

Historia e imagen

GONZALEZ, Ricardo. / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (UBA, FFyL, ITHA “Julio E. Payró”) – ricardogonzalezmarchetti@gmail.com

Eje 8. Cierre de las XV Jornadas Estudios e Investigaciones

Tipo de trabajo: conferencia de cierre

Palabras clave: memoria – representación – ejemplo – modelización – crisis

Resumen

La relación entre las acciones de los hombres y las imágenes es consustancial a la cultura misma. La objetivación de la experiencia y su contemplación a distancia requirió medios de registro y representación capaces de dar entidad perdurable y mantener presente tanto la legalidad expuesta como la memoria de los hechos. La imagen sirvió tempranamente para la creación de repertorios icónicos que dando cuenta de las acciones e imaginaciones humanas se convertían en testimonios del pasado, una red que naturalmente se cruzaba con otras formas narrativas que, como el mito, se imbricaban o se fusionaban con los relatos históricos. Ofrecen igualmente, y fuera esto de un modo deliberado o no, un carácter meta-representativo al proponer a través de su articulación un ordenamiento dado del mundo social plasmado en sus jerarquías, sus atributos, sus preeminencias y sus elisiones. Las imágenes operarían así tanto en el plano de la figuración referencial como en el de las relaciones sociales implícitas en ella. Registro de los dioses y los reyes, registro de las acciones colectivas, registro de las costumbres, las formas de trabajo y las expectativas, las imágenes conservaron desde siempre parte de esa materia en constante disolución que son los hechos del pasado, verdaderos o no, justos o crueles, al modo de extraños islotes desperdigados por el mar.

La relación entre las acciones de los hombres y las imágenes es consustancial a la cultura misma. La objetivación de la experiencia y su contemplación a distancia requirió medios de registro y representación capaces de dar entidad perdurable y mantener presente tanto la legalidad expuesta como la memoria de los hechos. La imagen sirvió tempranamente para la creación de repertorios icónicos que dando cuenta de las acciones e imaginaciones humanas se convertían en testimonios del pasado, una red que naturalmente se cruzaba con otras formas narrativas que, como el mito, se imbricaban o se fusionaban

con los relatos históricos. Ofrecen igualmente, y fuera esto de un modo deliberado o no, un carácter meta-representativo al proponer a través de su articulación un ordenamiento dado del mundo social plasmado en sus jerarquías, sus atributos, sus preeminencias y sus elisiones. Las imágenes operarían así tanto en el plano de la figuración referencial como en el de las relaciones sociales implícitas en ella. Registro de los dioses y los reyes, registro de las acciones colectivas, registro de las costumbres, las formas de trabajo y las expectativas, las imágenes conservaron desde siempre parte de esa materia en constante disolución que son los hechos del pasado, verdaderos o no, justos o crueles, al modo de esos extraños islotes desperdigados por el mar (*a sea occupied by innumerable forms*) con que George Kubler imaginó las emergencias del tiempo en los testimonios del arte (1962, p. 29).

Los modos en que estos testimonios hacen presente su sentido son y fueron diversos, pero las más comunes remiten a tres formas comunicativas: la descripción de acciones, que podríamos llamar *descriptiva*; la de relatos, en forma de una sucesión de acciones con comienzo y fin o *narrativa*; y la presentación de personajes, que llamaré *presentativa*. Mientras que las primeras ponen a la vista hechos y acontecimientos, reales o ficticios, puntuales o extendidos en el tiempo según el caso y la modalidad, la última presenta a los actores centrales de esas acciones, en los que la historia está implícita en el personaje y es conocida por el público a que está destinada. Estas formas operan en un contexto determinado, cuyos integrantes comparten no solo la memoria y la inteligibilidad de los hechos del pasado, sino también una ideología determinada, una forma de comprensión y de concepción del mundo natural, social y sobrenatural y un repertorio de valores y de símbolos.

El aparato simbólico está siempre ligado a una perspectiva interpretativa capaz de transformar los signos en significados, opera en un contexto cultural explicativo, en el sentido de Geertz (1992, p.19-40), o en una semiosfera, como la entendió Yuri Lotman (1996, p.10-25). Hay así un tránsito de los hechos o mejor, de su memoria, a la representación y de ésta a la comprensión de sentido, un recorrido que permite convertir los eventos en valores filtrándolos *afectivamente* a través de un conjunto de representaciones decodificables mediante conceptos activos en la cultura. Hay así dos aspectos que conforman este proceso: la estetización de los mensajes, por un lado, y la posesión de un aparato de ideas capaces de encuadrarlos en una esfera significativa más amplia, por el otro. La utilización de la movilización afectiva que el arte proporciona para vehiculizar más eficazmente los mensajes era conocida y había sido desarrollada ya por los retóricos, de Aristóteles a san Agustín, quien dejando de lado el aparato demostrativo propio de la oratoria clásica, traslada *el fin* del discurso a la imposición que sobre el espectador produce

la grandeza de la elocuencia,¹ *i.e.*, las ventajas comunicacionales de los recursos expresivos. Las palabras, como las imágenes, estaban involucradas en una trama previa de la que daban cuenta y las obras debían motorizar la aceptación convirtiéndola en una moral activa.

Estos tres modos, a los que podríamos agregar algunos otros, como el uso de símbolos, en un rango denotativo, o de elementos ornamentales en un rango connotativo, operan de manera diversa. La reproducción de hechos puntuales expone aquellas acciones de significación para el desarrollo histórico de un momento y eventualmente las que de por sí fuerzan un cambio de rumbo en la historia, algo que recuerda, aplicada a la historia, la *peripecia* que Aristóteles adscribe a la tragedia, un hecho que lleva al «cambio de las acciones en sentido contrario» (*Poética*, 11, 1974, p.163). Las narraciones ponen a la vista en cambio las secuencias de estos hechos, comúnmente formuladas siguiendo lo que Hayden White describió como una estructura de significado desarrollada según los estadios característicos de los relatos, es decir, la disrupción de un orden, el conflicto y la recreación del orden o la imposición de otro. Nuevamente en palabras del Estagirita, «nudo y desenlace» (Aristóteles, *Poética*, 18, 1974, p. 191) una fórmula clásica del análisis narrativo usada desde Propp (1981) a Greimas (y que, mediante el recurso a la verosimilitud —que nada tiene que ver con la verdad—, presenta los hechos hablando por sí mismos, como un fragmento de realidad puesta ante el observador que puede reconocer en él sus propias expectativas, aversiones e ilusiones. La perspectiva de White es sugestiva, empezando por el reconocimiento de que dotar de una forma narrativa al estudio de la historia dándole coherencia, continuidad y completud, le otorga un aire de idealidad que la hace deseable (1990, p. 20-21) un poco en el sentido en que san Agustín proponía emplear la retórica como un recurso técnico para movilizar afectivamente al público. Las afinidades del historiador norteamericano con el obispo de Hipona van más allá. Para él, el impulso y aún la posibilidad de ordenar los eventos con respecto a su significación para la cultura, requiere la existencia de un «centro social» que vincule y de alcance moral a los hechos, en el sentido de Hegel, un «sujeto legal» del relato histórico (1990, p. 13), en nombre de quien milita la narrativa. Del mismo modo que lo hiciera Agustín a propósito de la lectura de los textos cristianos, White distingue en la recepción de esta narrativa tres niveles consecutivos: la reconstrucción literal de la historia, su alegorización y la reconversión de los hechos en un canon moral (1990, p. 14). El proceso, como ocurría con la prédica cristiana tenía un objetivo persuasivo apoyado en una autoridad o legalidad que convierte los hechos del

¹ *Iipse quippe iam remanet ad consensionem flectendus eloquentiae granditate* (San Agustín, 1957: IV, 13, 29). Agradezco a la Dra. María Delia Buisel la traducción de este pasaje donde en el *ipse...flectendus* de asienta el sentido obligatorio que señalamos.

pasado en una convocatoria a la participación en un universo moral del presente (1990, p. 21) y es justamente la pertenencia a este orden moral la que da a los hechos su entidad real (1990, p. 23) materializando un mundo posible en el que ese orden opera «naturalmente». Ni san Agustín, lo que puede sorprender, ni White, en quien resulta lógico, refieren al cuarto nivel de lectura concebido en la Edad Media, el anagógico, que aludía a la elevación hacia Dios que el proceso de lectura debía o podía desencadenar.

Finalmente, la representación de personajes históricos, una de las formas más comunes de la irrupción icónica del pasado, propone una perspectiva sintética, en la medida en que el personaje, el santo o el líder condensa en su persona la secuencia de acontecimientos que las narraciones exponen con detalle. La personalización fue y es un aspecto fundamental de los procesos sociales, no solo porque a menudo los hombres son efectivamente decisivos en la marcha de los sucesos y desempeñan un papel normativo y orientador en las instituciones sino también porque el recurso de la personalización da humanidad al mecanismo y facilita una empatía particularizada con la encarnación palpable de los valores representados.

Las diversas modalidades icónicas en que se presenta el relato histórico se estructuraron desde la Antigüedad en organizaciones más o menos complejas que articulaban las narraciones visuales con los héroes ligados a ellas en ciertos marcos de distribución que proporcionaban un orden y una jerarquía y a menudo, un contexto ornamental adecuado al caso y a la época. De este modo el personaje o los personajes y sus hazañas reciben una *dispositio* —para aludir a las herramientas de la retórica, que perseguía el mismo fin de la persuasión con otras herramientas— que pone a la vista simultáneamente y de un modo argumental, las acciones y los actantes. Los elementos del repertorio triunfal son pocos y se reiteran, resultando incluso intercambiables, como lo muestra la reutilización de relieves. Son descripciones de los hechos y campañas, símbolos, figuras alegóricas y virtudes que figuraban ejemplarmente los atributos de los actores, desprendidos de los mismos hechos presentados, e inscripciones alusivas al personaje que campeaba en el ático. Todo integrado en un marco arquitectónico de intercolumnios ordenado en torno al gran arco central, único o con dos menores a sus lados.

En los ejemplos romanos conocidos estas exposiciones ponían a la vista el «sujeto legal» de Hegel, que era el Estado Romano encarnado en la figura del líder que había forjado con sus campañas y conquistas las circunstancias en las que el Imperio afirmaba su poderío. El arco de triunfo, como forma, fue el modo más eficaz en que el discurso fue estructurado mediante la exposición de hechos históricos al servicio del poder de turno. Introducen un aspecto central: la consideración del público, esto es la, la persuasión, una verdadera *retórica icónica* dispuesta en espacios públicos a la vista de los ciudadanos.



Figura 1. Arco de Tito, Foro romano (fotografía de autor)

Figura 2. Arco de Tito, detalle (fotografía de autor)

Como en tantas otras cuestiones el mundo greco-romano inspiró conceptos, pero también modalidades artísticas y comunicacionales que retomarían las repúblicas liberales del siglo XIX. Así, los monumentos erigidos entre los siglos I y IV: la toma de Judea por Tito (81 d.C.) (figuras 1 y 2), la campaña de Partia de Septimio Severo (212 d. C.), el triunfo de Constantino en Puente Milvio (312 d. C.) y, en una resolución distinta, las dos campañas de Trajano para sujetar a Dacia (113 d. C.), (figura 3) aparecen como exaltación de los vencedores, pero también como testimonio perdurable de los grandes hechos de la historia romana y la consecuente legitimidad del orden que los produjo en el aparato del estado que había permitido la grandeza del Imperio.



Figura 3. Columna de Trajano, Foro de Trajano, Roma (fotografía del autor)

El cristianismo situó el relato en un espacio diferente, que era el de la exaltación de su propia ideología. Al extender su influencia sobre las distintas instancias políticas que dejó la desarticulación del mundo antiguo su discurso sobrevolaba las estructuras de poder político particulares, como lo muestran los mosaicos imperiales bizantinos. Pero fue a partir de la baja Edad Media, con el resurgimiento de la prédica y la narración, que los relatos hagiográficos configurarían un corpus de biografías más o menos fantásticas que servirán de base a los nuevos programas icónicos, destinados ahora a la divulgación de la historia evangélica, la doctrina y las vidas de santos. No suele asignarse a estos relatos un carácter

histórico, sin embargo, tratándose de exponer hechos que supuestamente ocurrieron, de algún modo lo son, crease o no en su veracidad, una inquisición válida para cualquier narrativa histórica. Los retablos medievales retomarán —tal como ocurría con los *artes praedicandi* en relación con la oratoria— los modelos de ordenamiento antiguo, donde el personaje, ahora el santo, era presentado rodeado de los hechos que acreditaban la santidad (figura 4) en una estructura narrativa que se apoyaba en las recopilaciones de textos circulantes y se ornaba adecuadamente según el momento y el caso. La idea de una estructura general que integraba personajes, narraciones, símbolos y ornamentos siguió vigente y a partir de la recuperación del clasicismo adquirió una disposición basada en los órdenes que recordaba a la distancia los antiguos arcos. La selección de episodios se guiaba igualmente por el principio de la peripecia, ahora aplicada a la historia personal. Las deidades antiguas (Tito como el águila/Júpiter en la bóveda de su arco, Helios guiando su carro en el de Constantino o *Ianus bifrons*) que daban el marco sobrenatural legitimante, dejan ahora lugar a las imágenes de Cristo Crucificado y María a los que se podían sumar. Dios Padre, los Evangelistas o los Apóstoles.

Las imágenes cristianas ponen a la vista claramente el carácter ejemplar y modelizante de la representación. Se ha dicho que el ejemplo fue la gran invención narrativa de la Edad Media y su encarnación en los valores cristianos se proyectó hasta la llegada de la ilustración, incluso generando tempranamente una pragmática en torno suyo, como fue la creación de organizaciones de devoción laica —las cofradías— que no solo los promovían exponiendo los relatos de sus vidas en sus retablos sino que los detallaban explícitamente en sus estatutos y les daban la forma práctica de una rutina de acción creando así una cadena que iba de los valores abstractos a la experiencia histórica y de ahí, imágenes mediante, a la conciencia de los fieles.

Estas representaciones que muestran a los personajes y a los hechos que los tuvieron por protagonistas se vuelven comprensibles en el universo de conceptos y valores en que su acción pudo tener existencia real, es decir, nuevamente, en aquellas legitimadas por el orden que las promueve. Como lo ha señalado Jerome Bruner «narrar una historia ya no equivale a invitar a ser como aquella es, sino a ver el mundo tal como se encarna en la



Figura 4. Retablo de Santa Bárbara, Alcázar de Segovia (fotografía del autor)



Figura 5. San Martín, copia de la obra de Henri Allouard, Plaza San Martín, La Plata (fotografía del autor)

historia» (2003, p. 45). Las historias ofrecen un modelo del mundo, marcan los límites de lo posible y crean «una comunidad de interpretación» que, como el mismo Bruner afirma no solo está en la base de la cohesión cultural sino también en el consenso normativo dado por su *corpus juri*. A diferencia de los programas de la Antigüedad, las imágenes cristianas solo ocupaban eventualmente el espacio público, refugiándose en los templos, pero en cambio se extendieron al terreno de la devoción privada, que daba a su discurso un alcance doméstico e íntimo.

Este programa, que fue hegemónico durante centurias dejó su lugar al republicanismo surgido del desarrollo de las concepciones ilustradas que, en aras de su carácter social y cívico, volvió a disponer la conmemoración de próceres, militares o políticos en las plazas, parques y bulevares de las rediseñadas ciudades. La organización, variada, solio recurrir a estructuras de escala, normalmente pedestales que al mismo tiempo que presentaban al personaje en altura, elevado a la consideración del pueblo, desarrollaban en torno a su figura el consabido correlato de sus obras (figura 5). Fue un esquema común y gozó de prestigio y grandes escultores a su servicio hasta mediados del siglo XX. Bustos y figuras individuales, completaban el panorama.

Estos programas de *retórica icónica*, destinados a preservar memorias y exaltar valores estaban asentados en unos cuantos principios no dichos. El primero tocaba a las imágenes, que debían expresar de un modo reconocible y verosímil los relatos y los personajes que ponían a la vista. Esto no implicaba un naturalismo acendrado, pero sí un código lo suficientemente cercano a la representación figurativa como para permitir la comprensión directa del público. Esto era particularmente necesario en el caso de las narraciones, a menudo complejas y secuenciales, cuya lectura requería claridad identificatoria. Entre la Antigüedad clásica y los comienzos del siglo XX esta condición se había, con sus más y sus menos, en general, cumplido. Un segundo requisito tenía que ver con la apreciación de la historia y de su registro, esto es, los consensos en torno a la conservación de la memoria. El «sujeto legal» de Hegel subyace en las diferentes formas que adoptaba el discurso icónico histórico en tanto tenía validez social y era reemplazado por otro cuando dejaba de tenerla. Las imágenes de emperadores, políticos, santos o próceres exhibían tanto historias como concepciones y un sistema valorativo explícito o no, pero conocido. Finalmente, estos marcos ideológicos, con todas las contradicciones y variantes que albergaban, eran hegemónicos y aunque sujetos a oposiciones no tenían enfrente otra ideología que los desafiara o que simplemente negara su legitimidad.

Este consenso de hecho, relativo al modo de organizar las sociedades, sufrió desde comienzos del siglo XVIII un cerco crítico que llegó a un hito, pero no terminó, con la Revolución Francesa. El nuevo modelo republicano, burgués, y liberal desplazó a la monarquía, pero entró rápidamente en colisión con las víctimas de la industrialización a quienes los teóricos marxistas dieron un marco de análisis nuevo y un horizonte social a conquistar. Pero fue recién con la materialización de esos programas en un régimen político establecido ocurrida en 1917 con la Revolución Rusa que el orden occidental dejó de ser en Occidente «todo para todos» como lo había pretendido el cristianismo. Este quiebre, al que siguieron otros, no solo en el terreno de la política sino, y especialmente, en el del arte y las ciencias, borró para siempre la idea de uniformidad cultural y social y dejó a la vista, en palabras de Roger Chartier, la renuncia a «una historia global, capaz de articular al mismo tiempo los diferentes niveles de la totalidad social» (1992, p. 49). Esta convivencia de representaciones diversas y por momentos discrepantes entre las perspectivas individuales o grupales condujo naturalmente a «perspectivas abiertas para pensar en otros modos de articulación entre las obras o las prácticas y el mundo social, sensibles a la vez a la pluralidad de divergencias que atraviesan la sociedad y a la diversidad de empleo de materiales o códigos compartidos» (Chartier, 1992, p. 50). Rompió también la hegeliana instauración de un centro de sentido, con el «abandono de la significación común a todos los fenómenos» como lo resaltó Foucault (2002, p.15).

La asunción de la complejidad de los marcos ideológicos y de la disputa social como un mecanismo natural, llevaba necesariamente a la obsolescencia de la instauración de modelos capaces de servir de guía o conducir a las masas. Paradójicamente, los regímenes socialistas, anclados en una perspectiva crítica del republicanismo burgués occidental, que había sido representado por sus *exempla* modernos, fueron proclives al mantenimiento de formas monumentales de exaltación personal de los líderes, indudablemente basadas en la uniformidad de visión propuesta, pero no hablaremos aquí de ellos. Baste decir que, en las democracias liberales, la Segunda Guerra Mundial parece haber sido el último filón de líderes vistos por la población como encarnación de una épica nacional. La segunda mitad del siglo XX ha producido mejores o peores estadistas, políticos y administradores, pero no próceres ni héroes a la vieja usanza y la tendencia de los historiadores a dejar de lado el acontecimiento, vigente desde el surgimiento de los Anales, pero aún antes, por ejemplo, en la obra de Jacob Burckhardt parece el correlato analítico del proceso cultural. Quiero poner un solo ejemplo, que es el de Olof Palme. El primer ministro sueco, fue asesinado en el centro de Estocolmo en 1986. Su muerte fue un punto de inflexión entre la *trygghet samhälle* o sociedad de la seguridad que había creado la socialdemocracia, partido al que Palme pertenecía y las corrientes neoliberales que dominaron el panorama político europeo desde el tándem Reagan-Tatcher y se convirtió inmediatamente en una especie de mártir laico para el conjunto de la sociedad. Sin embargo, no hay en todo el país un monumento que conmemore su figura y más allá de la consideración popular todos parecen haber sido renuentes a la idea del endiosamiento o de la proposición de un estatus particular. En sociedades que evitan tanto la rigidez ideológica como valoran las libertades individuales de elección, parece no haber lugar para próceres ni iluminados, cuya acción es mejor valorada en el plano de la interacción comunitaria que en la distante modelización de los pedestales.

Es claro que esto no significa que las representaciones públicas monumentales de personajes históricos hayan desaparecido. Los monumentos a Juan Domingo Perón (figura 6) o a Néstor Kirchner, emplazados en Buenos Aires (aquí enfrente, casi) hace pocos años así lo demuestran. Sin embargo, no puede dejar de observarse que ambos responden a un tipo de líder vinculado en el imaginario popular a una épica que en nuestro caso lleva a la larga tradición del caudillo como *factotum* político de la representación del pueblo tendiente al dominio hegemónico del espacio político. Quiero decir que estos contraejemplos afirman antes que desmienten mi hipótesis.

Por otro lado, la fragmentación ideológica de las sociedades ha alcanzado los lenguajes plásticos y abierto el panorama estético a prácticamente todas las expresiones, salvo quizás las tradicionales. La crisis del tema y la crisis del lenguaje naturalista, planteada ya por alguien tan lejano a nosotros como Pierre Francastel, no puede dejar de considerarse al pensar en la pervivencia de las representaciones monumentales de carácter



Figura 6. Carlos Benavídez, *Monumento a Juan Domingo Perón*, Plaza J.D. Perón, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (fotografía del autor)

histórico. La primera pregunta sería: ¿Cómo narrar sin representación figurativa? y luego: ¿Cómo poner a la vista personajes e identidades determinadas sin cierto grado de mimesis a la mano? Estos son problemas que se han presentado una y otra vez a la escultura contemporánea. Voy a poner un ejemplo.

Mi amigo Enrique González de Nava creó en 2001 una obra a pedido de exmiembros del coro de la Universidad de la Plata destinada a conmemorar a su fundador, el director italiano Rodolfo Kubik. La obra se llama *Columna sin fin* y es una columna de 3,27 m de altura de chapa de hierro (figura 7). Consiste en dos planos rectos cruzados que generan un eje y un volumen virtual y cuatro «alas». Los bordes de las alas muestran sesenta oscilaciones con forma de senoide de 5 cm de longitud y 3 de profundidad cada una, las que representan los sesenta años que se conmemoraron. En el eje se pueden ver seis aberturas semicirculares (que se completan con las de las otras planchuelas formando un vacío esférico de 8 cm de diámetro, ritmo interno que marca las décadas y conecta visualmente los sectores de la columna. El autor concibió igualmente las cuatro alas como símbolos de las cuatro tesituras (graves y agudos masculinos y graves y agudos femeninos)



Figura 7. Enrique González de Nava, *Columna sin fin* (homenaje a Rodolfo Kubik, Jardines del Colegio Nacional, La Plata (fotografía del autor)

de un coro mixto y el eje central como la dirección que los unifica y balancea durante la ejecución de la obra musical. El movimiento ascendente de este segmento de un sinfín dado por el empuje que le comunica la base piramidal formada por tres cuerpos de planta cuadrada decreciente. Virtualmente, es un monolito. El color amarillo cálido interactúa con los verdes y violetas del entorno y fue también escogido por el escultor como representación de la luz (la música que ilumina a las almas).²⁷

Es claro que todas estas figuraciones simbólicas requieren para su comprensión cabal un manual de uso. Y, aun así, parece poco probable que su conocimiento evoque en el observador los significados precisos atribuidos por el autor a las formas. La columna, pintada de amarillo de cadmio contrasta bellamente y reverbera en el verde del jardín del Colegio Nacional de La Plata donde se emplaza y su vibración visual parece evocar el fluir sin fin de la música, pero el conmemorado Kubik difícilmente se nos hace presente sin información complementaria. El informalismo, la tendencia a la abstracción o la simple

² Las interpretaciones simbólicas de formas y colores me fueron comunicadas por el autor.

renuencia a la representación naturalista ha creado a mi ver problemas serios para la escultura conmemorativa que se ve así limitada al simbolismo y la metáfora como herramientas expresivas dejando de lado el correlato narrativo. Esto es, las obras deben acompañarse de explicaciones textuales para que su sentido sea comprendido más allá de las eventuales sugerencias sensitivas que puedan provocar y que muchas veces funcionan muy bien en la creación de climas adecuados a la figuración del tema, aunque no para comunicar significados precisos.

He pretendido simplemente traer algunas cuestiones sobre la problemática de la representación conmemorativa o histórica, un género muy popular que no parece llevarse muy bien con la cultura y las estéticas contemporáneas. No significa que esto no sea posible porque los artistas siempre consiguen ajustar sus técnicas y sus formas a condiciones nuevas, pero en todo caso una revisión de estas condiciones podría aportar al desarrollo futuro. Para no hablar del juicio ideológico a los personajes del pasado, la célebre cancelación, que requeriría otra presentación.

Referencias

- Aristóteles (1974). *Poética* (edición trilingüe por V. García Yebra). Madrid, España: Gredos (documento original c335aC)
- Bruner, J. (2003). *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires, Argentina: FCE (original publicado en 2002).
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona, España: Gedisa.
- Foucault, M. (2002). *La Arqueología del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI (original publicado en 1969).
- Geertz, C. (1992). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa (original publicado en 1973)
- Greimas, A. (1966). *Sémantique structural*. Paris, France: Larousse.
- Kubler, G. (1962). *The shape of time: remarks on the history of things*. New Haven, USA: Yale University.
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, España: Frónesis Cátedra-Universitat de València.
- Propp, V. (1981). *Morfología del cuento*. Madrid, España: Fundamentos (original publicado en 1928).
- San Agustín (1957) *De doctrina cristiana*. En *Obras de San Agustín*, t. 15. Madrid, España: Biblioteca de autores cristianos, Madrid.
- White, H. (1990). *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, USA, London, UK: Johns Hopkins University Press (original publicado en 1987).