



Victor I. Stoichita, *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2018, 228 págs.

Intrigas visuales de ayer y hoy

Vivimos, al menos en la Academia española, rama Humanidades, ante un doble espejismo: el primero sostiene que el fenómeno del sentido puede resumirse mediante algoritmos estrictamente numéricos, que el único significado relevante de los objetos culturales es aquel que puede solventarse en términos estadísticos, que el conocimiento reside agazapado tras los números. El segundo afirma que el significado de dichos objetos carece de cualquier consistencia que no sea la de la opinión, y que esta es cambiante, inestable y diversa (la palabra clave

es *negociable*) a tenor de los ojos de quien lo ve, sin que exista la menor referencia a ese saber general, sensato y compatible (*sentido común*, en su sentido lato) que las ciencias sociales pueden extraer de su estudio concienzudo. Malos tiempos, en fin, también para la exégesis.

Pese a que la mayoría entienda hoy la tarea de la interpretación como una actividad resbaladiza, sin asidero empírico, refractaria al efecto corrector del número y, por todo ello, abocada sin remisión al impresionismo acientífico, hay analistas que la ejercen convencidos de que su práctica es más necesaria que nunca en estos tiempos de empirismo cuantitativo a ultranza. El caso de Victor I. Stoichita es singular entre estos argonautas que nos señalan el camino, tanto por la tenacidad o insistencia en el empeño, cuanto sobre todo por la clarividencia que exhibe su praxis analítica. Hablamos, no creo exagerar, de un virtuoso de la exégesis no solo capaz de desentrañar con iluminadora perspicacia los más intrincados *placeres del texto*, sino de convertir la lectura de sus ejercicios interpretativos en un gozo intelectual que no desmerece a la contemplación de las imágenes que sondea. *El efecto Sherlock Holmes*, su última contribución aparecida en lengua castellana, tiene el aliciente añadido de que nuestro autor se confronta con un corpus complejo, formado por lienzos y películas, como si nuestro analista quisiera añadir a su agudo y erudito discurso de siempre la reivindicación de la versatilidad de sus armas metodológicas.

El ensayo se divide salomónicamente en dos partes, compuestas a su vez por tres capítulos: la primera sondea un ramillete de cuadros del impresionismo francés (Manet, Caillebotte y Degas fundamentalmente), y la segunda sendas películas de Hitchcock (*La ventana indiscreta*, 1954, y *Alarma en el expreso*, 1938) y *Blow Up* de Antonioni (1966). Tan dispar imaginería reclama la atención de Stoichita porque *problematiza la mirada*, es decir, conjuga en sus múltiples variantes el tema de la *dificultad del mirar* (se tratarían, en sus palabras, de imágenes que *tematizan la mirada obstaculizada, condicionada o interrumpida*). En todos los casos la visualización de las cortapisas (objetos y personajes-filtro, observadores in-

ternos, superficies intermedias, obstáculos varios,..) que coartan a la mirada funciona como acicate intelectual y, por ende, se traduce en deseo de saber (léase averiguar la anécdota o el acontecimiento inaccesible a la vista), de manera que estas imágenes se convierten en interrogantes visuales que, en el terreno narrativo del cine, se despliegan en intrigas detectivescas en las que el protagonista guiado por su propia percepción emprende una pesquisa óptica en busca del acontecimiento entrevisto. Una vez tras otra, sin embargo, el intento de descifrar por completo lo visible encuadrado fracasa y la incógnita queda sin respuesta, de ahí que esa suerte de *efecto Sherlock Holmes* aludido por el título sea frustrante. Son, en definitiva, imágenes que no se dejan penetrar, traslación plástica, como explica bellamente Stoichita en el caso-emblema de *Blow Up*, del “principio de indeterminación” de Heisenberg según el cual la simple presencia del observador de un fenómeno impide el conocimiento exacto del mismo.

Surgido de la confluencia de artículos y ensayos publicados en otros contextos (una versión muy cercana a la primera parte, por ejemplo, apareció en Siruela allá por 2005 con el título *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*) que han sido revisados y unificados por el autor para este, la simetría entre los dos grandes segmentos del volumen se resiente de modo que su mayor a(tra)ctivo reside en los análisis parciales que, bajo el paraguas de esa problemática común, se centran en las particularidades de cada caso.

Conviene poner de manifiesto que buena parte de la solvencia hermenéutica de Stoichita depende de su habilidad para simultanear el desmontaje interpretativo de ciertos artefactos visuales con el de otros bien distintos que siendo conceptual, temática o formalmente afines permiten arrojar luz al discernimiento de su objeto de estudio. Así las cosas, el escrutinio de *El ferrocarril*, 1872-1873, de Manet se nutre de su cotejo con otros cuadros de la tradición pictórica occidental que conjugan la mirada en el interior del campo de la imagen (*Via Crucis*, 1440, del Maestro dell'Osservanza; *La resurrección de Lázaro*, 1450/1460, de Aelbert van Ouwater; *La decapitación de san Juan Bautista*, 1608, de Caravaggio;

Naturaleza muerta, 1670, de Wolfgang Heimbach; *Ciervos en el zoológico*, 1863, de Adolph Menzel), con el diálogo que entabla con otros lienzos de los pintores impresionistas (*Boulevard des Capucines*, 1873/1874, de Monet; *El balcón*, 1872, y *Eugène Manet en la isla de Wight* y *Vista de la isla de Wight*, ambas de 1875, obras de Berthe Morisot; o diversas pinturas de Gustave Caillebotte), así como con escritos de Émile Zola (ensayos -fragmentos de *La pantalla*, 1886- y novelas -pasajes de *El vientre de París*, 1873, y *Nana*, 1879), en el convencimiento de que literatura y pintura fueron de la mano en el tema de la problematización de la mirada. Como puede verse la lista de ejemplos es tan amplia como diversa, tan compleja como atractiva y solicita un abordaje de extraordinaria agudeza intelectual.

Aún más promiscua, si cabe, es la lectura intertextual que despliega de *La ventana indiscreta* donde el inventario de sus fuentes iconográficas y conceptuales es de un espectro todavía mayor (desde las cajas de perspectiva del siglo XVI y XVII o *Betsabé saliendo del baño*, 1485, de Hans Memling, hasta *Étant donné*, 1966, la sorprendente pieza póstuma de Duchamp, y los folletines publicados en *The Strand Magazine* por Conan Doyle con ilustraciones de Sidney Paget, pasando por señaladas obras de Hopper y Magritte), y sobre todo de *Blow Up* a la que Stoichita confronta con una amplia nómina de antecedentes de la pintura figurativa que reflexionan sobre los engaños y las paradojas de la representación (desde Caravaggio o Artemisia Gentileschi hasta Magritte, maestro entre los artistas contemporáneos en este tipo de juegos visuales), y abre dos líneas de interpretación tan imprevistas como sugerentes (la primera se apuntala en las reflexiones a propósito del microscopio del científico inglés del siglo XVII Robert Hooke y de Roland Barthes sobre el *punctum*; la segunda lleva el agua de la exégesis al molino de la pintura abstracta de Pollock y Mark Tobey).

Aunque el caudal heurístico apenas decae a lo largo del volumen, soy de la opinión de que sus hallazgos principales residen en la comparativa que Stoichita realiza entre la querencia endotópica de Manet y el *voyeurismo* exotópico de Degas (“Si en la pintura de Manet

existe casi siempre un contacto óptico entre uno de los personajes del cuadro y el espectador (es decir, el autor), en las obras de Degas la instancia autorial y la del espectador quedan casi siempre matizadas y como externas al cuadro, es decir, ‘exotópicas’”, pág. 81), así como en las coincidencias, simetrías e inversiones que saca a la luz de *La ventana indiscreta* de Hitchcock y *Blow Up* de Antonioni (sendos protagonistas son fotógrafos que descubren -o tienen la impresión de descubrir- un crimen gracias a la intermediación de la cámara fotográfica; uno está retenido con la pierna rota en una silla de ruedas y recurre al teleobjetivo para escrutar desde la distancia la vida de los demás, en tanto que el otro es un personaje extremadamente móvil que saca fotos sin cesar; en la de Hitchcock la ventana en una frontera infranqueable para el protagonista, y en la Antonioni el protagonista se sumerge en el interior del espacio fotográfico; en la película del inglés, en suma, la pantalla es una ventana que el espectador ha de escrutar, mientras en la del italiano la pantalla es un lienzo, a la postre sin sentido, que es espectador ha de descifrar).

Uno sale de esta erudita vorágine con la sensación de haber transitado por un camino mucho más largo que el prometido por el subtítulo del libro, que la singladura que va de Manet a Hitchcock y de la pintura al cine encubre otra de mayor caladura que abarca todo el espectro de la representación visual, desde la celebración de la *perspectiva artificialis*, logro pinacular del figurativismo hollado en el *quattrocento* (el Maestro dell’Osservanza), hasta la aniquilación radical del ilusionismo figurativo

acometido a mediados del siglo XX por el expresionismo abstracto (la técnica *all over* de Mark Tobey). Y este viaje en el tiempo del Alfa al Omega de la imagen redundante en una de las ideas troncales de la hermenéutica de Stoichita: que, al menos desde el Renacimiento, la historia de la representación visual de occidente se reduce a la sucesión circunstancial de soluciones gráficas diferentes dadas a un escueto e invariable catálogo de interrogantes que formarían la *caja negra* de la pintura (sin ir muy lejos, su anterior entrega -*La imagen del Otro*, Cátedra, 2016-, demuestra que la representación de la alteridad social, asunto coetáneo y candente donde los haya, está ya instalado en nuestro imaginario al menos desde los albores de la Edad Moderna).

El empeño de Stoichita por medirse lupa holmsiana en mano con la especificidad del caso singular (del ejemplar pictórico y/o fílmico concreto) no solo arroja siempre un saber novedoso sobre el substrato del imaginario occidental, sino que refuerza a quienes en este tiempo de obsesión reduccionista y cuantificadora consideramos que el conocimiento (y el alquímico gozo intelectual que este provoca) también brota(n) de hacer cuentas con esa excepción siempre única e irrepetible (*ergo* irreductible a la estadística) que es un texto visual. Y todo ello en verbo fluido, terso y accesible, vertido al castellano por Anna Maria Coderch, tan eficaz como siempre. ¿Qué más se puede pedir?

Imanol Zumalde