

Toda imagen del pasado que no es reconocida por el presente como una de sus propias inquietudes amenaza con desaparecer sin remedio.

WALTER BENJAMIN, «Tesis sobre la filosofía de la historia»

En una reseña de los escritos reunidos de Robert Smithson, publicada en *October*

en el otoño de 1979, proponía que el «genio» de Smithson era alegórico, y que estaba comprometido en la liquidación de una tradición estética que percibía como más o menos arruinada. Imputar una motivación alegórica al arte contemporáneo es aventurarse en territorio proscrito, porque la alegoría ha sido condenada durante casi dos siglos como aberración estética, la antítesis del arte. En la *Estética* Croce se refiere a ella como «ciencia, o arte que imita a la ciencia»; Borges una vez la llamó «error estético». Aunque si duda este autor sigue siendo uno de los escritores contemporáneos más alegóricos, sin embargo contempla la alegoría como un mecanismo pasado de moda, agotado, un asunto de interés histórico pero ciertamente no crítico. Las alegorías, de hecho, parecen representar para él la distancia entre el presente y un pasado irrecuperable:

sé que el arte alegórico pareció alguna vez encantador... y ahora es intolerable. Sentimos que, además de intolerante, es estúpido y frívolo. Ni Dante, que figuró la historia de su pasión en la *Vita nuova*; ni el romano Boecio, redactando en la torre de Pavia, a la sombra de la espada de su verdugo, el *De consolazione*, hubieran entendido ese sentimiento. ¿Cómo explicar esta discordia sin recurrir a una petición de principio sobre gustos que cambian?<sup>1</sup>

Esta declaración es doblemente paradójica, pues no sólo contradice la naturaleza alegórica de la propia ficción de Borges, sino que también le niega a la alegoría lo que le es más propio: su capacidad para rescatar del olvido histórico lo que amenaza con desaparecer. La alegoría surgió primero

E L I M P U L S O  
**ALEGORICO**  
 HACIA UNA TEORÍA DEL  
 POSTMODERNISMO

por  
 CRAIG OWENS

como respuesta a un sentido similar de alejamiento de la tradición; a lo largo de su historia ha funcionado en el espacio entre un presente y un pasado que, sin la reinterpretación alegórica, podrían haberse mantenido en exclusión. Cierta convicción de lo remoto del pasado, y un deseo de redimirlo para el presente: he ahí sus dos impulsos más fundamentales.

Ello explica su papel en la investigación psicoanalítica, así como su significación para Walter Benjamin, el único crítico del siglo XX que ha tratado esta materia sin prejuicios, filosóficamente.<sup>2</sup> Sin embargo, estos dos impulsos no alcanzan a explicar por qué el potencial estético de la alegoría da la impresión de haberse agotado hace tiempo; ni nos permiten localizar la ruptura histórica en la que la alegoría misma retrocedió a las profundidades de la historia.

La investigación de los orígenes de la actitud moderna hacia la alegoría podría parecer tan «estúpida y frívola» como su tema si no fuera por el hecho de que un impulso sin lugar a dudas alegórico ha comenzado a reafirmarse en varios aspectos de la cultura contemporánea: en el renacimiento de Benjamin, por ejemplo, o en *The Anxiety of Influence* de Harold Bloom. La alegoría es también manifiesta en la revitalización histórica que caracteriza hoy la práctica arquitectónica, y en la posición revisionista del discurso más reciente, en la historia del arte: T. J. Clark, por ejemplo, en su tratamiento de la pintura de mitad del siglo XX como «alegoría» política. En lo que sigue, quiero abordar este resurgimiento a través de su impacto tanto en la práctica como en la crítica de las artes visuales. Hay, como siempre, precedentes importantes que deben mencionarse: Duchamp identificó tanto el «estado instantáneo del Descanso» como la «exposición extra-rápida», esto es, los aspectos fotográficos<sup>3</sup> de *Large Glass* como «apariencia alegórica»; *Alegoría* es también el título de una de las pinturas en combinación más ambiciosas del Rauschenberg de los 50. La consideración de

1. Jorge Luis Borges, «De las alegorías a las novelas», en *Otras inquisiciones* (Madrid: Alianza Editorial-Emecé Editores, 1979, 2ª ed.), p. 155. [Nota del trad.: Las referencias a Borges están tomadas de esta fuente original, y no de la traducción inglesa citada en el ensayo de C. Owens; trad. Ruth L.C. Simms (Austin: University of Texas Press, 1964).]

2. Sobre la alegoría y el psicoanálisis, véase Joel Fine-man, «The Structure of Allegorical Desire», *October*, n. 12 (primavera 1980): 47-66. Las observaciones de Benjamin sobre la alegoría se encuentran en el último capítulo de *The Origin of German Tragic Drama*, trad. John Osborne (Londres: New Left Books, 1977). [Trad. esp.: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, 1990.]

3. Véase Rosalind Krauss, «Notes on the Index: Seventies Art in America», *October*, n. 3 (primavera 1977): 68-81.

esas obras debe posponerse, sin embargo, porque su importancia se hace evidente sólo después de que se haya reconocido totalmente la supresión de la alegoría por la teoría moderna.

Con el fin de reconocer la alegoría en sus manifestaciones contemporáneas, primero necesitamos tener una idea general de lo que de hecho es, o mejor, lo que *representa*, ya que la alegoría es una actitud a la vez que una técnica, una percepción a la vez que un procedimiento. Digamos por el momento que la alegoría se presenta cuando un texto es duplicado por otro; el Antiguo Testamento, por ejemplo, se hace alegoría cuando se lee como prefiguración del Nuevo. Esta descripción provisional —que no es una definición— explica tanto el origen de la alegoría en el comentario y la exégesis, como su afinidad continuada con ellos: como indica Northrop Frye, la obra alegórica tiende a prescribir la dirección de su propio comentario. Es este aspecto metatextual el que se invoca cuando se ataca la alegoría como interpretación meramente añadida *post facto* a una obra, un ornamento o una ostentación retóricas. Sin embargo, como sostiene Frye, «la alegoría genuina es un elemento estructural en la literatura; tiene que estar ahí, y no puede añadirse por la interpretación crítica sólo». <sup>4</sup> En la estructura alegórica, pues, un texto se lee a través de otro, no importa lo fragmentaria, intermitente o caótica que sea su relación; el paradigma para la obra alegórica es así el palimpsesto. (Es de aquí desde donde puede lanzarse una lectura de la alegoría de Borges, con «Pierre Menard, autor del Quijote» o varias de las *Crónicas de Bustos Domecq*, donde se postula el texto por su propio comentario.)

Concebida de este modo, la alegoría se convierte en el modelo de todo comentario, de toda crítica, hasta el extremo en que éstos se ven envueltos en la reescritura de un texto primario en términos de su significado figurado. Yo estoy interesado, sin embargo, en lo que ocurre cuando esta relación tiene lugar *dentro* de las obras de arte, cuando describe su estructura. Las imágenes alegóricas son imágenes que han sido objeto de apropiación; el artista alegórico no inventa las imágenes sino que las confisca. Reclama lo que es culturalmente significativo, lo plantea como su intérprete. Y en sus manos la imagen se convierte en otra cosa (*allos* = otro + *agoreuei* = hablar). El artista no restaura un significado ori-



JEFF KOONS  
WISHING WELL  
(1988)

ginal que puede haberse perdido u oscurecido; la alegoría no es hermenéutica. Más bien, añade otro significado a la imagen. Si añade, no obstante, lo hace sólo para sustituir: el significado alegórico suplanta a otro anterior; es un suplemento. Esta es la razón por la que se condena a la alegoría, pero es también la fuente de su significación teórica.

El primer vínculo entre la alegoría y el arte contemporáneo puede establecerse ahora: con la apropiación de imágenes que se da en las obras de Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Robert Longo, y otros... artistas que generan imágenes a través de la reproducción de otras imágenes. La imagen de la que se han apropiado puede ser un fotograma, una fotografía, un dibujo; a menudo se trata ya de una reproducción. Sin embargo, las manipulaciones a las que estos artistas someten esas imágenes cumplen la función de vaciarlas de su resonancia, de su significación, de su autorizado derecho al significado. A través de las ampliaciones de Brauntuch, por ejemplo, los dibujos de Hitler, o los de las víctimas de los campos de concentración, expuestos sin títulos, se hacen resueltamente opacos:

4. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), p. 54.

Cada operación a la que Brauntuch somete estos cuadros representa la duración de una mirada fascinada, perpleja, cuyo deseo es que ellos descubran sus secretos; pero el resultado es sólo hacer que los cuadros tengan aún más apariencia de cuadros, fijar para siempre en un objeto elegante nuestra *distancia de la historia* que produjo estas imágenes. *Esa distancia es todo lo que estos cuadros significan.*<sup>5</sup>

La de Brauntuch es, de este modo, aquella mirada de melancolía que Benjamin identificaba con el temperamento alegórico:

Si el objeto se hace alegórico bajo la mirada de la melancolía, si la melancolía hace que la vida fluya de él y siga muerto, pero eternamente seguro, entonces está expuesto al artista alegórico, está incondicionalmente en poder suyo. Es decir, ahora es totalmente incapaz de emanar cualquier significado o significación propia; esa significación que tiene, la adquiere del artista alegórico. Él la coloca dentro del objeto, y permanece detrás de ella; no en un sentido psicológico sino ontológico.<sup>6</sup>

Las imágenes de Brauntuch profieren y difieren simultáneamente una promesa de significado; solicitan a la vez que frustran nuestro deseo de que la imagen sea directamente transparente en su significación. Como consecuencia, parecen extrañamente incompletas —fragmentos o ruinas que deben ser *descifradas*.

La alegoría se ve atraída coherentemente hacia lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto —una afinidad que halla su expresión más global en la ruina, que Benjamin veía como el emblema alegórico por excelencia. Aquí las obras del hombre se reabsorben en el paisaje; las ruinas representan así la historia como un proceso irreversible de disolución y decadencia, un progresivo distanciamiento del origen:

En la alegoría el observador se ve confrontado con la *facies hippocratica* de la historia como un paisaje petrificado, primordial. Todo lo relacionado con la historia que, desde el mismo principio, ha sido inoportuno, penoso, sin éxito, se expresa en un rostro —o mejor, en una cabeza de muerte. Y aunque una cosa así carece de toda libertad «simbólica» de expresión, de toda proporción clásica, de toda humanidad... sin embargo, ésta es la forma en la que la sujeción del hombre a la naturaleza es más obvia y da lugar significativamente no sólo a la cuestión enigmática de la naturaleza de la existencia humana como tal, sino también de la historicidad biográfica del individuo. Éste es el centro del modo alegórico de ver. ...<sup>7</sup>

Con el culto alegórico de las ruinas surge un segundo vínculo entre la alegoría y el arte contemporáneo: en la es-

pecificidad de emplazamiento, la obra que parece haberse fundido físicamente en su situación, que parece hallarse incrustada en el lugar donde la encontramos. La obra de emplazamiento específico aspira a menudo a una monumentalidad prehistórica; Stonehenge y las líneas de Nazca se toman como prototipos. Su «contenido» es con frecuencia mítico, como el del *Spiral Jetty*, cuya forma derivó de un mito local de un remolino en el fondo del Gran Lago Salado; de este modo Smithson ejemplifica la tendencia a empeñarse en una *lectura* del emplazamiento, en términos no sólo de su especificidad topográfica sino también de sus resonancias psicológicas. Obra y emplazamiento se presentan así en una relación dialéctica. (Cuando la obra de emplazamiento específico se concibe en términos de reclamación de tierra, y se instala en una mina o cantera abandonada, entonces su motivación «defensivamente recuperativa» se hace patente.)

Las obras de emplazamiento específico son impermanentes, instaladas en localizaciones concretas durante un periodo limitado, con lo que su impermanencia ofrece la medida de su circunstancialidad. No obstante, rara vez son desmanteladas sino que simplemente se les abandona a la naturaleza; Smithson reconoció coherentemente como parte de sus obras a las fuerzas que erosionan y finalmente incorporan a aquéllas a la naturaleza. En esto, la obra de emplazamiento específico se convierte en un emblema de la transitoriedad, de lo efímero de todos los fenómenos; es el *memento mori* del siglo XX. A causa de su impermanencia, además, la obra se conserva con frecuencia sólo en fotografías. Este hecho es crucial, pues sugiere el potencial alegórico de la fotografía. «Una apreciación de la transitoriedad de las cosas, y el interés por rescatarlas para la eternidad, es uno de los impulsos más fuertes de la alegoría».<sup>8</sup> Y de la fotografía, podríamos añadir. Como arte alegórico, pues, la fotografía representaría nuestro deseo de fijar lo transitorio, lo efímero, en una imagen estable y estabilizadora. En las fotografías de Atget y Walker Evans, en tanto que de forma autoconsciente conservan lo que amenaza con desaparecer, ese deseo se convierte en el *sujeto* de la imagen. Si sus fotografías son alegóricas, sin embargo, se debe a que lo que ofrecen es sólo un fragmento, y así éste afirma su propia arbitrariedad y contingencia.<sup>9</sup>

5. Douglas Crimp, «Pictures», *October*, n. 8 (primavera 1979): 85 (el énfasis se ha añadido).

6. Benjamin, *German Tragic Drama*, pp. 183-184.

7. *Ibid.*, p. 166.

8. *Ibid.*, p. 223.

9. «Ni Evans ni Atget pretenden ponernos en contacto con una realidad pura, una cosa en sí misma; sus cortes afirman siempre su propia arbitrariedad y contingencia. Y el mundo que característicamente dibujan es un mundo que ya se ha canalizado en un significado que precede a la fotografía: un significado inscrito por la obra, por el uso, como habitación, como artefacto. Sus retratos son signos que representan signos, números enteros en cadenas implícitas de significación que vienen a descansar sólo en grandes sistemas de significado social: los códigos del hogar, de la calle, de los sitios públicos». Alan Trachtenberg, «Walker Evans's *Message from the Interior*: A Reading», *October*, n. 11 (invierno 1979): 12 (la cursiva se ha añadido).

Por tanto, deberíamos también estar preparados para hallar una motivación alegórica en el fotomontaje, porque es la «práctica común» de la alegoría, «apilar fragmentos sin cesar, sin ninguna idea estricta de finalidad».<sup>10</sup> Este método de construcción condujo a Angus Fletcher a comparar la estructura alegórica con la neurosis obsesiva<sup>11</sup>; y el carácter obsesivo de las obras de Sol Le Witt, digamos, o Hanne Darboven sugiere que pueden también caer en la órbita de lo alegórico. Aquí hallamos todavía un tercer vínculo entre la alegoría y el arte contemporáneo: en las estrategias de acumulación, la obra paratáctica compuesta por la simple colocación de «una cosa después de otra» —*Lever* de Carl Andre o *Primary Accumulation* de Trisha Brown. Un paradigma de la obra alegórica es la progresión matemática:

Si un matemático ve los números 1, 3, 6, 11, 20, reconocerá que el «significado» de esta progresión puede reformularse en el lenguaje algebraico de la fórmula:  $X$  más  $2^{\alpha}$ , con ciertas restricciones en  $X$ . Lo que sería una secuencia cualquiera para una persona inexperta aparecería ante un matemático como una secuencia significativa. Nótese que la progresión puede seguir *ad infinitum*. Esto establece un paralelo con la situación en casi todas las alegorías. No tienen ningún límite inherente «orgánico» de magnitud. Muchas están sin acabar, como *El castillo* y *El proceso* de Kafka.<sup>12</sup>

La alegoría se ocupa, pues, de la proyección —bien espacial bien temporal, o ambas— de la estructura como secuencia; el resultado, sin embargo, no es dinámico, sino estático, ritual, repetitivo. Es, así, el epítome de la contranarrativa, pues detiene la narrativa en el lugar, sustituyendo un principio de disyunción sintagmática por otro de combinación diegética. De este modo la alegoría superpone una lectura de correspondencias vertical o paradigmática sobre una cadena de hechos horizontal o sintagmática. La obra de Andre, Brown, Le Witt, Darboven, y otros, comprometida, como lo está, con la externalización del procedimiento lógico, su proyección como una experiencia espaciotemporal, requiere también tratamiento en términos de alegoría.

Esta proyección de la estructura como secuencia recuerda el hecho de que, en la retórica, la alegoría se define tradicionalmente como una metáfora individual introducida en series continuas. Si se reformula esta definición en términos estructuralistas, entonces la alegoría se revela como la proyección del eje metafórico del lenguaje sobre su dimensión



PHILIP TAAFFE,  
UNTITLED  
(1988)

metonímica. Roman Jakobson definió esta proyección de la metáfora sobre la metonimia como la «función poética», y llegó a asociar la metáfora con la poesía y el romanticismo, y la metonimia con la prosa y el realismo. La alegoría implica, sin embargo tanto la metáfora como la metonimia; tiende, por tanto, a «atravesar y subtender todas esas categorizaciones estilísticas, siendo igualmente posible tanto en el verso como en la prosa, y siendo totalmente capaz de transformar el naturalismo más objetivo en el expresionismo más subjetivo, o el realismo más determinado en el barroco más surrealísticamente ornamental».<sup>13</sup> Esta patente indiferencia a las categorías estéticas no se evidencia en ningún lugar con más claridad que en la reciprocidad que la alegoría propone entre lo visual y lo verbal: las palabras se tratan a menudo como fenómenos puramente visuales, mientras que las imágenes visuales se ofrecen como un texto escrito que ha de descifrarse. Era este aspecto de la alegoría el que criticaba Schopenhauer cuando escribía:

Si el deseo de fama está firme y permanentemente arraigado en la mente del hombre... y si ahora este hombre se presenta ante el Genio de la Fama [por Annibale Caracci] con sus coronas de laurel, entonces toda su mente se ve así excitada, y sus fuerzas se ven llamadas a la actividad. Pero lo mis-

10. Benjamin, *German Tragic Drama*, p. 178.

11. Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1964), pp. 279-303.

12. *Ibid.*, p. 174.

13. Fineman, «Allegorical Desire», p. 51. «De este modo hay alegorías que son primariamente perpendiculares, preocupadas más de la estructura que de la extensión temporal. ... Por otro lado, está la alegoría que es primariamente horizontal. ... Finalmente, desde luego, hay alegorías que funden ambos ejes en proporciones relativamente iguales. ... Cualquiera que sea la orientación primordial de cualquier alegoría particular, sin embargo —recorriendo hacia arriba y hacia abajo las declinaciones de la estructura, o desarrollada lateralmente a través del tiempo narrativo—, tendrá éxito como alegoría sólo hasta el punto en que pueda sugerir la autenticidad con la que los dos polos coordinados se hablan uno al otro, con la estructura plausiblemente desplegada en el tiempo, y la narración manteniendo persuasivamente las distinciones y equivalencias descritas por la estructura» (p. 50).



ROSS BLECKNER,  
BROCADE  
(1989)

mo sucedería también si de repente viera la palabra «fama» escrita con caracteres claros y grandes en la pared.<sup>14</sup>

Como todo esto puede recordar los juegos lingüísticos de los artistas conceptuales Robert Barry y Lawrence Weiner, cuya obra está concebida, de hecho, como esos caracteres claros y grandes en la pared, lo que revela de hecho es la naturaleza esencialmente pictogramática de la obra alegórica. En la alegoría, la imagen es un jeroglífico; una alegoría es un *rebus* —escrito compuesto de imágenes concretas.<sup>15</sup> De este modo deberíamos también buscar la alegoría en las obras contemporáneas que siguen deliberadamente un modelo discursivo: *Rebus* de Rauschenberg, o las series de Twombly que parten del poeta alegórico Edmund Spenser.

Esta confusión de lo verbal y lo visual es, sin embargo, sólo un aspecto de la desesperada confusión que sufre la alegoría con todos los medios estéticos y categorías estilísticas (desesperada, esto es, de acuerdo con cualquier partición del terreno estético sobre bases esencialistas). La obra alegórica es sintética; atraviesa las fronteras estéticas. Esta confusión de los géneros, anticipada por Duchamp, reaparece hoy en

la hibridación, en las obras eclécticas que ostentosamente combinan medios artísticos que antes eran distintos.

La apropiación, la especificidad de emplazamiento, la impermanencia, la acumulación, la discursividad, la hibridación... estas estrategias diversas caracterizan en buena medida el arte del presente y lo distinguen de sus predecesores modernistas. Constituyen también una totalidad cuando se les ve en relación con la alegoría, sugiriendo que el arte postmodernista puede identificarse de hecho con un impulso único, coherente, y que la crítica seguirá siendo incapaz de explicar ese impulso mientras continúe pensando en la alegoría como error estético. Estamos obligados, por tanto, a volver a nuestras preguntas iniciales: ¿cuándo se proscribió la alegoría por vez primera, y por qué razones?

La supresión crítica de la alegoría es un legado de la teoría del arte romántica que fue heredada de un modo acríptico por el modernismo. Las alegorías del siglo XX —las de Kafka, por ejemplo, o las del propio Borges— rara vez se llaman alegorías, sino parábolas o fábulas; hacia mitad del siglo XIX, sin embargo, Poe —que no era tampoco inmune a la alegoría— podía ya acusar a Hawthorne de «alegorizar», de añadir mensajes morales a cuentos absolutamente inocentes. La historia de la pintura modernista comienza con Manet y no con Courbet, que persistía en pintar «alegorías reales». Incluso los contemporáneos que más apoyaban a Courbet (Proudhon y Champfleury) se quedaban perplejos ante su inclinación alegórica; o se era realista o alegorista, insistían, dando a entender que se era modernista o historicista.

En las artes visuales, fue en gran medida la asociación de la alegoría con la pintura de la historia lo que preparó su defunción. A partir de la Revolución, se había alistado al servicio del historicismo para producir imagen sobre imagen del presente en términos del pasado clásico. Esta relación se expresó no sólo superficialmente, en detalles de vestimenta y fisonomía, sino también estructuralmente, a través de una condensación radical de la narrativa en un instante único, emblemático —significativamente, Barthes lo llama *jeroglífico*<sup>16</sup> —en el que podría leerse el pasado, el presente y el futuro, esto es, el significado *histórico* de la acción representada. Esta es desde luego la doctrina del momento más fecundo, y dominó la práctica artística durante

14. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, vol. 1, Libro 3, §50. Citado en Benjamin, *German Tragic Drama*, p. 162.

15. Este aspecto de la alegoría puede rastrearse en los esfuerzos de los investigadores humanistas por descifrar los jeroglíficos: «En sus intentos adoptaron el método de un *copus* pseudo-epigráfico escrito a finales del siglo segundo, o posiblemente incluso en el siglo cuarto después de Cristo, los *Hieroglyphica* de Horapollon. Su materia... está constituida totalmente por los jeroglíficos denominados simbólicos o enigmáticos, signos meramente pictóricos, que se presentaron al jerogramático, aparte de los signos fonéticos normales, en el contexto de instrucciones religiosas, como el nivel último de una filosofía mística de la naturaleza. Se acercaron a los obeliscos con recuerdos de esta lectura en la mente, y así surgió la mala comprensión como base de esa forma de expresión, rica e infinitamente extendida. Pues los investigadores procedieron a partir de la exégesis alegórica de los jeroglíficos egipcios, en los que se sustituyeron datos históricos y de culto por tópicos de filosofía natural, moral y mística, hasta la extensión de este nuevo tipo de escritura. Se produjeron los libros de iconología, que no sólo desarrollaron las oraciones de esta escritura, y tradujeron frases enteras 'palabra por palabra a través de signos pictóricos especiales', sino que con frecuencia tomaron la forma de elementos léxicos. 'Bajo el liderazgo del investigador-artista, Albertus, los humanistas comenzaron así a escribir con imágenes concretas (*rebus*) en lugar de con letras; la palabra «rebus» se originó de este modo sobre la base de los jeroglíficos enigmáticos, y medallones, columnas, arcos de triunfo, y todos los objetos artísticos concebibles producidos por el Renacimiento, fueron cubiertos con tales dispositivos enigmáticos»; Benjamin, *German Tragic Drama*, pp. 168-169. (Las citas de Benjamin están extraídas del monumental estudio de Karl Giehlow «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, 32, n. 1 [1915]: 36.).

16. Roland Barthes, «Diderot, Brecht, Eisenstein», en *Image-Music-Text*, trad. Stephen Heath (Nueva York: Hill and Wang, 1977), p. 73.

la primera mitad del siglo XIX. Las asociaciones sintagmáticas o narrativas se comprimieron con el fin de obligar a una lectura vertical de las correspondencias (alegóricas). Se extrajeron de este modo los hechos de un *continuum*; como resultado, la historia podía recobrase solamente a través de lo que Benjamin ha llamado «el salto de un tigre al pasado»:

Así para Robespierre la antigua Roma era un pasado cargado con el tiempo del ahora que arrancaba del *continuum* de la historia. La Revolución Francesa se vio a sí misma como Roma reencarnada. Evocaba a la antigua Roma de la forma en la que la moda evoca los vestidos del pasado. La moda tiene una preferencia por lo tópico, sin importarle donde revuelva en los matorrales de hace mucho tiempo; es el salto de un tigre al pasado.<sup>17</sup>

Aunque para Baudelaire esta interpenetración alegórica de la modernidad y la antigüedad clásica poseía no poca significación teórica, la actitud de la vanguardia que surgió a mitad del siglo en una atmósfera repleta de historicismo fue expresada sucintamente por Proudhon, al escribir del Leónidas en las *Termópilas* de David:

¿Dirá uno... que no es ni Leónidas y los espartanos, ni los griegos y persas a quienes debemos ver en esta gran composición; que es el entusiasmo del '92 lo que el pintor tenía en perspectiva y la Francia republicana salvada de la Coalición? ¿Pero por qué esta alegoría? ¿Qué necesita pasar a través de las Termópilas y volver atrás veintitrés siglos para alcanzar el corazón de los franceses? ¿No teníamos nosotros héroes, ni victorias propias?<sup>18</sup>

Así que para cuando Courbet intentó rescatar la alegoría para la modernidad, la línea que las separaba había sido claramente trazada, y la alegoría, concebida como antitética al credo modernista de *Il faut être de son temps*, resultó condenada, junto a la pintura de la historia, a una existencia marginal, puramente histórica.

Baudelaire, sin embargo, a quien se asocia más estrechamente con esa divisa, nunca condenó la alegoría; en su primera obra publicada, el *Salon de 1845*, la defendía contra las «lumberas de la prensa»: «¿Cómo podía esperar uno... hacerles comprender que la alegoría es una de las ramas más nobles del arte?»<sup>19</sup> El apoyo del poeta a la alegoría es sólo aparentemente paradójico, pues fue la relación de antigüedad y modernidad lo que le dio la base para su teoría del arte moderno, y la alegoría lo que le dio la forma. Jules Lemaitre, al escribir en 1895, describía lo «específicamente bau-

delaireano» como la «combinación constante de dos modos opuestos de reacción... un modo pasado y otro presente»; Claudel observó que el poeta combinaba el estilo de Racine con el de un periodista del Segundo Imperio.<sup>20</sup> Un vislumbre de los sostenimientos teóricos de esta amalgama de presente y pasado se nos ofrece en el capítulo «Sobre el heroísmo de la vida moderna» del *Salon de 1846*, y de nuevo en «El pintor de la vida moderna», donde la modernidad se define como «lo transitorio, lo efímero, lo contingente; es una mitad del arte, siendo la otra lo eterno e inmutable».<sup>21</sup> Si al artista moderno se le exhortaba a concentrarse en lo efímero, sin embargo, era porque era efímero, esto es, amenazaba con desaparecer sin dejar huella. Baudelaire concebía el arte moderno, al menos en parte, como el rescate de la modernidad para la eternidad.

En «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», Benjamin llama la atención sobre este aspecto del proyecto de Baudelaire, vinculándolo con el estudio monumental de Maxime Du Camp *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle* (significativamente, Du Camp es más conocido hoy por sus fotografías de ruinas):

De repente se le ocurrió al hombre que había viajado extensamente por el Oriente, que estaba familiarizado con los desiertos cuyas arenas son el polvo de los muertos, que esta ciudad, también, cuyo bullicio lo rodeaba por completo, tendría que morir alguna vez, de la forma en que habían muerto tantas capitales.

Se le ocurrió lo extraordinariamente interesante que sería para nosotros hoy una descripción exacta de Atenas en la época de Pericles, de Cartago en la época de Barca, de Alejandría en la época de los Ptolomeos, y de Roma en la época de los Césares. ... En un destello de inspiración, del tipo que ocasionalmente nos conduce a algo extraordinario, resolvió escribir la clase de libro sobre París que los historiadores de la antigüedad no habían escrito sobre sus ciudades.<sup>22</sup>

Para Benjamin, Baudelaire está motivado por un impulso idéntico, lo que explica su atracción por los grabados alegóricos de Charles Meyron sobre París, que «acercaban el rostro antiguo de la ciudad sin abandonar un adoquín.»<sup>23</sup> Según la visión de Meyron, lo antiguo y lo moderno se superponían, y de la voluntad por preservar las huellas de algo que estaba muerto, o próximo a la muerte, surgía la alegoría: en un título el renovado Pont Neuf, por ejemplo, se transforma en un *memento mori*.<sup>24</sup>

17. Walter Benjamin, «Theses on the Philosophy of History», en *Illuminations*, trad. Harry Zohn (Nueva York: Schocken Books, 1969), p. 255.

18. Citado en George Boas, «Courbet and His Critics», en *Courbet in Perspective*, ed. Petrus Doesschate Chu (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977), p. 48.

19. Charles Baudelaire, «Salon of 1845», en *Art in Paris 1845-1862*, ed. y trad. Jonathan Mayne (Nueva York: Phaidon Publishers, 1965), p. 14.

20. Citado en Walter Benjamin, «The Paris of the Second Empire in Baudelaire», *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. Harry Zohn, Londres: New Left Books, 1973), p. 100. La observación de Lemaitre aparece en la p. 94 del mismo texto.

21. Charles Baudelaire, «The Painter of Modern Life», *Selected Writings on Art and Artists*, trad. P. E. Charvet (Baltimore: Penguin Books, 1972), p. 403.

22. Paul Bourget, «Discours académique du 13 juin 1895. Succession à Maxime Du Camp», *L'anthologie de l'Académie française* (Paris, 1921), vol. 2, pp. 191ss. Citado en Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 86.

23. Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 87.

24. Benjamin cita el título; en la traducción dice así: «Aquí yace el paralelo exacto del antiguo Pont Neuf, todo recalafateado como si fuera nuevo de acuerdo con una reciente ordenanza. Oh doctores médicos y hábiles cirujanos, por qué no hacéis con nosotros lo mismo que se hizo con este puente de piedra» (*Charles Baudelaire*, p. 88).

La perspicacia primera de Benjamin —«el genio de Baudelaire, que se nutrió de la melancolía, era alegórico»<sup>25</sup>— efectivamente sitúa en el origen del modernismo en las artes un impulso alegórico y sugiere, así, la posibilidad, antes excluida, de una lectura alternativa de obras modernistas, una lectura en la que se reconociera totalmente su dimensión alegórica. La manipulación de fuentes históricas de Manet, por ejemplo, es inconcebible sin alegoría; ¿no fue un supremo gesto alegórico reproducir en 1871 el *Toreador muerto* como un comunero herido, o trasponer el batallón de fusilamiento de la *Ejecución de Maximiliano* a las barricadas de París? ¿Y no explota también el *collage*, o la manipulación y consiguiente transformación de fragmentos muy significativos, el principio atomizador, disyuntivo, que se halla en el corazón de la alegoría? Estos ejemplos sugieren que, en la práctica al menos, el modernismo y la alegoría no son antitéticos, que es sólo en la teoría donde se ha reprimido el impulso alegórico. Es a la teoría, pues, a la que debemos volvernos si deseamos aprehender todas las implicaciones del regreso reciente de la alegoría.

Casi al principio de «El origen de la obra de arte», Heidegger introduce dos términos que definen el «marco conceptual» dentro del cual el pensamiento estético ubica convencionalmente a la obra de arte:

La obra de arte es, sin duda, una cosa que se ha hecho, pero dice algo más que la mera cosa en sí que es, *alio agoreuei*. La obra hace público algo distinto de sí misma; manifiesta algo más; es una alegoría. En la obra de arte algo más se mezcla con la cosa que se ha hecho. Esta acción de mezclarse es, en griego, *sumballein*. La obra es un símbolo.<sup>26</sup>

Al imputar una dimensión alegórica a toda obra de arte, el filósofo parece repetir el error, lamentado habitualmente por los comentaristas, de generalizar el término *alegoría* hasta el extremo de que llega a carecer de significado. No obstante, en este pasaje Heidegger está recitando las letanías de la estética filosófica sólo para preparar su disolución. Es irónico, y debe recordarse que la ironía misma se registra generalmente como variante de lo alegórico; que las palabras puedan usarse para significar sus opuestos es en sí misma una percepción fundamentalmente alegórica.

Alegoría y símbolo, como todas las parejas conceptuales, distan de estar convenientemente equilibradas. En la es-

tética moderna, la alegoría se subordina generalmente al símbolo, que representa la unidad supuestamente indisoluble de forma y sustancia que caracteriza la obra de arte como presencia pura. Aunque esta definición de la obra de arte como materia informada es, como sabemos, tan antigua como la propia estética, fue revitalizada con cierto sentido de urgencia renovada por la teoría del arte romántica, sirviendo como base de la condena filosófica de la alegoría. Según Coleridge, «lo Simbólico no puede, quizá, definirse mejor en oposición a lo Alegórico, más que siendo siempre en sí mismo una parte de aquello, de la totalidad de lo que es representante.»<sup>27</sup> El símbolo es una sinécdoque, una parte que representa el todo. Esta definición es posible, sin embargo, si y sólo si la relación del todo con sus partes se concibe de una manera particular. Esta es la teoría de la causalidad expresiva analizada por Althusser en la *Lectura del Capital*:

[El concepto de expresión leibniziano] presupone en principio que el todo en cuestión se reduce a una *esencia interna*, de la que los elementos del todo no son pues más que las formas fenoménicas de expresión, estando presente en cada punto del todo el principio interno de la esencia, de tal modo que en cualquier momento sea posible escribir la ecuación inmediatamente adecuada: *tal y tal elemento... = la esencia interna del todo*. Aquí había un modelo que permitía pensar la efectividad del todo en cada uno de sus elementos, pero si esta categoría —esencia interna/fenómeno externo— se hubiera de aplicar en cualquier lugar y en cualquier momento a cada uno de los fenómenos que surgen en la totalidad en cuestión, presupondría que el todo tendría cierta naturaleza, precisamente la naturaleza de un todo 'espiritual' en el que cada elemento fuera expresivo de la completa totalidad como una 'pars totalis'.<sup>28</sup>

La de Coleridge es, así, una teoría expresiva del símbolo, la unión presentacional de la «esencia interna» y la expresión externa, que de hecho se revelan como idénticas. Pues la esencia no es más que ese elemento del todo que se ha tomado hipostáticamente como su esencia. La teoría de la expresión procede de este modo en círculo: aunque está diseñada para explicar la efectividad del todo en sus elementos constitutivos, sin embargo son esos elementos mismos los que reaccionan sobre el todo, permitiéndonos concebir a este último en términos de su «esencia». En Coleridge, pues, el símbolo es precisamente esa parte del todo a la que puede reducirse. El símbolo no representa esencia; es esencia.

Sobre la base de esta identificación, el símbolo deviene

25. Walter Benjamin, «Paris —the Capital of the Nineteenth Century», trad. Quentin Hoare, en *Charles Baudelaire*, p. 170.

26. Martin Heidegger, «The Origin of the Work of Art», *Poetry, Language, Thought*, trad. Albert Hofstadter (Nueva York: Harper & Row, 1971), pp. 19-20.

27. Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. Thomas Middleton Raysor (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1936), p. 99 (la cursiva se ha añadido).

28. Louis Althusser y Etienne Balibar, *Reading Capital*, trad. Ben Brewster (Londres: New Left Books, 1970), pp. 186-187 (el énfasis se ha añadido).

en el problema mismo de la intuición artística: «De primordial importancia para nuestra materia actual es este punto, que la última (la alegoría) no puede ser más que formulada conscientemente; mientras que en el primero (el símbolo) es muy posible que la verdad general representada pueda estar funcionando inconscientemente en la mente del escritor durante la construcción del símbolo». <sup>29</sup> El símbolo es, así, un signo motivado; de hecho, representa la motivación lingüística como tal. Por esta razón Saussure sustituyó el término *signo* por *símbolo*, pues este último «nunca es totalmente arbitrario; no está vacío, porque existe el rudimento de un vínculo natural entre el significante y el significado». <sup>30</sup> Si el símbolo es un signo motivado, entonces la alegoría, concebida como su antítesis, se identificará como el dominio de lo arbitrario, lo convencional, lo no motivado.

Esta asociación del símbolo con la intuición estética, y la alegoría con la convención, fue heredada de forma acrítica por la estética moderna; así dice Croce en la *Estética*:

Pues si el símbolo se concibe como inseparable de la intuición artística, es un sinónimo de la intuición misma, que siempre tiene un carácter ideal. No hay doble fondo en el arte, sino uno solo; en el arte todo es simbólico porque todo es ideal. Pero si el símbolo se concibe como separable... si el símbolo puede hallarse en un lado, y en el otro la cosa simbolizada, volvemos a caer en el error intelectualista: el llamado símbolo es la exposición de un concepto abstracto, una alegoría; es ciencia, o arte que imita la ciencia. Pero debemos ser también justos con lo alegórico. A veces es totalmente inofensivo. Tomemos la *Gerusalemme liberata*: la alegoría fue imaginada posteriormente; tomemos el *Adone* de Marino: el poeta de lo lascivo insinuó después que fue escrito para mostrar cómo «la indulgencia sin moderación acaba en el dolor»; tomemos una estatua de una mujer hermosa: el escultor puede adjuntar una etiqueta a la estatua diciendo que representa la *Clemencia* o la *Bondad*. Esta alegoría que viene a agregarse a una obra acaba *post festum* no cambia la obra de arte. ¿Qué es entonces? Es una expresión externamente añadida a otra expresión. <sup>31</sup>

En nombre de la «justicia», pues, y con el fin de preservar el carácter intuitivo de toda obra de arte, incluyendo lo alegórico, la alegoría se concibe como un suplemento, «una expresión añadida externamente a otra expresión». Reconocemos aquí esa estrategia permanente de la teoría del arte occidental que excluye de la obra todo lo que ponga a prueba su determinación como la unidad de «forma» y «contenido». <sup>32</sup> Concebida como algo añadido o sobreañadido a la

obra después de hecha, la alegoría será, consiguientemente, separable de ella. De este modo el modernismo puede recuperar las obras alegóricas para sí, a condición de que lo que las hace alegóricas sea pasado por alto o ignorado. El significado alegórico parece ser en verdad suplementario; podemos apreciar la *Alegoría de Fortuna* de Bellini, por ejemplo, o leemos el *Progreso del peregrino*, como recomendaba Coleridge, sin atender a su significación iconográfica. Rosemond Tuve describe en el espectador «la experiencia de un cuadro de género —o así lo había conceptualizado— que se torna en... [una] alegoría ante sus ojos, merced a algo que aprende (generalmente sobre la historia y de ahí la significación más profunda de la imagen)». <sup>33</sup> La alegoría es extravagante, un gasto de valor superfluo; está siempre *en exceso*. Croce la encontraba «monstruosa» precisamente porque codifica dos contenidos dentro de una forma. <sup>34</sup> Mas el suplemento alegórico no es sólo una adición, sino también una sustitución. Toma el lugar de un significado anterior, que de este modo resulta o bien borrado o bien oscurecido. Debido a que la alegoría usurpa su objeto comporta en ella misma un peligro, la posibilidad de perversión: que lo que está «simplemente agregado» a la obra de arte se confunda con su «esencia». De ahí la vehemencia con la que la estética moderna —la estética formalista en particular— denuesta el suplemento alegórico, porque pone en tela de juicio la seguridad de los cimientos sobre los que se erige la estética.

Si la alegoría se identifica con un suplemento, entonces se alinea también con la escritura, en tanto que la escritura se concibe como algo suplementario al habla. Es desde luego dentro de la misma tradición filosófica que subordina la escritura al habla donde la alegoría se subordina al símbolo. Podría demostrarse, desde otra perspectiva, que la supresión de la alegoría es idéntica a la supresión de la escritura. Pues la alegoría, ya sea visual o verbal, es esencialmente una forma de texto escrito —ésta es la base del tratamiento que hace de ella Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*: «De un golpe la profunda visión de la alegoría transforma las cosas y las obras en escritura que bulle». <sup>35</sup>

La teoría de la alegoría de Benjamin, que procede de la percepción de que «cualquier persona, cualquier objeto, cualquier relación puede significar absolutamente cualquier otra cosa», <sup>36</sup> se resiste a ser resumida. Dado su carácter

29. Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, p. 99. Este pasaje debería compararse con la famosa condena de Goethe de la alegoría: «Hay una gran diferencia en si el poeta comienza con una idea universal y luego busca lo particular adecuado, o si contempla lo universal en lo particular. El primer método produce la alegoría, donde lo particular tiene estatus simplemente como un ejemplo, un caso de lo universal. El segundo, en contraste, es lo que revela la poesía en su verdadera naturaleza: expresa un particular sin pensar independientemente en, o sin referirse a, un universal, pero al aprehender lo particular en su carácter viviente, implícitamente aprehende lo universal de forma conjunta». Citado en Philip Wheelwright, *The Burning Fountain* (Bloomington: Indiana University Press, 1968), p. 89 (la cursiva se ha añadido). Esto recuerda la visión de Borges sobre la alegoría: «[La alegoría] es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos. Las abstracciones están personificadas; por eso, en toda alegoría hay algo novelístico. Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos (Dupin es la Razón, Don Segundo Sombra es el Gaucho); en las novelas hay un elemento alegórico» (Borges, «De las alegorías a las novelas», p. 156).

30. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trad. Wade Baskin (Nueva York: McGraw-Hill Book Co., 1966), p. 68.

31. Benedetto Croce, *Aesthetic*, trad. Douglas Ainslie (Nueva York: The Noonday Press, 1966), pp. 34-35.

32. Esto es lo que, en la *Crítica del Juicio*, sancionó la exclusión de Kant del color, los tapices, los marcos... como ornamento simplemente agregado a la obra de arte y no partes intrínsecas de ella. Véase Jacques Derrida, «The Parergon», *October*, n. 9 (verano 1979): 3-40, así como mi epílogo, «Detachment/From the parergon», pp. 42-49.

33. Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and their Posterity* (Princeton: Princeton University Press, 1966), p. 26.

34. Citado en Borges, «De las alegorías a las novelas», p. 154.

35. Benjamin, *German Tragic Drama*, p. 176.

36. *Ibid.*, p. 175.



central en este ensayo, sin embargo, interesan unas cuantas palabras sobre ella. Dentro de la obra de Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, compuesta en 1924-25 y publicada en 1928, destaca como una obra fecunda; en ella se recogen los temas que van a preocuparle a lo largo de su carrera: el progreso como el eterno retorno de la catástrofe; la crítica como la intervención redentora en el pasado; el valor teórico de lo concreto, lo dispar, lo discontinuo; su tratamiento de fenómenos como el escrito que ha de descifrarse. Este libro se presenta así como un prospecto de toda la actividad crítica subsiguiente de Benjamin. Como observa Anson Rabinbach en su introducción al reciente número de *New German Critique* dedicado a Benjamin, «Su escritura nos fuerza a pensar en correspondencias, a proceder a través de imágenes alegóricas más que a través de prosa expositiva». <sup>37</sup> El libro sobre la tragedia barroca pone así de relieve la naturaleza esencialmente alegórica de toda la obra de Benjamin —el proyecto «París Arcades», por ejemplo, donde el paisaje urbano iba a tratarse como una sedimentación en profundidad de capas de significado que gradualmente serían desenterradas. Para Benjamin, *interpretación es desenterramiento*.

*El origen del drama barroco alemán* es un tratado sobre el método crítico; traza no sólo el origen de la tragedia barroca, sino también la desaprobación crítica a la que ha sido sometida. Benjamin examina con detalle la teoría romántica del símbolo; al exponer sus orígenes teológicos, prepara su sustitución:

La unidad del objeto material y el trascendental, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre apariencia y esencia. La introducción en la estética de esta concepción distorsionada del símbolo fue una romántica extravagancia destructiva que precedió la desolación de la crítica de arte moderno. Como un constructo simbólico, se supone que se funde con lo divino en un todo continuo. La idea de la inmanencia ilimitada del mundo moral en el mundo de la belleza se deriva de la estética teosófica de los románticos. Pero los cimientos de esta idea se colocaron mucho antes. <sup>38</sup>

En su lugar, Benjamin coloca el signo (gráfico), que representa la distancia entre un objeto y su significación, la erosión progresiva del significado, la ausencia de trascendencia desde dentro. A través de esta maniobra crítica puede él penetrar el velo que había oscurecido los logros del barroco,

apreciar totalmente su significación teórica. Pero también le permite liberar a la escritura de su dependencia tradicional con respecto al habla. En la alegoría, pues, «el lenguaje escrito y el sonido se confrontan uno al otro en tensa polaridad. ... La división entre lenguaje escrito significativo y lenguaje hablado intoxicador abre una brecha en el macizo sólido del significado verbal y fuerza a la mirada a descender a las profundidades del lenguaje». <sup>39</sup>

Nos encontramos con un eco de este pasaje en la reivindicación de Robert Smithson tanto de una práctica alegórica como de una crítica alegórica de las artes visuales en su texto «Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra»:

Los nombres de los minerales y los minerales mismos no difieren uno del otro, porque tanto en el fondo del material como de los caracteres se halla el principio de un número abismal de fisuras. Las palabras y las rocas contienen un lenguaje que sigue una sintaxis de grietas y rupturas. Mirad cualquier *palabra* el tiempo suficiente y la veréis abierta en una serie de fallas, en un terreno de partículas en las que cada una contiene su propio vacío. ... La *Narrativa de A. Gordon Pym* de Poe me parece excelente crítica de arte y prototipo de rigurosas investigaciones «sin emplazamiento»... Sus descripciones de abismos y hoyos parecen rayar en propuestas de «palabras de tierra». Las formas de los propios abismos se convierten en «raíces verbales» que explican la diferencia entre la oscuridad y la luz. <sup>40</sup>

Smithson se refiere a los abismos alfabéticos descritos al final de la novela de Poe; en una «Nota» añadida al texto, el novelista desentraña su significación alegórica, que «ha escapado sin duda de la atención del Sr. Poe». <sup>41</sup> Las formaciones geológicas se transforman a través del comentario en escrito articulado. Significativamente, Poe no ofrece indicaciones sobre cómo han de pronunciarse estas cifras, etíopes, árabes y egipcias en su origen; son hechos puramente gráficos. Es aquí, donde el texto de Poe se dobla sobre sí mismo para ofrecer su propio comentario, donde Smithson vislumbró su propia empresa. Y en ese acto de auto-reconocimiento se halla inmerso un reto tanto al arte como a la crítica, un reto que ahora puede afrontarse abiertamente.  $\Delta$

[TRADUCCIÓN DE FERNANDO GALVÁN]



RAIG OWENS, crítico de arte, es editor de *Art in America* y editor asociado de *October*, revistas en las que ha publicado numerosos ensayos.

37. Anson Rabinbach, «Critique and Commentary/Alchemy and Chemistry: Some Remarks on Walter Benjamin and this Issue», *New German Critique*, n. 17 (primavera 1979): 3.

38. Benjamin, *German Tragic Drama*, p. 160.

39. *Ibid.*, p. 201.

40. Robert Smithson, «A Sedimentation of Mind: Earth Projects», *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt (Nueva York: New York University Press, 1979), pp. 87-88. Sobre el alegorismo de Smithson, véase mi reseña, «Earthwords», *October*, n. 10 (otoño 1979): 121-130.

41. Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym...* (Nueva York: Hill and Wang, 1960), p. 197.