

ENTRE EL SÍNDROME DE STENDHAL Y LAS LECCIONES DE ADOLFO COUVE:

Una reflexión sobre la historia del arte como un ejercicio discontinuo¹

Constanza Acuña F.



En ocasión de la conmemoración de los diez años de la muerte de Adolfo Couve, escritor, pintor y profesor de estética e historia del arte en la Facultad de Artes de Universidad de Chile, un grupo de académicos del Departamento de Teoría de las Artes, fue convocado por la profesora María Elena Muñoz el año 2008 a desarrollar un trabajo de reflexión en torno a la obra y al pensamiento de Couve, especialmente en relación con las consecuencias de sus lecciones en nuestro modo de entender la historia del arte y su práctica.

¹ Este ensayo se inscribe dentro de la línea de investigación teórica sobre el barroco latinoamericano que estoy desarrollando en el proyecto Fondecyt Regular N°1131071.

A partir de ese primer ejercicio (o pie forzado) se fue desencadenando una red de relaciones entre los recuerdos de las primeras clases que tuve con él en calidad de alumna de primer año de Teoría e Historia del Arte, en el ramo Introducción a la Estética plástica, y una primera pregunta acerca de la necesidad de entender si existía realmente un hilo de continuidad o una tradición crítica que reflejara al menos en parte, su método historiográfico y sus planteamientos estéticos en mi propio trabajo de investigación sobre arte colonial.

Mi primer ejercicio de memoria sobre esas lejanas lecciones, aparecieron no desde el mundo de recuerdos académicos, sino a través de las imágenes de una película menor de un cineasta de películas de terror italiano.

El punto de partida

En 1996 el director de cine Dario Argento estrenó el *Síndrome de Stendhal*, thriller que se inspiraba en una curiosa enfermedad psicosomática que suele manifestarse en sujetos extremadamente sensibles a las obras de arte. El síndrome, según los expertos la sobreexposición a una obra maestra, provocaría la aceleración del ritmo cardíaco, la sensación de vértigo, y en algunas ocasiones alucinaciones y desmayos.

La trama del film se basaba en los estudios de la psiquiatra Graziella Magherini, quien por primera vez, en 1979, observó y describió más de cien casos similares entre turistas y visitantes de Florencia. De hecho, la película comenzaba cuando una joven policía llegaba a la célebre ciudad del Renacimiento, ha fin de atrapar a un asesino en serie de mujeres. Repentinamente, entraba a la Galería Uffizi y ahí se detenía a contemplar el famoso cuadro de Brueghel *La caída de Icaro*. Poco a poco, la cámara tomaba el punto de vista de la protagonista, y se producía la ilusión de un salto en el cuadro que replicaba la caída en el mar de Icaro. El color azul inundaba toda la pantalla y se veía a la mujer nadando debajo del agua. Finalmente, la cámara volvía al cuerpo desmayado de la actriz Asia Argento, quien, en medio de la sala del museo era socorrida por un joven florentino, que la llevaba a su casa y luego resultaba ser el asesino del film.

El escritor francés Henri Beyle, que se llamó a sí mismo Stendhal en honor a la ciudad natal del historiador del arte alemán Winkelmann describió por primera vez el síndrome que lleva su nombre en un episodio de su libro de viajes *Roma, Nápoles y Florencia*. Ahí contaba cómo en una visita a la Basílica de Santa Croce en Florencia en 1817, vió que en Santa Croce, a la derecha de la puerta, estaba la tumba de Miguel Ángel; más lejos, la tumba de Alfieri, hecha por Canova, lo que lo hizo expresar:

“reconozco esta gran forma de Italia. Veo luego la tumba de Maquiavelo; y frente a Miguel Ángel reposa Galileo. ¡Qué hombres! ¡Y la Toscana agrega a Dante, Boccaccio y Petrarca. ¡Qué reunión más sorprendente!

Mi emoción es tan profunda que se convierte en piedad. La oscuridad religiosa de esta iglesia, la simple construcción de su techo, su fachada no terminada, todo eso le habla con mucha vitalidad a mi alma. ¡Ah! ¡Si tan sólo pudiera olvidar todo eso!... Un monje se me acerca; en vez de la repugnancia del horror físico, siento casi amistad por él. ¡Fra Bartolomeo de San Marcos también fue un monje! Este gran pintor inventó el claroscuro, se lo enseñó a Rafael, y fue el precursor de Correggio. Yo hablé con este monje, en quien hallé la perfecta cortesía. Se sintió bien por estar con un francés. Le rogué que me mostrara el ángulo noreste de la capilla, donde se encuentran los frescos de Volterrano. Me llevó y me dejó solo. Sentado en el peldaño del altar, la cabeza hacia arriba y apoyado sobre el pupitre para poder mirar el techo, las Sibillas de Volterrano me produjeron el más vivo de los placeres que la pintura me haya alguna vez provocado. Me encontraba en una suerte de éxtasis, por la idea de estar en Florencia, y estar en las vecindades de esos grandes hombres cuyas tumbas acababa de ir a ver. Absorto en la contemplación de la belleza sublime, la veía de cerca, casi podría decir que la tocaba. Había alcanzado ese punto de emoción en que se encuentran las *sensaciones celestes* entregadas por las bellas artes y los sentimientos apasionados. Al salir de *Santa Croce*, me palpitaba el corazón, cosa que en Berlín llaman nervios; se había agotado la vida en mí, caminaba con miedo a caerme.”²

Tanto en el film de Dario Argento como en el texto de Stendhal, podemos distinguir la sensación de vértigo que produce la inmersión en la imagen, donde además interviene una suma de momentos que van precipitando al espectador en una visión que desdobra esa experiencia en una imagen doble: interna y externa a la vez.

La experiencia estética se producía bajo el efecto de la rememoración de ciertos nombres y lugares cuya grandeza sólo podía ser capturada primero por los sentidos y después por el entendimiento. Esa actitud superlativa frente a las obras de arte, fue descrita durante el siglo XIX bajo la categoría de lo sublime. En Stendhal, el concepto se transformó en un material más para sus novelas, donde la concepción clásica de belleza, entendida como “serena grandeza”, era desplazada por la irrupción de una emoción (recordada en tranquilidad), una visión subjetiva de la realidad encaminada a la construcción de un punto de vista literario que pretendía reescribir la actualidad del pasado.

En un artículo de Adolfo Couve de 1977, publicado en el diario *El Mercurio* dedicado a *La Ronda Nocturna* de Rembrandt, introducía su lectura del famoso cuadro contando una curiosa anécdota que guarda una relación directa con el Síndrome de Stendhal.

“Hace unos meses un desconocido que recorría el Rijksmuseum de Ámsterdam apuñaló con saña esta tela, dañándola seriamente. Luego se entregó a

² Traducción del original *Rome, Naples et Florence*, Stendhal pp.224-225.

la policía. Hoy la obra maestra del claroscuro se exhibe otra vez al público prolijamente restaurada. Este hecho, lleno de significado, obliga a meditar en la atracción desmedida que ejercen algunas obras de arte en ciertas personas y, asimismo, en el rechazo profundo que las mismas les provocan al ver quizás en ellas retratadas la propia conciencia, y expuestos a la vista de cualquiera, secretos del alma, cuya delación les resulta intolerable.

Curiosa facultad la del artista que, a través de una búsqueda intuitiva, logra la belleza en obras resueltas, en formas plenas que a unos encantan y a otros hacen perder la razón. ..“La Ronda Nocturna” es la representación más lograda de ese antagonismo, y en ella la luz se deja caer con toda su violencia sobre la poderosa sombra, disputándose ambas a un grupo de arcabuceros que pierden su corporiedad, ya sea encendidos por la intensidad de la primera, o esfumados al ser envueltos en la opacidad de la última.”³

La ley de los contrastes

Para la concepción estética de Couve la aparición de la belleza consistía en un cortocircuito, en el contrapunto que se produce en el enfrentamiento de elementos de distinta naturaleza. Y el acierto de un artista, decía, es “reproducir cada elemento tal cual es, estos se van diferenciando entre sí, y de este modo la variedad de las calidades permite capturar la realidad total. Como Velázquez con el cuadro *Las Meninas*, otorgándole eternidad a lo que había sido la captación magistral de un segundo.

Sobre el método del contrapunto —siguiendo nuestra red de relaciones—, es interesante lo que ha dicho el historiador Carlo Ginzburg⁴ analizando precisamente la obra y el pensamiento de Stendhal.

El historiador italiano ha señalado cómo el autor de *Rojo y Negro* a través del discurso directo libre de sus personajes, establecía un procedimiento que desde personajes y hechos inventados trataba de alcanzar una verdad histórica más profunda. Ese recurso literario, por ejemplo, daba voz al aislamiento, a la ingenua vitalidad del protagonista Julián Sorel, derrotado por un contexto adverso que arrastraba y humillaba sus ilusiones. Este procedimiento parece clausurado para el historiador, señala Ginzburg: “porque el discurso directo libre por definición no deja huellas documentales”. Sin embargo, disponía los dispositivos narrativos introduciendo preguntas y atrayendo documentos potenciales, en ese sentido un recurso como el discurso directo libre que supone la brusca interrupción de una narración en terce-

³ A. Couve, “La Ronda Nocturna”, en *Escritos sobre arte*, cit. 34-35. pp.

⁴ C. Ginzburg, “La áspera verdad, un desafío de Stendhal a los historiadores.” P.241-265. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2010.

ra persona, por parte de las frases entrecortadas de uno de los protagonistas de la narración, ponía en una relación íntima al lector con los personajes.

Uno de los proyectos literarios más notables de Stendhal, fue su voluntad de poner al descubierto “las verdades intolerables de la naturaleza humana”. De hecho, *Rojo y Negro* se abrió con el epígrafe atribuido a Dantón “la verdad, la áspera verdad”. La idea era transformar la descripción en estupor, suspender la incredulidad e introducir una extrañeza que sorprenda y transforme la descripción en un sentimiento. Mérimée, uno de los mejores amigos de Stendhal contaba que una de los principales acusaciones a su obra fue la de “desnudar y poner a plena luz ciertas llagas del corazón humano demasiado desagradables de ver”.⁵

La narración era desarrollada en términos de un contrapunto entre la experiencia psicológica de un sujeto y el contexto social e histórico que lo determinaba (como ocurre también con la experiencia del Síndrome); al mismo tiempo que Stendhal describía la dificultad de fondo de esa relación entre el individuo y la colectividad, proponía una forma de escribir ficción pero también de hacer historia.

Método de Couve

Mi primer contacto con una obra de Stendhal fue el año 1989, mientras frecuentaba el curso de Introducción a la estética plástica de Adolfo Couve.

Recuerdo que nos hizo leer *Rojo y Negro*, libro clave del romanticismo y que debíamos contrastar con la obra “cumbre” del realismo francés Madame Bovary de Gustave Flaubert. También consideraba fundamental para nosotros la Cultura del Renacimiento en Italia de Jacob Burckhardt.

Esas lecturas eran indispensables antes de llegar a sus clases de análisis de imágenes. Porque una vez dentro de la sala, apagada la luz y encendido el proyector de diapositivas, estaba estrictamente prohibido tomar apuntes.

Ante las preguntas de Couve por los atributos de *León X*, *Las Meninas* o *La Ronda Nocturna*, era complicado dar una respuesta demasiado obvia o una repetición mecánica de sus reflexiones, eso podía despertar su desprecio profundo, que enfundado en un humor que adolecía de cualquier tinte piadoso, era capaz de paralizar hasta las lenguas más envalentonadas. Pero a ese verdadero terror de decir una estupidez, le seguía una especie de excitación similar al que precede un salto en el vacío. Una vez que uno lograba darle cierto cauce a sus argumentos: el desplazamiento por los objetos, las acciones de los personajes, las luces y las sombras y todo ese vocabulario visual que comenzaba a asomarse en nuestras primeras descripciones de una imagen. Lograba transformar ese lance verbal en una inmersión en la densidad de la imagen, también en los sentidos y los vocablos que se articulaban desde ella para conformar

⁵ Ginzburg, *op.cit...* “Mérimée afirmaba que alguien había acusado a Stendhal del más grave de los delitos, el de desnudar y poner en plena luz ciertas llagas del corazón humano que son demasiado desagradables de ver”.p.262.

un nuevo punto de vista. Con el mismo énfasis del escarnio, Couve celebraba con sincero aprecio esos primeros intentos de construir una interpretación a partir de una síntesis recreativa que implicaba por una parte en la elaboración de conceptos teóricos generales en torno a una obra específica, y por otra, un arrojo en la naturaleza ductil de la imagen, como en una sala cinematográfica o en *El Síndrome de Stendhal* de Argento, donde aparecía una suerte de cuarta dimensión psíquica que era capaz de sugerir la vida en la inmovilidad.

Era extraño el contraste que se producía entre las clases de historia del arte de Couve y el presente de nuestra Escuela. Las Encinas todavía no había sido remodelada y su imagen característica eran sus viejas estructuras de fierro oxidado, estudiábamos en subterráneos que nunca habían sido adecuados como salas de clases y toda esa estética de “guerra fría” nos hacía hablar de la escuela como de un sitio erizado, de un verdadero descampado material y conceptual que por todas partes señalaba los estragos dejados por la dictadura, especialmente evidentes en ese verdadero desmantelamiento institucional. El anacronismo y la mirada esteticista de Couve, se veía totalmente desajustada en medio de ese escenario a medio destruir y despojado de cualquier posibilidad de belleza. Cada vez que llegaba a clases parecía venir despertando de una suerte de exilio interior, totalmente ajeno a la realidad política y social del momento. Tal vez, su anacronismo explicitaba la imposibilidad de construir desde ese presente un discurso académico sistemático, o una tradición historiográfica coherente. Los únicos modos de sobrevivencia estaban dictados por la creación de un habla fragmentaria y discontinua, totalmente refractaria al orden institucional y al arbitrio académico, un sistema poético que juntaba el discurso cotidiano con los retazos de historia y desde ahí creaba un modelo efectivo de enseñanza, es decir, un método crítico.

Creo que replantear el valor que tienen para nosotros hoy las lecciones de Couve, significa abrir la discusión a nivel epistemológico respecto a los medios y los fines de la historia del arte en cuanto disciplina tanto en nuestro medio local como a nivel global. También poner en discusión las certezas relativas al “objeto artístico”, ver qué pasa con las teorías que nacen de él, los contextos de circulación y recepción de las imágenes. En fin debatir sobre la historia crítica de los modelos temporales, sobre las categorías de tiempo y de lugar en los estudios histórico artísticos.

En ese sentido quisiera terminar comentando con ustedes los alcances teóricos y metodológicos que ha tenido para mí, la última imagen comentada por Couve en sus clases .

Me acuerdo que nos habló del Templo del Sol o *Coricancha*, donde la antigua pared curva que sirve de cimiento al templo colonial de Santo Domingo del Cuzco, todavía se apoya en las antiguas plataformas rectangulares o canchas incas, que bajo la forma de terrazas escalonadas permitían la existencia de los míticos jardines del Sol.

Couve identificaba ahí el punto de partida de la historia americana, en esa

mezcla entre lo precolombino y lo europeo veía la cifra de nuestro devenir.

“Yo nunca he conocido Macondos. Sólo he visto contrapunto en el Cuzco, entre la parte indígena y la española. Esas son las cosas que hay que describir. Cartagena es un enredo entre un balneario antiquísimo y estas casas inglesas, francesas traídas de afuera. Como nosotros vivimos en esta contradicción, tenemos que aprender a entenderla.. Esa dicotomía es más rica que una casa italiana en Toscana, donde todo es coherente. Eso es América, ahí comienza la literatura americana.”⁶

El escritor cubano José Lezama Lima llamó a ese contrapunto cultural: barroco americano, lo entendió como una suma crítica del arte occidental, un movimiento en devenir que cifraba su principio generativo en la proliferación de formas y en la multiplicación de sentidos, donde las razones de los modelos europeos eran eclipsadas por la divergencia de los epígonos americanos. A su método de análisis Lezama lo llamó “red de imágenes”: un conjunto de metáforas visuales y literarias que se articulaban en torno a una trama de recuerdos y asociaciones intuitivas que iban llenando un espacio aparentemente irreductible entre las cosas. Este proceso de figuración que se generaba por coincidencias y antagonismos, producía el desdoblamiento de la perspectiva subjetiva en tramas simultáneas, provocando una suma de evocaciones y diálogos entre imágenes. Lezama, llamo contrapunto a ese diálogo poético de percepciones encontradas. Más que una simple coincidencia con el pensamiento de Adolfo Couve, veo aquí una verdadera confluencia en el modo de concebir la historia como un devenir que se fuga de una interpretación causalista y progresiva.

La idea de la historia del arte- como una disciplina que estudia las obras de arte en cuanto fenómenos que no siguen una consecuencia lineal, sino más bien la historia de imágenes en devenir poseedoras de distintos sedimentos de significado, que a su vez retornan, se abren, se mezclan armando redes de sentido que se articulan tanto con su contexto histórico como con el de quienes las interpretan desde el presente. Esta idea se relaciona con los plantamientos de Henri Focillon, quien en su libro *La vida de las formas*, sostenía que el arte respecto a otras actividades humanas puede estar al mismo tiempo adelantado o retrasado. Para el historiador francés, los estilos no se desarrollan del mismo modo en que lo hacen los distintos dominios técnicos donde se ejercitan. Focillon precisaba que la historia del arte nos muestra, en un mismo momento, la yuxtaposición de sobrevivencias y anticipaciones: formas lentas y retardadas contemporáneas a formas arriesgadas y veloces.

Esta noción del devenir y la resurrección de los fenómenos que en un doble movimiento continúan y se transforman, se puede relacionar con los estudios del historiador del arte alemán Aby Warburg, en que trataba el concepto de sobrevivencia de las imágenes, donde éstas crean sus estatutos o su lógica interna a través de

⁶ Ver cita en entrevista de Beatriz Berger, diario El Mercurio, 24 de octubre 1993. <http://www.letras.s5.com/couve33.htm>

esquemas que reflejan estados mentales, los que, a su vez, se transforman en imágenes. Su método iconológico ponía en ese sentido, el acento en la historia del arte como historia de las imágenes sin fronteras ni vigilancia entre disciplinas, tratando de mirar la tradición clásica a partir de esquemas culturales operativos, flexibles, donde el intervalo es una medición del tiempo fundamental a la hora de entender a las imágenes en su contexto inmediato, pero también en su inactualidad, en los ecos remotos, en sus significados menos evidentes o en suspenso.

Creo que una tarea pendiente es precisamente hacer dialogar el pensamiento teórico de Couve con la tradición historiográfica del arte que ve en las imágenes una síntesis de la memoria colectiva y al mismo tiempo un depósito de las tensiones y perspectivas que se debaten al interior de un sujeto.

Bibliografía

COUVE, Adolfo (2005) "La Ronda Nocturna", en *Escritos sobre arte*, Universidad Diego Portales, Santiago 2005.

FOCILLON, Henri, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 1987.

GINZBURG, Carlo (2010) "La áspera verdad, un desafío de Stendhal a los historiadores." in *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

LEZAMA LIMA, José (1993) *La expresión americana*, Fondo de Cultura Económica, México D.F 1993.

STENDHAL (1995), *Rome, Naples et Florence*, París.