Y *los asesinos las prefieren rubias* (1972) en donde hay una remisión intertextual al cine mediante el humor y la parodia de sus estereotipos.

Desde su exilio en Barcelona, Martini, dirige la serie *Novela Negra* de la colección: *libro amigo*, de la editorial Bruguera en 1975; allí aparece su novela premiada, *El cerco* (1977); esta novela es una siniestra parábola del enigma de un momento histórico en el que cualquier ser podía morir sin saber por qué, y de una sociedad alterada por la paranoia; *La construcción del héroe* (1990) y *El enigma de la realidad* (1991) son metáforas de la situación del hombre contemporáneo; realizando una crítica del campo socio-político del hombre en la primera mitad del siglo XX, advertimos a Juan Carlos Martelli (1934) con *Los tigres de la memoria*, novela premiada en 1973 en el concurso “América latina” (Editorial sudamericana y diario *La opinión*), y *El cabeza*, cuyo enigma reside en la pregunta por el futuro de una sociedad donde todo valor humano de solidaridad y de lealtad, entendidos como enlaces de la red social, tienden a desaparecer; a través de la rememoración como estrategia narrativa, reconstruye el aumento de la corrupción en Argentina a lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta además de la lucha entre la pequeña empresa nacional y las corporaciones internacionales.

Las novelas de José Pablo Feinman (1934) vinculadas directamente con el tema del enigma son *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981). Es necesario, además, recordar que Ricardo Piglia tiene “el enigma” como matriz genérico, en uno de sus primeros textos, *la loca y el relato del crimen* (1975) y que en sus novelas mayores *respiración artificial* (1980) y *la ciudad ausente* (1992) lo policial es un constituyente esencial de la escritura, en especial dos núcleos significativos que también se presentan en la novela *El secreto de los flamencos* de Federico Andahazi; estos son : la investigación como fundamento de la historia y la atmósfera paranoica.

3.1.2 La escritura y lo real: dos órdenes en relación no directa

Al estar relacionada con el discurso histórico, la literatura adquiere, en ciertos casos, un nivel de referencialidad, prácticamente inmediato, puesto que el sistema de representación del discurso histórico se inclina de una manera más directa hacia los “sucesos reales”. La literatura argentina se ha vinculado con el discurso histórico, sobre todo, en la época de la dictadura militar de 1976 con el fin de revelar los mecanismos represivos y las condiciones de vida alrededor de la dictadura y de la más evidente de las consecuencias: la represión cultural; la literatura argentina se acercó, pero no para narrar de una manera directa sino que se relacionó, con el objetivo de construir una alusión que habría de funcionar como estrategia para sugerir la problemática y generar conciencia alrededor de los efectos que dicha represión podía causar en los diferentes aspectos de la vida en Argentina.

La representación de lo real siempre ha sido un problema y más en momentos de represión, pero no necesariamente limita la estética del realismo; cuando Ricardo Piglia, en “*Respiración artificial* (1980) se plantea la pregunta sobre cómo narrar la historia, plantea la necesidad de hallar diversas formas de representación desde una literatura que, en su función metalingüística, habiendo cobrado conciencia de serlo, se pregunta por la escritura desde la misma escritura. Con esta tendencia, ciertas obras de la literatura argentina se han escrito a partir de la mirada al siglo XIX; Ricardo Piglia, en el cuento *Las actas del juicio*, se remite al asesinato de Justo José De Urquiza, a quien no se menciona en el texto sino como “el general”. La novela de David Viñas (1928) “*Jauría*” (1974), subtitulada “*Asesinar a un general y salir huyendo*”. Además podríamos advertir la proximidad con el mundo colonial americano de fines del siglo XVIII en *Zama*, de Antonio Di Benedetto (1922-1986).

En ciertos momentos, los eventos históricos, limitan la posibilidad de la producción literaria puesto que la representación de lo real, es vigilada por la mirada del poder político. Pero desde la mirada estética, el realismo se analiza de tal manera que la obra literaria no sea simplemente un alegato documental subordinado al discurso histórico de tal modo que durante los primeros años de la década de los ochenta, en Argentina, época en la que

finaliza la dictadura y se restablece la democracia, se registra una literatura que pretende su propia historicidad, mediante obras como *Río de congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos (1922-1998) *Ansay o Los infortunios de la gloria* de Martín Caparrós (1957), que fue escrita en el exilio en 1982 y publicada en Argentina en 1984; *En esta dulce tierra* (1984), de Andrés Rivera (1928); o *El entenado* (1983) de Juan José Saer (1937).

La manera de narrar el diverso mundo histórico que se aprecia en estas novelas, obedece a las condiciones de posibilidades que ofrece la literatura en su propio desarrollo como sistema relativamente autónomo. Las novelas de Andrés Rivera evidencian una sostenida relación entre la historia del poder y la literatura, representando de manera prolija el siglo XIX, a través de "*La revolución es un sueño eterno*" (1987) basada en la revolución de 1810; *En esta dulce tierra*, (1984) señala el primer periodo del rosismo; *El farmer* (1996) vuelve a Rosas, pero no al dictador en el poder sino al hombre exiliado; *El amigo de Baudelaire* (1991) y *La sierva* (1992) continúa hacia el ochenta y el noventa con la llegada al poder de Roca y de Pellegrini respectivamente. La novela de Rivera se expresa dese una múltiple interrogación por el poder, bien sea político, económico o sexual, mediante la reflexión por la estructura que compone su naturaleza, sus mecanismos represivos, o por su antítesis: la libre expresión.

Mediante la inclusión en el texto de diversos documentos, Martín Caparrós, superpone algunos materiales históricos como la trama ficcional: textos políticos, cartas e inclusive, la proclama de la primera junta de gobierno con la ortografía y la tipografía originales, construyendo una parodia de "los altos hechos de la historia" (Kohen, 252) y sobre la presunta condición de novela histórica de *Ansay o los infortunios de la gloria*. Caparrós utiliza la historia, concibiéndola como una novela denigrante; designa la existencia real de Faustino Ansay pero a la vez precisa la naturaleza ficticia de la realidad que estaría detrás de la historia. De este modo se difumina la frontera entre la ficción y lo real, conformando en un mismo discurso, historicidad lingüística y artificialidad literaria.

La visión de Martín Caparrós se relaciona con lo que las formulaciones más actuales proponen para una caracterización del discurso histórico, ya que también en el caso de la historia se ha planteado una problematización de su capacidad para representar los acontecimientos reales, al establecer la necesidad de pensar la historia, ante todo, desde la posición de Hayden White, es decir, como un relato, como una organización narrativa que produce efectos de verdad, de tal modo que la comprenderíamos como un texto en el que la representación y la verdad se vuelven inciertas desde la articulación entre literatura e historia, pero con el objetivo de que la escritura y las diversas estrategias narrativas sean lo esencial.

La relativización de la verdad del discurso histórico desde el interior mismo de la obra literaria, genera una temática que produce nuevas relaciones con la historia como en el relato del esclavismo colonizador de América que escribe Sergio Bizzio (1956) en *Son del África* (1993), la remisión a las misiones jesuíticas de *Cuerpo cristiano* (1994) de Daniel Guebel (1956), la representación desplazada de la figura de Sarmiento que construye Federico Jeanmaire (1957) en *Montevideo* (1997), o con los recuerdos dialogados de Manuelita Rosas y el presunto diario de Pedro de Ángelis, en *la Princesa federal* (1998) de María Rosa Lojo (1954). Con Cesar Aira, se identifica el intento por deslegitimar toda posible verosimilitud histórica, mediante la reconfiguración del siglo XIX, en *Moreira* (1975), *Ema, la cautiva* (1981) o *La liebre* (1991) en las que la literatura pretende eliminar todo rastro de verdad.

4.1 El secreto de los flamencos: una historia en el siglo XV

4.1.1 El artista en el Renacimiento

Motivado desde las ciudades-estado italianas a mediados del siglo XIV, el renacimiento se difundió por Europa hasta finales del siglo XVI; es una época fundamentada en la idea de nacer a una nueva vida, exaltando el mundo de los valores antiguos, clásicos, griego y romano con el fin de reavivar la convicción en el hombre, situándolo en el centro del universo para estimular el advenimiento de una nueva ética en los diferentes dominios de la ciencia y el arte, interpretada desde una filosofía del hombre, evidenciada en la historia de los hombres a través de dos preceptos: la autobiografía en la que documenta los recuerdos de su experiencia, y las narraciones biográficas de la antigüedad clásica, en donde se investigaba sobre los filósofos griegos. En el estudio titulado *El hombre del renacimiento*, publicado en Budapest en 1967, Agnés Heller, discípula de Lukács, considera al renacimiento como la edad de las grandes autobiografías; aquel hombre moderno era una producción consciente de sí mismo.

Mil años antes la iglesia cristiana se convulsionó debido a la discusión de sus más notables pensadores; San Agustín de Hipona (354-430) señalaba que la caída en el pecado original era irreversible; por lo tanto, el hombre no podía redimirse sólo gracias a sus obras sino que debía dejar su destino en la voluntad de Dios; y Pelagio (354-420) decía que los hombres alcanzaban la salvación por su propio esfuerzo sin necesidad de la gracia divina; el dogma de San Agustín vence al de Pelagio, de modo que la iglesia difundió entre los fieles la incapacidad humana; de aquella creencia, nos queda el tratado *la miseria del hombre* del papa Inocencio III de finales del siglo XII. Sin embargo hacia el siglo XV son refutadas las ideas de Inocencio III, con escritos como *De la excelencia y la superioridad del hombre* de Bartolomeo Fazio; *de la excelencia y de la dignidad del hombre* de Gianozzo Manetti y de Pico de la Mirándola, el tratado *De la dignidad humana*. Tanto Fazio como Manetti hablan de la actividad de los *artefici*, designándolos como hombres ilustres; de esta manera comenzó a erigirse el contexto para que la pintura elogiara al individuo.

En la teoría de la imagen hay un desplazamiento paralelo; por una parte, el marco de la concepción cristiana del simbolismo universal, fundamentada en los principios de San Agustín en la que clasificó a los objetos existentes en el mundo en tres categorías: Los signos puros como las palabras; lo único que sólo es significado y designado por todo el universo: Dios y la santísima trinidad; y los objetos que son a la vez significados y significantes. Esta era la manera de enseñar a trascender lo visible hacia lo invisible, lo corpóreo hacia lo espiritual; admirar la naturaleza como la bella obra de Dios era prueba de piedad; si el artista representaba la creación divina, la obra era bella y nos acercaba a Dios; según san Buenaventura, autor de *Itinerario del alma hacia Dios* en el siglo XIII, la belleza creada nos dirige hacia Dios.

Nicolás de Cusa (1401-1464) filósofo, teólogo y cardenal, escribió acerca de la presencia simultánea de puntos de vista múltiples, a causa de la pluralidad de los hombres, en la obra *La docta ignorancia* (1440); además, matizó la teoría del simbolismo universal, afirmando en el tratado *la visión de Dios* en 1453, que todo ser existente es doble, puesto que es él mismo y a la vez signo de Dios, es imagen visible y verdad invisible; ligada a la visión divina, que va directa a la esencia, se acepta la visión humana, particular y subjetiva; Lorenzo Valla, fue señalado como el maestro de los nuevos tiempos por su discípulo, “el príncipe de los humanistas de Europa” Erasmo de Rotterdam, que alienta la publicación de los *Adagias*, un libro que propagó la cultura humanista por toda Europa.

Una serie de figuras, plasman perfiles nuevos: el humanista, el jurista y el notario, se hacen magistrados, adquiriendo gran relevancia en la vida pública; el arquitecto acuerda con el príncipe para edificar la ciudad; *los artefici del disegno*, es decir, los “patricios” de las artes visuales, (la palabra artista no existe en el renacimiento) en tanto creadores de obras excepcionales e inolvidables, transfiguran su posición social.

Entre 1495 y 1498 la casa editorial de Aldo, en Venecia, publica la primera edición impresa del texto griego de la obra completa de Aristóteles, en cinco volúmenes; entre ellas *de anima* y *de sensu sensibiliti*, obras utilizadas en la novela *El secreto de los flamencos*, por el Maestro florentino Francesco Monterga en su investigación acerca de la categoría ontológica del color y de la luz; además edita obras de Platón, Poliziano, Erasmo y uno de los tratados artísticos fundamentales para la historiografía del arte, el *schedula diversarum artium* de Teófilo Prebítero, un benedictino del siglo XII; el último capítulo de este tratado tiene un anexo titulado *coloribus et artibus* y en la página siguiente un subtítulo: *secretus coloris in status purus*; este paratexto habrá de ser el signo poético núcleo de la historia, el enigma de la narración y el origen de la tragedia en la novela *El secreto de los flamencos* de Federico Andahazi. Vespasiano da Bisticci desde la Botega (taller) en Florencia, envió manuscritos a las bibliotecas de los señores italianos y a Matías Corvino, rey de Hungría; entre ellos, la primera gran colección de biografías.

La consideración por los técnicos de la *vita activa*, consolida las artes del dibujo y el campo de las *artes mechanicae*; se reconoce al artifex, quien realiza un trabajo dirigido hacia lo bello y lo útil, en las *botteghe* de Florencia, Venecia y Milán, talleres no solo de arte sino de toda clase de objetos útiles: muebles, ropa, armas, imágenes religiosas, creaciones lujosas y miniaturas. El artista solitario no es algo común, era necesario pasar por un *Studio* para ser aprendiz; Giotto y Duci en el taller de Cimbaue; Gozzoli en el de Angelico; Leonardo da Vinci, Ghirlandaio, Perugino y Sandro Botticelli en el de Andrea del Verrocchio (Florencia 1435-Venecia, 1488) Andrea del Sarto en el de fra Bartolommeo; Bronzino en el de Pontorno. Esta formación solidaria, incesante y prolija, para obtener alto grado de autoridad y de responsabilidad, es el contexto pedagógico y el mundo lírico de Pietro della Chiesa, discípulo de Francaesco Monterga en la novela *El secreto de los flamencos*. De esta formación proviene el concepto de *artifex polytecchnes*, que designa la unidad de la actividad artística; Leonardo en Milán, Vasari en Florencia, Bernini en Roma. Cuando el maestro conseguía un contrato, la obra era ejecutada con la ayuda de los asistentes; para identificar la procedencia era indispensable una marca del creador, especialmente para obras de exportación; este es el origen de la firma.

El Trivium (gramática, dialéctica, retórica) y el quadrivium (aritmética, geometría, astronomía, música) ya no eran el centro del saber; este gravita en determinados hombres del *ingegno* y de *virtú*, (capacidad creadora) esenciales para la modernidad. El marco institucional cambió con la aparición de las academias, con la intención de generar una apertura al porvenir mediante un *artifice* representante del arte-ciencia; *la accademia Della Crusca* fundada en Florencia en 1583, publicó en 1612 la primera edición del vocabulario de la lengua italiana que sirvió de ejemplo lexicográfico para la lengua francesa, española e inglesa. *La accademia del disegno*, fundada en 1563 por Cosimo I de Médici, con la persuasión de Giorgio Vasari, les certificó la categoría no artesanal solicitada por las artes mayores. En la dirección del arte-ciencia, una mente extraordinaria avanzó todo lo posible; Leonardo, con su fascinación por lo imposible, desarrolló un original paradigma del saber, *el artista universal*, otorgando fundamentos novedosos a las operaciones del *artifex polytechnes*.

4.1.2 La pintura flamenca

El arte flamenco del renacimiento hace parte de una revolución; este acontecimiento se origina a principios del siglo XV en el norte de Europa; el territorio de los Países bajos se había extendido en el gobierno de los duques de Borgoña; con el matrimonio entre María de Borgoña y Maximiliano de Austria en 1477, pasó a ser patrimonio de la casa de Habsburgo; Bajo el reinado del emperador Carlos V, el ducado alcanzó cierta autonomía; sin embargo, a causa de la reforma protestante hacia finales del siglo XVI, se dividió entre la sociedad burguesa, protestante y relativamente demócrata del norte, lo que ahora es Holanda, y la sociedad aristocrática, de poder centralizado y católica, lo que hoy en día es Bélgica. La solicitud de arte religioso para la iglesia cesó en las siete provincias del norte, mientras que en Flandes prosperó un arte prodigioso en función de la iglesia católica; en el arte profano, los pintores flamencos trabajaban para la corte de Bruselas y para las otras de Europa, pintando temas clásicos, mitológicos e históricos que ornamentaron los espacios reales de España, Francia e Inglaterra. Por el contrario, en Holanda, el artista pintaba para

la burguesía que solicitaba obras de mediano y pequeño formato, con ilustraciones acerca de la vida y la naturaleza de la región; el centro político de Flandes era Bruselas, en tanto que el artístico fue Amberes, ciudad de poder marítimo en Europa; allí pintaron Jan Brueghel, Rubens y Van Dyck, a pesar de haber sido nombrados pintores de cámara de la archiduquesa Isabel de la corte de Bruselas; como la mayor parte de los pintores implicados a este movimiento, procedían de la región de Flandes, se indica que sus obras pertenecen al arte flamenco.

Este movimiento representa la humanidad de lo divino; el sentido de esta pintura era descubrir lo humano; la pintura flamenca introdujo en la historia de la imagen tres características: la primera, la individualidad de lo representado, mostrar un lugar único en un tiempo preciso; podemos presenciar en una única imagen, en un instante, a un mismo personaje realizando dos actividades sucesivas; los retratos de los pintores flamencos extraen a sus modelos del curso temporal, exteriorizan la inmutable identidad de los individuos; puede fluctuar entre un orbe realista, pintura del norte, flamenca, alemana y holandesa; y una órbita más idealista, la del sur, Italia y Francia;

la segunda particularidad es la individualidad de quien representa, esta se manifiesta en la estructura óptica de la imagen, evidenciando un fragmento del mundo observado desde un punto de vista particular mediante la perspectiva; (mecanismo ejecutado primero por los maestros italianos que por los flamencos) de este modo el artista afirma su propia presencia puesto que al mirar la obra, advertimos el espacio preciso desde el cual el pintor la concebía; en este sentido, Jean van Eyck es el iniciador; duplica su presencia en el reflejo de un espejo o de una superficie brillante; en ocasiones pinta su autorretrato en la figura de un personaje secundario de la obra que contempla al espectador. La tercera forma de afirmación del individuo es el simbolismo de las imágenes; no son alegóricas, ni literales; reproducen los rasgos particulares del objeto y a la vez sugieren un segundo sentido. Lo que identifica a la pintura flamenca es haber introducido al individuo en la imagen, como objeto y a la vez como sujeto de la representación y la naturaleza simbólica que permite la individualización.

La realización artística de los hermanos Hubert (1366-1426) y Jan Van Eyck (1390-1441) fue reconocida en las cortes italianas debido al perfeccionamiento de la pintura al óleo y por el excelso naturalismo, aunque Vasari, centrado en la normatividad de la pintura toscano-romana, sólo exalta su técnica cromática; en los siglos XVII y XVIII la obra de los hermanos Van Dyck estuvo ignorada; fueron los románticos alemanes quienes evocaron a los pintores flamencos; Schlegel escribió acerca de las tres figuras sagradas de la obra maestra de Gante: El políptico;

“La rigidez, la grandiosidad egipcia de estas figuras divinas, Dios padre, la virgen y el bautista, erguidas y severas, que parecen llegar de tiempos muy lejanos, exigen una íntima reverencia, atrayéndonos fuertemente, como los incomprensibles monumentos de un remoto pasado, más grande y más severo.” (Faggin 10)

Goethe descubrió en la obra de los hermanos Van Eyck una nueva visión del universo, liberada de la simetría del viejo mundo y de sus armonías cromáticas. El arte de Jan Van Eyck constituye el punto más alto de la antigua pintura de los países bajos por la intensidad y la armonía de sus brillantes colores, infinitamente rica en tonalidades, y por los interminables detalles estilísticos con el fin de reproducir con veraz exactitud la naturaleza; su técnica fue adoptada por los pintores franceses y alemanes de la segunda mitad del siglo XV. En los retratos, según Panofski (*la obra pictórica* 13) nos encontramos no sólo con la pura apariencia del individuo sino con su propia esencia.

El artista que presenta la síntesis de los descubrimientos de los flamencos, Petrus Christus, nació en Baerle, cerca de Amberes en 1420, pintó en Brujas desde 1444 hasta el día de su muerte en 1476; fue el primer flamenco que utilizó una perspectiva extremadamente precisa. En los retratos pretende confundir la figuración con la visión de una aparición. Según Panofsky, el ámbito privado está en comunicación con el espacio universal, lo designa como *el retrato de atmósfera*. A la misma generación pertenecen Dierick Bouts, que trabajó en Lovaina, y Hugo van der Goes que lo hizo en Gantes. Dierick recibió varios

motivos de Rogier van der Weyden pero los realizó con una exótica placidez, incluso en las obras más dramáticas como *el martirio de san Hipólito* (Brujas); Hugo, sensible a las formas populares de la devoción al igual que uno de sus maestros Robert Campin, eliminó la división entre lo sagrado y lo profano; en la cúspide de su carrera, desapareció de repente; se cree que habitó en un monasterio hasta el día de su muerte.

El enfrentamiento narrado por Federico Andahazi en la novela *El secreto de los flamencos* tiene una relación *transversal* con la realidad conflictiva entre la escuela italiana y la flamenca hacia finales del siglo XV, por la defensa del canon apropiado para el arte. Miguel ángel condenó la pintura flamenca afirmando que se limitaba a reproducir fielmente lo real en lugar de aspirar a la belleza; consideraba que pintar retratos estaba sometido a buscar la semejanza, lo cual era indigno para el artista. Juicios como estos, generaron la tesis de que el arte italiano se oponía al arte flamenco tanto como la belleza a la verdad, tanto como el estilo sobrehumano al realismo terrenal; el arte italiano se desarrolló contemplando una norma, el arte de la antigüedad.

Según Miguel Ángel, la belleza de la imagen aparece de la consonancia con el ideal, mientras que para Robert Campin, Jan van Eyck y las generaciones siguientes, la imagen proviene de la mirada precisa del mundo, de modo que la belleza se halla en la verdad; las dos son inseparables; mediante lo real se expresa la individualidad y se accede a la belleza; en Italia se dividen las dos categorías, en Flandes coexisten.

“El retrato flamenco no nos muestra a las personas en el curso de su existencia, sino que pretende revelar la esencia; se trata de esencias individuales, abstracciones singulares; miran al interior de sí mismos, tranquilos y a la vez intensos.” (Todorov 201)

“Las veladuras de sus colegas de los Países Bajos dimanaban un realismo tal, que se diría que los retratos estaban animados por el soplo vital de los mortales.” (Andahazi, *El secreto de los flamencos*...49)

Capítulo III

Análisis del corpus literario

3.1 El secreto de los flamencos: La tragedia de lo sublime

3.1.1 El color en estado puro: la génesis de la tragedia

El secreto de los flamencos es una “tragedia” de intriga en donde se pretende resolver un enigma. El título se compone de dos *unidades semánticas*: *el secreto*: lo desconocido en el ser de las cosas; *el secreto* es el enigma del *color en estado puro*, el secreto alude al misticismo de Francesco Monterga y de los hermanos van Mander por la pintura; *El secreto* es el tratado, *schedula diversarum artium*, escrito hacia el siglo XII, por el monje Eraclius; es un texto cifrado y hermético que contiene la inédita fórmula del *color en estado puro*; *El secreto* es el origen de la tragedia; es la misteriosa epifanía de la obra de arte absoluta; *el secreto* es el mito que juzga y determina el arte como medio para el conocimiento. *Los flamencos* es una metonimia del gentilicio por el oficio; se refiere a la pintura en la región de Flandes durante la época del renacimiento; alude a la tradición del retrato y al virtuosismo con el que trabajaron el color a lo largo de dicho periodo.

El color en estado puro como *unidad* simbólica corresponde a la funcionalidad tanto del ser como del hacer; insinúa el arte desde una visión espiritual; la primer *unidad* semánticas, *El color*, es una metonimia del arte (el material por el objeto); es *unidad* distributiva; alude a la pintura entre las distintas artes; pertenece al mundo del hacer; la segunda *unidad* semántica, *estado puro*, es *unidad* integradora, metafórica, suscita las propiedades de la materia, sugiere lo esencial libre de toda mezcla, la génesis de un acontecimiento, lo etéreo, el alma; concierne al mundo del ser.

3.2 *Secuencias e interpretación*

3.2.1 El enfrentamiento entre la escuela florentina y la flamenca

(Sintaxis de personajes)

“Todo podía indicar un peligro en curso o el desenlace inminente de una tragedia.”

(El secreto de los flamencos, 92)

El género dramático refiere una situación de conflicto (Rodríguez Adrados 37); la tragedia es dolor incluso cuando se triunfa; Melpómene es su musa; es un dolor que genera armonía, purificación y esperanza. En la teoría de la novela, Lukacs afirma que la tragedia es la respuesta a la pregunta *¿cómo puede hacerse viva la esencia?* (Lukacs 303) La esencia es la realidad única y verdadera que trasciende en el destino y en la libertad del héroe; la trascendencia de la esencia es el trasfondo problemático. “Como ese lago oscuro, era el espíritu de Greg, y como aquellas piedras claras la *esencia* que se ocultaba.” (Andahazi, *El secreto de los flamencos* 145)

En la tragedia, de manera análoga a la novela, *El secreto de los flamencos*, el núcleo es el *enfrentamiento*, (Rodríguez 37) el crimen es un símbolo (Los crímenes del maestro Francesco Monterga); se desarrolla la búsqueda de un dios (el conocimiento); se expresa el enfrentamiento de dos bandos con la derrota del uno o del otro, (la escuela florentina contra la flamenca); se evidencia el rito como ejecución de un acto que siempre es igual, (la preparación del *oleum pretiosum*); Se manifiesta la llegada de un dios que se impone y trae la vida y la muerte; (la vida: la epifanía del *color en estado puro*; la muerte: la ceguera del maestro). *El secreto de los flamencos* es una tragedia de intriga en donde se pretende resolver un enigma acerca de la creación en el arte.

En la novela hay varios enfrentamientos; uno general e histórico por la supremacía en la pintura entre los Florentinos contra los flamencos; los florentinos son el maestro Francesco Monterga, un hombre de emociones comedidas, hosco, severo, malhumorado, y de un sólido reconocimiento en Florencia; Pietro de la Chiesa, el discípulo más joven, fue

adoptado a los cinco años por Francesco, motivado por su gran talento para el dibujo; era alegre, inteligente, profundamente inquieto y disciplinado; en doce años de estudio junto a su maestro, había superado a Taddeo Gaddi, el más reconocido alumno de Giotto; y Giovanni Dinunzio, un joven aparentemente tranquilo e inocente que oculta un espíritu sombrío. Los flamencos: el discípulo Huber van der Has, un espía enviado por los flamencos a Florencia. Los maestros y hermanos Greg y Dirk van Mander. Greg se había quedado ciego en el punto más alto de su carrera.

Los conflictos particulares son personales, debido a la disputa por el conocimiento y el amor según el momento del relato. Francesco Monterga contra Dirk van Mander, por el enigma del *color en estado puro*; “Para el maestro Monerger fue la humillación más grande que pudiera recibir de su enemigo, Dirk van Mander.” (98) Pietro y Giovanni Dinunzio contra Hubert van der Has, por el ingreso como pintor a la casa Medici; “por cierto, hasta el día de la tragedia, había un favorito, Pietro.”(157) Dirk contra su propio hermano Greg, por el *oleum pretiosum*, el amor de Fátima y por el destino al que su hermano mayor lo había sometido, vivir en Brujas, la *Ville morte*; Personajes como Francesco Monterga, Pietro de la Chiesa-Fátima y Dirk van Mander, tienen conflicto consigo mismo, entre el ser y el deber ser. “Las oposiciones y los conflictos se instalan en el discurso.” (jurkievich, 23)

El conocimiento a posteriori de Greg, fundado en la experiencia de conocer el deseo de venganza de su hermano, hace que él imagine un juicio teleológico a partir de la *ocasión*. Greg juzga la finalidad real, objetiva, por medio de un concepto de la razón puesto que proviene de la experiencia. “Greg podía imaginar que Dirk pensaba utilizar **la ocasión** para reponerse, con creces, de su última derrota.” (77) *La ocasión* es un *núcleo*, es *unidad* del mundo del hacer, indica la realización del retrato de Fátima, la portuguesa; es un medio para el desagravio de Dirk. “Para Dirk fue una nueva declaración de guerra; el **fantasma** de su enemigo, Francesco, había vuelto a hundir su dedo en la llaga doliente.” (132) *Fantasma* es una metonimia de lo abstracto por lo concreto, alude a un ser que nunca ha visto. Lo que Dirk imagina a partir del recuerdo de la oposición histórica entre las dos escuelas, desencadena el hacer.

La cita a continuación es una *catálisis* puesto que describe mediante un símil con el ajedrez, expresado mediante la metonimia del objeto por lo simbolizado: *peón*: Hubert, *reina*: Fátima, cómo se ha dado el enfrentamiento desde la concepción de los flamencos.

“Greg creyó adivinar el pensamiento de su hermano: si la traición de su discípulo **Hubert**, comparada con el trofeo que significaba la visita de **Fátima** luego de su decepcionante paso por el taller del maestro florentino, era como **cambiar un peón por la reina**, no aceptar ahora el reto hubiese representado la pérdida definitiva de la partida.” (*El secreto...*133)

La siguiente *catálisis* describe cómo la disputa continúa, aunque los enemigos, Francesco Monterga y Dirk van Mander no se conocen; no existe una referencia precisa del rostro de los adversarios. El hacer es un efecto de la imaginación. “Íntimamente satisfecho” es un *indicio* lírico puesto que determina el mundo interior de Francesco Monterga.

“El retrato de Fátima estaba casi terminado. Francesco Monterga se alejó del atril y consideró la pintura a la distancia. Estaba **íntimamente satisfecho**. Pensó en la cara que pondría su **enemigo**, Dirk van Mander, crispada por la envidia, si tuviera la oportunidad de ver la tabla concluida. Pero no llegó a imaginar la expresión de ese rostro ya que, en realidad, **el pintor florentino y el flamenco, por curioso que pudiera resultar jamás se habían visto**. Su larga **rivalidad** siempre había estado mediada por una suerte de cadena cuyos eslabones, por un motivo u otro, terminaban siendo los objetos en disputa.” (*El secreto...*207)

Desde la imaginación, *la vivencia* (Husserl 45) de la conciencia, se da la percepción del otro. Esta *catálisis* refiere una ciudad, Brujas, desolada, mediante isotopías como “Las aguas quietas,” “el silencio y la ciudad muerta” que determinan una atmósfera en apacible tensión, previa al drama. *Lo absurdo negativo* del modernismo latinoamericana (Jurkievich 23): la impresión de la razón enajenada, *el Spleen* o el hastío que sugiere vacío existencial, opacidad del mundo, visión desesperanzada y caótica de la vida. “La existencia no era sino un sopor repetido, opresivo y previsible” (87) “Brujas se había convertido en una ciudad muerta” (134) La tensión se configura desde isotopías que implican una acción y una oposición: “caminaba con paso decidido,” “se cruzó con un hombre...sentido opuesto,” “presurosas pisadas, resonaron contra...” “impulsado,” “verse cara a cara.”

“Dirk caminaba con paso decidido hacia las caballerizas que estaban al otro lado del canal. En el puente sobre las aguas quietas, **se cruzó con un hombre que caminaba en sentido opuesto**. Las presurosas pisadas de ambos resonaron en las tablas contra el silencio de la ciudad muerta. Bajo otras circunstancias hubiesen cambiado una mirada de curiosidad. Pero Dirk, impulsado por la pendiente y la urgencia, ni siquiera reparó en el forastero que presentaba la apariencia de un mendigo. **Uno y otro habían imaginado muchas veces cómo sería el rostro del enemigo**. Y ahora, cuando finalmente tenían la oportunidad de verse cara a cara, Dirk van Mander y Francesco Monterga se cruzaron sin mirarse.” (*El secreto...*244)

3.2.2 La búsqueda del conocimiento

Esta secuencia tiene varios segmentos: la pedagogía, la investigación, la interpretación, el viaje, el ardid, la seducción, que a la vez se bifurcan en otras secuencias.

En la tragedia se relata la búsqueda de un “dios” (el conocimiento) a través de diversos temas y significados (Rodríguez 37). *El destino* es un indicio de la configuración trágica.

“Como si **el destino** de ambos estuviera siendo escrito con la misma pluma, como si el **azar o la fatalidad** quisiera unirlos sin que ellos mismos lo supieran, en ese exacto momento **Francesco Monterga y su acérrimo enemigo flamenco, Dirk van Mander**, otra vez **se batían a duelo**. Aunque uno y otro lo ignoraran, ambos estaban pintando a la misma persona. **El destino de ambos ahora tenía un solo nombre: Fátima.**”
(*El secreto...*176)

Pero estáis advertidos de cuál es el precio del conocimiento. No quisiera que la tragedia sea con vos.” (*El secreto...*232) En cuanto a la historia de los dos pintores enemigos, ellos tienen la misma epifanía y el mismo padecimiento; la historia es igual en los dos casos pero el destino de cada uno, diferente; el de Francesco Monterga se relaciona con el destino como la expresión de la legalidad inmanente de las cosas, en relación a la libertad y a la conciencia del hombre en donde éste es algo más que un objeto en las manos de un dios, en oposición al destino como un ciego azar que actúa desde la irracionalidad y la injusticia en donde el hombre es una víctima.

Francesco Monterga vive el destino como legalidad cósmica puesto que al leer la interpretación de las imágenes que son la clave para obtener *el color en estado puro*, el conoce la consecuencia que habrá de padecer quien transgrede los límites entre el hombre y el conocimiento, sacrilegio que afecta la armonía del Ser: el equilibrio entre destino y libertad, conciencia e impulso; por lo tanto, su condena a la ceguera, es una manifestación de la legalidad cósmica cuya justicia obedece a una lógica secreta que sentencia a Francesco Monterga; la desmesura lo hace objetivamente culpable y la conciencia de su padecimiento restaura el equilibrio universal acercándose al concepto de héroe trágico, puesto que su libertad no se oculta de la fatalidad sino que se prueba en ella, con el objetivo de alcanzar, en este caso, la belleza de la sabiduría. Luego de haber cumplido este propósito, la culpa no es condena sino un medio de salvación y exaltación del Ser, una consecuencia de un acto noble como la piedad de Antígona.

El destino de Greg van Mander, quien también experimenta el éxtasis del estado dionisiaco, se percibe como azar puesto que al no conocer las consecuencias de la búsqueda del *color en estado puro*, niega el destino como justicia y deslegitima el padecimiento; de esta manera, el pintor flamenco, ciego en el caos, se concibe a sí mismo como inocente ante la locura del destino. Al valorar el ser no sólo como destino, libertad y conciencia sino también como azar, fatalidad, naturaleza, historia, deseo e irascibilidad, reconocemos el devenir del concepto de héroe trágico, desde la antigüedad griega hasta el romanticismo puesto que en donde se interpretaba libertad y destino, ahora vemos naturaleza humana con un carácter sagrado que no proviene de dios ni de la legalidad cósmica, sino de un impulso que se declara intuitivo, espontáneo e inconsciente cuya proclama es el deseo, la pasión y la naturaleza instintiva que se consagra a sí misma como divinidad ambigua, que condena la realidad visible y disocia las apariencias.

3.2.3 La pedagogía en el taller de Francesco Monterga

En esta cita, la pedagogía del maestro Monterga es el *núcleo* para el conocimiento *a posteriori* que habrá de tener el niño, Pietro della Chiesa, mediante la experiencia ordenando, limpiando y clasificando los objetos del taller, y desde la teoría, preguntando el nombre de los objetos. Es una *información* acerca de cómo era la enseñanza artística en las *botteghe*, los talleres en el renacimiento, para la formación de los *artifex politecchnes*. Aunque la cita está narrada en tercera persona, se aproxima al género lírico puesto que relata un estado del espíritu, el de Pietro della Chiesa cuando era niño; los objetos son *unidades* distributivas, metonimias del mundo del hacer, de la pintura, que determinan la experiencia del yo sensible, en el mundo del ser.

“La primera vez que el pequeño Pietro entró en su nueva casa sintió **una felicidad como nunca antes había experimentado**. No le alcanzaban sus dos enormes ojos oscuros para mirar las maravillas que, aquí y allá, abarrotaban las estanterías del taller: **pinceles**, de todas las formas y tamaños, **espátulas** de diversos grosores, **morteros** de madera y bronce, **carbones** de tantas variedades como jamás había imaginado. **Esfuminos, goteros, paletas**, que de tan abundantes, parecían haberse generado con la misma espontánea naturalidad que las lechugas; **sanguinas y lápices** con mango de cristal, **aceites** de todas las tonalidades, frascos repletos de pigmentos de **colores inéditos, tintas, y telas y tablas y marcos**, e innumerables objetos y sustancias cuya utilidad ni siquiera sospechaba”

(*El secreto...* 28)

“Entonces el maestro señaló **la inmensa estantería** que alcanzaba las penumbrosas alturas del techo y le dijo que **ordenara absolutamente todo** cuanto se apiñaba en los infinitos anaqueles, que **limpiara lo que estuviera sucio** y que luego, con lápiz y papel, **hiciera un inventario de todas las cosas**. Y antes de volver hacia el caballete le dijo que **preguntara por el nombre de los objetos que desconociera**.” (32) “Pietro admitía para sí que **ahora conocía** una cantidad de pigmentos, aceites, temples y herramientas cuya existencia hasta hacía poco

tiempo ignoraba por completo, **reconocía que podía hablar de igual a igual con su maestro** de distintos materiales, técnicas, y de los más raros artefactos, pero también **se preguntaba de qué habría de servirle su nueva erudición** si todo aquello le estaba vedado para otra cosa que no fuera **limpiarlo, ordenarlo, clasificarlo.**” (*El secreto...*34)

3.2.4 La investigación acerca de la creación en la pintura

“Juntos, encerrados en la biblioteca, pasaban noches enteras revelando y estudiando, una y otra vez, cada uno de los dígitos que se mezclaban con el texto de san Agustín y que no parecía responder a una lógica inteligible.” (*El secreto de los flamencos...* 40)

Esta catálisis se configura mediante la poética del *modernismo* literario (Yurkievich) en donde se relata desde la ensoñación o la representación fantástica: *el secreto, el arcano*, a través de *figuraciones mitológicas* (Jurkievich 26) como *el color en estado puro*, y desde indicios que aluden a lo *transhistórico* y *transcultural* (Jurkievich 26): “los pintores de todos los tiempos”. “El manuscrito” es el medio teórico para descubrir “el arcano”; “El don de la vista” es un *indicio* premonitorio de la tragedia.

“Según le había revelado Cosimo de Verona a Francesco Monterga el día en que le confió **el tratado**, aquel manuscrito que contenía **el secreto más buscado por los pintores de todos los tiempos**, aquel **arcano** por el que cualquier artista hubiese dado su mano derecha o, más aún, lo más valioso para un pintor: **el don de la vista**. En ese manuscrito estaba el preciado secreto del **color en estado puro.**” (38)

Esta es una catálisis que determina el carácter y *la voluntad ingobernable*, principio romántico, de Francesco Monterga. “Francesco Monterga **no se resignaba a morir sin poder develar el secreto del color en estado puro.**” (40) Las cuatro tallas son un indicio de la tragedia. “Pero ni Pietro ni Francesco Monterga imaginaban que **aquellas cuatro tallas iban a cambiar el curso de sus vidas.**” (36)

Esta *catálisis* narra la búsqueda del conocimiento a partir de la experiencia, mediante la preparación del color y a través de la teoría según la filosofía de Platón. Este es un conocimiento *a posteriori* que genera ideas para la *razón* y conceptos para el *entendimiento*. La pregunta, como unidad semántica, es un indicio de lo que habrá de simbolizar *el color en estado puro* en la secuencia de *la interpretación* y de *la epifanía*.

“Cada vez que **preparaba un color** sobre la paleta, no podía dejar de preguntarse por su naturaleza. Era el color un atributo del objeto, ¿podía existir independientemente de aquél? **Si tal como afirmaba Platón**, el mundo sensible no era sino un pálido reflejo del mundo de las ideas, **¿acaso el color con el que trabajaba todos los días no era un pobre remedo del color esencial, del color en estado puro?**” (*El secreto...*162)

Francesco Monterga conoce mediante la teoría de Aristóteles, de tal modo que sus conceptos acerca del alma, la sensibilidad común entre los cinco sentidos y el color, pertenecen a la facultad del *entendimiento*. “Leía y releía los pasajes de *De anima*, *De sensu sensibili* y *de coloribus*, (Aristóteles) y todas las reflexiones parecían coincidir en una misma definición: La esencia del color está en la propiedad de los cuerpos de mover al diáfano en acto.” (163) Según esta *unidad*, la esencia del arte se halla en la propiedad de la voluntad en trascender el espíritu en obra.

Francesco Monterga conjetura un *juicio teleológico* acerca de la esencia del color y de la luz; lo especifica mediante la analogía con el alma y el cuerpo.

“Francesco Monterga **deducía**, entonces, que la luz, el éter, era de naturaleza enteramente metafísica, en la medida en que no era perceptible a los sentidos por sí misma, sino mediante los cuerpos sobre los cuales yacía. **Así como el alma** se manifiesta a través del cuerpo y se torna imperceptible cuando este se corrompe y muere, de la misma manera la luz es aprehensible sólo cuando se posa sobre un objeto.” (*El secreto...*163)

Desde *la facultad de querer*, el maestro florentino idealiza la pintura como un arte *sublime* a partir de las cualidades de la literatura, estableciendo una analogía. Esta idea se fundamenta desde *la facultad de sentir* puesto que *lo sublime* es un juicio de gusto que proviene de un sentimiento del espíritu. *Lo sublime* es un índice del ser idealista de Francesco Monterga.

“Francesco Monterga acariciaba la idea de poder pintar prescindiendo de los pedestres recursos del aceite y la yema de huevo, de las polvorientas arcillas y de los minerales venenosos. **Quería, como el poeta que separa la cosa de su esencia, trabajar el color con la misma limpia pureza con que se escribe un verso.** Así como Dante pudo descender a los infiernos, navegar por los pestilentes ríos de Caronte, narrar los tormentos más espantosos y emerger limpio y puro por obra de la palabra, también él, Francesco Monterga, **aspiraba a convertir la pintura en un arte sublime**, despojado de las corrompidas contingencias de la materia. Así como la palabra es la idea misma y prescinde del objeto que designa, de la misma manera el color en estado puro habría de prescindir de un vehículo material. Tenía la certeza de que aquella sucesión de números escondía la clave del color en estado puro.” (166)

Francesco Monterga profiere un *juicio estético* de principio *a priori* que sugiere un desplazamiento desde el sistema homogéneo y equilibrado de la totalidad de la *vida*, propio de la *épica* y de la *bella apariencia* que reproduce la forma, hacia la visión trágica, la totalidad intensiva de la *esencia*, capaz de producir una obra. Esta afirmación es consonante con la proposición de Aristóteles, para quien la finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no el copiar su apariencia. “De modo que si existiera *el color en estado puro*, quizá la pintura dejaría de ser una deficiente **reproducción** y alcanzaría a convertirse en **un arte verdaderamente sublime.**” (*El secreto...* 163)

3.2.5 La interpretación de Hubert van der Has

“El mismo no salía de su asombro; la resolución siempre había estado tan cerca que, a causa de su misma proximidad, nadie había podido verla.” (225)

Estas catálisis hacen parte de una carta, forma epistolar del género lírico; en ella se comunica Hubert con Dirk van Mander quien se halla en Brujas. Es la interpretación de una escritura geroglífica, mecanismo narrativo del *modernismo literario* que proyectó desde la conciencia técnica específicamente literaria, dispositivos (divergencias léxicas, mezclas sinestésicas,) (Jurkievich 26) que determinaran un *decir indirecto* para matizar el medio como mensaje, propio de la función poética del lenguaje. La expresión se configura mediante la hibridación de letras y números para construir una divergencia léxica. La

revelación se origina en el estímulo al sentido de la vista para que a modo de sinestesia, perciba dibujos elaborados con letras y no letras que conforman palabras; la idea se concibe de manera inversa a la lógica del signo lingüístico; en este caso, la imagen suscita un signo gráfico: el retablo del maestro Cosimo de Verona. El azar es un *indicio* de la percepción indirecta, propia de la sinestesia.

“Al último capítulo seguía una suerte de anexo o **libro aparte, titulado Coloribus et artibus** y en la página siguiente aparecía un subtítulo: **Secretus coloris en status purus**. Pero cuando el lector se aprestaba a saciar su curiosidad y daba vuelta a la hoja, se encontraba con el fragmento de Los libros del orden de San agustín, **entre cuyas letras se intercalaban una sucesión de números dispuestos sin arreglo a algún orden inteligible.**” (*El secreto...*159) Figura 1

“Creo haber develado, por fin, la clave del manuscrito. No os apresuréis a celebrar mi ingenio, pues la obra ha sido hecha por **el azar** antes que por mi modesta perspicacia. Y en homenaje a la verdad debo confesaros que fue mi torpe condición la que me condujo a resolver **el jeroglífico** que, por momentos no parecía tener solución.” (*El secreto...*227)

Esta cita es una metáfora del trabajo del crítico, quien desde el aparente caos del relato, interpreta la lógica del texto.

“Sabéis que mis ojos no son buenos, que poco veo si falta luz y peor aún si sobra. Sumad a mi natural condición cegata la fatiga física y mental. Llegó un momento en que no podía distinguir las letras, no veía más que nubladas formas y el texto se convirtió en un montón de líneas y columnas sin significado legible. Fue entonces cuando, desde la llanura confusa del papel, **surgió una forma reveladora**. Fue como si de pronto, **en virtud del desorden impuesto a mis ojos**, se desprendieran las letras de los números como dos figuras independientes.” (*El secreto...*228) Figura 2

Esta cita es la comprensión del lenguaje iconográfico, *núcleo* de la novela. Es una *unidad semántica* esencial para descubrir *el color en estado puro*; la interpretación de estas imágenes por parte de Hubert van der Has está narrada en la carta que envía a su maestro flamenco Drk van Mander que se halla en Brujas.

“Existe en la capilla del Hospital de San Egidio, muy cerca de aquí, un pequeño retablo que se debe justamente a Cosimo da Verona. Es una talla tan extraña como hermosa que se conoce como El triunfo de la luz. . . . La forma que se origina desprendiendo las letras de los números, coincide, exactamente, con el diseño del retablo de Cosimo. La primera figura muestra a la virgen y al niño sobre el borrico de la natividad. Si os fijáis en detalle, veréis que aquel niño no se agarra del cuello o de las crines del animal, sino que se abraza a su cara, **cubriéndole los ojos**. Imagino que a esta altura sospecháis el significado. Por si fuera poco, en la leyenda que aparece en la base puede leerse claramente Vía crucis. Además de la extrañeza que produce la leyenda en relación a la figura, puesto que no se compadece una con la otra, la palabra vía se destaca sobre crucis; “vía” es calle; el borrico con los ojos cubiertos es el asno ciego, es decir, **la calle del asno ciego**. La misma por donde pasa el puente sobre el cual está vuestro taller.

Por si existiera alguna duda acerca de que se trata de una indicación de lugar, la segunda imagen no deja lugar a equívocos. La representación presidida por **el diablo**, en torno del cual un grupo de mujeres parece estar oficiando una oscura ceremonia, representa claramente un **aquejarre**. Si observáis, en la parte superior aparece el escudo del reino de castilla; y en castellano Brugge significa **Brujas**. De modo que hasta aquí el retablo nos dice que hay algo en la ciudad de Brujas, más precisamente en la **calle del Asno Ciego**. Imaginareis mi sorpresa: llegar hasta Florencia para encontrar que el círculo se cierra en el lugar de partida. La tercera representación, el cuadro del hombre cavando una **fosa** hacia **lo profundo de la tierra**, hacia **el reino de Lucifer**, parece ser, en primera instancia, otra indicación de lugar. La figura de **la Parca** que sobrevuela la escena os resultará familiar: habréis de recordar que esa misma figura se encuentra tallada en una de las vigas de los aposentos privados de vuestro hermano, exactamente **la viga central** que sostiene el tejado. Ahí ha de estar la clave; tal vez se trate de un mecanismo simulado para abrir una **puerta secreta** que, tal como sugiere el grabado, conduzca a un **sótano**.

Por último, el cuarto cuadro aparenta representar una visión de **los infiernos**: pecadores torturados hundiéndose en **el pestilente río de Caronte**. Sin embargo, las **nubes** que aparecen en la parte superior indican que hay un firmamento. Y si hay cielo, entonces mal podría tratarse del **averno**. Si miráis con detenimiento, veréis que la figura principal de este cuadro tiene **las cuencas de los ojos vacías**; ha perdido la vista. En este momento es cuando hemos de preguntarnos por aquel objeto luminoso, aquella esfera incandescente que, con mayor o menor preponderancia, aparece en las cuatro escenas. No es difícil deducir que se trata del objeto en cuestión, el color en estado puro. Y la esfera parece ser lo que ha causado **la ceguera del pecador**. El mensaje aparenta encerrar una advertencia: si miras aquello que está **prohibido**, la ceguera será tu **castigo**. Y otra vez, todo se torna

familiar. Vuestro hermano Greg, aquel que parece ser el dueño del **secreto**, conociendo el Secretus coloris status purus, es el único capaz de hacer el oleum pretiosum, se ha quedado ciego cuando estaba preparando la fórmula. No pude evitar que un escalofrío corriera por mi espalda cuando recordé que también Cosimo da Verona había muerto ciego. La sentencia que surge del retablo parece irrevocable: al que intente desenterrar el secreto del color, lo habrá de esperar **la muerte de la vista**, esto es, la ceguera, según se confirma otra vez en la representación de **la Parca**, en cuya **guadaña** lleva los ojos **cercenados** del pecador. Os digo una vez más: aquello que me enviasteis a buscar a Florencia está en Brujas, en los **subsuelos** de la casa de la calle del asno ciego, exactamente debajo de vuestros pies. **Pero estáis advertido de cuál es el precio del conocimiento. No quisiera que la tragedia sea con vos.**” (*El secreto...232*) Figura 3

En la cita anterior se evidencia cómo la escritura de Andahazi se apropia de un mito de la realidad para crear una ficción mítica en la historia irreal. La mitología cristiana y griega se fusionan para conformar cuatro imágenes desde los signos: *La virgen, el niño, el borrico, viacrucis, el diablo, mujeres en aquelarre o ménades: ninfas, y bacantes: mujeres mortales; la parca: el destino, la Moira: Cloto, Láquesis, Átropos; el infierno, el hades, el tártaro, el río de Caronte; el cielo, los campos Elíseos*. Contemplando la esfera como símbolo de Dios, propuesto por Jenófanes de colofón en la antigüedad griega; “Dios es una esfera inteligible cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna.” (Borges 17) Esta imagen es el núcleo de la pluralidad de sentido en la obra. “Para la mente medieval, Dios está en todas las criaturas pero ninguna lo limita.” (17) En este momento podemos intuir que el arte está en todas las obras pero ninguna lo limita.

En un primer momento, la esfera luminosa es Dios, la causa de la ceguera física; esto es un símbolo de la nueva mirada que concede Dios, el creador. La oscuridad física será la claridad metafísica.

“Sólo entonces la joven alcanzó a ver el mórbido iris muerto tras los párpados. Poseía un color de una extraña belleza, un azul turquesa velado por una cortina acuosa y pálida. Sin embargo, no presentaba la sombría materialidad de los cuerpos que han perdido la vida, sino la cautivante apariencia de las piedras preciosas.” (*El secreto... 145*)

En lugar de Dios, la naturaleza es la perfección según Pascal: “la naturaleza es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.” (Borges 18) En el siglo XV, la imitación de la naturaleza anhelaba exteriorizar la belleza suprasensible y la perfección sobrenatural que se contempla en la belleza sensible; el conocimiento del mundo visible era el medio para el conocimiento de una realidad suprasensible. La esfera luminosa es la belleza, la esencia y el conocimiento; es la voluntad del ser que vuelve sobre sí misma para contemplarse, interpretarse y expresarse; la ceguera de lo visible es el conocimiento de lo invisible, de lo suprasensible, del mundo del espíritu.

La esfera posee un centro luminoso, que se difumina paulatinamente hasta otro centro, opuesto a 180°, completamente oscuro. La luz se degrada a través de la superficie hasta desaparecer; esta región, intermedia, es la penumbra. En esta figura se ilustra de manera física, las tres partes de la construcción metafórica. La división tripartita es la consecuencia del fenómeno que se da en la extensión de la esfera a causa de la relación entre la intensidad de la luz y la superficie. El mundo del espíritu es el centro luminoso; esta es una isotopía que se configura mediante *unidades semánticas* como: “el triunfo de la luz,” “la virgen,” “el niño,” “firmamento,” “cielo,” “objeto luminoso,” “esfera incandescente,” “el Secretus coloris status purus,” “oleum pretiosum,” “Cosimo da Verona,” “estado puro,” “desenterrar,” “conocimiento,” “tragedia.”

El mundo de las ideas es la penumbra; hay una penumbra física, suscitada mediante lugares sombríos de intimidad emotiva, estremecimiento y melancolía: “Capilla,” “taller,” “ciudad de Brujas,” “aposentos privados,” y otra penumbra intelectual, a través de objetos y signos que indican un misterio cognoscitivo e interpretativo; ésta inferencia se constituye con *unidades semánticas* como: “una talla tan extraña,” “letras,” “números,” “significado,” “imaginar,” “leyenda,” “duda,” “indicación,” “equívocos,” “la representación,” “escudo de castilla,” “Florencia,” “circulo,” “lugar de partida,” “recordar,” “ceremonia,” “la imagen,” “la esfera parece ser,” “las cuatro escenas,” “el grabado,” “cuadro,” “la figura principal,” “la clave,” “mecanismo simulado,” “sugiere,” “el retablo,” “una visión,” “preguntarnos,” “la forma,” “con mayor o menor preponderancia,” “color,” “objeto en cuestión,” “el mensaje,” “advertencia,” “la fórmula,” “la sentencia,” “parece irrevocable.”

El mundo físico es el centro oscuro; esta es una isotopía que se compone a partir de *unidades semánticas* como: “cubriéndole los ojos,” “calle del asno ciego,” “diablo,” “aquelarre,” “fosa,” “el reino de lucifer,” “brujas,” “lo profundo de la tierra,” “la parca,” “puerta secreta,” “sótano,” “el pestilente río de Caronte,” “nubes,” “los infiernos,” “averno,” “las cuencas de los ojos vacías,” “la ceguera del pecador,” “aquello prohibido,” “castigo,” “secreto,” “la muerte de la vista,” “guadaña,” “cercenados,” “subsuelo”.

3.2.6 El viaje de Francesco Monterga a Brujas

Esta secuencia está relatada con isotopías del mundo físico: “emprendió camino hacia el norte,” “ríos y montañas,” “la ruta tortuosa de los Alpes,” “contra la corriente,” “el idioma del silencio,” “las armas,” “la fiebre y la épica,” “defender su honor a punta de cuchillo,” “lo hirieron y él también hundió el metal,” en oposición a las *unidades* del mundo de las ideas y del espíritu: “almas que huían de la ley o de la guerra,” “la carta” que contiene la interpretación del secreto. Las isotopías del mundo físico, son indicios del género épico: la areté del valor físico. La épica es la respuesta a la pregunta “¿cómo puede hacerse esencial la vida?” (Lukacs 303) la aventura como pretexto para obtener aquello señalado por la concepción heroica griega aristocrática: *ser el primero entre los iguales*, (Maglia 8) como antítesis del movimiento racionalista sofístico y a la areté constituida en el saber. La épica conforma “la totalidad extensiva de la vida,” (Lukacs 313) pero la totalidad no es un concepto trascendental nacido de las formas como en el drama; el fundamento de la épica es el yo empírico que nos da una idea de lo que es el ser en el orden de la vida históricamente dada; la experiencia que nos da una idea, es del orden de la facultad de la razón de Kant.

En este momento del relato, la historia de Francesco Monterga, enajenado, es similar a la primera parte de la vida de Apolo, al periodo de la desmesura, antes de ser castigado y enviado al tártaro. “la conciencia se desmiembra; fragmentado, el yo se enajena; el yo sombrío desbarata al lúcido haciéndole perder su identidad” (Jurkievich, 23)

“El viaje fue largo y contrariado. Con la misma perseverante voluntad que gobierna a las brújulas, **Francesco Monterga emprendió camino hacia el norte**. Siempre hacia el norte. A pie, a lomo de mula, a caballo, por agua y por tierra, remontando **ríos y montañas**, siguiendo **la ruta tortuosa y escarpada de los Alpes**, con el férreo y obstinado empeño que mueve los salmones **contra la corriente**, el maestro florentino se propuso llegar a Brujas antes que la carta.”
(234)

“A bordo de un paquebote moroso y crujiente que parecía siempre a punto de encallar, una barcaza enclenque abarrotada de **almas que huían de la ley o de la guerra**, del hambre o de la injusticia o simplemente del tedio, Francesco Monterga avanzaba hacia el norte, hacia el norte. Siempre hacia el norte.” (235)

“Acompañado de aquellos que hablaban **el idioma del silencio** o de **las armas**, se contagió del dolor y de la desesperanza, **la fiebre y la épica**, se curó y volvió a enfermarse. Contrajo fiebre de todos los colores conocidos y también de las otras. Tuvo que **defender su honor a punta de cuchillo** en compañía de ladrones y desterrados. Y descubrió que no era ni más ni menos que ellos. **Lo hirieron y también el hundió el metal**. Y por primera vez no se sintió un cobarde. Por primera vez **mató** con honra, dando la **puñalada franca**, cara a cara con su **contendiente**. Por primera vez no mataba a traición. Y así Francesco Monterga llegó por fin a Brujas, **limpiando con sangre la sangre que había en sus manos**.”
(236)

3.3 La epifanía del *color en estado puro*

En la tragedia según Francisco Rodríguez Adrados, se manifiesta la llegada de un dios que se impone y trae la vida y la muerte; (la vida: la epifanía del *color en estado puro*; la muerte: la ceguera y el posterior deceso de los maestros Francesco Monterga y Greg van Mander) En esta secuencia se sugiere el encuentro con lo bello y la experiencia de lo sublime, la conjunción del mundo sensible y el suprasensible, y la consciencia de la mirada interior, mediante un juicio estético expresado desde el sentimiento.

En este momento, la esfera incandescente es la totalidad del arte que trasciende al tiempo histórico; es la armonía entre los tres mundos: el material, el espiritual y el de las ideas.

La esfera del arte, es el mundo del ser y del hacer; la esfera incandescente y la ceguera, aluden a la mirada de lo visible y de lo invisible mediante el oxímoro: la oscura-claridad para interpretar el arte como la luz del conocimiento.

La historia del hombre es la de sus imágenes; el momento del hallazgo del *color en estado puro* es el instante de la aparición sagrada; constituye un momento lírico; Para Lukács, la lírica se origina en *el gran instante*, en el momento de la unidad o de la fractura entre la naturaleza y la más pura interioridad del alma que impulsada como destello repentino de la sustancia se sublima en símbolo. El alma en este mundo no se somete a leyes, puesto que ella es ley para cada objeto de su producción en la que el hombre reconocerá el rostro mismo del alma, en la que el hombre y las imágenes son un solo tiempo y el tiempo es una sola imagen: el ser del hombre; *la epifanía del color en estado puro* es la imagen de la conciencia del hombre expresada en la poesía de cada imagen, que trasciende en la historia como el eterno presente que es la obra de arte. Esta epifanía es el espejo de la mirada interior que hace conciencia del ser.

La pérdida de la visión simboliza acceder a la luz interior que ilumina la revelación del ser y lo reconcilia consigo mismo; es el espíritu expresando todos los contrarios que lo constituyen: la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro. Dar la vida por el conocimiento, experimentar la videncia y padecer la ceguera hasta la muerte, es la dimensión trágica y romántica del personaje; son los símbolos de vacío y plenitud, ausencia y presencia, palabra y silencio, elementos indisolubles de la unidad de contrarios que es el ser. No ver para ver la plenitud y la nada con el fin de experimentar la nada en su plenitud. La aparición de las obras de arte, como un todo en un instante, es una expresión de *lo bello* y de *lo sublime*, del mudo del ser en relación a la excitación del espíritu de manera directa, con *lo bello*, y de manera indirecta, con *lo sublime*.

La belleza es la serie de paradigmas de *lo bello* a través de la historia; las obras son presentadas a modo de sinécdoque; se relata el contenido en lugar de indicar el título que sería una suerte de contenedor; su función es describir las imágenes para referenciar parte de la estética que las configura y aludir a la concepción de la belleza en cada época; su objetivo es motivar un tiempo mítico, en un instante histórico mediante *Informaciones* de la historia del arte y de la belleza con las que el lector deduce el título. *Lo bello* corresponde a la forma de la secuencia, al objeto, la cual consiste en la limitación puesto que no son todas las obras, sino parte de un todo. El conjunto de pinturas son un indicio semántico de *lo bello* como la manifestación de un concepto indeterminado del entendimiento puesto que la universalidad de *lo bello* es subjetiva. El placer experimentado por Francesco Monterga que proviene de la bella-aparición, contiene el sentimiento de una excitación directa del espíritu, que atraen su sensibilidad y su imaginación. El placer por lo bello retiene su espíritu en una apacible contemplación.

Lo sublime se origina en las pinturas que insinúan la idea de lo ilimitado. El placer experimentado por el maestro florentino, ocasiona la suspensión momentánea de la fuerza vital seguida por la euforia de la imaginación; “**de rodillas y cubriéndose los ojos muertos**, le suplicó que le diera el cáliz. Parecía no otorgarle ninguna importancia a su súbita ceguera.” Como ninguna forma sensible puede contener lo *sublime* puesto que es un sentimiento no formalizado como si lo es el de lo bello, el autor lo formaliza mediante el

mundo suprasensible como símbolo del mundo de las esencias, del ser en estado puro, de los sentimientos en estado puro; los objetos en esta esfera, son la forma de la sublimidad en el espíritu. La secuencia de pinturas es análoga a *lo sublime* matemático, puesto que cada obra es una totalidad, una medida absoluta sobre la oscuridad del instante; en este caso tenemos la impresión de imaginar algo que va más allá de nuestra sensibilidad; la escena sugiere un consenso entre la imaginación y la razón que genera una idea de lo infinito mediante la facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos. El sentimiento de lo *sublime* tiene por objeto producir un estremecimiento del espíritu relacionado con el juicio del objeto.

Habría por lo tanto, en esta novela, una realización poética construida mediante la visión trágica, y la estética romántica que presenta la impresión de sublimidad experimentada frente a los fenómenos de la naturaleza, mediante la mimesis de la dualidad placer-dolor. *El color en estado puro*, sugiere la subjetividad como potencia, la multiplicidad formal de la voluntad y de la belleza, simbolizada en los diversos paradigmas del arte, en creación perpetua que se complementan sin excluir la antítesis finito-infinito, totalidad-fragmentación, ser-nada, vida-muerte, limite-desmesura, razón-sentimiento, en una expresión poética, significada en la “aparición” de la obra de arte absoluta. “Vio el todo y la nada a la vez, vio el blanco y el negro, vio el caos y el cosmos repetirse hasta el infinito y vio el infinito expandido del universo y también el infinito inverso, introvertido” (*El secreto de los flamencos*, 251) *El color en estado puro* insinúa que el arte no es una fórmula, indicando una correspondencia con la teoría del romanticismo alemán, que determina la inexistencia de un modelo exterior al que debamos adaptarnos, de tal modo que se hace necesario identificar en nosotros mismos las fuerzas creativas para reconocer el universo como un infinito proceso de autocreación en el que realmente seríamos libres; no habría imitación, adaptación o aprendizaje de reglas, no habría comprobación externa de un paradigma; el sujeto es la verdadera realidad en un proceso de creación constante.

“Las diversas artes tienen cada una su evolución particular y a la vez una relación que habrá de comprenderse como un complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado” (Wellek y Warren, 161)

“Cuando Fátima levantó la tapa del cáliz se produjo algo que jamás habría de poder relatar. Porque, en rigor, no lo vio ya que estaba de espaldas al relicario, mirando a los ojos de Francesco Monterga que, contra su voluntad, se mantenían fijos sobre el copón de oro. **Un resplandor de una blancura indecible** emergió del recipiente e invadió todo el recinto. El maestro florentino, al fin, se encontró con el preciado **secreto del color en estado puro. Vio el todo y la nada** a la vez, vio **el caos y el cosmos** repetirse hasta el infinito y vio el infinito expandido del universo y también el infinito inverso, introvertido, aquel que intuyera Zenón de Elea. **Fue testigo del principio y del fin**, vio la resolución de todas las aporías y comprendió el sentido último de todas las paradojas, **vio todas las pinturas** desde aquellas que se escondían en las remotas cavernas de Francia cuando Francia no tenía nombre, las de Egipto y las de Grecia, las de su maestro y las de sus discípulos y las que el mismo había hecho. Y también **vio las que todavía no se habían pintado.**

Vio la cúpula de una capilla y el índice de Dios dándole la vida al primer hombre, la sonrisa incierta de una mujer contra un fondo abismal y beatífico, las perspectivas más maravillosas hechas por hombre alguno, escaleras que subían a una vez, infinitamente. Vio a Saturno devorando a su hijo y una hilera de hombres siendo ejecutados con armas inauditas, vio una navaja cercenando una oreja y un campo de girasoles como nadie los había concebido, vio la catedral de Notre Dame repetida, idéntica y a distinta orientación del sol, vio acantilados precipitándose al mar y bosques sajones solitarios y tenebrosos, vio mujeres alegres, desnudas, desoladas en burdeles de un futuro lejano y sórdido, vio un paisaje diurno en plena noche y una calle nocturna bajo un cielo de mediodía, vio una reses sangrantes pendiendo desde los cuartos traseros, vio las edades de la mujer y colores despojados de sentido alguno, vio un pintor en el reflejo de un espejo y una incógnita familia real, vio un caballo deforme estirando su lengua deforme en un caos deforme bajo la devastación de la lejana ibérica Guernica. Y no vio nada más. Nunca más. Igual que su maestro Cosimo de Verona, igual que Greg van Mander que había protegido los ojos de su hermano menor hasta el último de sus días, igual que todos quienes vieron revelado el secreto del color, los ojos de Francesco Monterga se apagaron en una noche negra y cerrada.” (251)

Francesco Monterga, por amor a la pintura, desea un conocimiento superior que haga de sus cuadros la expresión más bella posible; por el orgullo y la vanidad trasciende los límites de sí mismo, afectando fuertemente su propio ser, la vida de sus discípulos y la de su comunidad, generando desequilibrio y caos, reflejado en la desdicha, el dolor y la catástrofe. La tragedia de Francesco Monterga se da en un dialogo consigo mismo, con sus

recuerdos, con los fundamentos de su ética, y en la conciencia del destino como un misterio, una fuerza sobrehumana de la que también participa la voluntad del hombre; libertad y destino, términos opuestos y, a la vez, complementarios. El misterio del destino consiste en que también es libertad; sin ella no se cumple. El maestro Francesco Monterga conocía lo que habría de sucederle si continuaba con la búsqueda del *color en estado puro* y sin embargo acepta sus consecuencias, transformando el dolor de la pérdida de la visión en el sacrificio, que asume la hybris haciendo conciencia del destino para conciliar la libertad humana con la fatalidad exterior y establecer la armonía universal, a la que Francesco Monterga retorna con un conocimiento que a modo de epifanía le ha sido revelado; la comprensión de dicha aparición habrá de ser nuestra nueva mirada acerca del arte.

“Francesco monterga, de rodillas y cubriéndose los ojos muertos, le suplico que le diera el cáliz. Parecía no otorgarle ninguna importancia a su súbita ceguera. Nada le importaba más que hacerse de aquella **pura aura** bajo cuyo **destello**, el barniz más ordinario se transformaba en el más perfecto de los colores. Ninguna otra cosa quería más que esa **luz absoluta** que tornaba al pigmento más rústico, a su sola exposición en la más inalcanzable de las pinturas. Había pagado el precio y ahora quería lo que le pertenecía. Aunque no pudiera verlo nunca más.”

(*El secreto...253*)

3.3.1 El ardid de Francesco Monterga y de Pietro Della Chiesa

“Se resistía a evocar el día en que habían decidido urdir la farsa.” (*El secreto...248*)

Esta secuencia es la estrategia imaginada por Francesco Monterga y su discípulo Pietro de la Chiesa; sobre la base de la identidad andrógina de Pietro, intentan descubrir el secreto: *el color en estado puro*, en el taller de los hermanos Van Mander. Pietro se traslada a Brujas y se presenta con una nueva identidad: Fátima, la portuguesa, que dice haber seguido las huellas de los cuadros de los hermanos flamencos para simular el interés de ser pintada por ellos. Esta cita es una catálisis puesto que describe lo que sucede entre la secuencia de la seducción y la secuencia de la identidad andrógina de Pietro; es un indicio tanto del drama visible como del drama invisible.

El drama visible, la acción, la búsqueda del conocimiento: la narración realista: lo vivido explícitamente, la seducción; esta experiencia es la consecuencia de lo que no se ha dicho: el relato del drama invisible, la historia imaginada por los personajes: la creación de Fátima; el lector no conoce el ardid sino hasta el final, para sostener la estructura dramática de la obra. Las dos historias son un mismo relato. “El grito de Fátima se hizo uno con el de Greg,” es un indicio del encuentro y de la coexistencia paralela entre la secuencia que leemos directamente: la seducción y la que descubrimos en este instante del relato: la esencia de Pietro en la bella apariencia de Fátima.

“**Fátima** no pudo contener un alarido de espanto cuando sintió que la mano avanzaba, rauda y precisa, abriéndose paso debajo de las faldas, hacia el centro de las piernas. Entonces **el grito de Fátima se hizo uno con el de Greg**. El pintor había perdido el sentido de la vista y ahora pensaba que el del tacto también se le rebelaba. Cuando sus dedos buscaban la lisa geografía del pubis, se encontraron con una protuberancia inopinada. Fue un **momento de incertidumbre** que antecedió al horror. Y llegó el grito. Entonces Fátima, liberada de la mujer que había aprendido a ser, despojada a su pesar de su **femenina condición**, tomó fuerzas del **hombre** que ya no era y empujó a Greg haciéndolo caer estrepitosamente. Enseguida tomó entre sus manos la pesada pala que descansaba contra la pared y entonces **él, el que había sido Pietro de la Chiesa**, exhumado contra su propia voluntad, descargó un golpe seco y feroz en el rostro del viejo pintor. Viendo que Greg no se movía, se acomodó las faldas, se recompuso el pelo alisándolo con la palma de la mano y, sujetando todavía la pala, **Fátima, ahora sí, decidió enterrar para siempre al pequeño Pietro.**” (243)

Empujó la puerta y vio a su discípulo **Pietro de la Chiesa, vestido como una mujer**, con su mano posada sobre **el búho**, a punto de levantar la tapa del cáliz.
-¡No, Pietro! –alcanzó a gritar Francesco Monterga.

Fátima escuchó claramente y se sobresaltó. Pero **no se sintió aludida por aquel nombre** que acababan de pronunciar. Giró la cabeza por sobre su hombro y le costó reconocer a su viejo maestro en ese hombre agostado, encanecido y hecho de piel sobre hueso...Fátima no quería recordar. **Se resistía a evocar el día en que habían decidido urdir la farsa. Aquel lejano día en el que engendraron a Fátima, la portuguesa.**

(El secreto...249)

3.3.2 El ser andrógino de Pietro della Chiesa

“Qué mejor venganza para Pietro, por todas las humillaciones de Hubert, el espía flamenco... que convertirse en una verdadera *bambina* y vengar las ofensas en la persona de su maestro” (*El secreto de los flamencos*, 250)

Pietro como hombre es símbolo de lo apolíneo que representa la armonía, el equilibrio y la medida; como mujer, es símbolo de lo dionisiaco: embriaguez, extasis, desmesura; es portador, al igual que el dios Dioniso, de una identidad andrógina. En esta secuencia, la novela dialoga con el modernismo latinoamericano, el cual “suscita desde la vigilia apolínea hasta el onirismo Dionisiaco” (Jurkievich, 23) Cuando era niño, Hubert llamaba a Pietro la *bambina*; este apelativo es un indicio de la creación de Fátima. “lo atormentaba llamándolo la *bambina*”. (50) Pietro es la trascendencia del mundo interior mediante una nueva apariencia; en él fenece el individuo con sus límites y medidas; “Junto a la fosa rectangular que iba devorando con cada nueva palada de tierra **los restos corrompidos de quien hasta hace poco presentaba el aspecto de un efebo.** (*El secreto... 37*)

Pietro de la chiesa como artista es un símbolo de la unidad entre la bella apariencia apolínea y el éxtasis dionisiaco, en relación a la visión trágica de Nietzsche; él es además la integración de los dos mundos en conflicto; Pietro recibe el conocimiento de la perspectiva de los florentinos y del color de los flamencos. Este personaje puede estar motivado en Pietrus Christus, pintor de la tercera generación flamenca, quien según Todorov, pudo unificar la ciencia de la perspectiva y el enigma del color.

3.3.3 Los homicidios de Francesco Monterga

“Nada fue igual desde el día en que encontraron el joven cuerpo mutilado de Pietro della Chiesa en aquel cobertizo de leña abandonado en las cercanías del Castello Corsini.”

(*El secreto de los flamencos*, 94)

En la tragedia, según Rodríguez Agradós, (37) el crimen es un núcleo simbólico. El homicidio es un indicio de la desmesura de Francesco Monterga, quien actúa igual que Apolo en la primera parte del mito, desollando el cuerpo de sus víctimas. El asesinato de

varios jóvenes pretende engañar a la comunidad en la novela y al lector, inculcando al *Castigliano*, un pintor misántropo, huraño y de un extraño comportamiento, que había sido protegido de Isabel, la reina de Castilla, y de su marido Fernando, el rey de Aragón. Juan Díaz de Zorrilla, *il castigliano*, fue posteriormente asesinado por la comunidad. “La turba bajó de la montaña con la sed de venganza saciada. El abate dio el caso por cerrado.” (*El secreto...*172) El maestro florentino, Francesco Monterga, utiliza uno de los cadáveres como coartada para simular la muerte de Pietro della Chiesa.

“Primero había sido la muerte violenta de Pietro y el hallazgo de su cadáver en los alrededores del Castello Corsini. Coincidiendo con ese hecho, se tuvo noticia de la desaparición de otros dos hombres jóvenes que vivían en la alquería del castillo. Pocos días después, uno de ellos fue encontrado muerto...Había sido asesinado de la misma forma que el discípulo: el rostro desollado y un profundo corte de cuchillo en la garganta.” (*El secreto...*151)

3.3.4 Fátima seduce a los hermanos flamencos

“Qué mejor manera de entrar en la casa del enemigo: una mujer bella en una ciudad muerta; una mujer joven y hermosa en la casa de dos hombres.” (*El secreto de los flamencos*, 249)

Pietro, transformado en Fátima, enamora a los hermanos Van Mander. Aquello que comienza como un engaño, la seducción a un hombre para obtener información, se cambia en reconocimiento de la nueva identidad mediante la eliminación del estereotipo desde la presentación de *lo instintivo*, *lo pulsional* y *lo libidinal*, propuesto por el modernismo latinoamericano. (Yurkievich 239)

“Dirk se vio invadido por un alud de conjeturas encontradas. Quizá **el contacto físico** fuera un hecho común entre los portugueses y no revistiera ningún otro carácter ni segundas intenciones. O acaso la actitud indiferente de la mujer respondía a un **juego de astucia** o a una **estrategia de seducción**.”

Lo cierto es que Dirk tuvo que admitir que, desde la llegada de Fátima, no podía pensar en otra cosa. Y mientras **la retrataba**, a la vez que fijaba la mirada en su perfil adolescente, intentaba **penetrar en lo más recóndito de su alma** para adivinar **qué pensamientos se escondían tras esos ojos negros y enigmáticos.**”

(El secreto...142)

En esta catálisis se evidencia la representación del otro a partir de la impresión de los sentidos: la realidad mediante la fenomenología. El recorrido de la mano sobre el rostro de Fátima, es una acción equivalente a la escritura puesto que Greg imagina a la mujer mediante una sensación táctil, así como el lector la imagina al ser descrita por la palabra, como si la estuviéramos viendo; en este caso la imagen del rostro se configura desde la palabra como imaginación y la imagen de la mujer se origina desde la palabra como recuerdo; la caricia es metáfora del acto de la pintura como narración.

“**En la ínfima pero sensible extensión del pulpejo de su dedo pudo sentir la piel tersa** de su frente alta y luego **el diminuto contorno de su nariz, recta y delicada.** La mujer, que permanecía inmóvil, ni siquiera se atrevía a parpadear y no pudo evitar un estremecimiento cuando **la mano del pintor se detuvo en la superficie de sus labios** apretados. Fátima se veía aterrada, como si temiese que un **íntimo secreto** fuera a revelarse en virtud de aquel acto. Un finísimo velo de sudor frío cubrió de pronto el borde superior de su boca. **Y mientras corría, ahora en sentido horizontal, los labios de Fátima** hasta el límite de las comisuras crispadas, **Greg pudo hacer una representación exacta de aquel rostro joven e inmensamente hermoso.** Fue una inspección breve. Sin embargo, a Fátima le pareció una eternidad. Para Greg en cambio, se trató apenas de un fugaz viaje a la remota patria de los recuerdos, desde el lejano día en el que perdió la vista.”

(El secreto...130)

3.3.5 El retrato de Fátima y La traición entre los artistas flamencos

El retrato de la portuguesa es otro *núcleo* del enfrentamiento; su realización implica la preparación del óleo que Greg había jurado no volver a preparar; sin embargo, el deseo de supremacía sobre su similar florentino, lo lleva a la tentación y, con ello, a su trágico destino: la muerte.

“cerró los ojos, que se habían llenado de una vitalidad inédita, como si de pronto se hubiesen **animado por la luz que el destino les había arrebatado** y, finalmente, **sentenció: Si queremos tener el trabajo listo en treinta días deberíamos comenzar de inmediato.**” (*El secreto...*135) “En lo más profundo de su alma sabía que **aquella alegría** casi pueril encerraba **el germen de la tragedia.**” (*El secreto...*139)

Por primera vez en la vida, Dirk se encuentra con el objeto de sus más codiciados anhelos; tener en su diestra el óleo con el que todo pintor ha soñado alguna vez, significa llegar a la más alta ambición de su existencia. Pero si además, el tan deseado *Oleum pretiosum*, coincide en un retrato con aquella que ocupa el centro de su corazón, esto no podía ser sino la obra del destino, imaginaba Dirk. El óleo y Fátima son los núcleos de la traición; Dirk los imagina a modo de metáfora como *tesoros*. El origen de la conciencia enajenada y la deslealtad entre los hermanos es la belleza de Fátima, de la cual no se pueden *abstraer* ni *escapar*. La “idea” como *unidad semántica* es un *indicio* de la traición por parte de Dirk.

“Pero incluso **deslumbrado** por la visión de aquel barniz más claro que el aire y que irradiaba refulgencias iridiscentes, **no podía abstraerse** del brillo de los ojos de Fátima. **Miraba a trasluz aquel diamante acuoso** por el que cualquier pintor hubiese estado dispuesto a dar su mano derecha, pese a lo cual **no podía escapar** al ensalmo de los labios de Fátima.” (189) “**Una idea cruzó por su mente** y, por un momento, tuvo terror de su propia persona. Una idea de la cual tenía temor no poder liberarse. Y un terror que habría de instalarse, para siempre en su espíritu. Miró a Fátima y creyó que la mujer acababa de leerle el pensamiento. Sintió vergüenza y repugnancia, pero tuvo la impresión de que en los ojos de ella había una señal de aprobación. **Tal vez se atrevió a pensar Dirk, que finalmente podría tener ambos tesoros.**” (*El secreto...*189)

3.3.6 El rito: la realización del *oleum prtiosum*

“Ahora la verdad es simbolizada, se sirve de la apariencia, y por ello puede y tiene que utilizar también las artes de la apariencia.” (Nietzsche 264)

En la tragedia según Rodríguez Adrados (*del teatro griego...40*) se evidencia el rito como ejecución de un acto que siempre es igual; en el caso de la novela *El secreto de los flamencos*, este rito es la preparación del *oleum pretiosum*, que actualiza el mito de “la creación artística.” La elaboración de este material con el que se pretende acceder al conocimiento acerca de la belleza en la pintura, es un indicio del paso del hombre de la medida y de la bella apariencia de Apolo, al éxtasis de la embriaguez dionisiaca, en el que la desmesura de la naturaleza del ser, genera placer, dolor y conocimiento.

El pintor flamenco, Greg van Mander se halla entre la tentación de volver a preparar el *oleum pretiosum* y sobrepasar los límites de la templanza, y el juramento de no trasgredir los límites, la *hybris*, para conservar la medida; la tentación y el juramento son índices del mudo trágico, puesto que al ser un mundo en tensión, el hombre oscila entre las dos instancias; el juramento es la conciencia expresada en la medida, la palabra y la razón frente a las consecuencias que el destino genera; la tentación es el deseo, el impulso y la desmesura a través de la libertad sin la que el destino jamás se cumpliría. Cuando se sobrepasan los límites de la bella apariencia, se desencadena la tragedia.

La piedad, la humanidad y la virtud en la cultura apolínea se proclamaron en el templo, en la escultura y en la epopeya homérica; el fin sublime era la exigencia ética de la medida, principio equivalente a la pretensión estética de la belleza. La medida instituida como principio era posible solo en la comprensión del límite; la problemática se halla en que para no transgredir los límites, habría que conocerlos; de allí la sentencia apolínea “conócete a ti mismo”.

Sobre este modelo, de manera análoga al origen de la tragedia, determinado por Nietzsche, una armonía en tensión, se establece la novela *El secreto de los flamencos*, obra que he designado como: *la tragedia de lo sublime*; esta es una obra que enuncia el paso de la

inmanencia de la *vida* a la trascendencia de la *esencia*, la contradicción entre el ser y el deber ser. En la tragedia clásica, el ideal heroico, la identidad del sujeto se compone mediante la ética propia. Este heroísmo tenía la pretensión de una existencia corta pero ilustre en oposición a una existencia prolongada e intrascendente; la areté física y la bella apariencia de la vida se cambia por una areté fundada en el conocimiento.

Así como la embriaguez es la relación entre la percepción del mundo con la naturaleza interior del ser humano, el acto creador del artista dionisiaco es la relación con la hibridación entre la embriaguez y la sobriedad puesto que habría una forma para la sensación; la sobriedad es la forma, la apariencia; la embriaguez es la sensación, el éxtasis. Así como el elemento dionisiaco se integró a la vida apolínea y la apariencia se estableció como límite, de la misma forma el arte trágico es ahora un signo de verdad simbolizada que se manifiesta desde la apariencia. Ahora, la apariencia, no aspira a la verdad pero sí a la verosimilitud; es valorada como símbolo, como signo de la verdad. El sujeto debe vislumbrar algo más que el mundo visible de la escena, de la aparición sagrada e intuir más allá a partir del símbolo.

“Dirk sabía que Greg se **había jurado** no volver a preparar nunca más la fórmula que lo había puesto sobre el mismo pedestal que Jan van Eyck y al cual había decidido renunciar por misteriosas razones. **Pero tampoco desconocía que la firmeza del juramento era proporcional a la tentación de volver a prepararlo.**” (El secreto...203)

Los hermanos actúan desde un conocimiento *a-priori*, proceso inherente al ser humano, establecido mediante la intuición capaz de generar conceptos: *el oleum pretiosum*. “Dirk fijó sus ojos en los de su hermano y **pudo comprobar en lo más recóndito de su silencio meditabundo que estaba pensando en lo mismo que él.** Y ese pensamiento podía resumirse en dos palabras: **oleum pretiosum.**”

Esta escena es la actualización del mito a través del rito, *aquelarre íntimo*, para reconocer la relación mística entre el hombre y el arte en un contexto esotérico que enlaza el mundo del ser y del hacer. En ella se evidencia la soledad dramática y psicológica como la vivencia del hombre en su desarrollo heroico; en la tragedia, según Lukacs, este es el estado

propio del alma plena de esencia, abandonada y errante en el mundo como periodo propicio para encontrarse así misma y trascender; en este sentido existe una similitud entre el drama y la novela y una diferencia entre la novela y la épica, puesto que en relación al drama, el valor propio de la interioridad en medio de la aventura es la forma de la novela cuyo contenido es la historia del alma que parte para conocerse y hallar su propia esencialidad; mientras que la épica diverge de la novela, puesto que la seguridad interna del mundo épico, excluye la aventura en el sentido de la trascendencia de la esencia; El drama configura “la totalidad intensiva de la esencia;” (Lukacs 313) la esencia libre reside en el deber-ser que se objetiva en el yo inteligible del hombre, en la entidad de *los conceptos*, en *la facultad del entendimiento* de Kant.

“Solo en la profunda soledad de las penumbras intramuros. Solo en la honda soledad de los carnales anhelos postergados, Greg van Mander, después de varios años, **volvía a preparar la fórmula del oleum pretiosum**. El viejo pintor ciego era, por así decirlo, la demostración palpable de que el color existía independientemente de la luz. En aquella negrura tan inconmensurable oliente a pinos, Greg, sin que nadie pudiera testificarlo, se movía sorteando muebles, vigas de madera que surcaban las bajas alturas del techo y los desniveles que complicaban la superficie del suelo. Iba y venía llevando y trayendo distintos frascos, moliendo pequeñas piedras en un mortero de bronce, mezclando aceites y resinas. **Era una suerte de aquelarre íntimo e invisible.**” (*El secreto...*183)

Esta cita es una *información* histórica sobre la invención técnica del renacimiento, el óleo de Jean Van Eyck. “Todo el mundo supo que **no solamente logró Greg van Mander reproducir las técnicas del gran maestro sino que sus óleos resultaron aún superiores**; apenas llegó a conocer su invención, el *Oleum pretiosum*, ya que perdió la vista.” (184)

Lo sublime matemático es indicado mediante la reflexión del escritor sobre la idea del infinito y su posible representación.

“Fátima y Dirk **asistían atónitos** a la transformación de la materia en su contrario. Pese a que se podía tocar con un pincel, pese a que parte de su consistencia estaba hecha con la sustancia de la que se compone el colmillo de un elefante, aquel negro indescriptible era la pura ausencia. No emitía reflejo alguno ni podía afirmarse que presentara volumen. No

tenía profundidad ni superficie. No se podía deducir su peso ni decir que fuera etéreo. Nada. Sencillamente nada. **Se puede tener una noción conceptual del infinito**; se puede aceptar la razonable idea de los griegos acerca de que **en una recta existen infinitos puntos**. Pero **nadie nunca ha visto un infinito**. De la misma manera, ante el cotidiano concepto de ente se puede deducir su contrario: el no ente, es decir, la nada. Sin embargo, **nadie se atrevería a afirmar que alguna vez ha visto la nada**. Excepto Fátima y Dirk, que estaban presenciando cómo aquella nada se extendía en la superficie de la paleta.”
(*El secreto...*191)

El juicio estético sobre *lo bello* se origina en el placer que retiene al espíritu en una apacible contemplación; esta sensación es enunciada mediante la comparación con las *unidades* metafóricas “diamante” como lo superior y “lágrima” como lo inferior, que pertenecen a la funcionalidad del ser, puesto que integran el juicio subjetivo y universal de lo bello a través de una forma sensible que connota la facultad de sentir, generando un estado anímico, indicado en la *unidad* “presa de un encantamiento.”

“Por fin había terminado de preparar el óleo. En la diestra traía un frasco, de vidrio en cuyo interior podía verse **una suerte de diamante en estado líquido**, dueño de un fulgor que **parecía irradiar luz propia**. Fátima apartó lentamente a Dirk y, **presa de un encantamiento** semejante al que produce la mirada de la serpiente en sus víctimas, se incorporó y caminó al encuentro del viejo pintor. **Contemplaba** aquella sustancia que no aparentaba pertenecer a este mundo y que, siendo que no presentaba color alguno, emitía resplandores que parecían contener todas las tonalidades del universo. Fátima volvió la mirada hacia Dirk y pudo ver que **las lágrimas que corrían por sus mejillas, comparadas con aquel néctar, eran como gotas opacas de agua estancada**.” (*El secreto...*187)

La proyección quimérica, la emancipación de la realidad espacio-temporal inmediata, la idealización a través de figuraciones mitológicas, propuesta por el modernismo latinoamericano, Yurkievich (25,26) se verifica mediante la utilización del mito bíblico de la creación, como hipotexto, para establecer una equivalencia entre Dios y el artista creador, analogía propuesta por el romanticismo alemán, en donde el logro del hombre no consiste en conocer los valores sino en crearlos, con el fin de establecer una visión particular y autónoma del universo, del mismo modo en el que los artistas crean sus obras.

“En el principio fue el *oleum pretiosum*, y luego Greg hizo las tinieblas que se abrían en el haz del abismo, y lo llamó negro.

El espíritu de Greg se movía sobre el haz del abismo. Y dijo Greg: sea el Azul: y fue el Azul. Y, sin verlo, supo que el Azul era bueno.

Y apartó Greg la luz de las tinieblas. **Y dijo Greg:** hágase: el Amarillo. Y fue el Amarillo.

Y así creó también el rojo. Y el rojo era bueno.

Greg, otra vez dueño y señor del universo, hacía y deshacía según su voluntad y, ciego como era, envuelto en sus íntimas tinieblas, creaba colores que ni siquiera podía ver. Sentado en su trono. La barba cayendo sobre su pecho ancho, con el índice extendido tocaba esto o aquello y todo lo transformaba en color. Como un midas de la luz, convertía los más toscos minerales, las tierras más pisoteadas, las osamentas calcinadas de bestias, en colores, nunca vistos, al solo contacto del mágico *Oleum pretiosum*.” (*El secreto...*192)

La realidad literaria se presenta como un mito para sustentar la verosimilitud de la ficción. Es un homenaje que el autor hace a Borges, en el que se evidencia un modo equivalente a la escritura menipea según Bajtín; al mismo tiempo, el texto se hace cita y comentario de un corpus literario exterior, que se construye así como ambivalencia.

“**Estaban siendo testigos de la historia del universo.** Si el blanco era la luz, si la luz se eternizaba en su derrotero por el cosmos, aquel blanco era la síntesis de todas las imágenes del mundo sobre la acotada superficie de la paleta. Confirmando el testimonio del monje **Giorgio Luigi di Borgo, que aseguraba haber visto el mítico Aleph,** igual que él, en ese blanco que atesoraba la luz de todos los acontecimientos, Fátima y Dirk pudieron ver aquello mismo que escribiera el poeta de Borgo: “vi el populoso mar, vi el alba y la tarde”... (*El secreto...*194)

4. Estrategia narrativa

4.1 *El color en estado puro o la metáfora del tiempo-espacio*

El arte es una esfera cuya esencia está en todas partes y el tiempo en ninguna.

La Voz narrativa está en tercera persona; el narrador omnisciente recuerda la historia, puesto que él está en el siglo XX. “Desde esa fecha, y durante los cinco siglos siguientes, la ciudad habría de conocerse como *la ville morte*.” (66) El tiempo real del relato son dos meses, hacia 1485, en el que se narra los sucesos trágicos de cada personaje en los últimos 16 años, a partir de 1469.

El tiempo es un continuo sucesivo que se da en lo permanente sometido a mutación, supone algo que dura y algo que cambia, porque en el orden de la naturaleza no se da el ser absoluto. El espacio es un orden de coexistencia; aquellas cosas que pueden situarse en un mismo tiempo son simultáneas. El tiempo de la ciencia es el mismo histórico: el tiempo absoluto, de orden lineal y cuantitativo; es una reminiscencia de la visión de Aristóteles para quien el tiempo es el número o la medida del movimiento según el antes y el después, un infinito en potencia, no en acto, un marco en el que los acontecimientos particulares, finitos, pasan a ser concebidos como partes de un todo.

En oposición al tiempo sucesivo lineal e irreversible, se ha concebido el tiempo en el orden cualitativo como imitación de la eternidad, totalidad del espíritu, autoconciencia y tiempo mítico. Platón identificó el tiempo como una imagen móvil de la eternidad; imita la eternidad y se desarrolla de manera circular. “Imaginareis mi sorpresa: llegar hasta Florencia para encontrar que el círculo se cierra en el lugar de partida.” (*El secreto...*232) Para el idealismo la experiencia sensorial es engañosa; es sólo en el mundo de las *ideas puras* (Platón 225) donde encontramos la realidad; este mundo es atemporal.

El tiempo en la literatura es una ilusión motivada desde diversos conceptos; el tiempo verbal no es la única forma de expresar el tiempo; entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración, Todorov (1975) diferencia las perspectivas de las direcciones de las temporalidades, de la distancia entre ellas y de su cantidad; los dos tiempos pueden tener la misma dirección, cuando los acontecimientos se suceden de la misma manera que se suceden las frases; este modo es inusual puesto que la equivalencia, en general, se altera mediante la inversión: el inicio de la narración es el final de la historia. En el caso de la novela, la narración inicia casi al final de la historia; el ahora es un estado reflexivo que recuerda el pasado; hacia el final, el tiempo de la historia y el tiempo de la narración, coinciden. “**A la misma hora** en que Francesco Monterga retocaba por enésima vez el rostro de Fátima, **tan lejano como un recuerdo**, Dirk van Mander, con un pincel de pelo de camello, difuminaba sobre la tela de su estudio el rubor de sus mejillas tan cercanas y esquivas.” (179)

En la ciudad de Brujas se insinúa el idealismo platónico: el mundo atemporal; en la narración, el tiempo es una experiencia del espíritu (vivencias psíquicas como el recuerdo y la imaginación) En relación al espacio y a los objetos, las impresiones de los sentidos constituyen la realidad del espacio y de la materia; Ser es ser percibido. Esto se desarrolla en la novela mediante registros cromáticos, táctiles, gustativos, olfativos, sonoros.

“El óleo de las adormideras y el de los pigmentos de cinabrio, **el perfume** de las hojas maceradas y los aceites que reinaba en el taller, parecía ejercer un efecto curativo.” (52) “Sin que nadie pudiera percibirlo, empezaba a germinar en su cuerpo y en su ánimo, una incoercible necesidad de **respirar las emanaciones** del óleo que se extraía de la amapola.”(52)

“Francesco Monterga acababa de descubrir el oculto prodigio de su nuevo discípulo; tan asombrado estaba el maestro que, desconfiando del sentido de **la vista**, apelaba al **tacto** y, por si este último también lo engañaba, recurría al **gusto**.”(55)

“Con **el sensible tacto** del pulpejo de los dedos, contabilizaba cada nueva arruga que día tras día iba apareciendo en su rostro. Pero no conseguía hacerse una imagen general de su persona. Apenas **recordaba** vagamente cómo era su aspecto el día en que había perdido la vista. (86)

La narrativa de la novela designa un conjunto de percepciones cromáticas para las acciones; la ausencia del color, el negro, es la nada, la inexistencia de todo lo perceptible (objetos seres, espacio-tiempo); la presencia del color es la existencia de la totalidad perceptible que configura una realidad desde la ficción; por esta razón cada capítulo de la novela es un color. Con esta estrategia narrativa, el escritor establece un campo semiológico para determinar cómo la semántica de la pintura y de la escritura se complementa para crear literatura.

“Si tal como sostenía Aristóteles, el negro era la **ausencia del color**, eso mismo había sucedido en la paleta: se había producido una suerte de agujero en la materia solamente comparable a la idea imposible de la nada. Aquel negro podía definirse no por alguna de sus cualidades, sino exactamente por la ausencia absoluta de cualidad alguna Y decir **negro** era, en sí, una abstracción para denominar lo innombrable, ya que en rigor, si algo podía verse en ese sector de la paleta, era **nada**.” (191)

4.2 El relato de una pintura

“Quería, como el poeta que separa la cosa de su esencia, trabajar el color con la misma limpia pureza con la que se escribe un verso.” (166)

El color sugiere una poética, una atmósfera, un espacio semántico; Los colores son paratextos de los ocho capítulos; los tres colores primarios, *Amarillo de Nápoles*, *Rojo bermellón* y *Azul de ultramar*; un color secundario, *Verde de Hungría*; un color tierra, *Siena natural*; la combinación de la totalidad de los colores en el espectro de luz, *Blanco de plomo*; la ausencia de color, *Negro de marfil*; el principal signo poético de la novela, *el color en estado puro*. El color es la *unidad* integradora y metafórica de las emociones y de las acciones; el color pertenece a la funcionalidad tanto del ser, como del hacer.

El capítulo ***Rojo bermellón*** es un *indicio semántico* del mundo trágico; en este capítulo se presenta el enfrentamiento entre los florentinos y los flamencos, (el maestro Francesco Monterga contra los hermanos Greg y Dirk van Mander)

“Entre el maestro Monterga y el menor de los hermanos van Mander había crecido una rivalidad que, de algún modo, sintetizaba la disputa por la supremacía de la pintura europea entre las dos grandes escuelas: la florentina y la flamenca.”(45)

Se relata, además, el conflicto entre los tres discípulos (Pietro della Chiesa y Giovanni Dinunzio contra Huber van der Has) también se narra el desacuerdo entre Francesco Monterga contra su mecenas, el duque de Volterra; la disputa entre el abate Tomasso Verani quien encontró a Pietro, abandonado en la puerta de la iglesia de Santa María Novella y lo crió hasta los cinco años, en el *Ospedale degli Innocenti*, contra el prior Severo Setimio quien detestaba a Pietro, queriéndolo llevar a *la casa dei morti*. El rojo es la narración del recuerdo que Francesco Moneraga tiene de Pietro desde que lo adoptó, a los cinco años, hasta el día de su muerte, a los dieciséis.

El rojo es la expresión de un estado íntimo, el dolor y el amor de Francesco tanto por Pietro como por su propio maestro Cosimo da Verona quien murió en prisión; el rojo es la angustia del abate Tomasso Verani, luego de haber encontrado a un niño abandonado; es la furia del prior Severo Setimio; los enojos de sor María; la alegría de Pietro al ser educado en el taller. El rojo como atmósfera e *indicio* trágico es suscitado en el plano sintagmático mediante *isotopías* como “vitral de niebla carmín,” “la carne de los corderos,” “charcos de sangre,” “ladrillos,” “gargantas,” “herida,” “desollado,” “resignación,” “orfanato,” “delito original,” “*la casa dei morti*,” “el antiguo encono,” “resentimiento,” “su corazón estaba inmensamente feliz,” “admiración,” “envidia,” “furia,” “ruborizado,” “macabra tarea,” “absorto,” “la fosa,” “restos corrompidos,” “preso, viejo, ciego y en la más absoluta indigencia,” “tragedia,” “desconsuelo,” “la atroz ceremonia,” “guerra antigua,” “alianzas y estrategias” “Masaccio murió muy joven,” “la trágica muerte de Andrea del castagno,” “pintores muertos a causa de sospechosos envenenamientos,” “cerrado silencio,” “congoja,” “llanto ahogado,” “Durante más de quince años intentó Francesco Monterga descifrar el enigma sin conseguir dilucidar algún sentido.”(38)

El capítulo *Azul de ultramar* es la profunda melancolía de la ciudad de Brujas, es la nostalgia por la época de la infancia de Dirk, cuando llegaban legiones de viajeros y comerciantes; es el recuerdo de la condena que Maximiliano I, archiduque de Austria, profiere a manera de venganza sobre Brujas, cambiando a Gante la residencia imperial y cediendo a Amberes las prerrogativas comerciales y financieras. El Azul es el recuerdo de la tragedia de Greg van Mander; en el momento más alto de su carrera, perdió por completo la vista; El Azul de ultramar es el viaje de Fátima, a través de la mar, hacia Brujas; la creación de Fátima, como la nueva identidad de Pietro; éste es el ardid de los florentinos en contra de los flamencos. El Azul de ultramar es equivalente al rojo bermellón, como estructura primaria que relata la otra parte de la tragedia; el rojo, al ser un color cálido, alude a la región del mediterráneo, en donde se halla Florencia; el azul, al ser una tonalidad fría, está relacionada con la región del norte de Europa en donde se halla la ciudad de Brujas.

Como atmósfera e *indicio* de la fría melancolía que fluye en el alma por la tragedia de Brujas y de los hermanos van Mander, el Azul es sugerido mediante isotopías: recurrencias de *unidades semánticas* como: “un techo de nubes grises,” “un silencio sepulcral,” “Brujas ya no era el corazón palpitante del norte de Europa,” “el cauce del río Zwin se convirtió en un pantano,” “huérfana de mar,” “Ciénaga innavegable,” “puertos del Atlántico,” “barcos,” “mares y ríos del mundo,” “la muerte de María de Borgoña,” “la venganza de Maximiliano,” “sentencia de muerte,” “el viento aullando,” “viento helado,” “resignada existencia,” “tragedia,” “halo de oscurantismo,” “penumbra,” “destino desdichado,” “iracundo desconsuelo,” “negra melancolía de la ciudad muerta,” “el resplandor de la venganza,” “el recuerdo reciente de la devastadora peste negra,” “la soledad de Brujas,” “tempestad de tragedias.”

Amarillo de Nápoles indica la armonía en tensión propia de la tragedia; es la investigación teórica y práctica acerca del *oleum pretiosum* en los diversos tratados sobre pintura, comprendidos como tesoros que son luz para el conocimiento. Estas inferencias se evidencian mediante diversas isotopías; la armonía en tensión: “un albur incierto,” “una suerte de acechanza,” “cualquier cosa podía ser una señal de la presencia inminente de la emboscada del enemigo;” “Todo podía indicar un peligro en curso o el desenlace de una tragedia.” (92) “Todos podían ser objeto de la conspiración o ejecutores de la traición” (93) “Albergaba la sospecha que Hubert van der Has pudiera ser un espía” (107)

La investigación y los libros como luz del conocimiento y el amarillo como atmósfera: “El botín,” “los tesoros,” “los libros verdaderos,” “los viejos tratados,” “*oleum pretiosum*,” “desde el alba hasta el anochecer trabajaba sin pausa,” “la pintura debe ponerse a secar al sol,” “junto a la luz de una vela se pasaba noches enteras hirviendo aceites, mezclando resinas y espolvoreando toda suerte de limaduras.” (105) “El mayor tesoro que guardaba en el recinto era el manuscrito que había heredado de su maestro (108)

Verde de Hungría designa la estrategia de seducción que Fátima ejecuta sobre Greg y Dirk, en tanto que realizan su retrato, con la esperanza de encontrar información acerca del *color en estado puro*; “Acaso la actitud indiferente de la mujer correspondía a un juego de astucia o a un estrategia de seducción” (142) El verde es la naturaleza de los instintos, la ilusión de Dirk por el amor de Fátima y la esperanza de conocer, al fin, el *oleum pretiosum*. Es el inicio de la traición entre los hermanos van Mander. El verde como espacio semántico es sugerido mediante sentimientos que se proyectan hacia el futuro, a través de unidades recurrentes como: “Dirk tenía la íntima esperanza que ese día habría de llegar.” (134) “Cuanto más miraba el enigmático rostro de su huésped, menos podía evitar Dirk la ilusión de retratarla.”(134) “Hacía mucho tiempo que no se veía el sol brillando sobre Brujas; era una señal auspiciosa.”(136) “Todo cobró, súbitamente, un sino de optimismo.”(139) La naturaleza de los instintos: “El corazón latía con una fuerza inédita.” “entusiasmo,” “excitación,” “el ánimo de Dirk se llenó de aquella luz primaveral,” (139) “silencio cómplice,” “furtivas caricias,” “más allá de la voluptuosidad,” “silencioso cataclismo,” La traición: “observaba a su hermano y, por un instante, no pudo evitar experimentar algo semejante a los celos.” (141)

Blanco de plomo es símbolo del mundo material en oposición al mundo espiritual y al mundo de las ideas; El blanco es la luz, elemento de naturaleza enteramente metafísico en la medida en que no es perceptible a los sentidos por sí misma, sino mediante los objetos sobre los cuales se sitúa. El blanco es indicio de lo metafísico y lo enigmático mediante una inversión: el oxímoro, la antítesis: la oscura claridad puesto que en lo metafísico también hay algo de oscuridad y de hermetismo; en aquello sombrío existe un secreto que habrá de ser luz, alma, revelación, esencia e ideas puras.

Esta inferencia se evidencia mediante *isotopías* constituidas por *unidades semánticas* como: “secreto inexpugnable,” “clave oculta,” “la cábala”, la numerología,” “jeroglífico,” “*Secretus coloris in status purus*,” “nido de suspicacias,” “acontecimientos sombríos,” “verdaderas revelaciones,” “el destino,” “espíritu sombrío,” “oscuros postulados de la alquimia,” “la sucesión alfanumérica,” “Qué entidad ontológica podía tener el color en estado puro” (162) “leyes del universo,” “teoremas de los antiguos griegos,” “Platón,”

“caverna,” “mundo de las ideas,” “color esencial,” “un arte verdaderamente sublime.” “El color era la frontera entre Dios y el mundo sensible,” (164) “auroras en medio de la noche, “cortinados de colores que se mecían sobre el cielo nocturno, sobre el éter puro y sin reposar en ningún astro” (166) Como indicio del ser, el blanco es la inocencia, la bondad, la justicia: “bucólica inocencia,” “la mansedumbre de su espíritu,” “el alma,” “la luz divina.” “generosidad,” “la ciega confianza,” “piedad,” “la pintura como su única redención,” “pintaba alegre y apasionadamente,” “extasiado.”

El plomo es indicio de lo físico: “manos pobladas de callos, pulmones quejumbrosos, taller plagado de cáscaras de huevo y de moscas,” “trabajo del artesano,” “mundo sensible,” “espíritu volcánico y dado a la debilidad de la carne,” “los colores eran tan precederos como el cuerpo condenado a la corrupción, la muerte y, finalmente, la extinción.” (164) Si bien el plomo es el metal de donde se extraía el blanco, también es un signo de la crueldad y la injusticia del ser humano: “una ola de miedo,” “asesino,” “inquisidor,” “avaro mecenas,” “armados de tridentes, hoces y palas,” “pura malicia,” “bandada de cuervos impacientes,” “hondo desprecio.” “destrozando a dentelladas,” “turba enardecida,” “brutalmente interrogado.”

Como totalidad de los colores en el espectro lumínico, sin necesidad de un medio material, el blanco está relacionado a la trascendencia de la esencia del ser como antítesis de la immanencia del espíritu, significado en la densidad del metal pesado y toxico, el plomo.

Negro de marfil se desarrolla en Brujas, la ciudad muerta; el negro de marfil es la ambigüedad del carácter de Fátima, una mujer tan luminosa y cautivante como oscura y misteriosa; sencilla y amable, dura y amarga; con Greg mantiene un romance oscuro, turbulento y por momentos salvaje; “era una voluptuosa promesa carnal, una lujuriosa y mundanal urgencia;” con Dirk es el amor ascético; a Greg le ofrecía su cuerpo, a Dirk su corazón. El negro es el silencio que Fátima tiene como respuesta para Dirk ante la propuesta de escapar y vivir juntos en cualquier parte de Europa; “-huyámos hoy mismo- imploró él por tercera vez” (184) “todavía esperaba una respuesta de Fátima” (205)

El negro es la ceguera, la traición entre los hermanos y la profunda soledad de Greg; el marfil es la claridad de la mirada interior que genera la luz del conocimiento que ilumina sus actos; “trabajaba con la misma destreza y oficio con los que, veinte años atrás, cuando todavía veía” (183) El negro de marfil como atmósfera es motivado mediante “la fúnebre soledad de la ville morte” (185) y “los oscuros dominios,” el taller de los hermanos flamencos, espacio ambiguo entre lo divino y lo profano; esta dualidad del negro de marfil es suscitada con *unidades semánticas* como: “no entraba un ápice de luz,” “ni una mísera vela,” “abstenerse de encender fuego.” “era un lugar grato y a la vez aterrador,” “recóndito infierno amurallado.”

El negro de marfil es la ambivalencia entre el todo y la nada, experimentada en el taller, un lugar místico en donde se produce una acción análoga al rito: la preparación del *oleum pretiosum*; “era una suerte de aquelarre íntimo e invisible;” (183) “aquella sustancia que había llegado a conquistar una fama rayana con el mito: *el oleum pretiosum*,” (188) La oscuridad del taller es una alusión a la nada “océano tenebroso en el cual no había arriba ni abajo, ni oriente ni occidente,” (182) desde la cual el *ser* emerge mediante la obra de arte, que es simbolizada mediante *el color en estado puro*.

El marfil al ser blanco es indicio de totalidad, puesto que el blanco es el conjunto de los colores en el espectro de luz; el negro es indicio de vacío puesto que es la ausencia de color; el marfil es el todo, la luz del arte, indicado mediante isotopías como: “una suerte de diamante en estado líquido, dueño de un fulgor que parecía irradiar luz propia” (186) “emitía resplandores que parecían contener todas las tonalidades del universo” (187) “barniz más claro que el aire y que irradiaba refulgencias iridiscentes,” (188) “creaba colores,” “voluntad,” “ente,” “transformaba,” “Midas de la luz,” “el blanco según Aristóteles era la suma de todos los colores y todas las sensaciones” (193) “testigos de la historia del universo,” “la síntesis de todas las imágenes del mundo,” “el mítico Aleph.” El negro es la nada, el silencio, el oscuro intrincado laberinto del ser interior y la realidad como “una pobre falsificación hecha de sombras.” (195) La nada es sugerida con *unidades*

semánticas como: “se había producido una suerte de agujero en la materia” (190) “la transformación de la materia en su contrario” (191) “estaban presenciando cómo aquella nada se extendía en la superficie de la paleta” (191) “abismo,” “Tinieblas,” “enigmático silencio,” “el no ente,” “la nada,” “ausencia pura,” “toscos materiales,” “las tierras más pisoteadas,” “las osamentas calcinadas.”

Tierra de siena natural está relacionada con la región de Toscana, cuya capital es Florencia en donde se desarrolla este capítulo, y otra ciudad de la región, Siena, de donde procede Giovanni Dinunzio. En estas tierras se descubrieron minerales como el cinabrio, la malaquita, la azurita y el rejalgar que fueron utilizados para obtener pigmentos que según el contenido de óxido de hierro, ofrecían la posibilidad de preparar colores como tierra de Siena natural o tierra de Siena tostada. *Tierra de siena natural* es el indicio semántico de la tragedia de Giovanni Dinunzio, postrado sobre la tierra húmeda, torturado e inculpado injustamente por el atroz asesinato de Hubert y por la supuesta muerte de Francesco Monterga.

“cuando decidió dar aviso a la comisión ducal, tenía la certeza de estar cavando la fosa en la que habrían de sepultarlo” (*El secreto...221*) “el guardia ducal resopló fastidiado y, con un empujón brutal, lo dejó caer haciendo que la cara del reo se hundiera en el barro” (*El secreto...217*)

Este capítulo es el de los descubrimientos en una atmósfera cuyo espacio está relacionado con la tierra y su color natural, el siena; se relatan tres descubrimientos: el primero es la interpretación del jeroglífico y de las cuatro imágenes de la obra de Cosimo da Verona, *El triunfo de la luz*, por parte de Hubert van der Has; “en menos tiempo de lo que esperaba, llegó a dilucidar el enigma” (225) El segundo es el descubrimiento por parte de Francesco Monterga de una copia de la carta que Hubert envía a Dirk van Mander; en la que narra la interpretación, el descubrimiento del lugar en el que se halla *el color en estado puro*, y la consecuencia para quien lo descubra; “el maestro florentino sintió que el mundo se desmoronaba debajo de sus pies.” (232) Este secreto se halla en la profundidad, bajo tierra, en el subsuelo del taller en la calle del Asno ciego en Brujas. “Lo que nunca supo Giovanni

fue el descubrimiento que hiciera Francesco Monterga en el altillo” (218) El tercer descubrimiento es la desmesura de Francesco Monterga, puesto que es él quien asesinó a los tres jóvenes, incluyendo a Hubert. “Sólo que aún le quedaba un trabajo por delante, y lo hizo; con apuro y cierta desprolijidad, pero lo hizo” (234) La tonalidad tierra de este capítulo es, además, la travesía épica, una gesta de valor físico del yo empírico del maestro florentino, por tierra, hacia el norte, para arribar a Brujas antes de que la carta, enviada por correo marítimo, llegara a manos de Dirk, el maestro flamenco. “A pie, a lomo de mula...siguiendo la ruta tortuosa y escarpada de los Alpes...a través de los valles interiores, las montañas y los ríos” (235)

Coloris in status purus es el signo poético esencial de la novela; este capítulo utiliza como paratexto, la unidad semántica que alude a la forma y al contenido, al objeto y a la esencia, al medio y a la idea; el color es la forma, el estado puro es la idea. *El color en estado puro* es un símbolo implícito, que se deduce a partir de las relaciones contextuales de la obra. *El color en estado puro* como unidad simbólica corresponde a la funcionalidad tanto del ser como del hacer; insinúa el arte desde una visión científica y poética a la vez; contiene *indicios* semánticos: *El color* es una metonimia del arte (el material por el objeto); es unidad distributiva; alude a la pintura entre las distintas artes; pertenece al mundo del hacer; *estado puro* es unidad integradora, metafórica, suscita las propiedades de la materia, sugiere lo esencial libre de toda mezcla, la génesis de un acontecimiento, lo etéreo, el alma; concierne al mundo del ser.

Estas inferencias se originan en una serie de acciones: Fátima contempla extasiada su propio retrato, como si fuera la imagen de su esencia, de su alma, de su verdadero ser puesto que Fátima es Pietro disfrazado de mujer; él hace de Fátima su verdadera y definitiva identidad, legitimando el arte como una verdadera realidad y un medio para conocer la real esencia del ser y de las cosas; “se contemplaba en la superficie de la tabla como si anhelara *ser* aquella mujer y no la que *era*.” (239) “Fátima, ahora sí, decidió enterrar para siempre a al pequeño Pietro.” (243) Fátima lee la carta que indica en dónde se halla *el secreto de los flamencos*; la carta es la literatura como estrategia para el conocimiento. Este capítulo es la epifanía del *color en estado puro*; este signo poético

sugiere la vivencia del sentimiento de *lo bello* y de *lo sublime* ante el éxtasis clarividente experimentado por Francesco Monterga frente a la revelación del enigma: los diversos paradigmas del arte; con la aparición de las pinturas de todos los tiempos, se indica que el arte no es solo una fórmula exclusiva, sino una relación entre la intensidad de la esencia del ser y el conocimiento empírico y teórico del artista, de tal modo que se pueda generar una obra de arte capaz de trascender en el tiempo histórico.

La novela se construye a partir de las impresiones sensoriales, y de la temporalidad como la epifanía de la idea o del espíritu. En la obra, el instante más dramático es la percepción de impresiones cromáticas; este es el instante de la disgregación de la realidad, en donde aparece la imagen *del color en estado puro* y se accede a la realidad del mito. Con este acontecimiento se niega la materia, el espacio y el ser en el tiempo lineal, mediante el *fenomenismo* en relación al discurso literario. La materia existe en tanto haya percepción; el espíritu existe si hay conciencia de cada estado mental; el tiempo existe en cada instante presente. El tiempo es la sucesión de las obras de arte que fluye uniformemente en un momento indivisible.

4.3 El recuerdo, la palabra y la imaginación

“El símbolo no es la imagen sino la pluralidad de sentidos. (Barthes-53)

El recuerdo es la historia de Francesco Monterga en la voz del narrador; es el “yo” sensible ante los acontecimientos del pasado alrededor de un enigma en el plano de la ficción. Es la *vivencia* de la contemplación y la melancolía en la dimensión lírica. Es la facultad de sentir. “El maestro Monterga, por su parte, parecía estar sumido en un profundo pozo de melancolía. Iba y venía por el taller como un fantasma agostado. Era la sombra de su sombra.” (157) El recuerdo como estrategia narrativa de la ficción se aproxima al relato mítico en cuanto al tiempo cíclico, y a la narración histórica mediante la evocación de una realidad; la historia de la búsqueda de un enigma, deviene la narración de un mito. En vez de sostener la atemporalidad propia del mito, éste se inscribe en el trascurso temporal que es propio de la historicidad. Federico Andahazi ubica ese tiempo suspendido en la ciudad

de Brujas, abandonada por la historia en una dimensión atemporal; permanecer en Brujas, es mantener vigente la ciudad, la tradición de la pintura y concebir un mito desde el secreto que sostiene la historia. En la novela, la tensión entre historia y ficción enmarca el mito, *El color en estado puro*: una serie de pinturas del pasado, el presente y el futuro, que aparecen de manera simultánea. Cuando el enigma se revela, en un mismo instante, surgen las imágenes que componen el mito, mediante la variación temporal de la dimensión histórica para mitificar la relación historia-ficción. Luego de presenciar la revelación, el pintor queda ciego; en él se actualiza el mito, él abre los ojos al tiempo mítico, accede a otra percepción del tiempo; lo interpreta como *vivencia* y no como sucesión numérica. Intuye un modo distinto de presentar y de conocer el mundo, en tanto que las personas que no presencian la revelación, continúan en el devenir histórico, preguntándose por el secreto del conocimiento. El material histórico que ingresa en la trama, las pinturas, es sometido a una lógica disímil de la veracidad histórica; son elementos de los que la literatura se apropia para construir su particular sistema de representación. Se cuestiona la dimensión temporal sucesiva, la irreversibilidad y la direccionalidad del tiempo. Hay instantes temporales, pero no como elementos de una sucesión ordenada y única de acontecimientos.

“A una imagen puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente, como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico o mítico.” (Wellek 225)

Con la fenomenología de Edmund Husserl, (1859-1938) los fenómenos dados a la conciencia, generan las *vivencias*; la unidad de la vivencia es la duración; éste es el tiempo interno de la conciencia; el tiempo es la *vivencia* misma en su fluir continuado; la temporalidad no es ajena a la conciencia sino que viene dado con ella. La ilusión temporal a través de la ficción narrativa de la novela, se relata desde las *vivencias psíquicas* que nos indican una determinada secuencia del ser-tiempo. La literatura como arte temporal y la pintura como arte espacial, configuran el espacio-tiempo de la novela como un estado contemplativo y autorreflexivo; la palabra es la imagen de los estados del espíritu; por lo tanto, no sólo es posible pensar el tiempo de manera lineal o cíclica, sino también desde la *vivencia*: el recuerdo y la imaginación que genera una estrategia narrativa.

El *sol* como *conjetura*, *las agujas ocultas*, *el carillón mudo*, *el reloj detenido*, son isotopías semánticas de un espacio atemporal. Es una oposición al tiempo como variable física real que vale para todo movimiento, al tiempo absoluto, al continente vacío, al tiempo “verdadero” y matemático que fluye igualmente y sin relación con nada.

“Al otro extremo de Europa, **el sol era apenas una conjetura** tras un techo de nubes grises. Como si fuesen ramas verticales en busca de un poco de luz, los altísimos cimborrios de las iglesias de Brujas se perdían entre las nubes **ocultando sus agujas**. Era **la hora en la que debía sonar, a un mismo tiempo, las campanas de las tres torres** que dominaban la ciudad: las de Salvatorskathedraal, las de la iglesia de Nuestra señora y las de la torre de Belfort. Sin embargo, **el carillón** de los cuarenta y siete bronces **estaba mudo**. Solo se escuchó una sola y débil campanada, cuya reverberación **se perdió en el viento. Hacía varios años que la máquina del reloj se había detenido.**” (El secreto...65)

La evocación como *vivencia* establece la temporalidad del ser. La distancia entre un momento de su aparente ayer y de su aparente hoy, es el efecto de recordar, que altera la sucesión del tiempo histórico. “El maestro Monterga, con **la mirada perdida en un punto impreciso**, más allá del fondo del foso, **recordó** el día en que había conocido al que llegaría a ser su más leal discípulo.” (12)

Conciencia de la memoria como génesis de la expresión y de la capacidad de dibujar como memoria análoga a la escritura. “El lápiz se acomodaba a su mano como si fuera parte de su anatomía. Pietro **aprendió a dibujarse así mismo antes de poder pronunciar su propio nombre.**” (17)

“Nadie que no tenga un discípulo merece que lo llamen maestro... se detuvo justo debajo del dintel del portal, **miró al pequeño Pietro y entonces no pudo evitar recordar a su propio maestro**, el gran Cosimo de Verona.” (26)
“Francesco Monterga **evocaba** el día en que aquel niño de ojos negros y bucles dorados había llegado a su vida.” (28)

A partir de la condición intrínseca e inevitablemente caótica de la facultad de sentir: el acto de recordar, y contemplando el sujeto como tiempo, se puede conceptualizar el recuerdo como un ser del tiempo. “Junto a la fosa rectangular que iba devorando con cada nueva palada de tierra los restos corrompidos de quien hasta hace poco presentaba el aspecto de un efebo, Francesco Monterga **no podía evitar una caótica sucesión de recuerdos**. De la misma forma que **la evocación** de un hijo remite **la rememoración** del padre, Francesco Monterga pensaba ahora en su propio maestro, Cosimo de Verona. De él había aprendido todo cuanto sabía y de él había heredado, también todo lo que ignoraba.” (37)

La visión es la memoria; el recuerdo se repite como el rito. Estando ciego ve porque ha reconocido en el acto del recuerdo, una verdadera visión que alumbra y construye el ahora.

“Se hubiera podido afirmar que era capaz de trabajar **con los ojos cerrados**, y de hecho así era ya que Greg Van Mander **se había quedado ciego**. (69) Greg Van Mander apenas **recordaba** vagamente cómo era su aspecto el día en que había perdido la vista. (75) Cada vez que examinaba sus propias obras, **acudía a su memoria el recuerdo** de las que había llegado a contemplar durante un fugaz viaje a Florencia. (73)

En donde no hay recuerdo no hay ser, no hay vida. “El menor ente los hermanos Van Mander era un hombre todavía joven y jamás había podido acostumbrarse a la melancólica **ciudad devastada por el olvido**. (86) Todavía tenía fresco **el recuerdo** de Brujas en la época de su infancia cuando llegaban legiones de viajeros y comerciantes. (86)

La imaginación es un medio para el conocimiento y la facultad de expresarlo en símbolos y en mitos. Es la interpretación de la teoría; en cuanto a la experiencia, la imaginación es la historia creada por los personajes florentinos; es el ardid imaginado por Francesco Monterga y Pietro De la Chiesa para engañar a los pintores flamencos y tener acceso al conocimiento. Es la dimensión de la euforia. La narración se construye desde lo que un sujeto intuye del otro y viceversa. Es la facultad de conocer. La imaginación es el don de los artistas y la facultad original de la percepción interpretativa. La obra se refiere al hombre como imaginación y deseo que deviene ser infinito a través de las obras de arte, es decir, del sentir, del querer y de la creación. Como manifestación de la temporalidad, la imaginación se despliega y presenta los objetos a la sensibilidad y al entendimiento; esta facultad es el fundamento de la razón y lo que permite al hombre percibir y juzgar.

La palabra es el signo poético que se revela como recuerdo o imaginación. Es la presentación de la epifanía que resignifica el recuerdo y la imaginación como esencia del tiempo mítico que renace en un instante histórico a través de cada obra de arte como la otredad del sujeto para establecer una concepción del ser en relación al acto poético; las obras de arte citadas son la palabra de la historia, son la imagen del recuerdo y de la imaginación; son la aparición tras la conciencia de la mirada interior. Es la aparición de la forma de la voluntad; la palabra es la imagen de la facultad de querer. El hombre imagina palabras para significar la realidad. Al tomar conciencia del lenguaje como una estructura imaginada y arbitraria, vuelve sobre sus palabras para establecer nuevas relaciones que resignifican los conceptos y las cosas mediante una función simbólica. Un juicio que analiza el signo lingüístico responde a la pregunta por la naturaleza semiótica del lenguaje. La novela es una ficción a partir de la palabra como estatuto; el signo poético, *el color en estado puro*, es la unidad semántica del mundo histórico y mítico desde un posible verosímil; esta palabra es recuerdo e imaginación, los dos tiempos de la palabra.

4.4 *El color en estado puro* o el paradigma del conocimiento

“¿Acaso el color con el que trabajaba todos los días no era un pobre remedo del color esencial, del *color en estado puro*?” (*El secreto de los flamencos*, 162)

El hombre conoce los diversos paradigmas del arte cuando aparece *el color en estado puro*; esta unidad semántica es un símbolo análogo al mundo de la esencia de todas las cosas materiales: realidad inmaterial, inmutable y eterna de Platón; la escena es equivalente al mito de la caverna, el mundo físico de la ignorancia, en donde el alma está atrapada. En la novela, el artista se halla en el sótano oscuro del taller en *la calle del asno ciego*, en la *ville morte*. En Platón hay cuatro grados de conocimiento: imaginación y creencia, en el mundo físico, mundo sensible e irreal; pensamiento e inteligencia pura, en el mundo de las ideas; para conocer las ideas en estado puro, es necesario pasar por los cuatro grados. Hay una correspondencia y una inversión entre el mundo de las *ideas puras* de Platón y *el color en estado puro*: el mundo del arte. La correspondencia está en que los dos mundos son la esencia del mundo sensible; son mitos que interpretan el conocimiento; si Platón concibe el arte como imitación del mundo sensible que a la vez imita el mundo de las ideas puras, Andahazi invierte el mito, creando con los mismos principios platónicos un mito análogo, **“Aquella sustancia que había llegado a conquistar una fama rayana con el mito: el oleum presiosum.”** (188) Hace equivalente el mundo del arte al mundo de las *ideas puras*, Platón. De este modo, Andahazi postula el arte como un mundo real de *ideas puras*, esencial para el conocimiento. “Levantaba la vista de la paleta y no podía evitar la sensación de que la realidad no era más que una pobre falsificación hecha de sombras comparada con los colores que descansaban sobre su mano.” (195) Idealiza la pintura para consagrar la visión que Francesco Monterga tiene de la literatura; él deseaba para su arte, el mismo nivel de un arte sublime: la escritura.

“Quería, como el poeta que separa la cosa de su esencia, trabajar el color con la misma limpia pureza con que se escribe un verso. Así como Dante pudo descender a los infiernos, navegar por los pestilentes ríos de Caronte, narrar los tormentos más espantosos y emerger limpio y puro por obra de la palabra, también él, Francesco Monterga, aspiraba a convertir la pintura en un arte sublime.”
(*El secreto*...166)

5. Conclusiones

Desde su primera novela publicada en 1996, *El anatomista*, Federico Andahazi utiliza referencias teóricas del arte y de la ciencia que relaciona mediante la escritura de ficción para construir una obra literaria verosímil, un sistema de códigos con unidad discursiva, que proyecta la literatura como un arte que reflexiona sobre los diversos acontecimientos de la vida, con el objeto de tomar una posición frente a los centros de poder, tanto literarios como socio-políticos, de tal modo que el lector cuestione los paradigmas que lo identifican, bien sea para alejarse, aproximarse o configurar a partir de la experiencia existencial, su propio sistema de valores, quizá, de un modo equivalente, al que los artistas de todos los tiempos, han creado sus obras; siempre, con la firme convicción de entregarlo todo, sin traicionarse así mismo; *hacia el norte, siempre hacia el norte*, como Francesco lo hace camino a Brujas; *hacia el norte, con la misma perseverante voluntad que gobierna a las brújulas. Hacia el norte. (El secreto de los flamencos, 234)*

La novela *El secreto de los flamencos* es pertinente para los estudios literarios puesto que se deriva del *boom* latinoamericano, y del *Modernismo literario*; además, con su estrategia narrativa, aporta a la genealogía de la escritura del *enigma* (Calabrese) en la literatura argentina; conjuntamente, la novela participa del dialogo con algunos de los principios que han fundamentado la literatura a través del tiempo, como la visión trágica y los presupuestos del romanticismo alemán; la relación entre mito y literatura, matizada por la historia sociopolítica, la historia del arte: la pintura; y la historia de la filosofía con la reflexión acerca de conceptos como *lo bello* y *lo sublime*.

El relato es un cuestionamiento por el ser de las cosas; insinúa que la esencia del arte se halla en la propiedad de la voluntad en trascender el espíritu en obra. Idealiza la literatura como un arte *sublime*, a través de la construcción de un mito que determina el arte de la pintura y de la escritura como medios para el conocimiento. Precisa el arte como una sola gran obra elaborada por infinitas manos sobre la base de paradigmas diversos a través del tiempo.

A partir del símbolo: *el color en estado puro* como pluralidad de sentido, una forma esencialmente ambigua, la obra sugiere diversas maneras de relacionarse con la creación en el arte, legitimando los arquetipos de *lo bello* en tanto principios que contribuyen a desarrollar las facultades del espíritu: *Conocer, sentir y querer* (Kant)

El color en estado puro es el signo poético que alude al tiempo mítico, a la experiencia sensible que retorna a partir del encuentro entre el hombre y la obra de arte en cualquier momento de la historia. Esta *unidad semántica* es indicio de la multiplicidad formal de la subjetividad y de la belleza; esto es simbolizado mediante la aparición de los diversos arquetipos del arte, en creación perpetua que se complementan sin excluir la antítesis ser-nada, vida-muerte, límite-desmesura, razón-sentimiento, para componer la historia de las imágenes del hombre. *Vio el todo y la nada a la vez, vio el blanco y el negro, vio el caos y el cosmos repetirse hasta el infinito y vio el infinito expandido del universo y también el infinito inverso, introvertido.* (*El secreto de los flamencos*, 251)

El color en estado puro suscita que el arte no es una fórmula, indicando una correspondencia con la teoría del romanticismo alemán, que determina la inexistencia de un modelo exterior al que debemos adaptarnos; por lo tanto, es necesario identificar en nosotros mismos las fuerzas creativas para reconocer el universo como un ilimitado proceso de autocreación. *El color en estado puro*: la luz de las esencias y las ideas puras, el mundo de las sensaciones, ahora, ligado a la esfera del pensamiento, sublimado en el arte, es la imagen mítica, alegórica y enigmática, *núcleo* del drama; a partir de este fenómeno se construye una tragedia contemporánea en donde el *deber-ser* desplaza la inmanencia de la *vida*, revelando el mundo de la *esencia* como presencia en la forma estética mediante la complementariedad entre el arte apolíneo de la apariencia y el arte dionisiaco del éxtasis, en una creación simbólica verosímil para comprender el arte como *ser* en estado puro.

La obra sugiere que la pintura es la proyección de la subjetiva del ser; éste arte es el mundo lírico de la novela, puesto que determina la sensibilidad de los personajes. La búsqueda de este mundo idealizado para revelar la subjetividad del ser de la manera más bella posible a partir de la pintura, constituye el paso de la inmanencia de la *vida*, de la épica, hacia la trascendencia de la *esencia* que desencadena la tragedia; y *detrás de ésta se manifiesta la unitaria naturaleza de la voluntad, totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo cegador* (Nietzsche, 264), la luz, el blanco de Aristóteles que contiene todos los colores y todas las sensaciones: *el color en estado puro*: el arte.

La relación entre la historia y la ficción se origina en la investigación del escritor acerca de las condiciones estéticas y sociopolíticas del artista en el renacimiento y en la región de Flandes, dos mundos tradicionalmente antagónicos. Este es el fundamento histórico para contextualizar, en la ficción, el enfrentamiento legendario entre las dos escuelas; la italiana y la flamenca. Las particularidades históricas son dispositivos que a modo de *informantes*, ayudan a consolidar la verosimilitud de la ficción en la novela. Esta situación de conflicto alude a la tradición /ruptura, que dinamiza el arte; en oposición al canon de la proporción, la perspectiva y la armonía, forjado por los maestros italianos, se destaca la técnica del color y el retrato hiperrealista flamenco que pretendía revelar la interioridad del sujeto.

El color es la sintaxis paratextual que sugiere una poética, una atmósfera, un espacio semántico; determina cómo la unidad esencial de la pintura: el color, se complementa con la unidad constitutiva de la escritura: la palabra, con el fin de crear literatura y hacer posible la metáfora: *pintar una novela*. (Andahazi, *El camino de los sueños*)

Bibliografía

Aspectos teóricos-metodológicos

- Aristóteles. *De anima*. Trad. Alfredo Llanos. Buenos Aires: Editorial Losada, 2004.
- Aristóteles. *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*. Buenos Aires: Editorial Aguilar, 1980.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México: siglo veintiuno editores, 1998.
- - - - - . *Aanálisis estructural del relato*. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Ed. Henry Hardy. Trad. Silvina Marí. Santafé de Bogotá: Taurus, 2000.
- Borges, Jorge Luis. La esfera de Pascal en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.
- - - - - . *Historia de la belleza*. Trad. María Pons Irazazábal. Barcelona: Editorial Lumen, 2004.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos, vol 1*. Trad. Esther Gómez Parro. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Husserl, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Trad. Agustín Serrano de Haro. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- Kant, Emanuel. *La crítica del juicio*. Trad. Rafael David Juárez Oñate. México: editores mexicanos unidos, 2000.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. Trad. Jose Martín Arancibia. Madrid: fundamentos, colección Espiral. 1978.
- Longino, pseudo. *De lo sublime*. Trad. José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1985.
- Lotman, Iuri M. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones Istmo, 1988.
- Lukács, Georg. *La teoría de la novela*. Trad. Juan Jacobo Muñoz. Barcelona: Grijalbo, 1975.

- Lukacs, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo XX 1955.
- Maglia, Graciela “y” María del Carmen Cabrero. *Sintaxis de la decisión trágica: Sófocles, Ajax: una lectura semiológica*. Bogotá: Pontificia universidad Javeriana, universidad del Sur, universidad nacional, 2005.
- Monteforte Toledo, Mario. *Literatura, ideología y lenguaje*. México: Grijalbo 1976.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza editorial, 2002.
- Platón. *La república o el estado*. Trad. Francisco Márquez. Ed. José María Fernández. Cabrera. Madrid: Edimat libros, 2000.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza editorial, 1999.
- Safo. *Poesía lírica*. Trad. Gloria serpa de Francisco. Bogotá, Tercer mundo, 1972.
- Todorov Tzvetan. Las categorías del relato literario en *Análisis estructural del relato*. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Yurkievich, Saúl. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996.
- Wellek, René “y” Austin Warren. *Teoría literaria*. Trad. José María Gimeno. Madrid: Editorial Gredos, 1993.

Aspectos histórico-sociológicos

- Calabrese, Elisa. “Gestos del relato: El enigma, la observación, la evocación”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Comp. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé editores.
- Chastel, André. “El artista.” *El hombre del renacimiento*. Comp. Peter Burke. Ed. Eugenio Garin. Madrid: Alianza, 1990.
- Donoso, José. *Historia personal del boom*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Faggin, Giorgio T. “Iniciación al retrato moderno”. *La obra pictórica completa de los Van Eyck: Biografías y estudios críticos*. Barcelona: Noguer, 1969.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Kohan, Martín. “Historia y literatura: la verdad de la narración”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Comp. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé editores.

-Todorov, Tzvetan. *Elogio del individuo: ensayo sobre la pintura flamenca del renacimiento*. Trad. Noemí Sobregués. Barcelona: Galaxia Gutemberg: Circulo de lectores, 2006.

Bibliografía de Federico Andahazi

- Andahazi, Federico. *El secreto de los flamencos*. Buenos Aires, Planeta, 2002.**
- Andahazi, Federico. *El anatomista*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1997.
- - - - - *Las piadosas*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, S.A. 1998.
- - - - - *El príncipe*. Buenos Aires, Planeta, 2000.
- - - - - *Errante en la sombra*. Buenos Aires, Planeta, 2004.
- - - - - “Digresiones de un nómada rengo.” *Federico Andahazi – sitio oficial*. Web. <http://www.andahazi.com/es-index.html>
- - - - - “Sobremesa al desnudo,” (Breve crónica de la reunión internacional de escritores de Lathi, Finlandia) *Federico Andahazi – sitio oficial*. Web.
- - - - - “El cepo del clérigo florentino primo Rotondo.” 2001 *Federico Andahazi – sitio oficial*. Web.

Bibliografía sobre Federico Andahazi

- Alemián, Ezequiel. “Sexo, historia y escándalo.” *Clarín*: 2 de Dic, 2010
- Andrade, Claudio. “Las musas me susurran cosas incomprensibles. Deben ser finlandesas.” *Rio Negro*, Domingo 7 de agosto de 2005
- Campos López, Rodrigo. *El Tiempo* (Colombia) 2004
- Figuroa, Carol Ann. “Federico Andahazi o el difícil oficio de mentir.” *El espectador, Magazín dominical*, No 747, Septiembre 7, 1997
- Guerriero, Leila. “¿Quién es Andahazi?” *Revista La nación*, Diciembre 11 de 2005
- Guiñazú Ruiz, Magdalena. “Yo creo en el lector, escribo para él.” *Perfil*, 12 de febrero de 2007

- Restrepo, María Cristina. *Revista Cambio* (Colombia) 2000
- Sims, Calvin. "Argentina y Sexo." *New York Times*, 16 de Mayo 1997
- Vega, Enrique de la. "Disecamos al autor del anatomista." *Gaceta dominical*, No 354, Agosto 24, 1997.
- Vélez Correa, Roberto. "El anatomista descubridor de la utopía anatómica." *Papel Salmón* No 284, Marzo 29, 1998.