

Margarita Schultz

Universidad de Chile
Facultad de Bellas Artes

METAFORA PLASTICA Y APROXIMACION A LA REALIDAD

La metáfora, un recurso poético, un modo de ver la realidad desde la ficción lingüística, puede alcanzarse desde otros medios expresivos, desde otros ámbitos. La metáfora anuda aspectos de la realidad y logra así el develamiento de un sentido nuevo, que surge de la comparación pero sólo se hace evidente a posteriori del decir poético. Recordemos esta metáfora de Jorge Manrique:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
que es el morir:

Semejanza y diferencia son sus articulaciones básicas. La ficción creadora las reúne, les da vida. La visión metafóricamente creativa porque las semejanzas entre realidades diferentes —que ella propone— no están dadas, pertenecen al mundo de lo creado. La ciencia y la técnica, cada una a su modo, participan a su vez del ver metafórico en la medida en que llegan a constituir significados imaginarios antes que meros registros de la realidad. Son irrealidades que funcionan como si fueran realidades. La imaginación, pues, no puede ser restringida al área artística; ella opera, también, en la invención técnica y en el descubrimiento científico. Sin fantasía se hace incomprensible el salto desde el fenómeno concreto a la ley, desde el conjunto de necesidades hasta la incalculable variedad de objetos técnicos.

En la plástica figurativa —cuyos límites son tan difíciles de precisar— despunta lo metafórico cuando accedemos al mundo estético que la obra genera. Dos realidades se anulan mutuamente para dar paso a la realidad fingida que es el cuadro, la escultura, el grabado. Dos realidades —la imagen sugerente y la materia empleada— que reverberan sin prevalecer ni llegar a eliminarse: es así como se origina el universo estético. Ni el atleta ni el mármol sino el Discóbolo; la magia de un encuentro que vive por obra y gracia de la fantasía.

La metáfora traslada el significado, desde el centro existencial de

las cosas, a un ámbito peculiar al cual no corresponde, aparentemente, realidad alguna. De ahí su carácter desrealizante, como lo es el de todo movimiento creativo.

La ficción metafórica como desrealización

El arte encara siempre 'realidades ficticias': puede ser considerado entonces como un modo de desrealización. ¿Por qué desrealización? Si observamos la historia de las artes plásticas, por ejemplo, se nos hace evidente una diversidad riquísima de maneras de expresar, que son maneras de ver o interpretar la realidad. La realidad se desrealiza en cada concepción, se muestra de tantos modos distintos que en cada caso parece otra. Todo artista desrealiza la realidad al dar su propia versión, al diseñarla a su manera.

Hay, además, otro ángulo desde el cual se puede afrontar este tema. El artista y el mundo se comunican a través de la obra en el proceso de creación. Esta comunicación, lejos de ser un encuentro estático, origina cambios en el estado ontológico de esos dos polos que son: artista y mundo. ¿Cómo se modifica el artista? La intimidad subjetiva del creador es llevada a la objetivación en la obra; el sentimiento se hace materia. ¿Cómo se transforma, por otra parte, el mundo? La realidad circundante es atraída a la interioridad en la operación expresiva; el puro existir concreto de las cosas se personaliza, la materia se hace sentimiento.

La obra de arte es reponsable así de una doble desrealización entendida como mutación ontológica. Lo dicho es una descripción acerca de 'qué' sucede en el movimiento creador. Pero esta aparente claridad del esquema se desliza hacia la penumbra cuando intentamos la explicación de 'cómo' puede darse ese movimiento. ¿Cómo ese conjunto complejo de los contenidos de conciencia puede transmutarse en obra, en materia, en espacio, en extensión, en color? El camino inverso no es menos asombroso. Sin embargo, el artista se expresa desrealizado. Esa es la vía de su quehacer. Más adelante trataremos de señalar el fundamento de esa posibilidad.

Convengamos ahora en que la ficción metafórica es también desrealizante por cuanto disuelve la identidad existencial de las cosas. Y si la metáfora es una manera creativa de ver enlaces entre aspectos de la realidad, de inaugurar significados, tiene por ello un modo de operar que la acerca al estilo. El concepto que tiene Ortega y Gasset sobre el estilo

amalgama con la idea de 'idiolecto', empleada por la estética actual. Para Ortega, "La peculiar manera que en cada poeta hay de desrealizar las cosas es el estilo". El idiolecto es una "peculiar manera" de decir. Un idiolecto, sobre todo en la creación artística, implica además de una morfología y una sintaxis, una semántica. Y es tan ceñida la relación entre estos tres planos en el campo del arte que la variación en uno de ellos produce la modificación total del sistema¹.

Estilo, desrealización e idiolecto son tres perspectivas distintas de un mismo fenómeno: la versión personal de la realidad que propone un artista. En el primer caso acentuada en lo técnico; en el segundo, en lo metafísico; y finalmente, en lo semiológico. La individualidad del sentimiento no es, sin embargo, privativa de los artistas. Cada ser humano siente de manera personal: la contingencia del sentir es en verdad una necesidad; está en la raíz de su facticidad. Pero entre el sentir y el expresar no hay un camino único, ni es forzosa la belleza de la expresión del sentimiento. Así lo proclama Valéry: "Como si las bellezas de la expresión, el acorde de términos y sonidos fuesen efectos naturales de las vicisitudes de la existencia. Pero *sentir* no implica *hacer sensible* y todavía menos: *bellamente sensible*"².

Para el artista el problema sería: hacer bellamente sensible. Y en estas tres palabras de Valéry está concentrada toda la complejidad creativa referida a la expresión, al sentimiento, la manipulación de la materia expresiva, la fantasía, la personalidad creadora como estilo. Tal vez por estos motivos un estilo auténtico produce obras que exhiben una filiación común: los cuadros de Van Gogh muestran algo más que el parentesco técnico. Una prueba puede ser el que se perciba ese lazo común en técnicas diversas como el dibujo y el óleo. Es la secreta corriente que une el rostro del Dr. Gachet, los cielos, los pinos, las luces del café nocturno.

La desrealización es un predicado de toda la historia del arte. ¿No hay acaso desrealización en un 'realista' como Millet cuando sitúa sus representaciones campesinas en una atmósfera atemporal? Como si el clima de

¹ Un cambio morfológico en la lengua no artística —por ejemplo, 'fijo', 'hijo'— no produce necesariamente un cambio sintáctico o semántico. Por el contrario, el pasaje de la escala heptafónica a la

dodecafónica transformó los otros niveles musicales.

² Paul Valéry: *Variación II*, cap. Teoría poética y Estética.

su “Angelus” traspasara sus otras obras. Como si el recogimiento de esa plegaria tiñera el dinamismo temporal de las escenas de trabajo.

Detengámonos en dos ejemplos: la desrealización operada por el surrealismo y la que se advierte en el divisionismo de Seurat o de Signac. En ambos casos la búsqueda de una Realidad se da por intermedio de una polaridad expresiva.

¿Cuál es la propuesta del surrealismo? ¿Cuál es su proyecto estético? Pues, acceder a una “Realidad Total”, armonizar opuestos como lógica e imaginación, vigilia y sueño, cuya integración es aquella Realidad. Apartarse, consiguientemente, de la hegemonía de la razón, de la lógica y de la luz, las cuales tomadas como absolutas serían falsas realidades. Breton lo expresa así: “automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento” ...“dictado del pensamiento, con ausencia de todo control ejercido por la razón...”. Se entiende que es la búsqueda de la espontaneidad más prístina, de la persona con sus luces y sus sombras, del fluir del pensamiento sin las supuestas trabas de la razón razonante, del pensamiento discursivo, de los esquemas organizados del lenguaje.

El movimiento surrealista fue un movimiento pleno de antagonismos, de tensiones internas. Y, como señala Jean-Baptiste Lebrun³ una de sus oscilaciones fue la que se verificó entre la voluntad de liberación del sujeto por el automatismo del diseño y del color, por un lado, y la voluntad de renovación del sujeto incluyendo el reconocimiento del objeto exterior, por el otro.

Sin ahondar en el problema central del ideal surrealista —la posibilidad misma de un “automatismo psíquico puro”— destacamos su antítesis expresiva: el intento de escapar de la lógica a través de una lógica de la construcción y de una técnica de aplicación del color nada azarosa, por momentos sometida a lo académico. Sin tomar ejemplos nítidos como pueden serlo las obras de De Chirico, Ernst, Magritte, trabajos como “Dormeur” o “Bataille de poissons” de André Masson, que parecen aproximarse más a la propuesta de Breton, muestran orden en la composición, equilibrio de formas y valores. Es difícil, por lo tanto, suscribir la opinión de Alain Jouffroy quien en su trabajo sobre Masson habla de

³ Jean-Baptiste Lebrun; *De Chirico: le XX^e siècle. “jockey perdu” du surrealisme*, Revue

un pensamiento “que se inscribe directamente sobre el papel o sobre la tela”⁴.

Artistas como Seurat o Signac buscaron la realidad a su modo, igualmente a través de desrealizaciones personales. Cuando Seurat, en una de sus etapas creadoras, adopta el divisionismo y se propone conseguir la mezcla cromática como una actividad de la retina, está expresando con el estilo su opinión sobre la realidad. Analiza los colores para que el ojo haga la síntesis y despoja a la pincelada de todo rasgo personalizante reduciéndola hasta llegar al punto cromático. Consulta los estudios sobre el color de Chevreul, de Maxwell, de Helmholtz. Sin embargo, su persecución de la realidad es nuevamente una desrealización. Porque no es la realidad perceptual lo que él representa, sino una convencionalización del comportamiento físico del color. Escribe en 1890: “Admitidos los fenómenos de duración de la impresión luminosa en la retina, la síntesis se impone como resultante. El medio de expresión es la mezcla óptica de los tonos de las tintas”⁵. Esta realidad que nos presenta es algo así como una ‘hiper-realidad’, pero no es la que puede ser alcanzada espontáneamente por el ojo; es la que descubre el físico en sus experimentos. Newton relata una experiencia según la cual interpuso un prisma triangular entre un rayo circunscrito y dirigido de luz solar y una pared, en una habitación oscurecida. La luz se refractó sobre la pared y produjo: “un haz de luz de vívidos e intensos colores”... “tales colores no se generan repentinamente —escribió Newton— sino que se revelan al separarse; ya que al mezclarse por completo de nuevo, componen otra vez el color original. Por la misma razón, la transmutación mediante la reunión de varios colores no es real, porque cuando los distintos rayos se separan nuevamente reproducen los mismos colores que tenían antes de entrar en la composición”. ...“los colores de los corpúsculos no se han transmutado realmente, sino tan sólo mezclado”⁶.

La desrealización efectuada por Seurat es el resultado de su interpretación de la realidad. Pero sus valores estéticos son independientes de toda confrontación con su intento de ser fiel a la realidad. En arte, creo, no hay fidelidad posible, salvo la del artista con su propio sentimiento expresivo.

⁴ Alain Jouffroy: *Andre Masson*. Ob. cit.

⁵ Georges Seurat, pasajes de su carta a Maurice Beaubourg, citada por Germain Viatte, *Encyclopédie de la Pléiade, His-*

toire de l'Art. 1.

⁶ Isaac Newton, citado por Albert Einstein en *La física, aventura del pensamiento*.

He postergado antes el intento de fundamentar esa secuencia de desrealizaciones que es la historia de los estilos artísticos. Corresponde encararlo ahora.

Realidad, percepción y representación

Aparentemente el concepto de desrealización se ve emparentado con formas plásticas no figurativas. En la relación cuadro-realidad, si los cuadros pertenecen a Mondrian, a van Doesburg, aun a los cubistas, por ejemplo, la impresión de desrealización es inmediata. Surge esta impresión con facilidad puesto que lo que parece ser nuestra realidad perceptual cotidiana aparece transformado en la representación.

Es la desrealización que efectúa el 'realismo' la que necesita justificación. Pues la representación denominada realista se presenta, habitualmente, como 'una copia fidedigna del objeto', o 'una representación semejante a lo representado'. Y no se ve bien en este caso cómo —y fundado en qué— puede ser considerada, también, un modo de desrealización.

Es, por lo tanto, el concepto mismo de "realismo" el que se desdibuja si se lo incluye en el contexto más amplio de desrealización. Si hablo de 'copiar el objeto del modo más fiel' debo de tener seguridad acerca de qué es el objeto en cuestión. Nelson Goodman⁷ expone de este modo el problema: "En efecto, el objeto que está delante de mí es a la vez un hombre, un enjambre de átomos, un complejo de células, un violinista, un amigo, un loco, y muchas cosas más. Si ninguna de ellas constituye el objeto tal cual es, ¿qué lo constituye luego? Si todas ellas no son sino modos de ser del objeto, ninguna será *el* modo de ser de éste. No puedo copiarlas todas de una vez; y cuanto más lo lograra, tanto menos sería, el resultado, un cuadro realista".

El artista debe, pues, seleccionar uno de los modos de ser del objeto si pretende representarlo. Pero, ¿cuál modo? ¿El que se presenta a un ojo "inocente"? Ese ojo inocente es en verdad una abstracción. El ojo no es inocente sino que actúa influido por diversos factores, tales como la emotividad, el conocimiento, las circunstancias, la tendencia a la simplicidad, las interacciones con el organismo. "El ojo —nos dice Goodman— selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza, construye"⁸. La imagen registrada por esta vía es más bien una creación del ob-

⁷ Nelson Goodman; *Los lenguajes del arte*, cap. I.

⁸ Idem, ob. cit.

jeto que un supuesto reflejo de éste. Si la percepción misma es creadora, realismo y no-figuración son apenas grados de un mismo proceso. Naturalismo y abstracción son etapas plásticas de un procedimiento desrealizante que comienza con la propia percepción.

Toda representación implica la traducción del objeto a un lenguaje visual pero en la medida en que estamos inmersos en un hábito perceptivo perdemos noción de la traducción como tal. Llega a parecernos natural lo que el hábito ha modelado. “Los tipos ‘naturales’ son simplemente aquellos que estamos avezados a seleccionar y etiquetar”, afirma Goodman en la misma obra⁹. Del mismo modo nos relacionamos con nuestra lengua materna. Merleau-Ponty señala en *La prosa du monde*, que es el hábito de uso del lenguaje lo que induce a los franceses a pensar que una frase como ‘l’homme que j’aime’ “expresa en forma más completa que la inglesa ‘the man I love’”. Igualmente, la expresión ‘Pierre frappe Paul’ que parece *natural* a los franceses resulta para un hispano hablante menos completa que ‘Pedro golpea a Pablo’.

Los hábitos visuales son un caso particular del conjunto de hábitos —lingüísticos, auditivos, éticos, sociales...— que forman la trama en que se desenvuelve un individuo. Pero el entrenamiento logrado y la mecanización de los modelos de comportamiento no deben imponerse ni hacer olvidar la raíz creativa, imaginaria y fictiva que les ha dado origen.

¿Desrealización o realización?

Buscando un fundamento a la posibilidad de múltiples desrealizaciones en el panorama de la plástica, llegamos al nivel de la percepción. A la pregunta de cómo y por qué la diversidad estilística, una respuesta aceptable es la que propongo: por la índole misma de la percepción —en lo gnosológico—, por lo que parece ser la realidad— en lo ontológico.

Antes de toda creación artística la percepción ya es creativa. No registramos pasivamente los perceptos incorporándolos como imágenes de modo inalterado. La percepción no actúa como quien llevara una silla de un lado a otro de una habitación. La materia prima de nuestra per-

⁹ Idem, ob. cit. Importa recordar —como lo hace este autor— que reconocer lo representado en una fotografía es para nosotros un hábito, mientras que

para culturas faltas de todo conocimiento fotográfico es una materia de aprendizaje, la fotografía, un objeto no evidente.

cepción, el objeto con sus cualidades sensoriales, es más bien una pauta estimulante sobre la base de la cual organizamos, creamos, transformamos... El artista percibe de manera activa, como todo otro individuo, pero además se propone crear. Hay pues, una duplicación creativa que da suficiente fundamento a la visión personal, fuente de variedad de estilos en la historia del arte.

Al mismo tiempo, la forzosa personalización del mundo que efectúa el artista se hace posible por el carácter multívoco de la realidad misma. Como leíamos en la cita de Goodman: "el objeto que está delante de mí es a la vez un hombre, un enjambre de átomos, un complejo de células, un violinista, un amigo, un loco...", y tantas otras cosas! Cada desrealización que ofrece el arte al dar una interpretación de la realidad tiene su justificativo en la infinitud de la realidad, en lo ontológico. Y puede ser vista, por lo mismo, como la *realización* de uno de los posibles modos de ser.

Cuando decimos 'desrealización' estamos suponiendo una realidad única que es modificada en el acto de la creación. Pero lo cierto es que aquella conjetura no puede probarse: no accedemos a lo óptico y por lo mismo nos vemos limitados a construir la realidad que percibimos. Y esas construcciones, nos consta, son inagotables. ¿Por qué no decir, pues, que se trata de *realizaciones* de mundos posibles en lugar de versiones de un único mundo que se desrealiza?