

El espejo

Begoña SABIO BAQUERO

«No puede haber sonido donde no hay movimiento o percusión del aire. No puede haber percusión del aire donde no existe un instrumento. Ni tampoco puede existir instrumento sin cuerpo. Siendo esto así, un espíritu no puede tener voz, figura o fuerza, y en caso de tornarse corpóreo, tampoco podría introducirse en ningún lugar cuyas puertas se encontrasen cerradas».

LEONARDO DE VINCI

RESUMEN

Cuando el hombre se expresa o comunica con el otro no sólo evidencia un sentido, sino que al hacerlo, deja entrever algunas peculiaridades de su condición existencial, de tal modo que podríamos concebir las expresiones como signos sensibles de pensamientos o emociones, como agentes de vínculos y relaciones con lo real capaces de eliminar distancias aparentemente insalvables por el lenguaje plástico.

ABSTRACT

When man expresses himself or communicates to the other, not only does he make evident a sense, but on doing so makes visible some particularities of his existential condition, so that we could conceive expressions as signs of thoughts and feelings, as producers of links and relationships with reality able to cover distances that seem insurmountable by the language of plastic arts.

Palabras clave: fenómenos expresivos, autorretrato, espejo, juegos de lenguaje.

Key Words: expressive phenomena, self-portrait, mirror, speech games.

En una situación compatible con el hecho de que las ciencias positivas que tratan de los fenómenos expresivos (la psicología, la semiótica, la lingüística, la sociología y la historia del arte, entre otras) pero con un matiz diferenciador en el enfoque, es propósito de este trabajo aportar una visión más, acerca de la naturaleza y sentido de la expresividad.

Podríamos naturalmente remontarnos a la prehistoria o a las primeras manifestaciones del mundo antiguo para escrutar de qué manera nace, se impone, se amplifica el sentido de la expresividad humana, pero desbordaría el contenido de este trabajo. Generalmente se le ha comprendido como la manifestación a través de los signos sensibles de lo que alguien piensa o siente, identificando con tales signos a los movimientos mímicos y a los gestos, de manera que dentro de los límites de esta definición, la fisonomía reflejaría, exteriorizándolas ciertas experiencias internas. Cuando el hombre se expresa o comunica con el otro no sólo evidencia un sentido, sino que al hacerlo, deja entrever algunas peculiaridades de su condición existencial, de tal modo que podríamos concebir a las expresiones como signos sensibles de pensamientos y emociones.

Podemos decir que la, comúnmente aceptada, enunciación de «fenómenos expresivos» encubre un enigma y el que el sentido que penetra un objeto puede exteriorizarse surgiendo de materiales que son aparentemente contrarios al mismo. Valga de ejemplo el profundo sentido de religiosa piedad cristiana elevándose del bello mármol de la «Pietà» de Miguel Ángel Buonarroti, en el Vaticano. En ella Miguel Ángel ha convertido lo aparente en signo de lo inaparente, inundándolo de esa maravillosa claridad con que trasparece la materia cuando la impregna una intención significativa.

Esa condición básica de la existencia de expresiones por la que un movimiento corporal aparece animado de significado no sólo se cumple en el ámbito de las artes plásticas y la exteriorización de las emociones, sino que se verifica en todo acontecer expresivo.

Es decir, cuando un artista tiende a objetivar el sentido de su obra el medio de que dispone es procurar una adecuación máxima entre materia y significado, de suerte que la armonía lograda haga posible ver iluminarse a través del significado la materialidad de donde surge y así, cuanto más ilimitada es la unidad expresiva creada, tanto más parece trascenderla el sentido.

Así, esa especie de sombra material proyectada por los impulsos interiores se percibe también claramente en los rasgos y gestos del dibujo, los cuales, nos guiarán con mayor precisión que las inferencias psicológicas de una escritura guían al grafólogo que la analiza. Y pues, cabe aprehender el espíritu que anima el simbolismo dinámico de una danza en sus gestos y movimientos, en la realidad de la forma corporal que los sustenta y merced a ella.

Pero teniendo el artista que manejar elementos materiales y además, concretamente el dibujante y el pintor, evocar con ellos la sensación de tridimensionalidad, debe esforzarse para ello articulando formas que se revelen adecuadas en el seno de antagonismos, porque la categoría de lo expresivo implica transcendencia y tensión interior.

Esa transcendencia, ese «ser» a «través de» que es por entero independiente de la naturaleza propia de las realidades que se interpenetran y poseen sólo afinidad formal.

El darse «a través de» es el origen propio de todo significado. Pero esto supone que los aspectos sensibles de las expresiones y sus correlatos significativos sean equivalentes término a término.

Ahora bien, la visión unitaria de los fenómenos expresivos no elimina la posibilidad de diferenciar en ellos direcciones particulares de índole mímica, lingüística o plástica; tampoco excluye la existencia de múltiples fuentes expresivas, sin que ello deba suponer que sonido, palabra, cuerpo, naturaleza, de un lado y fonema, sentido, mímica, historia, de otro, se correspondan. En resumen, ese misterioso «ser a través de» constituye la forma en que se manifiestan las significaciones; pero, al mismo tiempo, en ese fenómeno se transparentan realidades, haciéndose visibles las unas por las otras y difiriendo en cada caso según sea la índole del impulso expresivo. Así, todo lo que conocemos del ser de una obra, como significado, se manifiesta en un «ver a través de».

Se podría oponer que lo dicho anteriormente supone una visión unitaria, casi mística, que postula lo Uno expresivo como el fundamento real de la unidad de todo lo que comunica un sentido, como desconociendo la diferencia que existe entre expresar y significar.

La distinción entre expresiones y significaciones, que afectan a los modos de comunicar, hace necesario tener presente que los fenómenos expresivos no sufren restricciones por ello, como tampoco por contraponer las significaciones consideradas como unidades ideales del lenguaje a las expresiones concebidas como atributos del arte respectivamente.

Cierto es que las «idealidades» significativas, se oponen como un mundo cerrado al mundo abierto de las expresiones artísticas, creadoramente indeterminadas e indelimitadas. Y por tanto, que en el hecho de su misma indeterminación reside acaso la profunda diferencia entre arte y lenguaje. Así y todo no se desvanece la índole común que subyace a ambas formas de comunicar un sentido.

La expresividad del lenguaje posee los caracteres esenciales de las expresiones, y no carece de fundamento afirmar que, en la visión artística, las cosas son vistas como una realidad afín a la del lenguaje. Es inherente a la visión

estética del mundo, ver los objetos y los sucesos, siguiendo el movimiento interior de la relación signo-significado. Lo real aparece al artista como una partícula que puede vivificar descifrando su amplia gama de posibilidades.

Los objetos adquieren carácter expresivo y representativo hasta en la pura actitud contemplativa; es decir, la percepción de las cosas, en alguna medida, remite a otras; sólo en la actitud científica se intenta superar la imagen simbólica del mundo, aunque, paradójicamente, el investigador no puede evitar describir por medio de símbolos la realidad que aspira a conocer lógicamente, con independencia de su sentido metafísico.

Aun tratándose de la simple visión de un color éste es percibido como alguna cosa, lo cual desborda el puro percibir primario. De otra parte, la infinidad de contenidos que encierran los objetos limita la percepción de ellos a un conocimiento simbólico. Ilimitadas son, por otra parte, las formas de iluminarse recíprocamente el significante y lo significado, por lo que con Heidegger podemos resumir: «Y de tal suerte que, al revelar ocultando, inherente a toda imagen “sínica” sobrepasa las determinaciones y diferencias que contraponen el expresar y el significar, en cuanto se erigen como absolutos».

Podríamos decir que crear artísticamente supone entre otras cosas, haber adquirido una especie de mayor agudeza para ver ya en las líneas, masas de color, paisaje o cuerpo humano, formas, signos de algo que trasciende lo inmediatamente perceptible. Su labor consiste en una tarea de interpretación, aun cuando, como en Antonio López García, la realidad sea recogida en la pura existencia de sí misma. Así, contemplación de lo real, desprovisto de otras resonancias que lo trascienda, sólo «el ser de la cosa», también supone una visión artística del mundo, los objetos adquieren carácter expresivo y representativo aun en la pura actitud contemplativa.

Múltiples son los modos de interiorización de lo simbólico, ilimitadas también las posibilidades de tensión entre la presencia de los objetos y aquello que constituye su significado. Se trata, en fin, de cómo la imagen del mundo es urdida con los mil modos en que las cosas vistas remiten a significaciones que las trascienden, ya que es inseparable de la experiencia de lo real percibir significaciones que lo desbordan, al igual que las mismas imágenes pictóricas se abren a sentidos que sobrepasan las superficies de color que las objetivan.

Gastón Bachelard en su obra *La poética del espacio* en la que describe actitudes y sentimientos que cabe designar como fenómenos de interiorización del entorno vital, muestra cómo la experiencia de la configuración exterior y el estilo de vida tienden a identificarse y más allá de cualquier simbiología geométrica, las intuiciones del sendero, el granero, el nido, el rincón, o el sentido de lo inmenso, sobrepasan percepciones objetivas.

Por otra parte, los análisis de Sartre relativos a una fenomenología de la imaginación, su concepción de la obra de arte como juego dialéctico entre el objeto estético y su virtud «desrealizadora», contiene como supuesto esa concepción del «ver a través de».

Lo importante es comprender cómo se integran y unifican en la conciencia de la realidad los distintos modos de remitir las cosas a significaciones.

La mirada a un objeto cualquiera no se detiene en él, sino que atraviesa su interioridad, como en busca de un significado, a pesar del carácter aparentemente neutro del percibir.

El misterio de la «exterioridad» humana remite a una voz interior donde la forma sólo representa el eco, análogo a la exterioridad de las obras plásticas. Así, ya se trate de la escultura antigua, de Miguel Ángel, Rodin, Maillol o Antonio López, la forma creada anuncia siempre un dentro peculiar, correlativo de un modo particular de referencia al mundo.

Se puede comprender que si se propone como ineludible la interdependencia entre lo psíquico y lo corpóreo, se afirma también que descansa en su necesaria articulación del reflejo recíproco de lo interno y lo externo y, posiblemente, la idea común según la cual en las expresiones sólo se exterioriza lo común y general, antes que las vivencias en su singularidad.

Las intenciones psicológicas de los autorretratos exteriorizan modos de experiencia interior, que únicamente se revelan a la mirada encarnada en la obra.

Cuando se comparan retratos de Botticelli con obras, por ejemplo, de Modigliani, no sólo verificamos diferencias de estilo que se exteriorizan en la concepción del espacio, la línea, el color, la materia, la composición; tampoco nos limitamos a comprobar la ubicación histórica del uno en el Renacimiento y el otro en nuestro propio siglo.

Además cabe observar un modo peculiar de referencia del personaje a sí mismo, al otro y al mundo; vemos, en suma, que se manifiestan distintos sentimientos de la existencia correlativos a sus diferentes actitudes introspectivas.

En otras palabras, el proceso de interiorización que culmina en la exteriorización plástica —pues el artista se descubre al encarnarse en el lienzo, o el barro...—, debe suponer un saber de sí, es decir, ser luz interior de lo oculto.

Quien se observa trata de conquistar lo esencial de la propia imagen, despojándola de lo accesorio. Esto es en esencia lo que nos enseñan los autorretratos, que como búsqueda de la unidad entre el yo y la exterioridad, señalan una tendencia al desprendimiento de lo material, de la materia, y un expresarse merced a ella.

¿No ocurre a veces que nos sorprendemos de nosotros mismos al contemplar la imagen en un espejo, como si la visión exterior de la persona fuera dis-

tinta de la interior y sujeta como aquella a ilusiones? En esa autocontemplación de uno mismo en el espejo, durante un segundo nos invade un cierto sentimiento de extrañeza, frente a la imagen reflejada, como una intuición o presagio del desajuste entre el saber íntimo y el propio rostro que desconocemos.

(No puedo dejar de remitirme a la película de Fassbinder «Givier le passage», el director para introducimos en el guión utiliza al parecer estas mismas reflexiones al hacer que acompañemos a la madre de la protagonista hasta el lavabo, enfrentándola al espejo y recreándose con lentitud en la autocontemplación del personaje en el mismo).

La percepción del propio rostro y del propio cuerpo, como objeto produce un cierto desdoblamiento, en tanto que la contemplación de los demás objetivamente constituye un fenómeno normal de la conciencia, del existir.

En el autorretrato, la mirada contempla en el contemplarse, en esa ambigüedad reside su hondura. (En el autorretrato de Durero, que existe en el Museo del Prado, el rostro del artista aparece profundamente ensimismado, detenido en un instante íntimo del que parten como dos haces de la propia mirada, la mirada que se sumerge en la interioridad y la que se pierde mirando al mundo, ambas, unidas, se equilibran y confieren al rostro ese sello de inmutabilidad.)

Esta ambigüedad, además se ve enriquecida por una tercera: el conocerse como si se fuese otro, la revelación de sí mismo como un extraño.

Esta actitud supone pues una determinada visión del mundo y de la existencia personal. Podríamos aventurar que en la pintura de occidente la evolución del estilo en los autorretratos permite intuir una historia de la conciencia que el hombre ha tenido de sí mismo, pues no es una experiencia del yo aislada, sino cósmica.

Dice Benedetto Croce en su estética: «Lo que se intuye en una obra de arte no es espacio ni tiempo, sino carácter o fisonomía».

Recordemos que, en Durero, la melancolía constituye el trasfondo psicológico de su autorretrato, desde la cual se laboran unos rasgos que exteriorizan el sentimiento obsesivo de heterogeneidad entre sí mismo y la naturaleza, el cual fundamenta una experiencia que abisma, ante la infinitud de lo interior y lo exterior, del yo y el universo. Parece que, en Durero, el sentido de contemplarse a sí mismo, evoluciona paralelamente con el tipo de concepto que tiene del mundo.

En su apunte de dibujo, autorretrato, desnudo, de cuerpo entero, Durero, interroga a lo real y haciéndolo, se interroga también a sí mismo; es decir, se descubre al tiempo que exalta su individualidad, animado de un impulso más que renacentista, más que humanista. Se mira, en el mirarse y en el mostrarse. En Durero hay un ir más allá de sí mismo que le muestra ante sus ojos con una objetividad que sólo pueden alcanzar contadas expresiones artísticas.

Es decir, para el artista, cuando el diálogo consigo mismo adopta la forma de un descubrirse «a través» de su propia imagen objetivada artísticamente, se muestran fenómenos expresivos de los vínculos posibles entre el hombre y el mundo y las apariencias del cuerpo como expresión del yo.

Por este camino se nos abre un amplio campo de problemas propio del conocimiento de sí, donde sucede que el autoanálisis está significativamente asociado a determinadas concepciones de la realidad.

Volvamos a pensar en Durero, en su grabado *Melancolía*. El enigma expresivo de este grabado no se descubre merced al puro análisis de los elementos simbólicos y alegóricos que atraviesan la leyenda formal del cuadro, por mucho que contribuyen a esclarecerlo. La expresividad de esta obra encierra la medida de su misterio. Su profundo dramatismo limita con su significado metafísico, pues el carácter tan especial del abatimiento de la figura se perfila a través de los mismos signos expresivos de lo inevitable para el hombre. Es decir, el enigma se resuelve al entrever la manifestación de lo individual paralela a la de lo universal, ocurre como si no pudiera darse un contenido plástico significativo que se evidencie con independencia de todos los factores que determinen el hecho de existir.

En un punto ideal de referencia coinciden la mirada hacia dentro y hacia fuera. Por todo eso los elementos simbólicos que rodean la figura —reloj de arena, poliedro, campana, balanza, compás— pueden comprenderse desde la expresión de la mirada, antes que al contrario.

Es posible que sólo podamos responder que esa sensación de lo extraño nos deja como al borde de su significado, pero sin embargo el sentido último de la expresión se nos aleja. Es como si esas expresiones intensas coincidieran con la absoluta presencia del «otro».

La expresividad sólo puede concebirse como exteriorización. Lo inexpresivo, aun visto en lo orgánico, deja la impresión de lo muerto, de lo inerte. Exteriorizar lo interno, en cuanto ello es un acto de transcendencia fundamenta el sentimiento de sí, como conciencia y como cuerpo asociado a una imagen del mundo. De manera que el concepto del mundo, como generalidad, remite a una forma determinada y fundamental de la existencia humana.

El cuerpo es percibido como cuerpo en el acto de proyectarse hacia fuera. Porque la experiencia de sí, reviste, generalmente, la forma de una triple referencia: al yo, al cuerpo y al mundo, y en ella el cuerpo puede ser vivido, además, como un objeto en medio de la naturaleza siendo la unidad personal en tanto que vivo mi ser como habitando un cuerpo. Es la paradoja del sentimiento de sí, que se polariza en la doble referencia al cuerpo y al mundo. También la conciencia de la propia corporeidad, nos da la conciencia de sí, o viceversa.

Desde la óptica de Wittgenstein, de la que esta primera parte del trabajo no es sino una aplicación, la riqueza de lo vivido desborda los límites del lenguaje. Pues los enunciados únicamente representan pálidos reflejos de la complejidad del acontecer íntimo.

Siendo así los múltiples juegos lingüísticos exteriorizan matices de la riqueza indescriptible de las situaciones, en función de las cuales debe comprenderse lo que engañosamente se muestra como una apariencia semántica invariable.

Particularmente en cuanto destaca la insuperable inconmensurabilidad que existe, por un lado entre la experiencia íntima y la intención y la expresión por otro, estableciendo un dualismo entre lo vivido y lo que puede expresarse. Y descubriendo que enunciar es traer a la superficie ambigüedades, porque bajo las semejanzas formales pueden darse situaciones expresivas diversas.

Según ello, el lenguaje plástico sería una apariencia que oculta bajo la multiplicidad de significaciones de las imágenes, la inmensa multiplicidad de las realidades íntimas.

No obstante, quien experimente la expresividad con hondura, puede verse requerido por tendencias escépticas y místicas paradójicamente implicadas. Influidos por ellas destacará el empobrecimiento de las intuiciones al expresarse y, por lo mismo, tenderá a exagerar vínculos y relaciones con lo real capaces de eliminar distancias insalvables por el lenguaje plástico. Esta actitud refleja una voluntad de participación en el todo que huye escépticamente de la precariedad de cualquier referencia simbólica. Siguiendo el curso de la otra tendencia complementaria, aunque se perciba la profundidad del lenguaje como fenómeno y medio expresivo, se enfrenta desde ella a su ambigüedad de inevitable mediador que mutila lo que proporciona.

Y en este punto ¿No podrían tocarse Platón, Wittgenstein y los filósofos místicos? Puesto que las doctrinas que sustentan coinciden en denotar la imperfección del lenguaje, ¿no puede ello desembocar en una cierta presunción de lo Absoluto, donde el comunicar es una categoría vacía?

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES: *Poética. Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*, Ed. Aguilar, Madrid, 1962.

BACHELARD, G.: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica (F.C.E.), España, 1994.

BÜHLER, C.: «La teoría del lenguaje», *Revista de Occidente*, Madrid, 1950.

- CROCE, B.: *Estética*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.
- DE VINCI, L.: *Aforismos y tratado de la pintura*, Espasa Calpe, Madrid, 1943.
- HEGEL, G. F.: *De lo bello y sus formas: ciencia de las artes, poética, ciencia de la lógica*, Ed. Espasa Calpe, S. S. Colección Austral, Madrid, 1970, p. 77.
- HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo sobre la obra de arte*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1960.
- HUSSERL, F.: «Investigaciones lógicas (I-II)», *Revista de Occidente*, Madrid, 1967.
- LANG, F.: *El lenguaje del rostro*, Ed. Luis Miracle, S. A., Barcelona, 1975.
- PLATÓN: *Obras completas. Cratilos y teetetos*, Ed. Aguilar, 1977.
- WITTGENSTEIN, L.: *Tratado lógico-filosófico*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.