



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Metáfora y habitación

{ Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Artes Visuales presenta
Erick Beltrán Flores

Director de tesis
Lic. José Miguel González Casanova

México D.F. 2000

283357

RECEBIDO EN EL
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi papá que me enseñó como dibujar, a mi mamá que me enseñó cuándo, a Edgar que me enseñó dónde, a Alejandro y a todos los amigos que me dijeron con quién, y a Mariana que me dijo al oído, en secreto, porqué.

Ulises Carrión

LO QUE PENSO _____ EL DIA QUE
SE PUSO A PENSAR QUE IBA A HACER EN LA VIDA

Todo lo que existe son estructuras.

Todo lo que sucede son metáforas.

Toda metáfora es el punto de encuentro de dos estructuras.

El científico describe lo que existe.

El poeta hace que sucedan cosas.

El científico trabaja sobre las estructuras.

El poeta trabaja con metáforas.

El científico describe las estructuras, y así amplía el conocimiento ya existente sobre estructuras ya existentes.

El poeta crea metáforas, y así crea nuevas posibilidades de metáforas,

La descripción científica de una estructura, ayuda en la descripción científica de otra estructura más amplia y de la cual la primera estructura es un elemento.

El punto de encuentro de dos estructuras, la metáfora, no existe, sucede. No puede ser descrita. Si se la describe, es ya estructura, existe. Deja de ser metáfora, es decir, deja de suceder.

Toda metáfora que ya no es metáfora sino estructura es susceptible de ser usada como una de las dos estructuras cuyo encuentro creará una nueva metáfora.

La cadena es infinita, ocurre en el espacio y en el tiempo.

Toda metáfora está condenada a convertirse en estructura.

Toda estructura tiene la posibilidad de encontrarse en un punto contra otra.

El quehacer del científico es conocer y describir tantas estructuras como sea posible.

El quehacer del poeta es inventar tantas metáforas como sea posible.

La estructura, porque existe, permanece.

La metáfora, porque sucede, pasa.

Toda estructura corre el peligro de convertirse en uno de los termino de una metáfora y morir.

El morir de una estructura en tanto que estructura es su nacer como parte de una metáfora.

Toda metáfora está condenada a convertirse en una estructura, y morir.

El morir de una metáfora en tanto que metáfora es su “ya no más” morir.

Una metáfora muere cuando cuando deja de suceder y, en vez de suceder, existe.

Toda metáfora para ser metáfora debe de ser nueva a partir de algo conocido. Lo conocido son las estructuras. Lo nuevo es el punto de encuentro de las estructuras.

El suceder de una metáfora provoca en quien la percibe, lo que provoca un suceso nuevo.

La descripción de una estructura detalla la estructura más amplia de la cual forma parte dicha estructura. No crea algo nuevo. Amplia o detalla. Amplia y detalla.

El científico describe lo que existe.

El poeta hace que sucedan cosas.

Lo que sucede está condenado a morir en tanto suceso. Al morir se convierte en estructura, es decir, en objeto de descripción científica.

El poeta alimenta la ciencia, porque las metáforas que crea se convierten en estructuras.

Toda estructura no está condenada , pero puede, convertirse en uno de los términos de una metáfora.

Toda ciencia puede convertirse en arte.

Todo arte debe convertirse en ciencia.

El poeta escoge, entre todas las estructuras, cuáles usar para crear una metáfora.

El poeta, al escoger, expresa su subjetividad,

El científico no escoge.

La existencia de una metáfora se impone al científico, y él la describe. Si la describe, la metáfora existe. Si la metáfora existe ya no es metáfora. Todo lo que existe son estructuras.

El científico mira la realidad. El científico mira las estructuras.

El poeta no mira la realidad. El poeta busca punto de encuentro entre dos estructuras. El poeta busca algo nuevo que no es la realidad, pero que está condenado a serlo.

La prueba de que una estructura existe es que puede ser descrita.

La prueba de que una metáfora sucede es que no puede ser descrita.

La metáfora existe porque existe.

La estructura existe porque puede ser descrita.

Etc, etc, etc.

Leeds, marzo 1972









LISTING

of Andrea Berger-Judenski
Nymph and Shepherd

21 11 10 AB

Book and Image Space: Re-reading Peter Schöen
Andrea Berger

Book and Image Space: Re-reading Peter Schöen
Andrea Berger

Book and Image Space: Re-reading Peter Schöen
Andrea Berger

Metáfora y habitación

No es necesario que salgas de casa. Quédate a tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, espera solamente. Ni siquiera esperes, quédate completamente solo y en silencio. El mundo llegará a ti para hacerse desenmascarar, no puede dejar de hacerlo, se posternará estático a tus pies.

Franz Kafka

CONSIDERACIONES A CERCA DEL PECADO,
EL DOLOR, LA ESPERANZA, Y EL CAMINO VERDADERO.

La tarea específica de la representación artística no es la de informar como está hecho el mundo, sino más bien, la de expresar las nuevas situaciones existenciales, de descubrir el modo, los cien mil nuevos modos en los que se configura nuestra colocación en el mundo.

Italo Calvino

Yo creo en muchas cosas que no he visto y ustedes también, lo sé. No se puede negar la existencia de algo palpado por más etéreo que sea. No hace falta exhibir una prueba de decencia de algo que es tan verdadero. El único gesto es creer o no.

Willie Colón

TIZZIANO



GIORGIO

Paolo D'Amico

Paolo D'Amico

Introducción

La metáfora consiste en dar a una cosa un nombre que corresponde a otra, produciéndose una transferencia, es el uso de una expresión con conciencia de su duplicidad.

Las metáforas describen características de la realidad que solo ellas ponen de manifiesto. El orden que le damos al conjunto de metáforas nos da un horizonte, una estructura mediante la cual vemos el mundo.

La metáfora es esa estructura básica que nos permite construir un mundo a partir del yo y un yo a partir del mundo, es el transporte, el vehículo para llegar a casa, es por tanto el punto de contacto con la realidad.

Este punto de contacto es una perspectiva, visión particular de un individuo, así, mientras las cosas tienen contextos; sólo las personas generan perspectivas.

Estas páginas se ocupan del tipo de escritura más radicalmente perspectivo. Aunque todo tipo de análisis y descripción lo es en esencia, ya que parte de un cúmulo de asociaciones y expectativas particulares, la metáfora actúa como el principio de un proceso de tensión y energía, donde la representación se crea y al crearse destruye aquellas fijaciones simbólicas que amenazaban con coartar la expansión de la realidad personal.

La metáfora tiene y expresa en su creatividad un carácter representativo; no sólo inventa, sino que en su invención toma de manera indirecta nota del carácter metamórfico del mundo. La metamorfosis,

resumen del deseo y la necesidad humanos de trascender las condiciones represivas de su medio mecanizado, es principio y comienzo de la memoria del hombre.

Mi interés es abrir el espacio no solo en las artes sino en el acto creativo en sí, diferenciar entre la experiencia social y la vivencia personal, la primera determinada por una serie de factores históricos y la segunda ligada con la personalidad.

Propongo un sistema que nos lleve de una persona asombrada ante el mundo, ante las cosas y los objetos, que comienza a hacer relaciones entre ellos obteniendo metáforas, que a su vez agrupa y ordena en forma de alegorías para explicar escenas, donde el conjunto de escenas dan forma a mitos y mitologías intentando explicar nuestro horizonte, que construye un sentido y forma al mundo, un lugar que intentamos explicar, que nos da cabida, en el que podemos habitar, en el que nos podemos sentar y quedar asombrados.

Habitar un espacio es aprehenderlo, integrarlo a nuestra experiencia y a nuestra vida

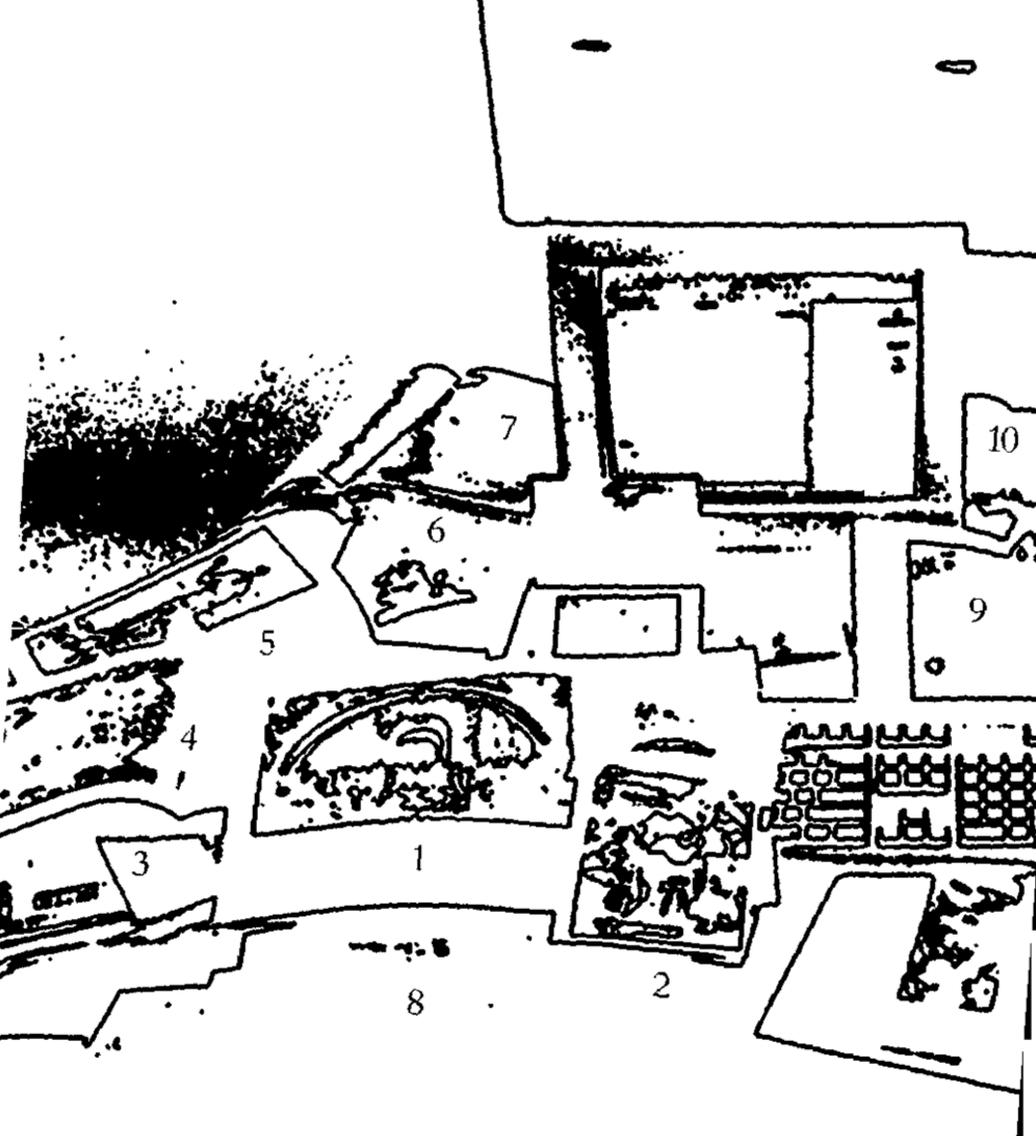
Mi trabajo siempre a girado en torno a la imagen, desde los primeros dibujos he sospechado que esta contiene mensajes que solo pueden ser transmitidos así. Me preguntaba como es que el lenguaje visual transporta sus mensajes, lo que me llevó a estudiar los mecanismos de la metáfora. Así como el material acerca de la metáfora literaria abunda, son pocos los autores que atienden la posibilidad de una metáfora visual. La discusión es ardua ya que algunos la niegan a priori mientras que otros intentan llegar a una definición.

El problema radica en que la mayoría de las opiniones la analizan a partir de la estructura de la metáfora literaria más no como una estructura independiente.

Este ensayo intenta encontrar una estructura coherente con la metáfora visual y sus nexos con el proceso creativo.



Veo mi mesa de trabajo: una recopilación de imágenes y textos en postales, fotocopias, apuntes, dibujos, libros abiertos. Un panel o un tablero en donde cada objeto es una pieza que permite leer un mensaje completo. Un collage que busca convocar una imagen que no es otra cosa que la metáfora de mi habitación en el mundo. De algo que está al alcance de la mano y que he visto fugaz pero claramente.



1. La Escuela de Atenas
2. San Cristóbal
3. Mapa
4. Wölflí

5. Lucian Freud
6. Archimboldo
7. El origen del mundo
8. Julio Cortázar



9. Tintoretto

10. Daumier

11. Fontcuberta

12. Richter

13. Gericault

14. Mc Luhan

15. Fukuda

16. Goya

17. Raw Art

18. Palacio Ideal

19. Carrión

Indice

1.- GABINETE

·Lo que pensó _____ el día que se puso a pensar que iba a hacer en la vida

·Introducción

2.- PERSPECTIVA

·Realidad y metáfora

·La escuela de Atenas

3.- SAN CRISTÓBAL

·Metáfora

·El misterio del transporte

·Imagen

4.- RICHTER

·Verdad certeza vs incertidumbre

5.- NIETZCHE

·El orden

·El mito y el universo

6.- WÖLFLI

·La personalidad

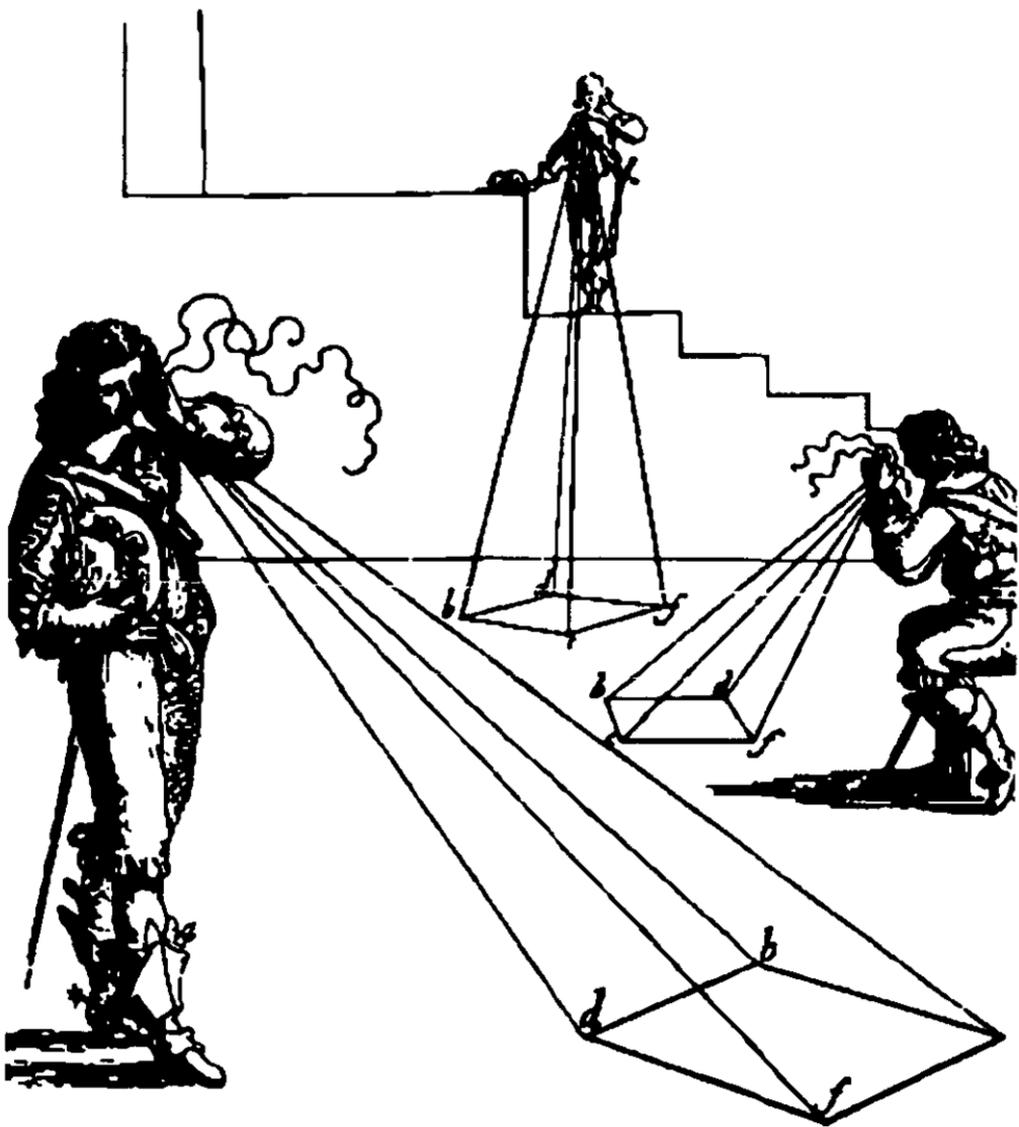
·La creación vs El Arte

7.- HABITACIÓN

·Historia de una metáfora

·El palacio Ideal

BIBLIOGRAFÍA



Realidad y poesía

Cuando el hombre pretende a tientas, expresar su naturaleza compleja y su conciencia del mundo, busca o crea formas expresivas capaces de dar algún atisbo, al final siempre insuficiente, de las fuerzas internas que lo modulan, de este modo el lenguaje se esfuerza por adecuarse al horizonte individual que tenemos del universo.

Esta expresión puede darse por medio de palabras, gestos, imágenes o composiciones musicales.

En el lenguaje compuesto por palabras o por algún tipo de sintaxis ininteligible, se trata de hallar combinaciones verbales adecuadas para representar la experiencia vital, sin embargo esta experiencia se puede ver mermada por la rigidez del lenguaje literal que ahuyenta la vivencia quedándose solamente con la sombra de lo sucedido. La poesía trata de recuperar esta vitalidad del lenguaje, creando nuevos órdenes de expresión.

Esto es la base de la poesía, ya que incluso en las formas más simples del lenguaje poético es posible discernir y sentir cierta tensión semántica, porque sin un pequeño espacio de vida tensiva, el lenguaje estaría semánticamente muerto, lo que significaría que su vitalidad lingüística se habría perdido; pero cuando la frase o el gesto refleja el aura religiosa que en un principio lo envolvía y le daba su significado, tiene el poder de suscitar un respeto reverencial.

El lenguaje poético crea y expresa aspectos hasta entonces

desconocidos e insospechados de “lo que es”. Representa un aspecto de la experiencia, pero lo hace a partir de una individualidad perspectiva.

Una perspectiva, no obstante su carácter parcial, mostrará cualidades que representan aspectos de una realidad más amplia. El carácter tensivo será en parte suyo y en parte tomado de la realidad a la que pertenece. La poesía parte de la confrontación entre el mundo exterior y una individualidad que lo contempla desde una perspectiva propia. Cada opinión, cada sentimiento se refiere no tanto a un hombre que a una manera de ver. Para transformar un objeto, basta con modificar las formas de verlo, su perspectiva. Por eso al leer un poema o una novela, sentimos un cierto goce sosegado de lo exclusivo, del privilegio de disfrutar de la comunión con un grupo de imágenes, acontecimientos o caracteres que son simple y resueltamente lo que son y podrían ser otra cosa.

Las palabras dejar escapar gran parte de las cualidades de lo que intentan describir; el poeta intenta encontrar medios, análogos a las distorsiones del pintor, para colocarnos en el ángulo adecuado que nos muestre aquello que estaba oculto.

En general el lenguaje poético, en razón de su naturaleza abierta, tiende más a la plenitud semántica que a una cautelosa economía de significados, plenitud que se muestra en la capacidad de expresión indirecta y de evocación de significados más amplios y universales. La imagen que convoca no es única, sino múltiple y metamórfica.

Podríamos extender esta idea y pensar que todos los valores y sentidos de una palabra se hacen presentes cuando se utilizan poéticamente. ¿Cuántos significados podría tener la imagen inserta en una estructura poética?

En la mayoría de los casos lo que se nos presenta es la delimitación del campo semántico por un contexto específico.

Lo particular existe por participación (*methexis*) en la realidad universal que le confiere su significado, y a la inversa, la realidad universal impregna en grado diferente todas las cosas particulares, como la luz del sol ilumina los diferentes objetos de un paisaje en grados muy

diversos, acordes con su respectiva capacidad de recepción. Las cosas particulares se cargan de significado en la medida en que participan, en que están unidas a algo más que les es consustancial.

El poema tiene y expresa en su creatividad un carácter representativo, ya que no sólo inventa, sino que en su invención toma nota del carácter metamórfico del mundo.

La realidad contemplada a través de la poesía hacen imposible postular una sola realidad. La comunicación de esa realidad presencial y unitaria no puede confiarse a palabras dotadas de significados inflexibles; y para conseguirla las palabras comunes han de ser elegidas y contextualizadas buscando adecuación. El contexto puede ser considerado como ángulo de visión, como una perspectiva a través de la cual podemos contemplar la realidad de un cierto modo único. Una auténtica perspectiva debe crear, justificar, e interpretar, el lenguaje en el que halla expresión, y en consecuencia no es traducible, por lo tanto pensar o hablar acerca de la realidad implica siempre hacerlo desde una perspectiva y no desde otra.

Así pues, la realidad en conjunto no puede ser tipificada, porque el hacerlo significa limitarla a una perspectiva arbitrariamente elegida.

Del carácter contextual y perspectivo de la realidad se concluye que su naturaleza se halla oculta de manera intrínseca y última a cualquier exploración finita.

El sentido de una metáfora es el surgimiento de una nueva congruencia semántica de las ruinas del sentido literal destruido por la incompatibilidad o el absurdo.

El sentir no es contrario al pensamiento. Es pensamiento hecho propio. Esta sensación de participación es parte de el significado completo del poema. El sentir acompaña y complementa a la imaginación al ir retratando las relaciones.

Tendremos entonces que acogernos a la tesis Heideggeriana en que fundamentalmente es a través de los sentimientos que estamos sujetos a la realidad. Pero esta sujeción es la reverberación de la referencia dividida de estructura verbales y de imagen.

La palabra imagen presenta la ventaja de subrayar el elemento más concreto de una típica situación poética. Lo idóneo de la exigencia que implica aparece en el hecho de que un poema sin imágenes no sería tal, sino una simple versificación de ideas abstractas. La imagen es la constante de la poesía, y todo poema es una imagen.

Heidegger

La poesía revela el significado de lo que es al establecer mundo, donde el mundo no significa la totalidad de hechos sino espacio de significados que le asignan a los objetos y al hombre.

La visión que nos interesa parte del mundo establecido y nos arroja a uno nuevo establecido por la sentencia metafórica.

Necesitamos reconocer en el mundo establecido por el concepto metafórico el mundo que nos asigna nuestro lugar. Al tener este reconocimieto la poesía deja de tener sentido solamente en la subjetividad del poeta. Las sentencias del poeta sólo adquieren significado ontológico al ser una respuesta a la realidad que no sólo experimenta el poeta sino también sus escuchas reconociendo sus palabras, compartiendo el mismo horizonte.

Heidegger llama a esto el aspecto trascendental del ser en la tierra.

Así , tanto poeta como escuchas deben mantenerse alertas a lo que yace fuera y sobrepasa al lenguaje. Y no hay nada que garantice que esta observancia será recompensada, que lo trascendente nos hablará y nos iluminará permitiéndonos juntar todas las facetas de nuestra existencia.

Exigimos demasiado cuando pedimos al poeta establecer nuevos mundos. Primero tenemos que escuchar y ver con más atención tanta voces en él. Lo que hace difícil oirlas es el hecho de que como miembros de una comunidad estamos necesariamente insertos en una manera de aproximarse al mundo, maneras de ver y escuchar establecidas. Entedemos las cosas sin hacerlas nuestras. La exactitud de la palabras se toma por hecha, su origen olvidado. Existen momentos en los que lo inadecuado de las palabras es evidente, cuando el lenguaje parece quedar corto, extraño de lo que nos traciende.

La escuela de Atenas

En un salón del Vaticano (la Stanza della Segnatura) en 1509, Rafael pinta el fresco “La escuela de Atenas”, en el vemos una escalinata transitada por todas las personalidades de la filosofía griega representadas por los personajes de la época del pintor. Encontramos a Sodomia, Averroes, Pitágoras, al mismo Rafael, y al centro, dominando la escena, Aristóteles y Platón. El primero, representado por Miguel Ángel Buonarroti, el segundo por Leonardo da Vinci . Aristóteles carga la Etica Nicomaquea con una mano y con la otra apunta a la tierra, mientras que Platón dirige su mano derecha al cielo y con la izquierda carga el Timeo. Rafael expone así la dicotomía esencial del pensamiento griego así como el conflicto de la pintura italiana del Quinquecento. Confrontación que permea el pensamiento occidental hasta nuestros días (tanto en filosofía como en pintura y otros terrenos).

Estos dos personajes son los primeros en tomar el tema de la metáfora dándole una estructura filosófica a partir de la poética. Ambos se preguntaban:

¿Es válido expresar ideas de una manera precisa mediante metáforas? Sus respuestas son contrarias y fundan las corrientes de una discusión que no ha llegado a su fin en occidente.



La Escuela de Atenas. Rafael, Stanza della Segnatura. Vaticano, 1509

Platón

Platón no se ocupó explícitamente de estudiar la metáfora, pero sus diálogos están contruidos a partir de un lenguaje figurado ya que consideraba a la metáfora como un método legítimo para la exposición de ideas y pensamientos filosóficos, principalmente por su capacidad evocadora.

En repetidas ocasiones Platón ve a la metáfora y al mito como el medio para destacar la luz inteligible de las Ideas.

Platón utiliza las metáforas como si estuviera conversando; muchas veces expresan simplemente la relación del vocablo con la cosa, así aunque su carácter figurado pasaba desapercibido para sus interlocutores, él utilizaba toda la fuerza del lenguaje para expresar sus ideas. Ejemplo de esto es su nombre: Platón es en rigor un apodo que significa "el de espaldas anchas".

Platón sitúa la metáforas en el campo de las ideas, muy alejadas del terreno de las artes. La capacidad de transferencia, la potencia de la metáfora, solo se observa en el campo filosófico mientras que las artes ocupan en el pensamiento platónico un lugar muy inferior. En su República expulsa a los artistas acusándolos de mentirosos y falaces, por duplicar una imagen que de por sí es una ilusión de la realidad.

¿Por qué?

Para Platón la realidad era una sombra de una Idea esencial.

La filosofía es un esfuerzo del intelecto por aproximarse a esta Idea, para salvar las apariencias que para el hombre común constituyen toda la realidad. El conocimiento sensible sólo da cuenta de las entidades particulares y sus accidentes, nunca de la verdad de las cosas, fracasando en su intento por conocer su verdad.

Las artes (la pintura, la escultura, etc.) son incapaces de acceder a esta verdad porque crean una representación de los objetos que ya son copias de una Idea. Es decir, las artes distraen, corrompen, engañan y entorpecen a la gente.

La poesía y la música constituyen dos excepciones a esta regla, pues la primera trata de encontrar la esencia de las cosas a partir de las ideas

mismas, al igual que la filosofía, y la segunda, por poseer un carácter incorporeo y espiritual que lo alejan de cualquier referencia material.

Aristóteles

Frente a la abundancia de lenguaje figurado de Platón, Aristóteles predicó la necesidad de una extrema sobriedad. El lenguaje científico exige un método que no permite ambigüedades e imprecisiones, sin embargo, esto no la excluye de un análisis y de hecho de la primera teoría sobre su naturaleza.

Para Aristóteles el lenguaje se compone de tres categorías o campos de acción:

la lógica, la retórica y la poética.

La poesía es aquella que tiene una relación mas fuerte con la metáfora ya que surge de comparaciones y símiles. En la Retórica estudia en detalle a la metáfora. Establecía 4 tipos fundamentalmente:

1) Una transferencia del género a la especie. Ejemplo: “Todos los hombres feos.”

Un género es calificado a partir de las características de un individuo.

2) De la especie al género. Ejemplo: “Tengo 1000 razones.”

Un número específico, considerado lo suficientemente grande, sustituye al género “muchos”.

3) De la especie a la especie : “Tomar su vida con el hierro.”

“Tomar” es usado en vez de “matar”; ambos son formas distintas de quitar algo .

4) Según relaciones de analogía.

En esta última existen cuatro elementos A,B,C,D. La relación que existe entre B y A es análoga a la que pudieran tener D con C.

La vejez es a la vida lo que el atardecer es a un día. Entonces, se puede decir: “la vida es como un día.”¹

Aristóteles observa que la metáforas tienen un gran poder de evocación visual así como un gran dinamismo ya que existe una tensión

entre los elementos que siempre esta lista para saltar al cuello de los escuchas.

Considera la metáfora, como entidad individual, un agregado que debe ser utilizado en determinadas formas y momentos; que sirve para dignificar o alejarse del lugar común, es decir que el poeta extiende un manto de novedad y elegancia con su mirada sobre las cosas. El lenguaje metafórico es algo añadido al habla, es un “sazonador a la carne”². La claridad viene solo de las palabras familiares, en la palabra diaria.

En la Grecia antigua, la división actual que tenemos de las artes era muy diferente.

La poesía podía ser un juego hermoso de palabras, un caso que se llenaba con la sensibilidad del poeta.

Para Aristóteles las artes guardan bajo su aspecto agradable, una potencia de transformación conocida por los sabios. A diferencia de Platón, no ve en ellas una imitación burda o una mentira obstructora de la realidad, sino la posibilidad de ver un modelo que nos permite entender mucho de ésta. Es un sesgo, un aspecto de la realidad que escapa a la verdad científica o analítica.

En la tragedia observamos la representación de un suceso en personajes que bien podríamos encarnar. Estos actores nos muestran los sucesos de tal forma que la experiencia se convierte en una revelación. A través de las artes podemos descubrir bajo un conjunto de evidencias el sentido oculto de los hechos, ya que el arte no explica, sino que insinúa. El oráculo de Delfos no explica sino brinda señales y sentencias a interpretar. La anagnórisis es el paulatino tomar conciencia mediante signos o huellas de la circunstancia, nos hace imaginar y esperar un final en particular, es una cita con el destino o los síntomas de la enfermedad.

Siendo espectadores tenemos la enorme ventaja de sufrir catarsis,

¹Aristóteles, *Poética* capXXI. Ed Porrúa

²Aristóteles, *Retórica* cap III. Ed Porrúa

de ver los horrores y tragedias en los actores sin correr ningún riesgo, no tenemos que sacarnos los ojos como el rey Edipo para entender nuestro destino. Edipo se queda ciego para que nosotros podamos ver; y enmendar o confrontar los hechos. Es una redención, un espejo que se alza en la representación, justamente en el momento que nos tornamos jueces de nosotros mismos y nos reconocemos en este engaño buscando una transformación.



Metáfora

Cristóbal, que antes de su conversión llevaba el nombre de Réprobo o Auferus, en su edad adulta llegó a medir doce codos de estatura; por su corpulencia y aspecto de gigante infundía terror a quienes lo veían. Un día decidió recorrer el mundo en busca del príncipe más poderoso de la tierra para ponerse a su servicio, a consejo del rey de los cananeos.

A sus oídos llegó la noticia de un rey muy superior a los demás, del cuál se hizo súbdito. Tiempo después, durante una fiesta en palacio un bufón cantó una canción con referencias al demonio y el rey a cada mención se persignaba, pues era cristiano. Cristóbal se dió cuenta que el rey le temía al demonio y por lo tanto lo consideraba superior a él, fue entonces cuando decidió abandonar al rey en pos de éste. No tardo mucho tiempo en encontrarlo al mando de un gran ejercito por los caminos, el diablo lo recibió con regocijo y siguieron su andar hasta el momento de encontrarse con una cruz de piedra de la cual el diablo huyó despavorido. Cristóbal no entendía lo sucedido hasta que se le explicó que existió un hombre llamado Cristo el cual fue sacrificado en una cruz, la cruz que aterraba al diablo.

-Es él a quien yo debo servir, pensó Auferus.

En el camino se encuentra a un ermitaño que le aconseja orar y ayunar para acercarse a Cristo. -Yo no puedo hacer eso -contesta Cristóbal.

-Creo que puedo indicarte una forma de servir a Cristo mas cercana

a tus posibilidades. Alza tu morada frente al río que toma la vida a quien intenta cruzarlo y auxilia a quien te lo solicite.

Así lo hizo. Su fortaleza y estatura eran ideales para la misión. En cierta ocasión un niño pidió su ayuda, Cristóbal, lo montó sobre su espalda, tomó el varal con el que se apoyaba y se introdujo al agua, de pronto el nivel del cauce comenzó a subir y al mismo tiempo el peso del niño a aumentar, a cada paso que daba hacía se mas pesada la carga, creyó que no podría soportar más. Lleno de angustia y temiendo que no iba a salir con vida hizo un esfuerzo supremo y, con fuerza sobrehumana consiguió llegar a la otra orilla.

-¡Ay, pequeño! ¡Qué gravísimo peligro hemos corrido! ¡ He sentido en mis espaldas un peso mayor que si llevara sobre ellas el mundo entero! - Cristóbal comentó al niño-.

- Acabas de decir una gran verdad, sobre tus hombros acarreabas al mundo entero y a su creador.

Como recompensa y prueba de lo dicho pidió a Cristóbal hincar el varal que utilizaba para que éste reverdeciera lleno de frutos, así fue como al día siguiente Cristóbal encontró una frondosa palmera llena de dátiles.

Con esta leyenda proveniente de la iconografía cristiana podemos darnos cuenta de la importancia del concepto de transporte en la realidad humana. Cristóbal es un hombre descomunal , más parecido a un ogro terrible que a un fuerte campesino, con un deseo genuino de encontrar y servir al poder supremo que mueve al mundo. Este poder no se encuentra en el rey dueño de las tierras, tampoco en el diablo al mando de los ejércitos sino bajo la forma de un niño que pide auxilio para continuar su camino en la otra orilla del río.

El hombre , como Cristóbal, busca el orden y el movimiento secreto del mundo (la verdad) y ha establecido como estrategia su descripción metódica: el lenguaje. Esta descripción suele ser una manera de aproximación directa a las cosas, sin embargo el camino no es siempre recto y fácil, el lenguaje en ocasiones parece un rey temeroso, en otras un demonio en el cruce de un camino, o un río de salvaje caudal que

nos impide seguir el viaje, es decir, de momentos es limitado y torpe, ya que no describe plenamente toda situación o experiencia. La descripción directa, frecuentemente no llega a su meta y más aún, nos confunde y pierde. Es entonces que el lenguaje se desvía y recurre a un elemento que nos ayuda en este vehículo, de manera indirecta cruza el obstáculo y obtiene una descripción satisfactoria.

La metáfora es el transporte por excelencia y es justamente lo que nos permite entrar en contacto con el mundo, que de otra forma hubiera quedado oculto.

Metáfora

Meta-forein (griego) quiere decir trans-llevar, trans-poner, asimismo forein sugiere el llevar algo sobre uno mismo, por ejemplo un cordero sobre los hombros (mosco-foreo) o una criatura para cruzar el río (cristo-foreo) por lo que transportar define más claramente el concepto. La metáfora transporta un significado sobre los hombros de un significante, y se lo entrega a otro significante totalmente distinto, el cuál no solo no tiene inconveniente en tomarlo sobre sí, sino que además sigue el transporte hasta el consecutivo remplazo, es decir, los aspectos de un objeto son transferidos a otro objeto, así, hablamos del segundo objeto como si fuera el primero.

La metáfora presenta una idea bajo el signo de otra idea más sorprendente o más conocida para su comprensión exacta.

Existen varios tipos de metáfora y el número de objetos involucrados puede variar pero en general el procedimiento de transferencia es el mismo: una sutil comparación, analogía o correspondencia.

La analogía es la semejanza de una cosa con otra, puntos en común que comparten dos o más entidades completamente diferentes. Esta similitud puede establecerse a través de caracteres físicos o de personalidad (analogía de atribución) o a través de proporciones o relaciones entre los elementos existentes (analogía de proporcionalidad).

Ej:

La tarde era un huevo tibio visto a través del humo de un cigarrillo.¹

Es la metáfora que establece una analogía entre una tarde apacible y abotagante, y lo reconfortante y pausado del humo de un cigarrillo.

*La angustia es un paisaje con equilibristas.*²

El sentimiento de inestabilidad e inminente tragedia de la angustia se expresa claramente mediante la actividad de los equilibristas.

*...corría a encender la araña del cielo raso*³

El candil que se enciende tiene un tremendo parecido con una araña y cuelga así del techo que es nuestro cielo rasante.

La metáfora es la forma fundamental del lenguaje figurado.

El lenguaje figurado es un sistema que no se refiere a lo que se dice, es decir el objetivo de su discurso se ubica fuera de sus referentes. A partir de ciertos objetos mira a otros. Tomemos la frase "La angustia es un paisaje con equilibristas" donde establecemos semejanzas entre la angustia y un grupo de equilibristas. La potencia de la metáfora es sorprendente ya que la angustia puede transformarse en un paraje con entusiastas cirqueros dando piruetas siempre a punto de caer, pero hay que irse con cuidado, ya que las metáforas ponen de manifiesto verdades o características que solo ellas pueden hacer, pues una traducción literal del lenguaje metafórico no es posible, *es una revelación que no explica sino convoca.*

El lenguaje que describe lo que dice y que utiliza las palabras en su sentido primario e inmediato es conocido como literal, en cambio, el lenguaje figurado deliberadamente interviene con este sistema, asumiendo que términos conectados con un objeto pueden ser transferidos a otro con el fin de adquirir un significado más amplio o adecuado. Esta forma de lenguaje es más abierto, ambiguo y cercano a la poesía por su capacidad de convocar diversas realidades y soportar múltiples interpretaciones. El asunto decisivo de la innovación semántica es que gracias a una impertinencia, una nueva congruencia se establece de manera que la

1 Elmer Mendoza. Trancapalanca(Difocur,89) . pág 5

2 Op.cit pág.55

3 Julio Cortazar, Cuentos completos. (Alfaguara, 94) pág, 101

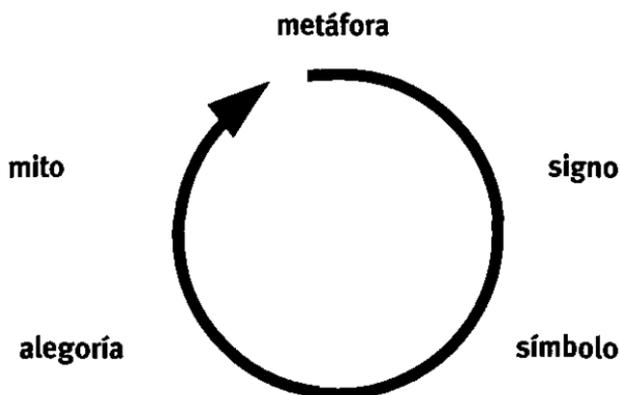
intromisión tiene sentido dentro del contexto. El creador de metáforas es un artesano que, desde una intromisión inconsistente en una interpretación literal, delinea un nuevo significado que la metáfora no solo desafía sino torna aceptable. En otras palabras, el significado metafórico no sólo consiste en una colisión semántica sino en un nuevo significado que surge del colapso del significado literal.

El lenguaje figurado tiene varias formas dependiendo de su alcance o latitud de convocatoria : de lo más abierto y amplio, aunque indefinido e inestable hasta lo más preciso e ininteligible, aunque limitado y poco referencial, de lo personal a lo colectivo.

Una metáfora puede cumplir su función como transporte de un determinado suceso u objeto para un individuo en un momento específico, esta metáfora puede ser repetida y desarrollada por una persona dotándola de características o significados particulares e intransferibles que la convierten en signo.

El signo puede tener todo un desarrollo y ser mezclado y conjurado a nueva vida en nuevos contextos, adquiriendo significado para todo un grupo cultural o comunidad en forma de símbolo o alegoría.

La alegoría puede ser arquetípica, en el sentido de hallarse dotada de una significación semejante para todos los hombres o una gran parte de ellos y explicar el orden del universo y sus orígenes, fundando un mito.





Una metáfora al representar un concepto en sociedad o grupo tiende a transformarse primero en signo y posteriormente en símbolo. Los símbolos son metáforas aceptadas por un grupo o por la totalidad de una sociedad como convenciones y referentes, es por eso que el símbolo se distingue de la metáfora por su mayor estabilidad.

El manejo de los símbolos por parte del poeta consiste en recontextualizarlos para infundirles nueva vida en una lucha continua por su retorno al campo de la personalidad, al campo metafórico, que busca establecer relaciones y puentes para conformar una visión. En ocasiones lo hace renovando un símbolo tradicional apoyándose en la multiplicidad de cargas y de referencias que ya tiene, otras creando un nuevo campo referencial que no ha sido debilitado por el uso, ya que el símbolo puede perder capacidad evocadora y de transporte por su uso constante o por la repetición. Se llama estenosímbolo aquél que torna su estabilidad en pasividad y rigidez. Es tendencia de todos las formas de lenguaje figurado petrificarse o evaporarse, y cualquiera de ambos procesos les es fatal, ya que dejan de causar tensión en el lenguaje.

La metáfora es considerada la unidad básica de transferencia, ésta sufre derivaciones específicas llamadas tropos.

Existen tres tipos fundamentales de tropos:

1) Símil : Mientras la metáfora considera realizada la transferencia, el símil sólo la propone y la explica en términos de posibilidad utilizando expresiones tales como: “igual que”, “como si”.

La metáfora “nariz de pescado” se transforma por medio del símil en “tu nariz como un pescado”.



Es una metáfora explicada libre de la tensión de la interpretación, una provocación que no transgrede el campo de las acepciones.

En general este “como” “igual que”, provoca una inclinación visual en la relación de elementos, sin embargo nunca sale de esta esfera ya que de hacerlo invadiría el campo de la metáfora. Algunas veces se entiende al símil como una metáfora de pobre alcance, ya que ofrece solo los huesos del proceso de transferencia en la forma de una analogía o comparación limitada, su alcance es estrecho ya que es predeterminado. Algunos autores (sobre todo personas ligadas a las ciencias exactas) prefieren el símil a la metáfora ya que las referencias de esta última siempre son más abiertas.

2) Metonimia : De la palabra griega metonymia (meta: cambio + onoma: nombre) Aquí el nombre de una cosa se transfiere para tomar el lugar de algo con lo que está asociado.

Ej: “Fué condecorado por la corona.” Aquí la corona ocupa el lugar del rey. “El coloquio reunió las mejores plumas de Latinoamérica.” En esta oración las plumas se refieren a los mejores escritores latinoamericanos.

Este proceso no implica una personificación ya que nunca pensamos en una corona tomando la condecoración y dándola a alguna persona, o una reunión de alegres plumas en un coloquio internacional. La metonimia tiene una función referencial, es decir, nos permite utilizar una entidad por otra. La relación establecida por los dos elementos tiene que ser fuerte de tal manera que sea inmediata la asociación.

Honoré Daumier en una litografía de 1831 llamada “Un héroe de julio” representa a uno de los tantos individuos que esperaban una pensión de la monarquía borbónica después de la revolución de 1830, el personaje representa al pueblo empobrecido ya que su ropa esta confeccionada con boletas de empeño.⁴

4 Honoré Daumier y su siglo 1808-1879, (Claustro de Sor Juana, 1980) pag. 29



Caricature du Magazine de Caricatures, Galerie Vivodot.

UN HÉROS DE JUILLET,

Mai 1891.



3) Sinécdoque : Derivación de la palabra griega *synekdechesthai* que significa recibir conjuntamente. Aquí la transferencia cae sobre una parte de algo que toma el lugar de una totalidad o viceversa.

“La huelga era de cientos de brazos.” Los cientos de brazos se refieren a cientos de hombres.

Cabezas Guillotinadas por Théodore Gericault no nos habla de 2 cabezas sino de las personas recién muertas en el temible instrumento, prueba de ello son las telas blancas prestas ha recibirlas recién manchadas de sangre.

“Tengo muchas bocas hambrientas que cuidar.” Las bocas hambrientas son las personas integrantes de una familia.

Aunque esta forma de tropo se basa en la referencia, como la metonimia, también desempeña función de comprensión. Existen muchas partes que pueden representar la unidad. La parte de ésta unidad que es escogida determina el aspecto que nos interesa de esta. Cuando decimos “bocas hambrientas” nos referimos a la urgencia de alimentar y cuidar a la familia. La selección de las bocas por la familia implica un



Cabezas Guillotinadas, Théodore Géricault, óleo sobre tela 1822

punto de suma importancia, una necesidad a satisfacer como el eje de la referencia. Cualquier otra parte que utilizáramos para referirnos a la familia implicaría otro tipo de relación con ésta.

La sidécdoque nos remite a características específicas de aquello a lo que nos referimos. En la vida cotidiana estas referencias o ejes controlan la misma relación del todo con la parte, es decir en nuestro ejemplo el padre no sólo se refiere a su familia como “bocas hambrientas” sino que vive con “bocas hambrientas”. El tipo de relación del padre con sus hijos y esposa se ve modulada por esta sinécdoque.

Es posible extender esta lista casi infinitamente, la retórica tradicional lo ha hecho una y otra vez, ya que cada lingüista establece su propia genealogía. Sin embargo es difícil tener para ésta una aplicación práctica en el trabajo de análisis y crítica poéticas. Las diferencias son tan sutiles y difíciles de recordar y establecer que resulta imposible aplicarlas sin un reduccionismo del trabajo analizado. Mucho del misterio de transferencia desaparece si pensamos que las metáforas están hechas para ilustrar cada categoría.



Las metáforas existen solo cuando ocurren en el lenguaje, en las imágenes y en la sociedad. La noción de metáfora es modelada en todo momento por presiones sociales y lingüísticas. Dicho de otra manera la metáfora no tiene una forma ideal, no hay modelo para la metáfora perfecta.

El misterio del transporte

El hombre se ve arrojado al mundo, a un espacio, que tiene que vivir y quiere habitar, es decir incorporar en las costumbres cotidianas un lugar, hacerlo parte de uno, reconocerse dentro cierto trayecto, dentro de cierto espacio. Alguien que no se reconoce en un lugar es incapaz de habitarlo. Para ello construye objetos y herramientas que transforman este espacio, adecuando y moldeando la circunstancia de tal forma que al voltear dentro de éste nos recuerde o nos reafirme quienes somos a través de las alteraciones y marcas, como los graffittis en las calles o lugares públicos, en una continua construcción de la

personalidad. Los objetos y sus efectos en el espacio son la estrategia para crear una habitación. Esta estrategia nos llega en forma de lenguaje otorgando un nombre a todas las cosas ya que no se puede definir un objeto sin entender su definición de realidad, es decir, al tener un lenguaje tenemos la facultad de crear cualquier objeto y de utilizarlo como herramienta. El nombre dado a las cosas es el espacio que ocupan en nuestro horizonte.

Las formas de nombrar, del dar un nombre y de recibirlo, pueden ser vistas como formas de construir la realidad y la identidad: nombrar e identificar es lo mismo que referir y significar. El lenguaje es la espada y al mismo tiempo el escudo que esgrime el hombre frente a la realidad.

Sin embargo los objetos y sus nombres sólo adquieren potencia al ser cotejados entre sí, ya que lo imprescindible se encuentra en las relaciones que establecemos entre ellos. Un sólo objeto nos dice muy poco de la realidad a comparación de un grupo de ellos, pues éstos últimos nos pueden plantear contrastes, similitudes e inclusive develar significados evidentes en vínculos metafóricos.

Ahora, cuando lo que queremos definir no se refiere a objetos sino a situaciones o escenas recurrimos a la alegoría que no es otra cosa que un sistema de metáforas en interacción bajo un tiempo y un lugar preciso.

Las alegorías exigen un conocimiento de circunstancias y no sólo de sujetos independientes ya que para acceder totalmente a sus significados se necesita la asociación de estructuras culturales e históricas y referencias metonímicas, es decir las unidades se concatenan con un sentido y dirección social.

La metáfora está más inserta en nuestras vidas de lo que podríamos esperar, no es un simple embellecimiento de la lengua. La red metafórica es, de hecho, la base de nuestra estructura mental y el origen de la relación que tenemos con el mundo y la manera como lo percibimos; como bajamos una escalera, como cruzamos una calle, como damos un beso, como nos referimos a otra persona, como nos vemos en un espejo. Es cosa de metáfora el como desarrollamos y entendemos

actividades como bajar la escalera, cruzar la calle y vernos en un espejo. La vida cotidiana está regulada por sentencias metafóricas pues el comportamiento de un individuo en su realidad depende del tipo y la forma de referirse a ella, es decir de la manera de hablar, de las exclamaciones, del archivo icónico que posee, ya que este conjunto es el que otorga el marco de interpretación hacia la circunstancia predeterminando el horizonte de fenómenos posibles y sus consecuencias.

El continuo uso del lenguaje provoca pasar desapercibidas estas sentencias metafóricas pues la cercanía de la palabra uniforma sus acepciones, oculta sus referentes estructurales. Nuestra red metafórica no es algo que tengamos consciente, pero nos movemos y reaccionamos a los sucesos de una manera semi - automática , bajo ciertos patrones.

George Lakoff y Mark Johnson son los promotores de esta teoría que introduce toda la teoría metafórica de los libros en la mesa del desayuno. Nos dicen que el lenguaje es algo vivo, que es un organismo que reacciona a los estímulos del medio como todos los organismos.

Para ellos existen sentencias metafóricas muy poderosas que determinan el comportamiento de los individuos en la sociedad y de una velada forma se hacen presentes.

La metáfora “la discusión es una guerra” se reflejan en el habla en expresiones como:

Tus afirmaciones son indefendibles.

Atacó todos los puntos débiles de mi argumento.

Sus críticas dieron justo en el blanco.

Destruí su argumento.

Nunca lo he vencido en una discusión.

Si usas esa estrategia te aniquilará.⁵

Estas frases hechas las utilizamos al hablar de discusiones sin reparar

5 George Lakoff y Mark Johnson. Metáforas de la vida cotidiana. (Catedra, 8o) pág.40

que lo que realmente estamos diciendo es que la discusión es una guerra y por tanto pensamos y actuamos como si estuviéramos en una. Vemos a nuestro interlocutor como un oponente, atacamos sus posiciones y defendemos las nuestras, planeamos y usamos estrategias, es decir tenemos el montaje de una batalla verbal. Muchas de las cosas que hacemos en una discusión están basadas en el concepto de guerra.

Lakoff y Johnson notan que sin embargo nunca se confunden las discusiones con modalidades o versiones de guerras. Si comenzáramos una guerra nunca pensaríamos en establecer una discusión, sería ridículo. Son dos identidades diferentes, dos tipos de acciones diferentes (discursos verbales y conflictos armados), pero aún así las discusiones se transportan en los hombros de la guerra.

¿Por qué se establecen unos conceptos por encima de otros? ¿Cuál es el sistema de selección en las sentencias metafóricas que aplicamos en la vida diaria? ¿Podríamos cambiar estas metáforas? ¿Podríamos entender el mundo de una manera diferente?

Especulan Lakoff y Johnson:

“Tratemos de imaginar una cultura en la que las discusiones no se vieran en términos bélicos, en las que nadie perdiera o ganara, donde no existiera el sentido de atacar o defenderse, ganar o perder terreno. Imaginemos una cultura en la que la discusión fuera visualizada como una danza, los participantes como bailarines, y en la cual el fin fuera ejecutarla de manera agradable y armoniosa. En esta cultura, la gente consideraría las discusiones de una manera diferente, las llevaría a cabo de otro modo. Pero nosotros no consideraríamos esa actividad como una discusión, pensaríamos que harían simplemente algo distinto, incluso parecería extraño llamar “discutir” a esa actividad.”⁶

Pensemos en conceptos metafóricos como :

* “El tiempo es dinero”, en expresiones como:

Me estás haciendo perder el tiempo. Este artilugio te ahorrará horas.
En qué gastas el tiempo en estos días. No dispongo de tiempo suficiente

6 Op.cit pág. 41

para eso. Estás terminando con tu tiempo. Tienes que calcular tu tiempo. Reserva algo de tiempo para leer. ¿Vale la pena gastar todo ese tiempo? Vive tiempo prestado. No utilizas tu tiempo con provecho. Gracias por tu tiempo.

- “Las ideas son instrumentos que cortan”

Esa es una idea incisiva. Eso llega justamente al corazón de la cuestión. Tiene un ingenio agudo. Tiene una mente penetrante. Tiene un ingenio afilado como una cuchilla.

- “Lo significativo es grande”

Es un gran hombre de la industria del calzado. Es un gigante entre los escritores. No fue una pequeña mentira piadosa. Fue uno de los momentos más grandes en la historia de la serie.

- “Ver es tocar”

No podría apartar mis ojos de ella. Pasó los ojos sobre todo lo que había en la habitación. Lo tenía todo al alcance de la vista.

- “Feliz es arriba; triste es abajo”

Eso me levantó el ánimo. Se me levantó la moral. Estás saltando de gusto. Estoy deprimido. Caí en una depresión. Mi moral cayó por los suelos.

- “Las ideas son artículos de consumo”

El no va a comprar eso. Esa idea no va a venderse. Esa idea no vale nada. No daría un peso por esa idea.

¿Cómo podríamos alterar estas metáforas y sustituir sus conceptos por otros?

La sentencia metafórica no está solamente en las palabras que usamos, está en nuestro concepto mismo de la acción, ya que el lenguaje con el que desarrollamos actividades es metafórico o figurado. Hablamos como lo hacemos porque de esa forma lo concebimos y actuamos estableciendo una coherencia de lenguaje.

Sin embargo existen teóricos como Sapir Whorf que discrepan y califican a este tipo de sentencias metafóricas como metáforas “muertas” o “fossilizadas”: *catacresis*, ya que para él las metáforas sólo son aquellas que provocan tensión y sorpresa al ser construidas de manera espontánea

y fulgurante en un contexto poético. Estas figuras que aparecen en el lenguaje sólo son reminiscencias de metáforas reales, lugares comunes donde la tensión metafórica ha desaparecido. Lakoff y Johson, como hemos visto, rebaten esta posición “ya que los conceptos metafóricos estructuran nuestras acciones y nuestros pensamientos, están vivos en el sentido más fundamental: son metáforas mediante las que vivimos. El hecho de que estén fijadas convencionalmente al léxico no las hace menos vivas.”⁷

La sociedad en su conjunto establece este tipo de sentencias metafóricas a través de una identidad cultural. El edificio cultural es un sistema por el cual fluyen infinidad de cosas a un mismo tiempo. Estas deben apoyarse unas a otras, coordinarse para evitar contradicciones estridentes o demasiado aparatosas, en consecuencia si alguna sentencia metafórica no encuentra lugar en la construcción cultural simplemente no se le considera o es impredecible, por el contrario si es inserta dentro de esta coherencia cultural, repercutirá en alguna otra sentencia metafórica solidificando un poco más el sistema, es por eso que repercusiones muy lejanas a la sentencia original se den sin ningún apremio, en otras.

El actuar de los individuos en una sociedad está regido por una serie de normas tácitas, que se distribuyen a través de la lengua, ya que un contrato social en el lenguaje es un contrato social en la expectativa de comportamiento de un individuo. La polisemia de interpretación en las sentencias metafóricas, su vaguedad, su potencia referencial queda sepultado por el sentido colectivo y unidireccional que tienen, es decir, las estrategias de tensión y transporte de la creatividad son utilizadas por la cultura como un recurso más de control. La historia de la cultura es un gran intento por controlar lo que la poesía pone en marcha. Todos nos comunicamos con las mismas acepciones, con los mismos nombres (con el mismo diccionario) permitiéndonos un campo de entendimiento y acción, pero si alteramos este código, si desviamos

7 Op.cit pág. 42

los referentes en un intento por sorprendernos con nuevos horizontes, corremos el riesgo de no ser entendidos y más aún de ser ignorados como castigo ya que la omisión evita validación y propagación de los sentidos.

Para Marshall McLuhan las sentencias metafóricas son metáforas domesticadas:

“Los ambientes no constituyen envolturas pasivas sino, más bien, procesos activos invisibles. Las reglas fundamentales, la estructura penetrante y los patrones generales de los ambientes eluden la percepción fácil. Los antiambientes, o las contrasituaciones creadas por artistas, proporcionan recursos de atención directa y nos permiten ver y comprender con mayor claridad.”⁸

La construcción de definiciones alternas cuestiona este control y parámetro de comportamientos. La metáfora creativa provoca al lenguaje, lo pone en tela de juicio, lo niega y nos acerca a la posibilidad de tener un lenguaje propio, de tener otra escala de valores⁹, de ver otra realidad. La metáfora destruye y carcome los pilares de la realidad a través de la creatividad, la crítica y la duda.

Felix de Azúa concluye:

“Las metáforas son el sistema nervioso no solo de la poesía, sino del lenguaje; las metáforas forman la red de distribución de impulsos que une el pensamiento con la gramática. La ambigüedad inherente a toda producción metafórica es la fuente más originaria de la creación de sentido.”¹⁰

8 Marshall McLuhan. El medio es el mensaje. (Paidós, 67) pag, 68.

9 en 1908 Alfred Jarry causo escándalo y enojo al poner en boca de uno de los personajes en la obra “Rey Ubu” : MEDRE, MEDRE que en realidad no significaba nada en particular hasta ese día

10 Félix de Azúa. Diccionario de la artes (Planeta, 96) pág 202

La Imagen

La expresión “lenguaje figurado” implica que en la metáfora, el discurso asume la naturaleza de una figura o de una imagen que paulatinamente adquiere un cuerpo a través de las palabras. Al obtener este cuerpo prestado, la metáfora hace al discurso aparecer y presentarse, en una dimensión pictórica que se puede denominar la función icónica del significado metafórico.

Félix de Azúa vislumbra en esta figura la clave de todo transporte:

“Es posible que en la potencia de la figuración, que es la causa de toda metáfora, se esconda el mecanismo íntimo de la infinita producción semántica de la lengua y quizá el orden secreto de toda producción artística e intelectual.”¹¹

La capacidad de establecer buenas metáforas recae en la posibilidad de ver el sentido como si lo presentaran ante los ojos, y no sólo entender las semejanzas y disparidades verbales entre los elementos de la metáfora.

¿Cómo se conecta esta semejanza con el ícono e imagen?

Ver la semejanza es ver lo mismo a pesar de, y a través de la diferencia. La tensión entre lo semejante y lo diferente caracteriza la estructura lógica de lo similar. La imaginación es la habilidad para producir nuevas tensiones por asimilación y producirlas entre las diferencias y no por encima de éstas como en el concepto. La imaginación es la etapa en la producción de generos donde no se ha alcanzado una estabilidad y los significados se encuentran atrapados en una guerra entre la distancia y la cercanía, entre lo lejano y lo próximo.

Paul Ricoeur en su ensayo “El proceso metafórico como conocimiento, imaginación y sentimiento” ve en esta alteración de las distancias el transporte en sí:

“Es como si un cambio de distancias entre los significados hubiera ocurrido dentro de un espacio delimitado. La nueva pertinencia o congruencia propia al significado metafórico proviene de la proximidad semántica que se obtiene de improviso entre los términos a pesar de la

¹¹ *Ibidem*

distancia. Las cosas o las ideas que parecían lejos ahora aparecen cerca. La semejanza no es otra cosa que el acercamiento entre ideas aparentemente irreconciliables. Lo que Aristóteles llamaba *epífora* de la metáfora (el transporte del significado) es este cambio en las distancias, de lo lejano a lo cercano.”¹²

El eje de la semejanza es tanto pensamiento como observación; de pensamiento porque incide en la reestructuración de campos semánticos, de observación ya que esta comprensión toma las posibilidades combinatorias de forma instantánea.

Al convocar imágenes el discurso comienza a alterar las distancias semánticas y las acerca. El imaginar es el dispositivo con y por el que vemos semejanzas. Imaginar no es tener una imagen mental de algo sino establecer relaciones a través de imágenes, ya que la imaginación, tiene otro aspecto fuera del verbal, aquél que es óptico y visual, donde tenemos que entender, antes que nada, a la imagen como la definió Gastón Bachelard en la *Poética del Espacio*: “un elemento perteneciente al lenguaje”. De ser una percepción fugaz, un haz de luz captado por el ojo, la imagen se torna en un significado al asociarse con un objeto, con referencias verbales y referencias visuales. Lo visual tiene atributos propios (formales: color, tamaño, textura, y psicológicos : relaciones subjetivas personalísimas)

La imaginación funciona de dos maneras en este campo figurativo o pictórico, de una forma explícita/implícita¹³ y con un sentido connotado/denotado. ¹⁴ Estos dos niveles funcionan a la par, controlándose y trastornándose mutuamente.

Lo explícito/implícito se refiere al desarrollo figurativo de la metáfora, la manera en que la imagen toma cuerpo y se presenta.

12 Paul Ricoeur, *On Metaphor* (chicago press, 68),pág.149

13 Black lo nombra el encuadre y el foco.

14 I.A. Richards lo define como tenor y vehículo.



1) Explícito: Cuando la metáfora se desarrolla llevando hasta sus últimas consecuencias un vínculo metafórico, mostrándolo literal y directamente sin interpretaciones.

En la cultura azteca, la Coatlicue , era la madre de todos los dioses. Se le concebía como la fuerza indomable de la madre tierra. Su cabeza era una lucha constante entre dos serpientes, los pechos desnudos amamantaron a los dioses y al mundo, su furia y coraje era tal que podría aniquilar a miles de guerreros y portar sus corazones y craneos como collares y cinturones, su falda era un amasijo de víboras, sus pies tenían la fuerza de unas garras de águila.

Los escultores mexicas al representarla, utilizaban todas estas características y daban cuerpo a una transcripción literal de frases y descripciones. Si su cabeza era una lucha constante de impulsos y decisiones entre dos serpientes había que esculpir su cabeza como dos serpiente encontradas en lucha eterna.

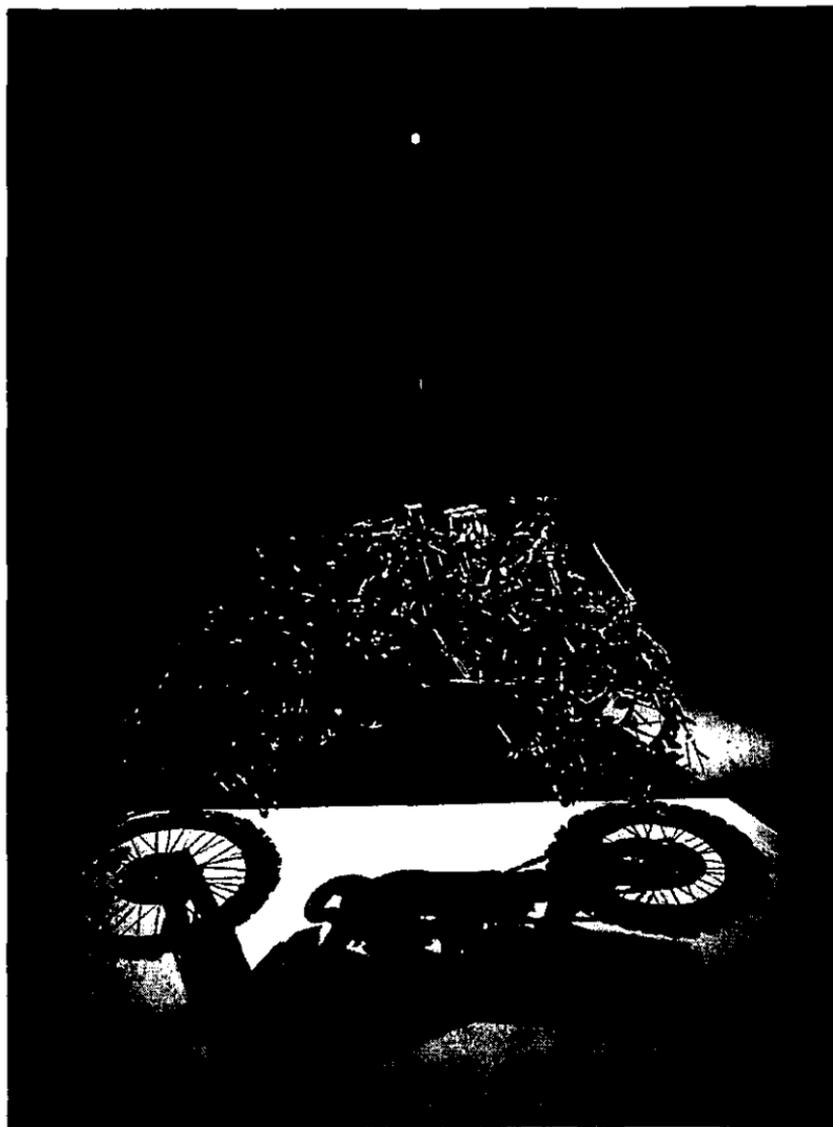


2) Implícito: Cuando no llegamos a la metáfora directamente, sino a través de una interpretación o conclusión.

En “La familia de Carlos IV” el pintor Francisco de Goya y Lucientes pinta a la familia real siendo fiel a sus modelos sin buscar en absoluto hacer una caricatura de los mismos. La fealdad de la reina igualaba la ridiculez de sus atuendos, el rey Carlos IV no brillaba por sus facultades intelectuales, ni tampoco su hermana, de modo que el retrato de Goya lograba mediante una representación fiel, exhibir la decadencia de la corona española. Es difícil imaginar como no fué reprimido. El poder de la imagen radica en la tensión entre un retrato de la realeza y su miseria evidente. Goya utiliza a la familia real como metáfora implícita de la decadencia de sistema político español.

Por otro lado tenemos a lo connotado y lo denotado.

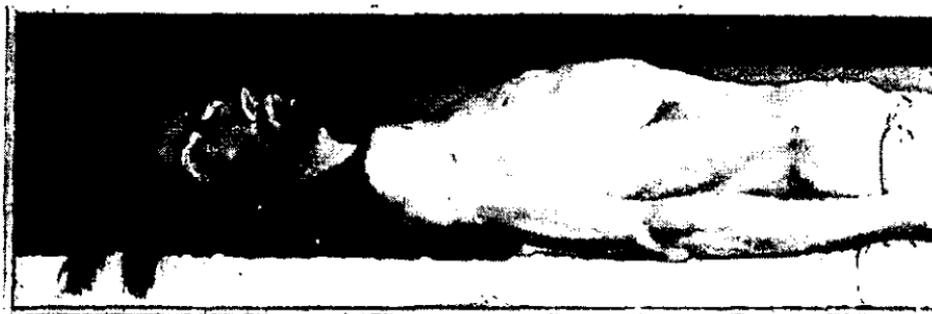
Lo connotado es el concepto metafórico importado y lo denotado su sobre pictórico o imagen.



Lunch with helmet on, Shigeo Fukuda, cucharas y tenedores, 1987

1) Shigeo Fukuda utiliza lo connotado como eje de algunas de sus esculturas.

“Lunch with helmet on” (Almuerzo con casco puesto) muestra un construcción abstracta de cucharas ensambladas que al recibir un haz de luz crea una sombra que tiene la forma de una motocicleta. El conglomerado de cucharas convoca un objeto inexistente que afecta y cuestiona su propio significado.



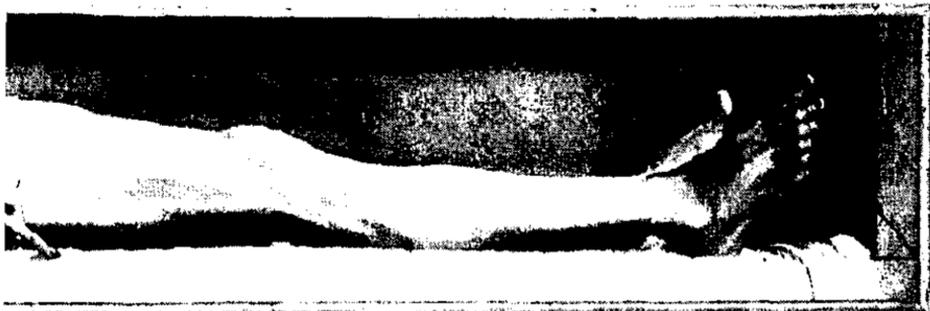
2) Las primeras imágenes religiosas realizadas en la Nueva España muchas veces partían de textos que se traducían en imágenes. Tal es el caso del “Jesus Triformis” que representa la trinidad de Dios con una cabeza de Cristo con tres rostros. Esta imagen realizada por indígenas, al llegar a manos de la Iglesia fue censurada y perseguida como herejía. La interpretación literal de esta metáfora, crea una metáfora visual con nuevos significados antagónicos al concepto original. Lo denotado de la imagen exponencia el poder del texto.

Sin embargo, para algunos como Felix de Azúa, las metáforas sólo pueden ser lingüísticas y nunca visuales.

“Una metáfora pictórica o escultórica no tiene sentido; si alguien pinta los dientes de Diana ‘como perlas’ y sus labios ‘como rubies’, sale un adfecio. En la iconografía de Cesare Ripa puede observarse un buen número de perversiones ocasionadas por la transcripción de imágenes lingüísticas en imágenes visuales.

Lo más próximo a una metáfora visual se da en la pintura surrealista y en aquellas imágenes que por influencia surrealista vemos ahora con ojos modernos, como la pintura del Bosco. Pero el método general de metaforizar en pintura es el de la caricatura. Un ejemplo sobradamente conocido es el retratar a Churchill bajo los rasgos de un perro bulldog. O las caricaturas de Napoleón III construidas con imágenes parciales de mujeres desnudas. El antecedente de este modelo podría ser muy bien el pintor Archimboldo, no en vano reivindicado por los surrealistas.

Pero estas metáforas visuales no me parecen auténticas metáforas



porque sintetizan los terminos de la relación, al ponerlos en una presencia simultanea resuelta, en lugar de mantener activa la tensión de sus diferencias que es lo que da fuerza a la metáfora.”¹⁵

Lo que aquí Azúa descalifica muy tajantemente es la presentación explícita de la metáfora, ya que las imágenes convocadas en una frase, aquí se presentan directamente. Sin embargo Azúa se queda unicamente con un significado denotado e ignora por completo el conotado donde justamente se queda toda la tensión, el elemento desequilibrante. La metáfora visual no es una ilustración de la lingüística sino otra forma de crear sentido.

Las imágenes no son imágenes fin, sino imágenes puente que permiten la producción de otros sentidos. Es decir, nunca interrumpen la cadena metafórica sino la continúan permitiendo al lector una serie de asociaciones que escaparían de otra forma. Pensemos en la fuerza que tienen estas imágenes metafóricas y todas las veces que se les ha censurado al mostrar lo que sólo con palabras concebíamos.

“Cristo Muerto” del pintor alemán Hans Holbein corporizó la muerte de cristo. No fue sino hasta ver al cristo yacente, como cualquier muerto, que se hizo humano, tan humano que la iglesia se escandalizó y las personas pensaron en la carne descompuesta del cadaver. La imagen es peligrosa.

Al hacerse presentes las metáforas confrontan al espectador como un otro. Desafían al adquirir cuerpo. No es lo mismo ver una imagen

15 Félix de Azúa. Diccionario de la artes (Planeta, 96) pág 205



transformada o metamorfoseada que un texto de cuenta de ello. La imagen afila mucho más sus cuchillos pues tiene cuerpo que atacar.

Por otro lado el creador que persigue la imagen, al no tener más que un instante durante el cual debe aprehender las cosas que intenta figurar, necesita unir varios acontecimientos sucedidos en tiempos diferentes, es decir, convoca en un sólo espacio una serie de momentos paralelos o alternos. En cambio la escritura tiene un desarrollo lineal y concatenado en el que cada palabra ocupa su lugar y donde el sentido se construye a partir de una unión sucesiva de estas ideas.

La imagen exige resolver en un mismo espacio y momento lo que en la escritura se desarrolla sucesivamente.

Lucian Freud pinta sus cuadros con esta idea en mente. Al pintar a sus modelos lo hace siendo fiel a lo que experimenta y a su mirada. Es por eso que sus modelos tienden a verse fracturados, desproporcionados y tensos.

Freud pinta paulatinamente; primero observa su mano, y la pinta, después su antebrazo, y lo pinta, luego su hombro, y lo pinta. Observa



y analiza. Su estrategia implica ir devorando poco a poco el bastidor, sin titubeos, sin grandes gestos. Consigue así aprehender en una sola imagen los diferentes tiempos de su mirada y de su modelo, es decir del acto de pintar.

La tensión producida por un collage de momentos y de imágenes de un mismo cuerpo produce inestabilidad e incomodidad. Siempre están a punto de caerse. En el terreno de la intuición metafórica la imagen es fragmento, "runa". Su autorretrato con paleta en mano nos

habla del proceso de envejecimiento en el acto mismo de pintar, de su resistencia a través de la materia, de su indefensión ante la mirada, metáfora de él mismo a través de su cuerpo.

“Quiero que mi pintura funcione como carne, sé que mi idea de retrato viene de la insatisfacción con retratos que recuerdan personas. Quiero que los retratos sean ellos y no como ellos. En mi entender la pintura es la persona. Quiero que funcione para mí como la carne lo hace.”¹⁶ Freud intenta anclar su discurso desde aquella frase de Ortega y Gasset al ver las Meninas: “Esto no es pintura, sino vida perpetuada.”¹⁷

Freud utiliza el Trompe-l’oeil como metáfora para acceder a la imagen de sus modelos.

“El Trompe-l’oeil descubre que los objetos inanimados tienen también un alma. Un pedazo de tela, una fruta, un utensilio cualquiera posee, al igual que el rostro humano, una verdad interior a la cual se accede mediante el sentimiento, pero que sólo el saber y la imaginación técnicas pueden llegar a reproducir. A su manera y en su terreno, el Trompe-l’oeil opera la unión de lo sensible y lo inteligible.”¹⁸

“El arte del Trompe-l’oeil sabe que hay que desarrollar separadamente el conocimiento profundo del objeto y una introspección muy a fondo, para conseguir englobar en una síntesis, el todo del objeto y el todo del sujeto, en vez de conformarse con el contacto superficial que entre ellos se establece de manera pasajera en el nivel de la percepción.”¹⁹

El Trompe-l’oeil no representa, reconstruye. La pintura de una uva es una metáfora de la uva.

“Al leer el significado verbal genera imágenes que de alguna forma reencarnan huellas de experiencias sensoriales.”²⁰

El sentido metafórico es generado en la riqueza de la escena

16 Lucian Freud. *Recent Work* (Whitechapel, 93) pág 12

17 Op.cit pág.26

18 Claude Levi-Strauss. *Mirar, escuchar, leer* (Siruela,93) pág 25

19 Ibidem

20 Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. (FCE, 84) pág

imaginada disparada por la estructura verbal o lingüística. Al borrar la diferencia entre sentido y representación el significado metafórico nos arroja a explorar la frontera entre lo verbal y lo no verbal. Las preguntas entorno a la metáfora son un caso particular de una pregunta más general acerca de la verdad reclamada por el lenguaje poético.

Nelson Goodman dice en los “Lenguajes del Arte” que todos los sistemas simbólicos son denotativos en el sentido en que ellos crean y recrean la realidad.

“Preguntar acerca del valor referencial del lenguaje poético es demostrar como los sistemas simbólicos reorganizan el mundo en terminos de creaciones y creaciones en terminos del mundo.”²¹

La metáfora tiende entonces a surgir como un modelo para cambiar nuestra percepción de las cosas, de la manera de percibir el mundo.

21 Nelson Goodman, Lenguajes del Arte (Hackett, 84) pág.241



Richter

Una figura humana en una habitación. Esta habitación parece ser la entrada a una casa, también podría ser un cuarto cerrado con pinturas en las paredes. La figura podría estar en el vano de una puerta. ¿entra o sale? ¿se aleja o aproxima a nosotros? ¿es un hombre o una mujer? ¿es alguien que conocemos o un desconocido? Sus manos tranquilas descansan sobre sus pantalones, parece que nos observa, que nos escucha, nos espera. ¿por qué nos espera? Y la sombra que tenemos en primer plano ¿es un objeto del cuarto o una persona que observa a la figura en la puerta? ¿Quién es este personaje?

Cualquier descripción se disuelve, se escurre entre la indefinición de la imagen. Somos espectadores entre bruma, a través de un vidrio esmerilado.

Es el continuo intento por visualizar lo que vemos, una pregunta continua. ¿Que es lo que pasa aquí?

Gerhard Richter en la década de los 60-70 basaba su trabajo en función a la fotografía. Recortes de prensa, revistas de moda, fotos encontradas en la calle, fotos familiares, pornografía, etc, eran materia prima para pinturas de grandes dimensiones en blanco y negro. En su soporte original, las imágenes forman parte de un guión, de una secuencia donde su significado es claro y directo pero al ser pintadas, adquieren otro discurso, otras referencias y pierden su contexto original, lo que les otorgará una extraña fuerza. La imagen amplifica su



alcance, se torna polisémica. La imagen original es una fotografía que proviene de los medios impresos reproducidos en masa, constituye una imagen colectiva y hasta cierto punto anónima que al ser pintada, adquiere un carácter personal y único.

Richter aclara:

“Antes que nada, sólo las fotografías pueden ser objetivas, porque se relacionan con un objeto sin ser ellas mismas un objeto. Sin embargo, puedo verlas como tales e inclusive convertirlas en uno -pintándolas por ejemplo. Desde ese momento no pueden o buscan ser objetivas - no quieren documentar nada, así sea la realidad o una visión de la realidad. Son realidad, son la visión, son objetos.”¹

¿Richter entonces desconfía de la realidad al usar fotografías?

“No desconfío de la realidad, de la que casi nada sé. Desconfío de la imagen que nos llega a través de los sentidos que es imperfecta y limitada. El hecho de que podamos ver las estrellas es un accidente. Y porque no podemos quedarnos satisfechos con esto, es que tenemos muchos problemas - pintamos y tomamos fotografías no como un sustituto de la realidad sino como una herramienta.”²

Richter plantea su actividad como una muleta para penetrar en la realidad.

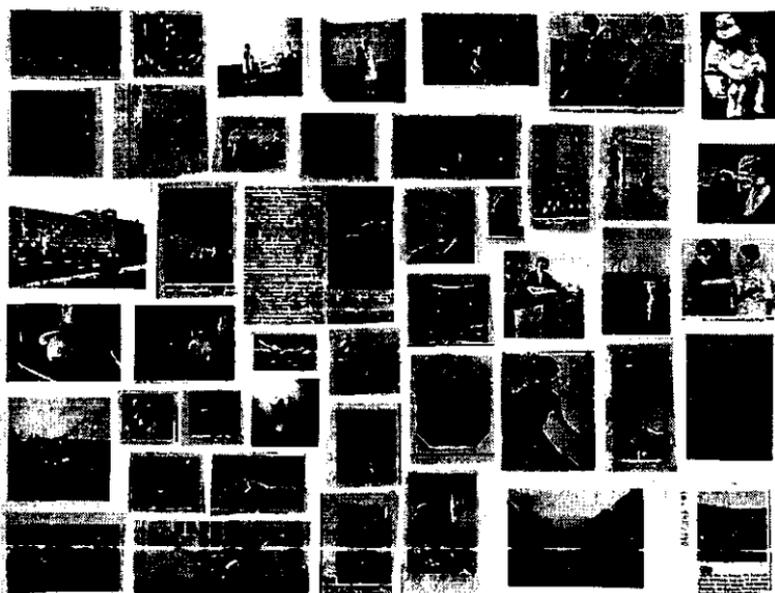
Elude dibujar al natural para evitar la deformación y estilización de su propia educación. Los criterios cambian al modificar los modelos.

Este Richter sigue tratando con cosas y situaciones reconocibles, todavía no es aquél de las grandes telas abstractas, no se pierde en especulaciones totalmente subjetivas. Su cuadro parte de una escena de la vida diaria pero nos deja inquietos.

Ya que el tratamiento de la pintura, ese fuera de foco, ese barrido en las imágenes, nos hace preguntarnos: ¿Cómo es que perdió detalle la imagen? ¿Dónde está su foco? ¿Cuál es el verdadero objetivo?

1 Gerhard Richter. *The daily practice of painting.*(Anthony dÓffray, 95) pág.73

2 *Ididem.*



Nota de Richter 1971:

“Tal vez las Puertas, Cortinas, Pinturas de superficie, Hojas de vidrio, etc. sean metáforas de la angustia, causado por el dilema con nuestro sentido de la vista, ese que nos conduce a aprehender las cosas, pero al mismo tiempo nos limita y excluye de esa aprehensión de la realidad.”³

Ver las cosas nos permite tener más pistas y claves de la realidad, significa poder clasificar y ordenar la circunstancia, salvar la distancia entre algo muy alejado de nosotros, algo que no podemos alcanzar con nuestro cuerpo, que sin embargo alcanzamos con la vista. Todo lo que queda en nuestro campo de visión es susceptible de definición, podemos saber que es sin necesidad de tenerlo próximo porque ver significa tener distancia de las cosas, no se puede ver sin la distancia.

La mirada define el espacio que se abre entre los objetos, los aísla y permite diferenciarlos. Ver quiere decir percibir diferencias, y apenas las diferencias se uniformizan, la mirada se desliza por una superficie lisa y sin puntos de apoyo. Ver significa entender todos los objetos de

³ Op.cit pág. 64



manera independiente como algo diferente de nosotros. El mundo de la mirada empieza donde acaba la conciencia de nuestro cuerpo.

Para integrar la mirada al cuerpo, el cuerpo a las cosas, es necesario modificar esta forma de ver, crear vinculos en lugar de marcar diferencias para salvar la distancia. El panorama se torna entonces borroso, sin detalle y las cosas se funden junto con la mirada en un solo cuerpo. El cuaderno se mezcla con el lápiz, que se funde con las plumas y la goma de borrar, y todo se confunde con la mesa. ¿Cómo se llama este híbrido? La mesa se mezcla con la duela, con el cuarto en su totalidad. ¿Hasta dónde llegan los objetos? ¿Cuál es su nombre? La pluma ha perdido su nombre de pluma, la mesa de mesa, la calle de calle y el mundo de

mundo. ¿Qué es lo que vamos a tomar para escribir? ¿Quién le da nombre a las cosas?

Dice Richter:

“Donde las imágenes me emocionan es donde comienza la ausencia de lenguaje. Deberíamos librarnos del hábito de conocer el nombre de los objetos”⁴

Esta visión, contraria a la que ubica con precisión el contorno de las cosas, las confunde, alterando definiciones: un zapato es un pie, una sombra es una persona. Cada cosa puede ser muchas otras. ¿Con cuál nos quedamos? Ver las cosas difusas nos exige concentración, mucha atención ya que las cosas cambian muy rápido; lo indefinible, lo difuso, lo inestable es dinámico, constituye una pregunta continua por los límites entre una cosa y otra e implica una incapacidad de tener una afirmación acerca de la realidad más allá de la experiencia personal.

Para Richter la impresión de la imagen implica un desapego con respecto al objeto representado ya que la imagen no es creada en competencia con la realidad, perdiendo así su cualidad de referente. Para crear una metáfora visual es necesario que la imagen creada se monte sobre un referente para construir a partir de este un nuevo significado. Richter modifica a tal grado el referente que elimina el vínculo y desvía la tensión metafórica hacia algo ambiguo e indefinido, creando una imagen independiente donde el contenido metafórico no está cerrado sino que tiene varias posibilidades de aproximación. La respuesta queda siempre abierta y el significado no se termina por resolver, es una metáfora probable, ya que el referente está perdido y la atención busca un nexo con la realidad, una figura que sirva de ancla para interpretar el conjunto. ¿Como podría un cuadro de Richter estar borroso?

Las metáforas en la obra de Richter versan sobre el conflicto entre la vida personal y el contexto social en el que se desenvuelve.

Mientras que la memoria personal es una narración, un camino que

4 Op.cit. pág. 70

se bifurca de continuo, que da respuestas ambiguas, borrosas - a veces incluso en forma de adivinanza - a cuestiones prácticas comunes, la historia se refiere a la realidad social como algo seguro, exacto, medible que se puede controlar, dirigir y que exige soluciones prácticas y útiles. La computadora, prototipo de la memoria social, se ha transformado en un almacén, archivo que da respuestas exactas, con gran rapidez, a problemas complejos.

John Berger plantea así las diferencias entre la la verdad personal como incertidumbre y la verdad social como certeza:

“La superficie urbana ideal es brillante, el cromo por ejemplo, y refleja cuanto se está ante ella, parece negar que existe algo detrás de ella. Su antítesis es el flanco de un cuerpo al levantarse y descender con la respiración. La experiencia contemporánea se concentra en el reconocimiento de lo externo como tal, midiéndolo, probándolo, tratándolo. Cuando ha de ser explicado aquello que está adentro (y no me refiero a la biología molecular sino a la vida cotidiana) , se explica el mecanismo, pero las dimensiones tratadas para medir el mecanismo son siempre externas. Lo de afuera , lo externo, se celebra mediante la reproducción (duplicación) visual continua y es justificada por el empirismo.”⁵

Lo indefinido “trabaja con lo emergente, con lo que nunca puede preverse de todo. Lo visible suele ser un signo de un estadio de lo invisible. Toca las superficies para tener una idea mas clara de lo que hay detrás de ellas. Antes de comenzar o detenerse tiene conciencia, sobre todo, de los procesos subsecuentes y de las modificaciones, que lo rebasan como a cualquiera :siempre esta consciente de estar inmerso en el proceso mismo.”⁶

La experiencia individual asume que lo desconocido es constante y nodal : el conocimiento podrá rodearlo pero no suprimirlo. La experiencia es un deambular continuo en el que caminar presupone que a cada paso

5 John Berger, A kind of redezvous,(Phanteon Books. 95) ,pág 89

6 Op,cit pág. 90

el mundo cambia en algunos aspectos y también que nosotros cambiamos. Por otro lado deambular implica nunca llegar al objetivo. La experiencia es un cambio constante fundado en la memoria.

La difusión, lo indefinido, nos abre caminos insospechados donde las relaciones ya no se establecen, no son puentes entre las cosas sino las cosas mismas. El objetivo esta en todas partes al mismo tiempo al cual sólo nos podemos aproximar por medio de la intuición.

La intuición designa la visión directa e inmediata de una realidad, es aquél modo de conocimiento que en oposición al pensamiento, capta la interioridad, la duración, la continuidad, lo que se mueve y lo que se hace; mientras que el pensamiento roza lo externo, convierte lo continuo en fragmentos separados, analiza y descompone, la intuición se dirige al devenir, se instala en el corazón de lo real.

Henri Bergson, filósofo francés, sostiene que la inteligencia opera sobre la realidad por medio de esquemas ; hace de esta realidad , que es algo perpetuamente móvil, algo concreto, un conjunto de elementos inmóviles, espaciales, separados. Esta tendencia de la inteligencia es claramente evidente en las ciencia, que convierte el movimiento en una sucesión de instantes separados, hace del continuo fluir del tiempo, una serie de momentos distintos.

Estos esquemas de la inteligencia son inoperantes si se pretende una comprensión de la realidad . La duración se alcanza por medio de una intuición que busca expresarse, que intenta llegar a lo profundo de las cosas y extraer de ellas a través de imágenes, lo que los conceptos son impotentes de revelar en su plenitud.

La intuición accede a la realidad por medio del lenguaje metafórico ya que este conserva la complejidad de lo real sin fragmentarlo, enriqueciendo y sumando significados, por el contrario la razón utiliza un sistema sustractivo que simplifica y ordena.

Lo que la razón trata de seccionar, el lenguaje metafórico lo completa y enriquece continuamente.

“las comparaciones y metáforas sugerirán aquí lo que la inteligencia no conseguirá expresar. No será un rodeo; no será más que un ir



Richter, 1969

directamente hacia el fin. Si se hablara constantemente en un lenguaje abstracto, pretendidamente científico, no se daría del espíritu más que su imitación por la materia, pues las ideas abstractas han sido extraídas del mundo exterior e implican siempre una representación espacial. Y, sin embargo, se creería haber analizado el espíritu.”⁷

La metáfora accede a los objetos sin reducirlos a definiciones, su método consiste en acceder a partir de perspectivas personales, siempre relativas, a la realidad sin tratar de imponer estas impresiones como verdades definitivas, sino como intuiciones, aproximaciones parciales.

En 1966 Gerhard Richter escribe : “No tengo objetivos, ningún sistema, ninguna tendencia; no tengo programa, ningún estilo, ninguna dirección. No tengo tiempo para asuntos especializados, temas de trabajo o variaciones que lleven a la maestría. Me quedo sin definiciones. No se lo que quiero. Soy inconsistente, pasivo; me gusta lo indefinido, lo ilimitado; la incertidumbre continua. Otras cualidades me conducirían al logro, publicidad, el éxito; pero están desgastadas, como las ideologías, opiniones, conceptos y nombres para las cosas.”⁸

7 Henry Bergson. Diccionario Filosófico (Alianza. 81) pág 2207

8 Gerhard Richter. The daily practice of painting. (Anthony dÓffray, 95) pág. 58

Friedrich Nietzsche

Friedrich Nietzsche en su ensayo "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral" plantea el conocimiento como un ridículo aspaviento del hombre frente la naturaleza, bajo el cual cree que giran todos los ordenes universales.

"En algún apartado rincón del universo centelleante, desparramado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fué el minuto mas altanero y falaz de la Historia Universal: pero a fin de cuentas, sólo un minuto. Tras breves respiraciones de la naturaleza el astro se heló y los animales inteligentes hubieron de perecer."¹

La inteligencia es una construcción humana y su objetivo sólo incide en el horizonte que crea, fuera de este no significa nada. El supuesto de acceder a la naturaleza y por ende a la realidad bajo el cobijo del conocimiento es ridículo, la confianza y estructuras que se alzan en torno al conocimiento, a la comprensión de la realidad bajo conceptos antropomorfos son ignorados por la circunstancia. Cuando el hombre haya desaparecido no habrá sucedido nada, sin embargo es esta inteligencia y arrogancia la que le permite confrontar al universo y no esconderse o huir de él. Existe pues un orgullo que lo hace engañarse sobre el valor de la existencia, pues proporciona la más aduladora valoración sobre el conocimiento mismo. El intelecto como medio de

¹ Friederich Nietzsche "Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral" pág. 17

conservación del individuo desarrolla sus fuerzas principales fingiendo y el hombre está tan aterrado ante el universo que el escudo que tiene en el intelecto lo ve, lo siente, lo entiende como una espada. Como un instrumento que incide directamente en la realidad, en la verdad, llegando a su esencia.

El hombre lucha y cree ganar una batalla que no existe. Tan grande es su fantasía que la realidad no es oponente pues esta lo ignora, no se da lugar batalla alguna.

El concepto de verdad es entonces, el enmascaramiento, ya que la mirada se conforma con percibir la superficie de las cosas. Nietzsche acusa al hombre de dejarse timar por un confort y su moral no hace nada por despertarlo, ya que la verdad puede ser peligrosa, puede dañar, es incierta. En la comodidad del sueño, el hombre acaricia su concepto de verdad y con él, la corona de su dominio ante la realidad.

¿Qué sabe el hombre de sí mismo? ¿Acaso la naturaleza no le oculta la mayor parte de las cosas?

El contrato social, el arreglo en comunidad establece una serie de normas y reglas que buscan como objetivo final la verdad. "Se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y el poder legislativo de la lengua proporciona las primeras leyes de verdad, pues aquí se origina por primera vez el contraste entre verdad y mentira."²

El lenguaje es la entrada triunfal del orgullo y pretensiones humanas, al cubrir con su manto la totalidad de las cosas clasificándolas, definiéndolas, les da medida y un fin inequívoco, el que a él le convenga. La palabra es el contrato de propiedad sobre las cosas, es el toque del rey Midas quien todo lo transformaba en oro, y como aquél cree tener la mayor de las riquezas, posesión y designio. Lo que el rey Midas posee no es la posibilidad de riquezas infinitas, sino la maldición de verse reflejado en toda la realidad. La encarnación de miles, millones de rey midas en igual número de objetos.

² Op.cit pág. 20

Al no poder ver la esencia de las cosas , se les asigna una figura que ocupa un lugar en la verdad humana, solo podemos encontrarnos con lo humano que le unguimos a los objetos para hacerlos visibles. Todo el universo como un espejo que niega comunicación , un ensueño y complacencia infinita.

A pasos agigantados Midas se acerca a Narciso.

“La cosa en sí (la verdad en estado puro) es totalmente inalcanzable y no es descable en absoluto para el creador del lenguaje. Este se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarlas apela a las metáforas mas audaces.(...) Creemos saber algo de las cosas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas.”³

La metáfora en Nietzsche ocupa un lugar central ya que en principio es la realidad misma, una metáfora que estructura la vida en sociedad, que de tan gastada ignora su condición. Es un vehículo para entender , para darle forma a la realidad pero que se desvirtúa y distorsiona al asignársele valores que no tiene, ese cristal mediante el cual percibimos la realidad se llama lenguaje y la fe ciega que le tenemos, realidad.

Es un error pensar que existe la realidad a partir de la palabra. ¿Cómo pensar que el origen y génesis del lenguaje es la realidad?

¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?

Es inadmisibile que los conceptos no designen hechos individuales y singulares, origen de toda experiencia, que la vivencia tenga que ser definida en el cajón de innumerables sucesos , más o menos similares, de casos diferentes.

El filósofo alemán se niega a calzar la vivencia, la vida, bajo conceptos generales ya que todos los matices, las variaciones, los encuentros explosivos de crítica a la realidad quedarían aplanados bajo los conceptos denominadores, unificados en las palabras.

Parecía por un momento que su filosofía empataba con aquella de

3 Op.cit pág. 23





la inasibilidad de la realidad, de Platón, pero al incluir el factor de la vivencia aleja el concepto platónico de las ideas como esencias de todos los objetos.

“como si en la naturaleza hubiese algo separado de las hojas que fuese hoja, una especie de arquetipo primigenio a partir del cual todas las hojas habrían sido tejidas, diseñadas, calibradas, coloreadas, onduladas, pintadas, pero por manos tan torpes, que ningún ejemplar resulta correcto y fidedigno como copia fiel del arquetipo.”⁴

Clama entonces: “una hoja no es igual a otra, el concepto de hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, al olvidar las notas distintivas, con lo cual se suscita entonces la representación, como si en la naturaleza hubiese algo separado de las hojas que fuese hoja. Una especie de arquetipo primigenio”⁵

El consenso general de los objetos es opuesto a la manera en que estos se aproximan a nosotros en la vida cotidiana. El asombro ante los objetos es asesinado por los conceptos y su nombre, esto sucede en todos los campos de construcción simbólica, no sólo en la palabra escrita. En la imagen existe una definición para cada objeto, un concepto icónico que determina las relaciones que tenemos con los objetos. Al querer dibujar una mano, pocos serán los que volteen primero a estudiar su mano ya que el ícono salta inmediatamente imponiéndose en la representación. Estas imágenes ocupan nuestro interés mientras los objetos son olvidados. Fantasmas o sombras de los objetos que los suplantán, estos impostores no tienen particularidades o detalles de personalidad, así pasan por cualquier objeto que cumpla con una definición dada, con un nombre. Nuestra capacidad de observación del universo es proporcional a las relaciones entre las definiciones o iconos que hemos seleccionado para explicarlo. Es muy difícil ver algo que no sabemos que es, que carece de nombre y en ocasiones no podemos percibirlo siquiera, pues no entra en nuestra definición de

4 Op.cit pág. 24

5 Ibidem

ESTA SALIR DE LA BIBLIOTECA NO DEBE

realidad. El dibujo-concepto que tenemos cada uno del mundo es nuestra representación y capacidad de interacción con el mundo.

La omisión de lo individual nos proporciona el concepto del mismo modo que también nos proporciona la forma, mientras que la naturaleza no conoce formas ni conceptos, así como tampoco ningún tipo de géneros, sino solamente una "x" que para nosotros inaccesible e indefinible.

La imagen sacrifica la percepción fenomenológica en pos de una universalidad. Los signos que se alzan en torno al individuo retroceden ante los símbolos comunes.

La verdad es una hueste de metáforas, metonimias en constante movimiento. Una suma de relaciones humanas que después de prolongado uso constituyen el marco de referencia en una comunidad.

"las verdades son ilusiones que se han olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas monedas, sino como metal."⁶

La verdad se convierte en el contrato social bajo el cual esta puede existir. Las reglas que todo individuo debe guardar para funcionar en la colectividad. Ser veraz es utilizar las metáforas usuales, establecido por el sistema genérico a las cosas.

En ese instante el hombre pone sus actos como ser racional bajo el dominio de los conceptos, no hay espacio para las intuiciones, para otro camino de acercamiento a la realidad, el hombre depende de su capacidad de disolver una figura en un concepto que no es otra cosa que un residuo de una metáfora.

Depende de ordenar, catalogar, instituir leyes, privilegios, subordinaciones, armar un mundo que refiere como el más humano, el más firme, negando su propia percepción, la infinita variación de los objetos y sucesos, borrando toda huella de su personalidad, de su visión. Lo importante no es la vivencia sino el evento, es decir no importa

6 Op.cit pág. 25



quien estuvo ahí sino que alguien estuvo en nombre del conocimiento humano. La historia es más relevante que el pasado de los individuos, que la memoria. La verdad es antropomórfica y no contiene un solo punto que sea verdadero en sí, real y universal, prescindiendo de los hombres.

“Mientras que toda metáfora intuitiva es individual y no tiene otra idéntica, y por tanto, sabe siempre ponerse a salvo de toda clasificación.”⁷

El hombre al olvidarse de sí mismo como sujeto, como origen de todas las referencias, como sujeto creador, vive con cierta calma pero si pudiera trascender esto terminaría con la conciencia de si mismo. Estos ordenes , esta metáfora de realidad es el mismo concepto de hombre. Nietzsche desconfía por ende de la fenomenología, ya que bajo sus ojos no es cierto que la esencia de las cosas se manifieste en el mundo empírico, es inasible, irreconciliable sino no es mediante una conducta estética, una fuerza mediadora, libre para poetizar e inventar.

Cuando todo parece una galería de espejos donde el hombre no encontró nada que no sea su propio reflejo aparece un espejo mal colocado que confunde estos términos y conceptos tan bien armados y de los cuales depende la sociedad en su conjunto, un espejo que no refleja el rostro de quien se asoma sino el escritorio, a otra persona, el cielo.

Los intentos de expresar y justificar el significado interno de “lo que es”, resultan notoriamente difíciles, y una de las claves de esa dificultad reside en la vaguedad de nuestro lenguaje. Porque el lenguaje se ocupa, cuando más, de tratar de decir “lo que es”, y esa empresa está condenada a la fragmentación (como cuando el problema de la realidad es confiado a métodos técnicos). Sin embargo es justamente dentro de esta vaguedad donde la aproximación aunque no es directa si es verdadera. Puesto que se trata de un lenguaje básicamente metafórico, en los intentos del hombre para descubrir y expresar el sentido interno del universo y de la vida humana se da una colusión natural entre la metáfora y el mito.

7 Op.cit pág. 26

La opción que todavía conserva el hombre es aquella emparentada con el mito, y sobretudo con el arte.⁸

Los mitos son una serie de relatos fundacionales que buscan dar origen y razón a los sucesos y elementos del universo. El mito es el orden que entendemos en la naturaleza, es la naturaleza aproximada a eventos de carácter humanizado.

Alan Watts lo define como el complejo de historias - mezcla de hechos y fantasía- a las que, por diversas razones, los humanos consideran como demostraciones del sentido íntimo del universo y de la vida humana.⁹

El mito es la agrupación de alegorías y metáforas que explican el origen y orden del universo. Muy a menudo los mitos conforman la personificación de acontecimientos ya que los mitos pueden referirse a la fundación de una comunidad o a un fenómeno natural.

Existe en este, dos aspectos, el referente y lo referido, que en ocasiones se toma como lo ficticio y lo real. El referente es de lo que nos habla explícitamente el mito, la narración contenida. Lo referido es aquello a lo que se dirige la mirada con la narración. Mediante el mito queda fijada la esencia de una situación cósmica o de una estructura de lo

8 Una ceremonia es una obra de arte cuyo contenido no necesita ser entendido analíticamente; su sentido es comprendido directa y universalmente. Una ceremonia no es la realidad sino su representación. La verdad de la ceremonia o el ritual, es universalmente accesible y aceptable ; es el cimiento de una cultura. Un desafío a la metáfora de la ceremonia es un desafío a la estabilidad de la sociedad en su conjunto.

9 Como en rituales a temporales que proveen normas de comportamiento en circunstancias inusuales -el matrimonio, funerales, iniciaciones religiosas- la obras contempladas en la historia del arte establecen ciertas técnicas metafóricas, así como sus vías de expresión, como formas aceptables de verdad. A menos que las metáforas artísticas se transformen , el conocimiento futuro no nos aproxima a la crítica o duda sino simplemente se convierte en material de soporte a las edificaciones hechas.

Joseph Campbell. Diálogo con Bill Moyers. Ed. Emecé. Pág. 72

real. El mito acepta la injerencia directa de fuerzas de la naturaleza o divinas en cualquier momento ya que su origen es precisamente éste.

El mito transcurre de continuo, en un momento arquetípico, en lo presente, en lo que no se agota pues es la razón de nuestro presente; de nuestro horizonte de expectativas. El mito es también ese orden secreto entre las cosas que se intuye, que no tiene razones comprobables, que confunde y altera. Incide directamente en los objetos planteando un origen y una razón afectándonos en la vida cotidiana.

De hecho el mito constituye un modo de conocimiento, no sólo expresa el significado íntimo de las cosas, sino que lo hace, de modo específico, contando una historia, no obstante, lo más interesante no son las historias en sí, sino la interacción del pensamiento, la imaginación y el lenguaje humano.

Probablemente uno de los hechos más destacados y repetidos en el mundo - es la sensación de la presencia o presencias ocultas y latentes en las cosas familiares que nos rodean. Podemos decir que el mundo es presencial. Una realidad míticamente excitada acepta el milagro de continuo, mucho más parecida al sueño que a la vigilia del pensador científicamente desilusionado." Si cada árbol puede hablar como una ninfa, o si un dios, puede raptar doncellas bajo la apariencia de un toro, si la misma Atenea puede ser vista en compañía de Pisistrato- y esto el honrado ateniense lo creía-, entonces en cada momento, como en los sueños, todo es posible.."10

En el mito predomina lo inefable, que, al buscar expresión, con la infinita fuerza de su ser terminará por quebrar la forma terrena, lo mismo que una vasija demasiado frágil, pero con ello también queda inmediatamente aniquilada la claridad de la visión, y lo único que resta es un asombro mudo.

La actividad estética es aquella que libera al hombre de la entramada red de conceptos y lo arroja a un horizonte donde la intuición es la guía y se dan las más extrañas relaciones, las ironías mas severas, la

10 Op.cit pág. 35

crítica mas incisiva. Se llega al terreno de las abstracciones, donde la palabra queda inocua y lo más que puede hacer es referirse en metáforas crípticas. El momento creador busca figura en la crítica y escarnio de los modelos conceptuales de expresión.

El arte “confunde sin cesar las rúbricas y las celdas de los conceptos introduciendo de esta manera nuevas extrapolaciones, metáforas, metonimias; continuamente muestra el afán de configurar el mundo existente del hombre despierto.”¹¹

Para Nietzsche el arte es el más alto poder de lo falso, ya que es la toma de conciencia de la realidad como error, es un error que se sabe error y por ende llega a otros territorios del conocimiento. Debe existir una voluntad de engaño, una voluntad estética que haga en un momento enloquecido e intuitivo confrontar a la falsedad con otras falsedades exponiendo la falacia del proceso total. Es una selección , una duda, una duplicación.

El arte inventa mentiras que elevan lo falso a una potencia afirmativa, hace de la voluntad de engañar algo que se afirma en el poder de lo falso, es entonces que la realidad adquiere una nueva significación, un nuevo panorama , nuevas posibilidades de vida. “El arte, precisamente al santificar la mentira y al llevar a la voluntad de engañar al lado de la buena conciencia, está por principio más opuesto al ideal ascético que la ciencia.”

“El arte, se nos ha dado para impedirnos morir por la verdad”¹²

La actividad estética incide en la construcción de las palabras, cambiando unas por otras, creando nuevas referencias.

“el hombre despierto solamente adquiere conciencia de qué está despierto por medio del rígido y regular tejido de los conceptos, y justamente por eso , cuando en alguna ocasión un tejido de conceptos es desgarrado de repente por el arte cree que sueña”¹³

11 Op.cit pág. 34

12 Op.cit pág.

13 Friederich Nietzsche “Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral” pág. 34



Pero no dejemos tañir las campanas de júbilo, Nietzsche no olvida que la conciencia es un cuarto cerrado que nos oculta la fundación de las relaciones y del hombre mismo sobre la crueldad, la codicia, la insaciabilidad, el asesinato; es decir en la indiferencia de su ignorancia.

¿de dónde puede salir entonces la verdad?

Para Nietzsche la realidad es una metáfora de algo que esta más allá de las cosas, de algo que siempre se escapa. La metáfora es el puente esencial que tiene el hombre para relacionarse con el mundo, una trampa inefable que dejamos de ver para no ser perjudicados, para que no nos caigamos estrepitosamente. La realidad es una metáfora de nuestra idiotez.



Adolf Wölfli

A Adolf Wölfli lo conocí a través de las ilustraciones de un libro que rondaba por la casa. Un descubrimiento de la infancia que me ha perseguido durante largo tiempo y que volví a encontrar en un artículo de Art brut publicado por Jean Dubuffet en “El hombre de la calle ante la obra de arte”, en una librería durante un viaje, con unos ejemplos sobre arte clínico en despacho médico.

Siempre me intrigaron sus dibujos cercanos a los mapas, donde cabían personajes, letreros, animales (especialmente serpientes), notas musicales, relojes, paisajes en una composición multicolor y barroca. Wölfli presa de un *horror vacui* no deja espacio por llenar, crea imágenes muy parecidas a las que se ven por un caleidoscopio, imágenes infinitas que se extienden por doquier, reproduciéndose en si mismas, conteniéndose una y otra vez.

“Adolf Wölfli, San Adolfo II, Doufi, “su moribunda Excelencia el caballero Adolfo, de la tierra de San Adolfo, ducado de Adolfo-Wood, Europa, Creación”, guerrero, naturista y pescador, cantante, gimnasta, boxeador, Archicomendador de los músicos, catástrofe, algebrador, paciente, accidente desechado”¹ –como él mismo se llamaba– nació en 1864 y murió en 1930. Vivió en un manicomio en Waldau, Suiza, durante treinta y cinco años.

¹ Revista El Alcaraván” Volúmen V, número 19. Octubre-Diciembre (Ed. Toledo, '94). p.22

Wölfli fue un campesino suizo acusado en repetidas ocasiones de violación de mujeres y niñas , encerrado en la cárcel un tiempo y después en un manicomio.

En Waldau sufre varias crisis, alucinaciones, atacaba a otros enfermos, trepaba árboles, discutía con personas ausentes, haciéndole la vida imposible a todo mundo hasta que el doctor Walter Morgenthaler le acerca lápices de colores en 1904. Wölfli comienza una serie de dibujos, escritos y composiciones musicales que poco a poco se funden en su biografía: *De la cuna a la tumba, o , a través del trabajo y el sudor, sufrimiento y penurias, y hasta a través de la plegaria hasta la condena. Sanit Adolf II"*.²

Descubre así su misión y llena hoja tras hoja: no puede perder el tiempo, debe obedecer el mandato, sin equívocos ni dudas." La dificultad es no olvidar nada. Para volverse loco!" -decía efusivo.³

En 22 años lleno 45 cuadernos con más tres mil ilustraciones, canciones, poemas, cuentos, mapas. A pesar de ser la escritura una actividad restitutiva, donde aparece como viajero insaciable, hijo pródigo del mundo, no mengua su locura cada vez más aguda y severa. Su trabajo es completamente personal, lleno de claves y mensajes crípticos, una cosmología completa donde sus únicas referencias a la realidad estaban en una revista de viajes⁴ y la Biblia, ya que nunca se le permitió salir del hospital y establecer contacto con otras personas.

Wölfli se declara un simple escribano de voces divinas, que lo urgen para dejar constancia de viajes siderales." ¿Crees que yo podría inventar todo esto? le pregunta extrañado a Morgenthaler".⁵ Su léxico cae por designio, es una iluminación repleta de neologismos y palabras-signo, extractos de la Biblia, visiones de tierras y su geografía, sobrepuestas a dibujos y notaciones peculiares e ilegibles.

2 Ibidem

3 Ibidem

4 Über Land und Meer

5 Revista El Alcaraván" Volúmen V, número 19. Octubre-Diciembre (Ed.Toledo.'94).

Abundan descripciones repletas de adjetivos y adverbios, llenos de exclamaciones, mayúsculas, vocales repetidas, es decir, las palabras conocidas le son insuficientes. Poemas onomatopéyicos o grafismos sonoros, ritmos de sílabas en un constante esfuerzo de cancelación de la distancia entre dibujo y letra. El conjunto no sólo forma un ideolecto extraño, es una peculiar mezcla abigarrada e intercambiable de los más diversos géneros literarios, visuales y musicales.

Wölflí tiene una puerta personal a la realidad que no comparte con nadie, que nadie quiere investigar, que lo mantiene aislado.

La realidad que se le presenta no puede ser descrita de una manera concisa y clara con las palabras de uso común ya que las definiciones de los objetos no empatan con su percepción y sobretodo con sus expectativas hacia esta. Para él las palabras no sirven para designar los objetos satisfactoriamente, es necesario inventar otra palabra o nombre que pueda dar una idea mas precisa de estos. Podemos pensar que en su mundo los objetos son a su vez otros objetos , es decir los objetos tienen acepciones que se suman o se restan continuamente. Es el lenguaje resignificado que busca una descripción individual de la realidad ignorando la relevancia del lenguaje común como sistema colectivo. Así como un relojero trastoca los engranes de una fina maquinaria , Wölflí modifica el lenguaje, le da un orden simbólico que los transforma en un orden de signos personales. Wölflí deja de hablar con otros hombres y comienza a hablar consigo mismo en un intento por comunicarse con el universo.

“Cuando el doctor Mongenthaler se interesaba en el sentido de una de las obras de Wölflí y éste se dignaba hablar, cosa poco frecuente, sucedía a veces que en respuesta al consabido : ¿Qué representa?, el gigante contestaba: ”Esto”, y tomando un rollo de papel soplabá una melodía que para él no sólo era la explicación de la pintura sino también la pintura, o ésta la melodía, como lo prueba el que muchos de sus dibujos contuvieran pentagramas con composiciones musicales, que



además rellenaba buena parte de los cuadros con textos donde reaparecía verbalmente su visión de la realidad”⁶

Situado en una zona intersticial, Wölflí parece no distinguir entre géneros, ordenes o jerarquías. Una cosa puede ser también otra, un grupo de eventos pueden resumirse en uno y viceversa. Una canción con su baile al estilo tirolés es un dibujo con lápices de colores, vínculo que establece relaciones insospechadas que alteran por completo nuestra visión del mundo de la misma manera que las teorías hindus de acción-reacción, consideran el universo como un ser vivo (tal vez por eso el parecido de los dibujos de Wölflí con los mándalas) creando un círculo dinámico donde la acción del baile y la música se traducen una metamorfosis en el dibujo, donde el más mínimo gesto da pauta y orden al baile. Nietzsche decía “si un pintor que careciese de manos y quisiera expresar por medio del canto el cuadro que ha concebido, revelará siempre, en ese paso de una esfera a otra, mucho más sobre la esencia de las cosas del mundo empírico.”⁷

Nietzsche vislumbra una manera intuitiva de aproximarse al misterio del mundo que carece de traducción en palabras satisfactorias y sin embargo establece un origen común con otras formas de la creación, es decir , no se puede traducir lo concebido de ninguna manera, sólo se puede volver a convocar por otras vías.

Es interesante notar que Wölflí no interpretaba sus dibujos como textos o partituras sino los trasladaba justamente a otras esferas de expresión. Su interés era el de dejar testimonio en sus dibujos que de a ratos llamaba “retratos” o “grabados” de la visión de algo que no puede ser negado, que no es suyo, que no debe ser interpretado, por tanto su descripción lucha por ser verdadera pues es una revelación.

Julio Cortazar en su libro “La vuelta al día en ochenta mundos” confiesa: “Aludo a la sospecha de arcaica raíz mágica según la cual hay

6 Julio, Cortazar: La vuelta al día en ochenta mundos (Ed. Siglo XXI) pág. 50-53

7 Friederich Nietzsche. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral

fenómenos e incluso cosas que son lo que son y como son porque, de alguna manera, también son o pueden ser otro fenómeno u otra cosa; y que la acción recíproca de un conjunto de elementos que se dan como heterogéneos a la inteligencia, no sólo es susceptible de desencadenar interacciones análogas en otros conjuntos aparentemente disociados del primero, como lo entendía la magia simpática y más de cuatro gordas agraviadas que todavía clavan alfileres en figurillas de cera, sino que existe identidad profunda entre uno y otro conjunto, por mas escandaloso que parezca al intelecto”⁸

El mundo es pues una metáfora de algo que se desliza entre las cosas y las metamorfosea continuamente abriendo una serie de puentes comunicantes entre los sucesos y los objetos que los hace respirar, crecer y confundirse.

Dejemos continuar a Cortazar:

“Imposible tocar fondo hasta ese punto, sin volver a la superficie con la convicción definitiva de que cualquier batalla de la historia pudo ser un té con tostadas en una rectoría de Kent, o que el esfuerzo que cumpla desde hace una hora para escribir estas páginas vale quizá como un hormiguero en Adelaida, Australia, o como los tres últimos rounds de la cuarta pelea preliminar del jueves pasado en el Dawson Square de Glasgow. Pongo ejemplos primarios, reducidos a una acción que va de X a Z a base de una coexistencia esencial de X y Z. Pero qué cuenta eso al lado de un día de tu vida, de un amor de Swann, de la concepción de la catedral de Barcelona.”

“Y decir eso es menos que no decir nada ,puesto que no se se trata de la interexistencia en sí sino de su dinámica (su destino interno y dinámico) que por supuesto se cumplen al margen de nuestros Greenwicks o Geigers. Metáforas que apuntan hacia esa vaga, incitante dirección: el latigazo de la triple carambola, la jugada del alfil que modifica todas las posiciones del tablero: cuántas veces he sentido que una fulgurante combinación de fútbol (sobretudo si la hacia River

8 Julio, Cortazar: La vuelta al día en ochenta mundos. (Ed. Siglo XXI) pág. 50-53

Plate, equipo al que fui fiel en mis años de buen porteño) podían estar provocando una asociación de ideas en un físico de Roma...”⁹

La poesía se entiende como la intuición de una estructura invisible entre los objetos, una realidad más fuerte y grande que tenemos a diario, algo que, como le sucede a Wölfli, no es nuestro, ya que no podemos aprehenderlo, que entendemos fragmentariamente, que sólo podemos transcribir en imágenes o canciones o poesía (¡La dificultad esta en no poder olvidar nada!), porque múltiple es el mundo que en cada presente se muestra, e inagotable. Dicho de otro modo: el mundo no es una sola cosa.

Las aproximaciones a algo dependen de las metáforas establecidas desde la experiencia, a partir de una personalidad que ve el mundo, de sus relaciones con otros objetos y situaciones.

Wölfli, en este sentido, tiene la enorme ventaja de ignorar el contrato social con el que se define la realidad empezando por el sistema para designarla: las palabras. Construye su línea directa con la creación y desde este lado hace a la realidad adaptarse a él.

Las relaciones metafóricas que establece Wölfli responden a un orden privado e íntimo. Del caos interno forja una obsesión crónica, un inventario acumulativo, imposible de atender y aprehender desde fuera. La visión interna responde a esta necesidad: ” deben pintarse estrellas lo suficientemente grandes para escucharlas cantar”.¹⁰ Sus metáforas son “sus” metáforas y no pueden ser compartidas a menos que uno se pueda internar en el mecanismo propio de su cosmogonía. Establece un dialogo constante con el todo, formando parte de la creación del universo, como cronista y personaje activo. No se limita a ser espectador inerte de la revelación como lo muestra un extracto del texto “Danza en el paraíso” :

“Las personas cantaban, bailaban y bromeaban y el buen señor en

9 Ibidem.

10 Revista El Alcaraván” Volúmen V, número 19. Octubre-Diciembre (Ed.Toledo.'94).

persona estuvo allí y, por supuesto no dejó de hacer que yo, St. Adolph, de apenas cuatro años, creciera al doble de mi talla y, de esta manera, conducido por las direcciones todopoderosas de Dios, dance con su Alteza Ducal, la bella y adorabilísima Princesa Eva, que apenas media más de un metro y veinte centímetros, los alegres valeses, polkas, marchas y mazurcas, etcétera tan bien, que enseguida el diablo se inconformó. Dios mío: una vez más: escuche decir ansioso a uno de mis hermanos mayores. ¿Qué sucedió con mi agenda? Y cuando mi adorable compañera de baile me apartó para llevar a cabo algo práctico en la historia del pecado (Ah, sí: me la cogí, la pequeñita!), un gran número de policías llegó con el ladrón de mi cartera, atrapado justo a tiempo, en el Jardín del Edén.”¹¹

Su relación con la realidad es creativa por que su producción lo ayuda a construir su espacio dentro del mundo, a construir su personalidad.

Establecer una posición en la circunstancia implica una crítica a esta, más aún cuando este espacio esta fuera del horizonte permitido, es un panorama paralelo. El dibujar crea territorio nuevo bajo los pies.

Así como el metro es la unidad del sistema métrico decimal, la unidad básica de la creación es la metáfora. La creación nace en el momento en que se establecen relaciones entre los objetos, cuando algo recuerda algo, cuando tenemos una oración y la dirigimos a otra entidad estableciendo un diálogo.

La creatividad es la posibilidad de comunicación, de un diálogo con el mundo. Esta puede ser de miles de formas: haciendo una comida, jugando con los cerillos, armando una casita de naipes, pintando un cuadro, componiendo una sinfonía, escribiendo un ensayo. La creatividad es una herramienta para establecer puentes con la realidad, que le permite al hombre construir un espacio de habitación en el mundo. Este espacio crece de continuo mientras el hombre se relaciona con el mundo buscando un interlocutor. El hombre quiere participar

¹¹ Ibidem.



Sin título (Free), Rirkrit Tiravanija, utensilios, 1992

en su realidad con conciencia de ello. La conciencia nos permite situarnos con respecto al interlocutor y contraponer o asimilar parte de su discurso.

El diálogo con el mundo tiene varias etapas: en un principio el hombre se diferencia de los demás objetos al encontrar un otro, un interlocutor; enseguida se intenta confrontar con este y establecer una comunicación. La conciencia que cada individuo tiene de las posibilidades de comunicación con lo otro y el esfuerzo que otorga para establecerla conforman su horizonte vital, la suma de estos factores le permiten abrir espacio en la realidad e insertarse en ella.

Pero existe una forma de la creación privilegiada por la sociedad llamada arte. Ante esta se levantan recintos, publicaciones, un reconocimiento y orgullo especiales.

Si un hombre quiere hacer una obra artística no depende de un diálogo entre dos figuras, sino de una discusión colectiva. Una comida, un juego con cerillos, una casita de naipes, una pintura, una sinfonía, un ensayo pueden ser arte sólo si entran en la institución social llamada arte, si se insertan en la estructura que poco a poco se forma en la historia del arte.

Richard Shiff, en su ensayo “Arte y vida: una relación metafórica” encuentra la misma disparidad arte-creatividad:

“Deseo demostrar que la obra de arte por si misma ha sido considerada por críticos y académicos como la portadora de la nueva verdad de la experiencia inmediata, trastornando y expandiendo el mundo del pasado; paralelamente exhibir la verdad establecida, el ideal al cual la experiencia vivida debe relacionarse. Al arte en el primer sentido lo describiremos como generado por la vida del individuo, mientras que el segundo se concibe como definición de un grupo social o cultura.”¹²

Si el arte se encuentra en la experiencia personal, el mundo del arte podría aparecer intransmisible, criptográfico, incomprensible es decir privado.

La representación pública de una experiencia privada depende de un medio o metáfora; el arte nunca equivale a una experiencia pero aspira a ello. Mientras el medio que separa el arte de la experiencia es adelgazado, éste se torna transparente, vemos a través de él, como sino existiera; pasamos de la vida al arte y del arte a la vida. La aspiración es emplear una metáfora que no se reconozca como tal para que el transito de la vida al arte desaparezca.

Continua Richard Shiff :

“Bajo nuestros valores actuales no esperamos obtener verdades absolutas a través del arte , cuando mucho en una vida social caracterizada por la riqueza acumulativa podemos contemplar el transcurso del nacimiento a la muerte como una sucesión de experiencias a ser retribuidas.”¹³

El diálogo que se lleva a cabo entre una persona y el mundo es objetuado, y así controlado, medido, catalogado. La creación se enfatiza en el verbo y el arte en el objeto, inclusive si lo “objetuado” es una acción o una idea como en tantos ejemplos del arte contemporáneo.

12 “On Methaphor” Chicago1978. University of Chicago Press.

13 Ibidem.

En la creación lo primordial reside en las relaciones metafóricas establecidas al realizar algo. En cambio en el arte lo importante es haber hecho algo, es decir en convertir las acciones en cosas, dejar documentos o testimonios que den fe de lo realizado. Estas actas en las casas de subastas alcanzan un gran precio ya que lo redituable, lo que al edificio del arte le interesa está en el “hecho” y no en el verbo, en el espacio de tiempo que ocupó algo para existir y no en la vivencia. La experiencia que puede tener el artista (la tienen todos los creadores) en su intimidad es intrasmisible, es por suerte, inconmensurable, inclasificable, innombrable.

Existe la sensación , de que la forma última de comunicación, el contacto extremo con el mundo no es un puente o una transición de un nivel de realidad a otro sino un salto o una revelación. Esta experiencia de verdad absoluta sería opuesta al conocimiento paulatino y dosificado que la experiencia modifica de continuo.

Es un acto de fe único que se escapa, por ende algo peligroso, crítico, una duda continua a las esferas de poder que siempre tratarán de hacerlo parte de ellas.

El arte es una institución social, una estructura que como todas las estructuras sociales tiene funciones políticas, económicas, históricas. El arte surge a la par de la historia del arte, es decir cuando surge su crónica, la selección de sucesos que van conformando su discurso, cuando surge la necesidad de una narración que le de pasado y futuro. Como cabe esperar esta selección se da en base a un proyecto de quien tiene el poder en el presente. El arte es un discurso de poder que se nutre de las posibilidades de comunicación personales e íntimas de la creación para validar su posición.

No toda creatividad es artística.

El encuentro con la creación se puede dar en cualquier terreno, bajo cualquier circunstancia que implique una conversación, un intercambio. Tengo la sospecha de que bajo el nombre de la creación existe algo sumamente poderoso y desconocido, que se repite en los recuerdos recurrentes, en las pinturas de Freud, en los cuentos de

Gombrowicz, en las bandas de música, en la caligrafía, en un dibujito en la barda. La creación es un horizonte que contiene al arte.

Ahora, que esta pueda saltar donde menos se la espera no significa que aparezca constantemente ya que es algo escurridizo. Tener los ojos de la conciencia siempre abiertos es sumamente difícil, exige mantenernos como individuos en estado de duda constante.

El artista una vez que termina la construcción propiamente dicha de su obra pierde y la incorpora a un discurso social del arte, pierde comunicación con su creatividad ya que pasa a ser una convención. Lo interno se torna externo, ajeno a los mecanismos personales de creación. Cuantos artistas no habrían querido decir algo completamente diferente



e end



al mensaje por el que se les recuerda y cuantas veces no se ha oído decir a uno que su responsabilidad con las piezas termina en el momento en el que salen de su estudio. La estructura toma sólo lo que le conviene y le da la forma que le conviene para hacerse más fuerte e impenetrable. Las presiones políticas, económicas y sociales determinan y configuran el espacio que puede ocupar el arte.

Un ejemplo es el ambiente de posguerra en los años 40 donde los Estados Unidos emergen como la nación más poderosa del mundo, es el inicio de la guerra fría.

McCarthy busca traidores por todos lados, se instaura el miedo y los fantasmas se ven en todas partes, el mercado libre dicta nuevas reglas y la libertad como voz de "América" y del "mundo libre" necesita un símbolo y una bandera cultural que distraiga los reflectores de su control militar y político. Lo va ha encontrar en un grupo de jóvenes pintores que hacían lo que querían, de la forma que lo querían. El expresionismo abstracto se construye libre de referencias conocidas, de retórica e historia. El discurso del poder no era el mismo que el que los artistas utilizaban para describir su actividad.

En sus propias palabras:

“(en mis pinturas quiero expresar) el secreto pero inmediato acceso al terror salvaje, al sufrimiento, a los caminos segados y a las aspiraciones muertas que yacen en el abismo de la existencia humana, desde donde se alzan para atacar sin descanso el sosiego de nuestras vidas.” decía Mark Rothko.

Estos feroces ataques al sosiego terminaron adornando las salas de juntas de los millonarios.

“Así la expresión mas desesperada, un grito de angustia fue transformada por discursos, artículos y el contexto en el que se presentaba en un arma ideológica del individualismo y el derecho de expresión. Pollock, estoy seguro, desconocía esta estructura- murió demasiado pronto.(...) La angustia fue convertida en una declaración de la democracia.”¹⁴

Es por circunstancias como esta que nunca sabremos si Jean Dubuffet, en su faceta de descubridor, hizo un favor o una maldición acuñando el termino Art Brut, para las creaciones de enfermos, locos, personas solitarias común y corrientes fuera de las esferas del arte y de paso introduciéndolas a éste en exposiciones y publicaciones (de otra manera yo no podría tener idea de su existencia).

Hizo tan bien su trabajo que en la actualidad podemos comprar ,en cualquier puesto de revistas, la “magazine” Outsider Artist.

El título profesional de “artista” se ha tornado sospechoso desde que implica una actividad creativa especializada y como tal sujeta a restricciones específicas.

Para Allan Kaprow actualmente se lucha por escapar de la convención artística que ya se ha tornado un cliché del arte moderno, se inclina por un “a-artista” y no con el ‘anti-artista”, es decir por una persona contenta con vivir ignorando el arte profesional, incluso negandose a contemarlo como una fuerza ante la cual reaccionar.

Wölfli lo último que hacia era arte, confinado dibujaba para sobrevivir

¹⁴ John Berger.Keeping a rendezvous (Phanteon Books, 95) pág.112

THE 20TH CENTURY ARTBOOK

una realidad donde no encajaba, donde no entendía nada ,construía su mundo para tener un lugar donde vivir, es irónico pensar que Wölffi, al que nada le interesaba el mundo de los hombres y peor aún cuando los hombres con tal de no verlo lo encerraron, terminara extirpado por el arte en un libro como "The 20th Century Artbook"¹⁵

¹⁵ "El libro del Arte del siglo XX" Phaidon.1999.



El Palacio Ideal

“En mi calidad de cartero rural, como mis 27 000 camaradas, caminaba diariamente de Hauterives a Tersanne – región donde se ven aún restos de la época en que estuvo ocupada por el mar – a veces entre nieve y hielo, a veces entre flores. ¿Qué puede hacer un hombre sino soñar, cuando camina eternamente el mismo paisaje? En mis sueños construí un palacio que sobrepasaba toda imaginación, cuanto puede concebir el genio de un hombre simple: jardines, grutas, torres, castillos, museos y estatuas – todos tan bellos y gráficos que conservé su imagen en mi mente al menos diez años...

Ya casi había olvidado mi sueño, era lo que menos tenía en mente cuando mi pie volvió a revivirlo todo. Tropecé pues algo casi me hizo caer; quise saber qué era: una piedra de forma tan extraña que la metí en mi bolsillo para admirarla a mis anchas. Al día siguiente encontré otras más al pasar por el mismo sitio; eran aún más hermosas. Las acomodé allí mismo, en el sitio y quedé sorprendido... busqué en barrancas, laderas y los lugares más yermos y desolados... encontré turba petrificada por el agua, también maravillosa... Y allí comenzaron mis problemas y tribulaciones. Traje entonces algunos canastos. Además de mis treinta kilómetros diarios como cartero, caminaba muchos más con canastos llenos de piedras sobre mis espaldas. Cada paraje tiene su clase particular y distintiva de piedras. Al cruzar los campos, hacía pequeñas pilas con estas piedras; regresaba por la noche a recogerlas con una carretilla. Las más cercanas estaban a cuatro o cinco kilómetros



de distancia, a veces a diez. En ocasiones salía a las dos o tres de la mañana.”

Escribe esto Ferdinand Cheval quien nació en 1836 en Hauterives ,Francia y murió en 1924 , en los cuales ocupó treinta y tres años construyendo por cuenta propia un palacio, “ que superaba toda imaginación.”

Hoy día, el palacio se derrumba, sus esculturas caen en pedazos, los textos inscritos o grabados en las paredes se borran lentamente. No tienen ni siquiera ochenta años.

A pesar de su nombre, el modelo no es un palacio sino un bosque. En su interior están contenidos palacios menores, castillos, templos, casas, cubiles, tierras, nidos, hoyos, etcétera. Es imposible determinar el contenido o población total del Palacio. Cada vez que se entra se ve algo más o menos diferente. Cheval terminó haciendo mucho más

que una mera albañilería o arquitectura para las esculturas de la naturaleza. Comenzó a hacerlas suyas. Pero la naturaleza nunca dejó de ser su modelo: no como un inventario de apariencias dadas, no como fuente de una taxonomía total sino como ejemplo de metamorfosis continua. Si miro aquello inmediatamente frente a mí veo:

un pino

una ternera, suficientemente grande para hacer del pino

su cuerno

una culebra

una vasija romana

dos lavanderas, del tamaño de unos topos

una nutria

un faro

un caracol

tres amigos reposando entre coral

un leopardo, más grande que el faro

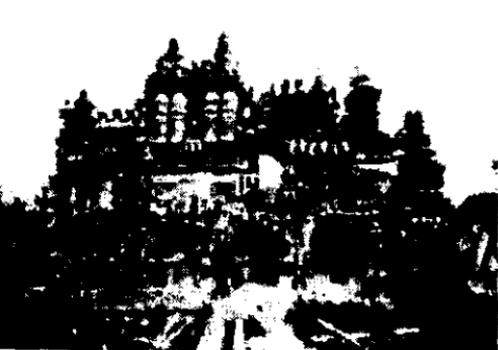
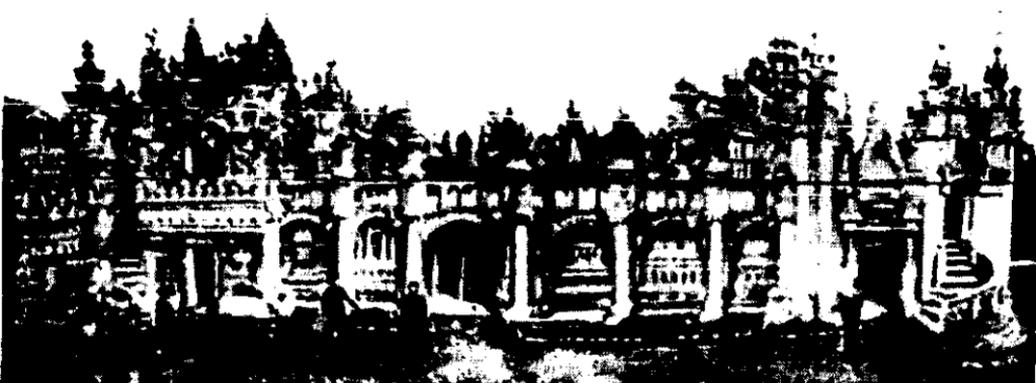
un cuervo

Sería necesario multiplicar semejante lista varias veces por mil, para lograr apenas un primer censo aproximado. Y cuando caemos en la cuenta de ello, también somos conscientes de que tal ejercicio es del todo ajeno al espíritu del lugar. Su función no es presentar, sino rodear.

Al trepar a sus torres, caminar por sus criptas o mirar una fachada desde abajo tenemos conciencia de haber penetrado algo. Nos encontramos situados en un sistema donde se incluye el espacio que uno ocupa. El sistema puede cambiar su propia imagen y propone diferentes metáforas en diferentes tiempos.

Todo está conectado a una especie de tejido. Se puede pensar que está formado de hojas, pliegues, folículos o células. Toda la energía constante, toda la fe de Cheval fue empleada para crear esto. Este tejido nos rodea como matriz.

Son pocas las superficies del Palacio de Cheval cuyo referente real no sea interno, como se a dicho. Entre éstas se encuentran las superfi-



cies donde reproduce algunos edificios. Las otras son superficies de rostros humanos. Todos son enigmáticos. Los rostros ocultan secretos y tales secretos, más que en ninguna otra parte del palacio, no son naturales. Los ha esculpido con respeto y sospecha. El mismo llamó al Palacio un templo de la naturaleza. No un templo a la naturaleza de los viajeros, los paisajistas y ni siquiera de Jean-Jacques Rousseau, sino la naturaleza soñada por un genio que expresa la visión de una clase de sobrevivientes duros y astutos.

En el centro del Palacio hay una cripta, rodeada de esculturas de animales – Cheval sólo fue capaz de mostrar su ternura hacia sus animales. Entre los animales hay conchas, piedras con ojos ocultos y el tejido de la hoja primordial unificándolo todo. En el techo de esta cripta, formando un círculo, Cheval escribió: “Aquí quería dormir.”¹

¹John Berger, “Keeping a rendezvous” EUA 1995. Phanteon Books. pág. 83-91

Ulises Carrión

HISTORIA DE UNA METAFORA

Había cosas.

Vino un hombre y dijo que no todas las cosas eran cosas.

Había, por ejemplo, bocas y rosas.

Y el mundo siguió su marcha

Como si nada.

Había bocas y rosas.

Vino un hombre y dijo que no todas las bocas eran bocas ni todas las rosas rosas.

Había, por ejemplo, bocas como rosas.

Y el mundo siguió su marcha

Como si nada.

Había bocas, rosas, y bocas como rosas.

Vino un hombre y dijo que no todas las bocas como rosas eran bocas como rosas.

Había, por ejemplo, bocas que eran rosas.

Y el mundo siguió su marcha
Como si nada.

Había bocas que eran rosas.

Vino un hombre y dijo que no todas las bocas eran rosas ni todas las
rosas bocas.

Había, por ejemplo, bocas que eran bocas y rosas que eran rosas.

Y el mundo siguió su marcha
Como si nada.

Había bocas y rosas.

Vino un hombre y dijo que no todo eran bocas y rosas.

Había, por ejemplo, cosas.

Y el mundo siguió su marcha
Como si nada.

Había cosas.

Vino un hombre y dijo que no

Y etcétera.

Londres, abril 1972



Y el mundo siguió su marcha
Como si nada.

Había bocas que eran rosas.

Vino un hombre y dijo que no todas las bocas eran rosas ni todas las rosas bocas.

Había, por ejemplo, bocas que eran bocas y rosas que eran rosas.

Y el mundo siguió su marcha
Como si nada.

Había bocas y rosas.

Vino un hombre y dijo que no todo eran bocas y rosas.

Había, por ejemplo, cosas.

Y el mundo siguió su marcha
Como si nada.

Había cosas.

Vino un hombre y dijo que no

Y etcétera.

Londres, abril 1972



Bibliografía

- “AND JUSTICE FOR ALL...”, Editor Ole Bouman. Holanda 1994. Jan van Eyck Akademie Editions.
- AZÚA, Félix de, “El Aprendizaje de la decepción” España 1989. Ed. Pamiela
- AZÚA, Félix de, “El diccionario de las Artes” España 1995. Ed. Planeta
- BAILEY, Martin, “Vermeer” Inglaterra 1993. Ed. Phaidon
- BATICLE, Jeannine, “Goya, de sangre y oro” España 1989. Ed. Aguilar Universal
- BARTHES, Roland, “Lo obvio y lo obtuso” España 1992. Ed. Paidós.
- BARTHES, Roland, “La cámara lúcida” España 1992. Ed. Paidós
- BERGER, John, “Modos de Ver” España 1974. Ed. GG
- BERGER, John, “Keeping a rendezvous” EUA 1995. Phanteon Books.
- BERGER, John, “Nymph and Shepherd” Inglaterra 1996. Ed. Prestel.
- BENJAMIN, Walter, “El Origen del drama Barroco Alemán” España 1990 Taurus.
- CALVINO, Italo, “Colección de Arena” España 1990. Ed. Siruela
- CAMPELL, Joseph, Diálogo con Bill Moyers. “El poder del mito” España 1988. Emece.
- CARRIÓN, Ulises, “Textos y Poemas” Holanda 1992. Idea Books
- CORTÁZAR, Julio, “La vuelta al día en ochenta mundos” México 1967. Ed. Siglo XXI.
- HONORE DAUMIER Y SU SIGLO 1808-1879 México. 1980, Claustro de Sor Juana / Colección Armand Hammer

DELEUZE, Gilles "Nietzsche y la filosofía" España 1998. Ed. Anagrama
 "DESIGN BEYOND DESIGN" Editor Jan Van Toorn. Holanda 1998,
 Jan van Eyck Akademie Editions.
 "DOCUMENTA X - the book" Alemania 1997. Ed. Cantz
 DUCHAMP, Marcel, "Duchamp du signe" España. 1975. Ed. GG
 FERRATER MORA, José, " Diccionario de filosofía" Tomos 1- 4
 España 1988. Ed. Alianza
 FONTCUBERTA, Joan, "El beso de Judas, Fotografía y verdad"
 España 1997. Ed. GG
 FUKUDA, "Shigeo Fukuda" Dnp. Japón 1993. Ed. GGG
 GOMBROWICZ Wintold, DUBUFFET Jean, "Correspondencia"
 España 1970. Ed. Anagrama
 HEIDEGGER, Martin, "Arte y poesía" Argentina 1992. Ed. FCE
 HEIDEGGER, Martin, "Holderlin y la esencia de la poesía" España
 1994. Ed. Antrophos.
 "ICONOGRAPHIE DE L'ART CHETRIEN" Francia 1982
 Ed. Fleur
 LAKOFF, George / JOHNSON, Mark, "Metáforas de la vida cotidiana"
 España 1998. Ed. Cátedra.
 LAMPERT, Catherine, "Lucian Freud, Recent Work" Londres 1993.
 Whitechapel
 LEVI-STRAUSS, Claude, "Mirar, escuchar, leer" España 1994.
 Ediciones Siruela
 KRIEGESKORT, Wener, "Archimboldo" Alemania 1993. Ed. Taschen
 MENDOZA, Elmer, "Trancapalanca" México, 1989. Difocur Sinaloa
 MCLUHAN, Marshall / FIORE, Quetin, "El medio es el masaje"
 Argentina 1969. Ed. Paidós
 NIETZSCHE, Friederich, "Sobre la verdad y mentira en sentido
 extramoral"
 "ON METAPHOR" Chicago 1978. University of Chicago Press.
 PENINO, Georges, "Semiótica de la publicidad" España 1976. Ed.
 Gustavo Gili.

PEREC, Georges, "El gabinete de un aficionado" España 1989. Ed. Anagrama

"REVISTA EL ALCARAVÁN" Volúmen V, número 19. Octubre-Diciembre 1994. Ed. Toledo

RICHTER, Gerhard, "The daily practice of painting" Writings 1962-1993. Inglaterra 1995. Ed. Anthony d'Offay-Thames & Hudson.

RICHTER, Gerhard, "Atlas" Inglaterra 1997. Ed. D.A.P./ Anthony d'Offay & Marian Goodman.

"THE 20TH CENTURY ART BOOK" Inglaterra 1999. Ed. Phaidon

"TOWARDS THE THEORY OF IMAGE" Editor Jon Thompson. Holanda 1997. Jan van Eyck Akademie Editions.

WWW.artchive.com

ZUFFI, Stefano, "Tintoretto" Milán 1993. Pockets Electa.

ZUFFI, Stefano, "Giorgione" Milán 1994. Pockets Electa

ZUFFI, Stefano, "Tiziano" Milán 1994. Pockets Electa