

IMÁGENES Y METÁFORAS: UNA RELACIÓN NO TAN FELIZ

Francisca Pérez Carreño

Muchos dudan de la existencia de auténticas metáforas visuales. Dudan de que las imágenes puedan significar metafóricamente, es decir, de que existan metáforas creadas mediante procedimientos exclusivamente pictóricos, fotográficos, cinematográficos, etc. Aunque hay imágenes que representan metáforas (lingüísticas) no está tan claro que haya imágenes que metaforicen, que constituyan visualmente una metáfora. A pesar de ello, el cuestionamiento de la existencia misma de metáforas visuales¹, convive con un uso muy extendido del término metáfora para hablar de imágenes. Se dice que una pintura o una imagen cinematográfica es una metáfora, se habla en términos metafóricos sobre imágenes en general, se dice de una obra de arte que es una metáfora de la condición humana, se dice que toda obra de arte es metafórica, etc... Por un lado, cuando se habla del carácter metafórico de una imagen o de una obra y cuando se habla metafóricamente sobre ellas se hace referencia al carácter no directo, no literal de su contenido, pero también, por otro lado, a las dificultades que plantea la mera descripción verbal de las obras de

¹ Ver, por ejemplo, J. Stern, «Metaphors in Pictures», *Philosophical Topics*, 25, 1997. Este artículo repite algunos de los temas de Stern y su preocupación por la existencia misma del fenómeno.

arte visual². En el primer sentido se habla de un contenido de la imagen pictórica o fotográfica que no está representado pero que de alguna manera está presente o parece estar presente en la obra: pinturas de contenido alegórico o no figurativas, por ejemplo. En el segundo sentido se utiliza un lenguaje metafórico para referirse a contenidos literales o propiedades formales o físicas de la imagen: figuras, colores, relaciones, etc. En cada caso se habla de metáfora sobre fenómenos diferentes: en el primero, se trata de identificar un contenido de la imagen, un contenido que la imagen posee metafóricamente. En el segundo caso, se trata, en principio, de describir o señalar hacia la imagen para lo cual se utiliza el lenguaje verbal metafórico. Esta descripción podría identificar el contenido de la imagen o no.

Frente a aquellos que dicen que no hay un modo metafórico de significar visualmente, hay quienes mantienen que todas las imágenes, o al menos las imágenes artísticas, son metáforas. En realidad ambas perspectivas se centran en una cualidad de las imágenes: su poder para crear visiones del mundo nuevas, para renovar nuestra visión antigua del mundo, recuperar sensaciones perdidas frente a objetos cotidianos, explorar analogías o parecidos de familia. Como en una metáfora, en las imágenes reconocemos objetos pero los percibimos bajo aspectos novedosos. Como las metáforas, las imágenes nos proporcionan visiones, que, en cuanto son comprendidas, son imposibles de desterrar. Son estas visiones para cuya comprensión es preciso algo más que la comprensión del contenido representacional o proposicional de la imagen (o de aquellas creencias que pudieran ser compatibles con ella, o que incluso la explicaran). Una ima-

² C. Hausman mantiene una postura muy representativa de esta idea. Mantiene que el discurso sobre las artes visuales es básicamente metafórico. Cfr., «... si un crítico o un historiador del arte haciendo crítica, tratando de captar el significado intrínseco de las obras de arte, busca la forma más apropiada de aplicar expresiones verbales, la metáfora es al menos una manera adecuada, si no la más, para hacerlo», «Figurative language and art history», en Kemal, S., & Gaskell, I. (ed.), *The Language of Art History*, Cambridge University Press, 1991, 108. Esta idea está en relación con su concepción general del arte como metáfora, presentada en Hausman, C., *Metaphor and art*, Cambridge University Press, 1988.

Francisca Pérez Carreño es profesora de estética en la Universidad de Murcia. Entre sus libros: *Los placeres del parecido* (1988), la edición de *Escritos sobre arte* (1990) de Konrad Fiedler, *Artemisia Gentileschi* (1994) y *John Constable* (1996). Es autora de diversos capítulos de la *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996, 1999²).

gen, como una metáfora, exige una interpretación que es una forma de ver y en ocasiones esa forma de ver tiene éxito como para convertirse en una cotidiana. Así, el paisaje de los alrededores de Suffolk se convierte en «El país de Constable» o tiene sentido decir que no había niebla en Londres antes de Whistler. En cierto sentido, la comparación explicativa originaria no es de las imágenes con las metáforas, sino al contrario, de las metáforas como las imágenes. De hecho, las metáforas que se utilizan en el discurso sobre metáforas hacen referencia a menudo a su carácter visual: las metáforas nos hacen «ver como», «percibir semejanzas», «crean visiones» o «iluminan nuestra percepción de los objetos». Las imágenes, sin necesidad de ser metafóricas, producen este tipo de efectos. Más aún, captar su contenido significa percibir esos efectos.

Mientras que la comprensión, esto es, la percepción del efecto metafórico, de una metáfora verbal exige la comprensión del significado (literal) de sus términos, lo cual producirá (o no) el efecto metafórico, la comprensión misma de la imagen implica experimentar ciertos efectos. Esta diferencia está ligada a diferencias constitutivas entre el signo lingüístico y el visual³. Entender una imagen significa en primer lugar percibir adecuadamente los objetos, acciones o acontecimientos representados, y las actitudes expresadas en ellos. Es posible, no obstante, que las imágenes transmitan significados al modo lingüístico, es decir, incorporando una sintaxis (por mínima que sea) o ciertos códigos léxicos. Así una calavera significa muerte en una *vanitas* o es pertinente el orden en el que aparecen determinados elementos en una imagen. Lo que se obvia en algunos análisis semióticos es que reconocer una calavera es un trabajo interpretativo previo y no es lingüístico o que reconocer una ordenación sintáctica implica haber realizado antes una interpretación de la imagen que significa percibir un orden, digamos, natural. Es decir, que la ordenación no ha determinado el significado primario de la imagen en su conjunto, como ocurre con la sintaxis de una oración.

Ilustrar metáforas

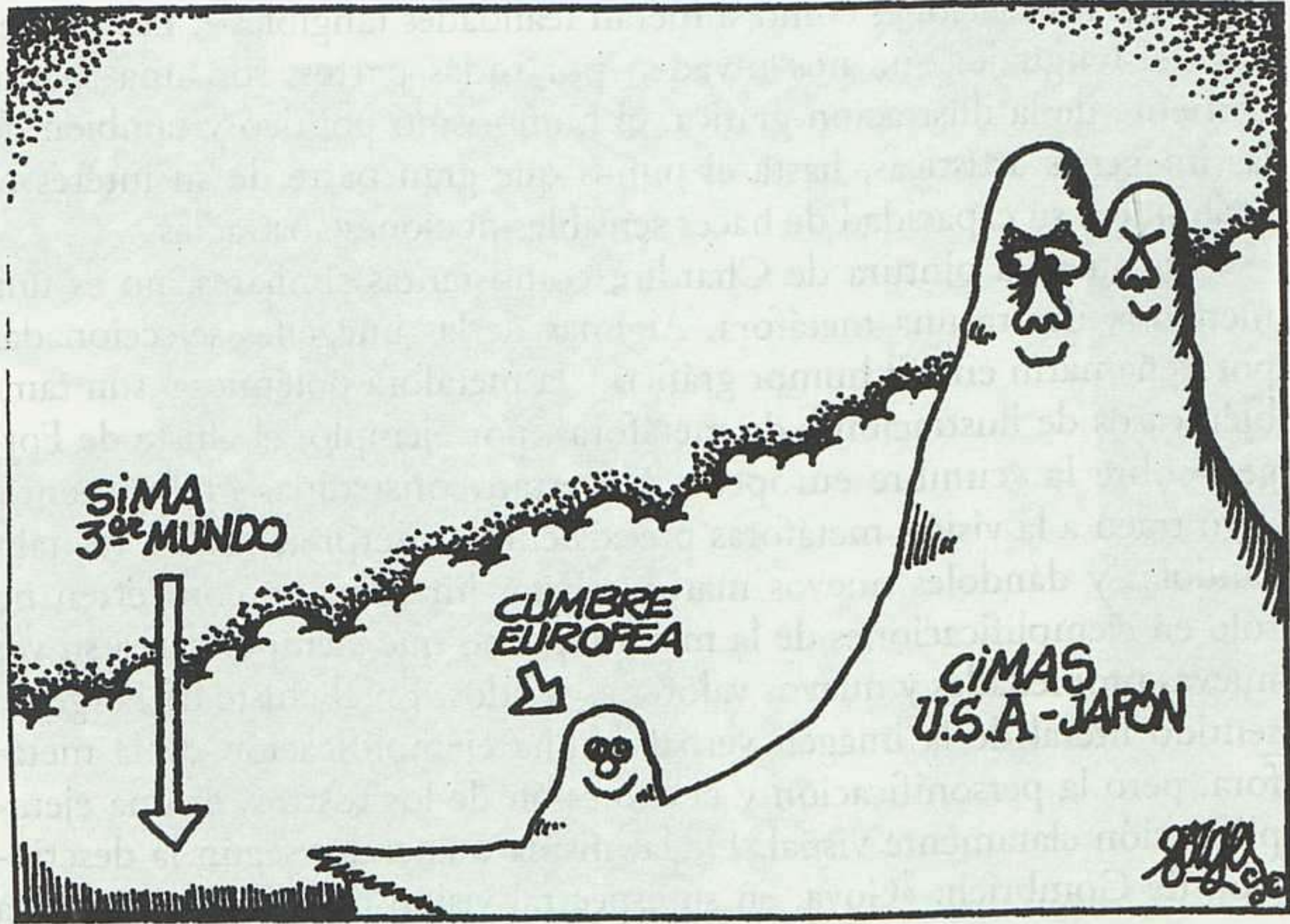
En la interpretación de ciertas imágenes parece haber no obstante un contenido que podemos llamar metafórico. Por ejemplo, *Castillo de*

³ En otro texto me he referido a la dificultad de mantener la analogía entre metáforas verbales y visuales debido a la no distinción entre significado y uso en las imágenes. Pérez Carreño, F., «Looking at Metaphors», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, en prensa.

naipes, de Chardin parece una metáfora sobre la vida humana. A favor de esta consideración: la imagen tienen un contenido literal y a este contenido literal se le superpone otro metafórico. Por tanto, la imagen representa algo, y además, metaforiza algo diferente. Una crítica adecuada a este tipo de propuesta es la de Wollheim en *La pintura como un arte*⁴. Según Wollheim, cuadros como el de Chardin, no metaforizan *visualmente*, sino que poseen como contenido literal —como contenido textual, en concreto—, una metáfora. Es decir, son ilustraciones de metáforas verbales, pero no son metáforas específicamente visuales. «La vida es un castillo de naipes», «la vida es un viaje» o «la vida es azar» son metáforas que pertenecen al contenido de ciertas obras, independientemente del modo en que estén representadas. Las imágenes representan, es decir, es posible ver (correctamente) en ellas, ejemplos, instancias de esas proposiciones. Por esa razón, forman parte de su contenido literal. Hay un contenido adecuado de la pintura que es metafórico y cuya expresión verbal sería más o menos que la vida humana es un juego. El contenido representado (literal) de la pintura es un niño haciendo un castillo de cartas sobre una mesa. Pero esta imagen remite a un lugar común que relaciona las construcciones de naipes con la vida, con la fragilidad y la inestabilidad de las construcciones humanas. Percibir la pintura como una ilustración de ese lema la hace diferente, porque la pintura encarna ese significado. El niño representado pasa a ser no ya «un niño», un individuo de la clase de los niños, sino un miembro de la clase de los humanos. Los hombres son como niños, absortos en una actividad, a la que se dedican con toda seriedad, cuando es un juego, que depende tanto o más de las ráfagas de aire como de la propia habilidad. Una vida, la de Chardin, que es interioridad: que se vive en un interior doméstico y burgués y que se juega a solas. La pintura es una ilustración de la metáfora, la revitaliza sólo por este hecho, haciéndola concreta, dándole protagonistas y dotándolos de personalidad.

En este caso, como en otros, el concepto de vida no es visualizable. La metáfora ofrece un mecanismo para poner ante los ojos aquello que por su carácter abstracto no es sensible. Para Kant estas formas de sensibilización indirectas son denominadas símbolos. Gombrich habla de que esa es la fuerza del viñetista y el ilustrador: utilizar nuestra tendencia antinominalista de poner imágenes y dar carta de naturaleza a la existencia de los universales: «apela a esa tendencia y nos hace más fácil

⁴ Wollheim, R., *La pintura como arte*, Madrid, Visor Dis., 1997, p. 308.



Forges, *El País*, 3-12-1995.

tratar las abstracciones como si fueran realidades tangibles»⁵. Las imágenes del lenguaje, que nos invaden por todas partes, son una fuente corriente de la ilustración gráfica, el humorismo político y también de las imágenes artísticas, hasta el punto que gran parte de su interés es atribuido a su capacidad de hacer sensibles nociones abstractas.

Así pues, la pintura de Chardin, como tantas similares, no es una metáfora, ilustra una metáfora. Algunas de las imágenes seleccionadas por Peñamarín en «El humor gráfico y la metáfora polémica»⁶ son también casos de ilustraciones de metáforas, por ejemplo, el chiste de Forges, sobre la «cumbre europea». No están construidas gráficamente, pero traen a la visión metáforas preexistentes, interpretándolas, revitalizándolas y dándoles nuevos matices. Estas imágenes se convierten no sólo en ejemplificaciones de la metáfora, sino que ejemplifican a su vez nuevas propiedades y nuevos valores asociados. En el chiste de Forges el sentido literal de la imagen verbal es una ejemplificación de la metáfora, pero la personificación y la expresión de los rostros, es una ejemplificación claramente visual. De la misma manera, y según la descripción de Gombrich: «Goya, en su espectral visión de los desastres de la guerra, nos muestra el águila (¿o es un buitres?) napoleónica, desplumada y sucia»⁷.

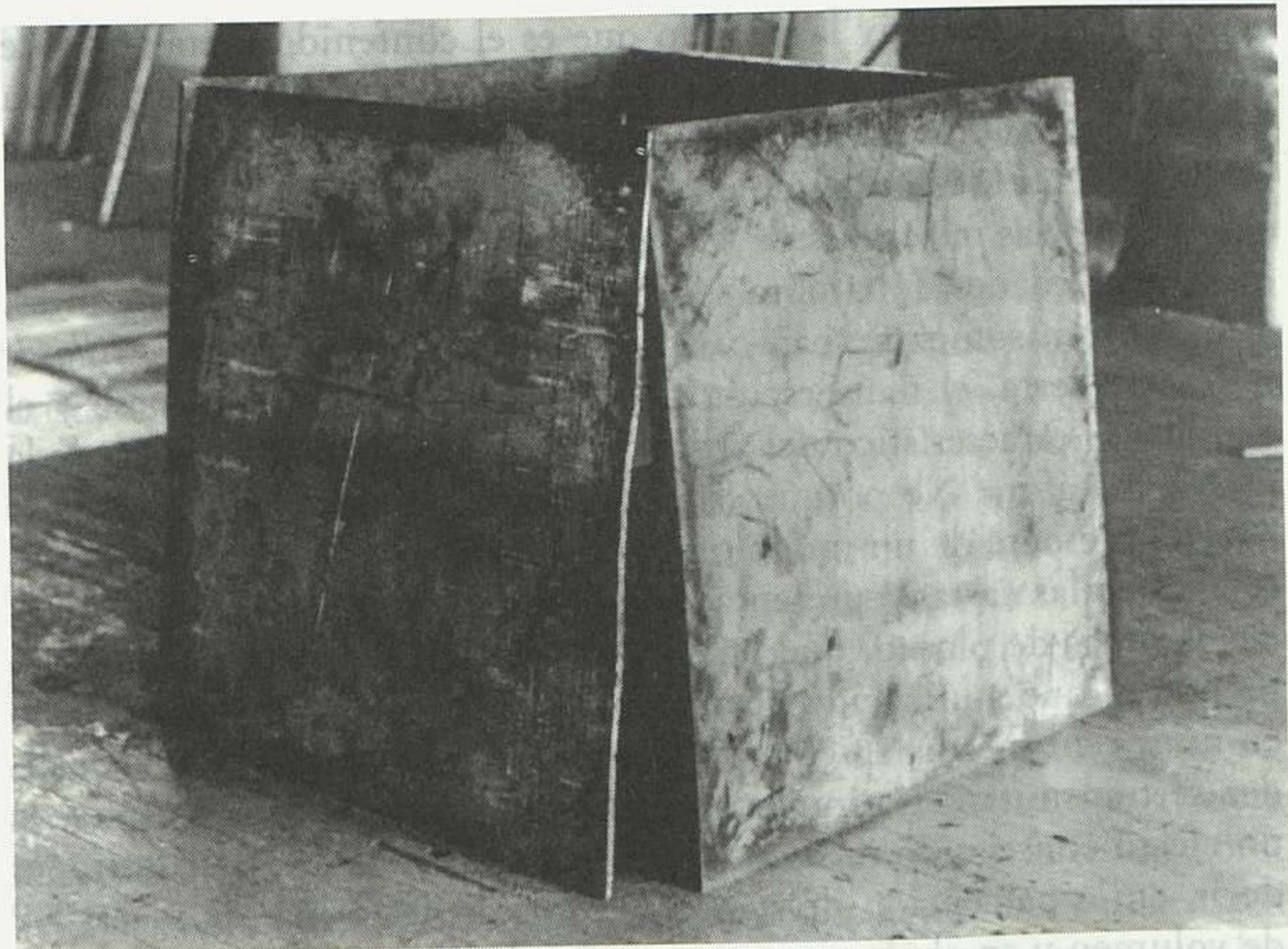
En *Puntal de una tonelada-Castillo de naipes*, Serra alude a la misma metáfora que Chardin: «la vida es un castillo de naipes». La escultura es una casa de cartas, ejemplifica ese predicado, pero también otros que el aficionado a su obra percibe muy fácilmente. La escultura es una muestra de esa derivación minimalista que pasó de ejemplificar predicados literales como «ser una L» o «ser una losa» en *Vigas en L* o *Slab*, de R. Morris, o «ser un arco inclinado» o «ser una juntura en T», en *Arco inclinado*, *T-Junction*, de Serra, a ejemplificar acciones, como salpicar en *Splashing* —que en inglés es una imagen y alude además a las metafóricas salpicaduras de Pollolck—⁸. Valga por

⁵ Gombrich, E. H., «El arsenal de caricaturista», *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Debate, 1998, p. 128.

⁶ Peñamarín, C., *La balsa de la Medusa*, 38/39, 1996, pp. 107-132, esp. 115 y ss.

⁷ Gombrich, *op. cit.*, 136.

⁸ No pretendo que haya una evolución de lo más sencillo a lo más complejo o de lo más literal a lo más imaginativo o ilusionista. Al revés, la escultura minimalista extrema, digamos la más literal y literalista, sería una *Sin título*, los títulos más literalistas se referirían a características geométricas, como *Bloque* o aritméticas como *Uno*, sólo después las esculturas vendrían a ser ejemplificaciones de objetos, con títulos como los elegidos, a veces entre lo geométrico y lo empírico, acciones o metáforas. En todo caso hay un



Richard Serra, Castillo de naipes.

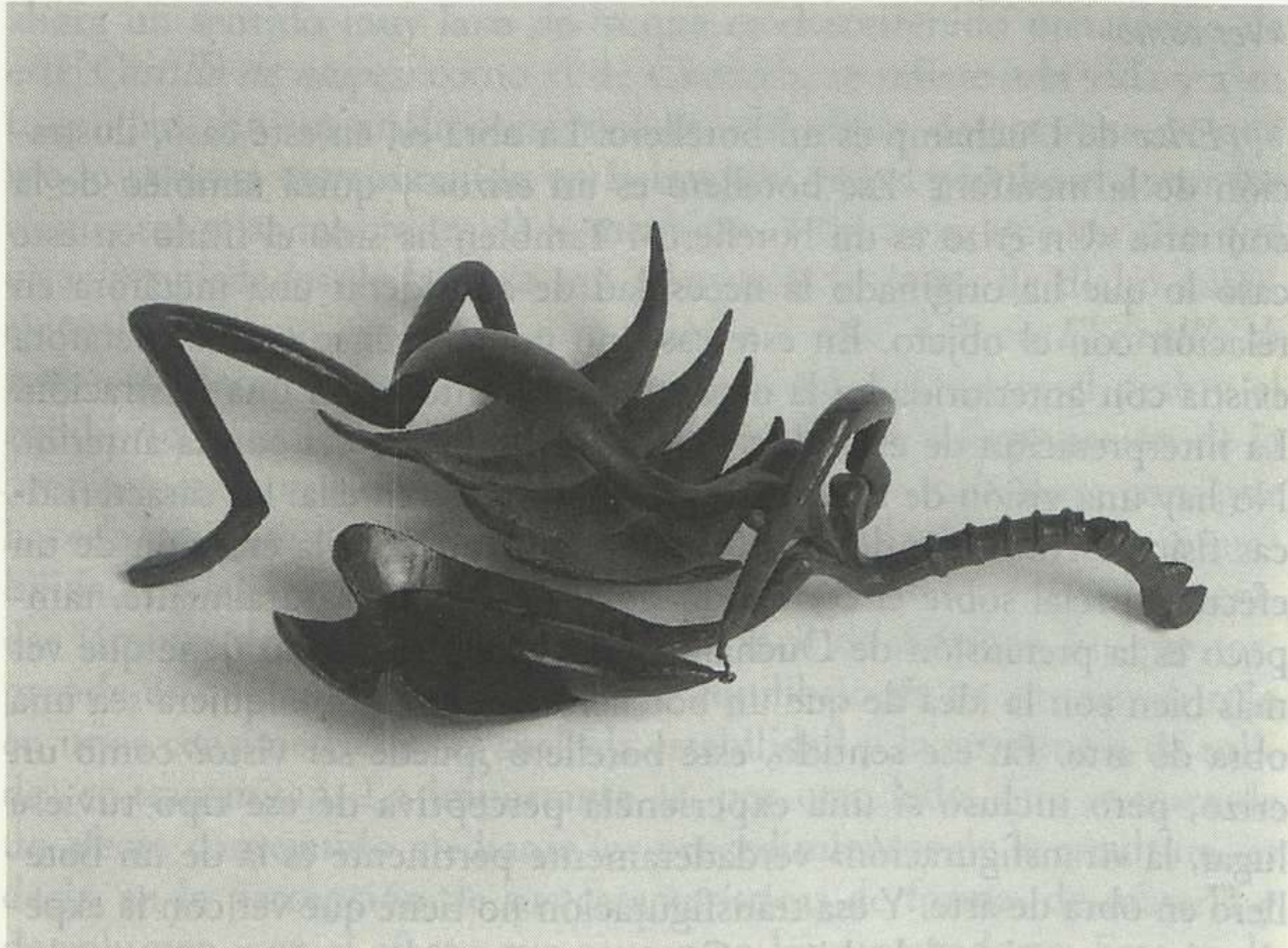
ahora un sentido muy laxo de lo que es el contenido metafórico de este *Castillo de naipes*: como el de Chardin, se refiere a la vida y a su fragilidad. En un análisis estético es ineludible determinar de qué modo penetra ese contenido en la imagen, cómo percibe el autor los elementos y las relaciones de la metáfora. Y eso tiene que ver con qué otras propiedades de la obra son relevantes, o como he dicho antes, ejemplifican, son expresivas o se refieren a algo. Así, en *El castillo de naipes* de Serra, el tema escultórico de la relación entre el peso y el equilibrio, característico del artista, determina la interpretación de la propia metáfora. No porque ésta cambie, sino porque Serra consigue hacerla presente de un modo original. Frente a la ligereza y la inestabilidad de las cartas representadas por ejemplo en Chardin, las pesadas láminas de plomo, que no son tan fácil de derribar. Lo que sorprende es que aun siendo el mismo equilibrio de lo que apoya sólo en unos centímetros en el suelo la estabilidad y la apariencia de solidez se transmitan. Lo importante es, por otro lado, que se trata de un efecto conseguido mediante los procedimientos de la escultura, es decir, en la percepción de sus características de forma, de materia y de volumen y en el efecto que causan en los espectadores. Esto es, la escultura no sólo ilustra un contenido del tipo al que yo me he referido, sino que provoca una respuesta, a este tipo de relaciones entre el peso, el equilibrio, la estabilidad. Por tanto, este contenido propio de la escultura es percibido, mientras que, en principio, su primario contenido metafórico no lo es. El escultor, al dar un título como *Castillo de naipes* ha perseguido que cierto contenido metafórico pertenezca a la obra; ha utilizado el lenguaje verbal para transmitir directamente una metáfora, ha determinado con ello un modo de percibir la obra, proponiendo un «ver como», es decir, un modo de organizar la experiencia de determinada configuración de objetos. En sentido contrario, la propia materialidad de esta configuración ha impuesto ciertas características a esa experiencia y ha determinado ciertos efectos. Creo que esto tiene relación con el genuino valor artístico de la obra, con el modo en que encarna ciertos significados incluso metafóricos.

intencionalidad de provocar la reflexión sobre el lenguaje y sobre la percepción de la obra, y sobre la relación entre uno y otra, que es igual de complicado en un caso o en otro. Por ejemplo, la relación entre la descripción geométrica de las elipses de Serra que se exhiben en el Museo Guggenheim de Bilbao y su recepción perceptiva.

«Ver como»

Erizo de Duchamp es un botellero. La obra es, en este caso, ilustración de la metáfora «Ese botellero es un erizo» y quizá también de la contraria «Un erizo es un botellero». También ha sido el título en este caso lo que ha originado la necesidad de considerar una metáfora en relación con el objeto. En este caso no podrá decirse que la metáfora existía con anterioridad a la obra, que por tanto no es una ilustración. La interpretación de esta obra tiene bien poco que ver con la anterior. No hay una visión de los erizos que se ilumine con ella: las características físico-escultóricas del botellero no contribuyen a la creación de un efecto especial sobre el contenido de la metáfora. Naturalmente, tampoco es la pretensión de Duchamp, que, como es sabido tiene que ver más bien con la idea de que un botellero como otro cualquiera sea una obra de arte. En ese sentido, este botellero ¿puede ser visto? como un erizo, pero incluso si una experiencia perceptiva de ese tipo tuviese lugar, la «transfiguración» verdaderamente pertinente es la de un botellero en obra de arte. Y esa transfiguración no tiene que ver con la experiencia perceptiva del objeto. Creo que es un dato sugerente que los ready-mades de Duchamp sigan siendo denominadas por lo que son, «el botellero» o «el urinario», y no por su nombre artístico, a pesar de que forme parte de su contenido una metáfora, lo que no sucede en *La pala quitanieves*, por ejemplo. Tiendo a pensar que la metáfora no consigue ser visual (no creo que lo pretenda siquiera), se entiende la idea pero no consigue permear realmente nuestra visión del objeto.

Hablando de bichos podemos pasar a otra obra que metaforiza aspectos indesables del género femenino: *Mujer degollada*, de Giacometti. La escultura representa el cuerpo desmembrado y sin vida de una mujer, pero parece el cadáver de un insecto que se ha pisoteado, cuyas afiladas extremidades han dejado de agitarse y se desprenden casi del coráceo caparazón. Lo que se ha degollado no es tanto una persona como un insecto, así es más fácil. El temor a los insectos (que se atribuye normalmente a las mujeres) es irracional y explica además la saña y el sadismo con el que se liquidan. En la imaginería popular y en todo caso en la surrealista están ligados a temores sexuales. Si el título no proporcionara el tema de la representación creo que sería irreconocible, en principio, o por lo menos no sería accesible como contenido literal. Giacometti representa una mujer degollada *como* si fuera un insecto pisoteado. Una mujer es un insecto; es indiferente que sepamos identificar la especie, que sea ficticia y que no podamos darle nombre. La



ficar la especie, que sea ficticia y que no podamos darle nombre. En principio, o por lo menos no sea accesible como contenido literal. proporcionamos el tema de la representación que sea irreconocible. caso en la surrealista están ligados a temores sexuales. Si el título no y el sadismo con el que se hidupan. En la imaginación popular y en el bote normalmente a las mujeres es irracional y explícito, además la parte como un insecto, así es más fácil. El terror a los insectos (que se llama catabaco capilar) lo que se ha desollado, no es raro, una persona afilada en un momento han dejado de agarrarse y se despiden así del mujer, pero parece el castigo de un insecto que se ha pisoteado, que es decir. La columna representa el cuerpo desmenuzado y sin vida de una aspecto idealista del género femenino. (Walter Benjamin de Cito) Hombres de dicho poder, pasar a una esfera de memoria. Pero no obstante, primero realmente nuestra razón del objeto. *Castillo de olivos* sigue así visual, no es de la pretensión aliteraria, se entiende la idea para un mundo por ejemplo. También a pensar que la realidad no con un que forma parte de su contenido, una metáfora. lo que no sucede en la el hombre a el mundo y se por un hombre artístico a pesar de ready-mades de Duchamp, siguen siendo denominadas por lo que son; ficción perceptiva del objeto. Cito que es un dato importante que los

imagen que se nos ofrece como sensibilización de «una mujer degollada» es la de cierto insecto que ha dejado de retorcerse. Sin embargo, en este como en otros objetos chocantes surrealistas, aunque funciona una metáfora, no está claro que haya una metáfora visual, es decir, que se haya creado por procedimientos escultóricos. Lo cual no quiere decir que el contenido escultórico y visual no esté estrechamente imbricado con esa metáfora híbrida que se alimenta por otro lado en un área de metáfora que también lo es.

Otro bicho: cuando Louise Bourgoise fabricó su *Araña* encontró también un modo nuevo de expresar antiguas obsesiones. Obsesiones sobre la aguja, el tejer, la sexualidad. Esta enorme araña construida con cañerías soldadas lleva prendidas en una de sus patas tres agujas, como si las necesitara para hacer su tarea. Su contenido se imbrica también en la imaginería misógina, pero para subvertirla. El arácnido que metaforiza la mujer porque no pelea, sino que enreda, y cuya siniestra actividad es tejer geométricas trampas en las que dejar morir a su víctima sin ninguna compasión, no es representado como un bicho repulsivo como el pobre de Giacometti, ni como un monstruo temible como su tamaño podía favorecer. Al contrario, Bourgoise recupera el aspecto feminista de la araña trabajadora, de largas patas cañerías y actividad pacífica. Tampoco se trata de una metáfora visual sino de la ilustración de una metáfora, de trabajo sobre un área de metáfora.

Los dos últimos ejemplos que permiten introducir una duda sobre la diferenciación que estoy manejando. Que podamos nombrar los conceptos que entran en juego no significa necesariamente que la metáfora sea lingüística y preexista a la imagen. De hecho no tenemos un nombre para el animal de Giacometti, lo identificamos como miembro de la clase de los insectos o mejor de los bichos, pero esa identificación no pasa por una intervención lingüística. El objeto surrealista busca provocar el tipo de asociaciones casi inconscientes que producen esos animales, mientras que la escultura de Bourgoise, por ejemplo, trabaja en sentido contrario y sí exige alguna reflexión lingüística en estas asociaciones⁹.

Lo que he tratado de mostrar hasta aquí es que una metáfora preexistente, recreada, puede formar parte del contenido de una obra plástica de muy diferentes maneras y puede contribuir a la creación de sus valores y de su originalidad sin que por ello la obra metaforice, es decir,

⁹ No obstante, en la obra de Bourgoise hay muchos ejemplos que trabajan en la creación de asociaciones sinestésicas.

signifique de un modo metafórico. La publicidad nos tiene acostumbrados a otro tipo de imágenes que también suelen ser llamadas metafóricas y cuyo contenido suele ser sexual. En estas ocasiones, la metáfora se construye sustituyendo un objeto de carácter sexual que no aparece por otro inocuo pero que proporciona las mismas satisfacciones. Un hombre se lanza de cabeza en una piscina, al fondo de la cual hay una mujer esperando sobre sus piernas abiertas, una mujer saborea un delicioso helado... En estas imágenes hay un contenido literal (un hombre, una piscina, una inmersión) y un contenido metafórico que no está representado (un hombre, una mujer, etc.), pero que se superpone al primero. Los valores estéticos pueden aparecer o no. En la película *Niágara*, las escenas amorosas eran sustituidas por imágenes de las famosas cataratas, de modo que la pasión desatada, la satisfacción del deseo reprimido, etc., estaban metafóricamente representadas en ellas. Una mente inocente puede ser incapaz de interpretar la imagen de forma metafórica, sin embargo.

Como en los objetos surrealistas estas metáforas no presentan a los dos términos de la asociación sino que sustituyen un objeto por otro que se esperaría en ese contexto, lo que provoca que el ausente sea llamado a la conciencia permitiendo la identificación metafórica. Las cataratas no sustituyen el acto sexual, pero lo sugieren, en particular por la equivalencia de algunas propiedades. La sustitución exitosa es posible porque hay metáfora en el fondo, una identificación metafórica entre los objetos o asociaciones entre propiedades.

En *La quimera del oro*, Chaplin calma su apetito comiendo un filete con apariencia de bota y rebañando un muslo de pavo que parecía un clavo torcido. ¿Nos encontramos ante una auténtica metáfora visual? En esta ocasión, la actuación de Chaplin permite que un objeto representado literalmente se convierta en otro que se metaforiza. De tal modo, diríamos, que la sustitución hace posible un auténtico «ver como». No el clavo es un hueso, sino que lo vemos como si fuera un hueso de pavo, es decir, el efecto metafórico se produce. Naturalmente para que el efecto cómico se produzca es preciso que a pesar de saber que se trata de un clavo (lo sabemos porque lo hemos visto) veamos un hueso. Algunas cuestiones están implicadas en esta observación. En primer lugar, no se trata de ver un objeto donde hay otro puesto que eso por sí sólo no constituiría una metáfora. En el cine o en la pintura somos presa de ilusiones de todo tipo, sin que ello constituya ninguna metáfora. También en la vida cotidiana, confundimos a menudo objetos y formas, nada nuevo. Un buen ilusionista nos hará ver lo que real-

mente no está delante de nuestros ojos. La segunda cuestión es que a diferencia de las experiencias anteriores, en este caso parece que al mismo tiempo vemos un clavo y un hueso. Lo cual no es cierto, puesto que es imposible ver dos objetos al mismo tiempo. En estos términos, se trataría de la misma experiencia que la recogida en la famosa figura de Jastrow. O vemos un pato o un conejo, pero no las dos cosas a la vez. Sin embargo, nada aquí produce un efecto cómico o metafórico. Tampoco vemos un pato como un conejo, ni un conejo como un pato, ni un conejo bajo el aspecto de un pato, ni un pato bajo el aspecto de un conejo. Sabemos que la figura se puede ver de ambas maneras, aunque no sepamos muy bien porqué unas veces vemos una y otras otra.

A menudo se ha utilizado la expresión «ver como» en el estudio de las metáforas. Sin embargo, todo está por explicar cuando se trata no de ver dos objetos representados en la misma configuración, sino cuando el objeto representado, es decir, aquel que se percibe en la configuración es percibido bajo el aspecto de otro. En el caso de Chaplin, lo específicamente metafórico sería el efecto conseguido de tomar un clavo por un hueso, en el marco de toda la escena. No se trata tanto de la percepción de una semejanza, entendida como la isomorfía entre los dos objetos, como de una cuestión de identidad, de percibir uno como si fuera otro. El parecido existente sólo colabora en la consecución de la metáfora. Lo que se ve es efectivamente el clavo como un hueso. Y eso significa ver un hueso, ver a Chaplin rebañando un hueso de pavo. Al efecto de toda la escena contribuye también la imagen contraria ver una bota, esto es una bota comestible, en un plato, manipulable como si fuera un alimento, tratada con absoluta seriedad por el que tiene hambre, etc. La percepción de semejanzas y desemejanzas, o más bien de la suela como suela y de la suela como filete es lo que está en juego. Ambas son necesarias para la comprensión de la escena.

Errores categoriales en la imagen

En un su artículo, «Visual Metaphors», N. Carroll, descarta la escena de *La quimera del oro* que considera más bien una «metáfora mímica»¹⁰. La razón es que en la imagen no se produce una fusión visual de los rasgos del clavo y del hueso, sino que la interpretación por

¹⁰ Carroll, N., «Visual Metaphors», en *Aspects of Metaphor*, ed. J. Hintikka, Dordrecht, Kluwer, 1994, p. 217, n. 21.

parte del espectador es imaginativa. Se trataría del mismo tipo de trabajo imaginativo que se produce al ver o participar en juegos de ficción (de *make-believe*) en los que se trata a un objeto como si fuera otro en el marco del juego. Dentro del juego el caballito de madera es un auténtico caballo y la muñeca un bebé auténtico¹¹. Hay cientos de escenas en la historia del cine que representan este tipo de sustitución: en *Mary Poppins*, por ejemplo, el padre de los niños es degradado por el consejo familiar del banco en el que trabaja, convertido en un tribunal militar: le arrancan una flor del ojal como arrancándole los galones, le abren el paraguas como si fuera un sable desenvainado y le agujerean el sombrero, como si fuera su gorro militar.

En el ensayo citado, Carroll parte de seis ejemplos, en los que identifica rasgos metafóricos. Carroll no admite como genuinas metáforas visuales aquellas en las que uno de los elementos está ausente, como todas las que hemos venido analizando. Considera, al contrario, que es necesaria la presencia de dos objetos en la imagen para considerar, primero, su semejanza y después la proyección de rasgos de uno sobre otro. Carroll relaciona el carácter metafórico de las imágenes, en primer lugar, con la homoespacialidad de estos elementos co-presentes y que son «físicamente no componibles», es decir, que no se dejan combinar en la figura de un objeto real¹². En segundo lugar, con la invitación a considerar «los referentes de los elementos físicamente no componibles y las categorías relacionadas con ellos en términos de proyecciones de unos sobre otros»¹³. Su concepción subraya la analogía de las imágenes con las metáforas verbales del tipo «Julieta es el sol». En un caso las categorías no componibles se ligan gramaticalmente; en el otro, gráficamente. Que el medio sea verbal o visuales, al cabo, inesencial, porque la proyección se realiza entre los referentes y sus categorías. La diferencia es simplemente de claridad; la metáfora visual resultaría más «perspicua»¹⁴. En una metáfora se afirma o se sugiere la identidad de dos elementos a pesar de la incompatibilidad de las categorías envueltas. Así

¹¹ Una filosofía del arte y de la representación que entiende todos los procesos interpretativos como formas de este comportamiento significativo es la de K. Walton, *Mimesis as Make-believe*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.

¹² En la propuesta de Carroll es fundamental la intención de metafórica y el reconocimiento de esa intencionalidad. De otro modo, centauros, sirenas y demás criaturas mitológicas de naturaleza híbrida serían metáforas.

¹³ Carroll, *op. cit.*, p. 214.

¹⁴ Carroll utiliza el término en la comparación de *Pastel-máquina de escribir* con su equivalente lingüístico, p. 193.

pues, Carroll vincula necesariamente un recurso estructural con el efecto metafórico: en particular el requisito de que las partes de la metáfora visual estén presentes, no sean componibles y homoespaciales. Se trata del intento más claro y riguroso de delimitar metáforas visuales, partiendo de casos que en principio parecen paradigmáticos.

Ahora vemos como en la escena de Chaplin, la homoespacialidad es de las figuras percibidas, pero éstas no están presentes a la vez. En realidad, copresencia y estricta homoespacialidad son incompatibles; si dos figuras coinciden espacialmente en todos sus puntos, entonces no se pueden ver a la vez. En relación al *Pastel-máquina de escribir*, de Oldenburg, escribe Carroll: «... la relación metafórica en el dibujo no debe malentenderse como una instancia del famoso fenómeno del *seeing-as*»¹⁵. Lo curioso es que en este dibujo, como en otro ejemplo semejante lo que ponen en relación las dos categorías de la metáfora es precisamente un fenómeno de «*seeing as*». En *El Babuino y su cría* de Picasso dos cohechos de juguete encajados sirven para formar la cabeza de la escultura del animal. En el análisis del *Babuino y su cría*, como en el *Pastel-máquina de escribir*, Carroll señala semejanzas estructurales entre los objetos que los artistas habrían venido a poner de manifiesto. Sin embargo, una cosa es percibir la semejanza entre un coche de juguete y la cabeza de un simio y, por tanto, utilizar en ese acto perceptivo un talento metafórico, y otra cosa es crear una metáfora con ellos. Picasso ha utilizado su capacidad de percepción de semejanzas para que un coche sea visto como una cabeza de babuino¹⁶. Para el espectador, al ver la cabeza del simio el coche pasa desapercibido. Nos fijamos en el coche, el babuino desaparece. No es necesario que el espectador sea consciente siquiera de la semejanza. Percibirá, en primer lugar, una cabeza de babuino; si se detiene de cerca verá que es un coche de juguete. Podrá admirar el talento picassiano, quizá continúe interrogándose sobre la relación entre coches y babuinos, arte y naturaleza, etc. Utilizar un coche para hacer una cabeza responde ciertamente a alguna intención, que el espectador perciba la semejanza se encuentra seguramente entre ellas, pero si la intención es la percepción de un coche en términos de simio o viceversa, no creo que esté lograda. El mismo

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ También Picasso hablaba de sus esculturas como «metáforas visuales». Lo que quería decir, sin embargo, me parece que está más cercano a la idea de que era capaz de percibir ciertas semejanzas y de proponer la visión de unos objetos en otros, el reconocimiento de analogías formales, etc.

talento es el que emplea Picasso para la construcción con un sillín y un manillar de bicicleta su *Cabeza de toro*, en la que Carroll no percibe, sin embargo, metaforicidad¹⁷. Lo esencial en ambos casos parece ser que una cabeza de babuino o de toro se dejan percibir en un cochecito de juguete y en un sillín de bicicleta, respectivamente. La descripción de la escultura de Picasso no es una metáfora: «un coche es una cabeza de babuino». «Un coche es una cabeza de babuino» es una oración literal y verdadera.

En la teoría de Carroll la incomponibilidad de los elementos de la figura remite a ciertas categorías (incompatibles) y a su relación proyectiva. Pero, ello implica que el efecto visual –aunque en los ejemplos de Carroll es muy evidente y primario–, en buena medida desaparece en una labor interpretativa que es básicamente lingüística. En este punto, Carroll se remite a Kant y sus «ideas estéticas»¹⁸, imágenes que «invitan a pensar mucho», sin referirse a ningún concepto o pensamiento en particular. Finalmente la metáfora visual sería la misma que su equivalente verbal. Siguiendo a Carroll, se produciría una secuencia inevitable en una interpretación de la metáfora visual que consiste, primero, en el reconocimiento de objetos (asignación de categorías), segundo, en el trabajo imaginativo de proyectar unas categorías sobre otras. Este segundo momento –el específicamente metafórico– hace prescindible la vuelta a la imagen primera, cuya utilidad reside, como en un ideograma, básicamente en proporcionar las categorías en cuestión. Las metáforas visuales son un recurso para la tarea de la imaginación –ese es su «valor heurístico», en palabras de Carroll–. De esta manera se pierde algo, que creo específico de la metáfora visual: que la imagen obligue a percibir, determine el aspecto de un clavo, un pastel-máquina de escribir, un coche-cabeza de babuino, etc.

No considero que la escultura de Picasso como el dibujo de Oldenburg sean metáforas (tampoco quiero hacer de esto una discusión) porque en ellas no se produce el efecto metafórico. La experiencia perceptiva no es una en la cual los simios de determinada clase se perciben como coches o las máquinas de escribir como trozos de tarta. La percepción inversa, es decir, percibir rostros en los automóviles es una habilidad perceptiva casi tan común como la de ver objetos en las nubes. Sólo un determinado uso de ese parecido podría ser metafórico, si a la presencia del vehículo acompañara, por ejemplo, una actitud de sus pasajeros, etc.

¹⁷ Carroll, N., *op. cit.*, p. 218, n. 30.

¹⁸ *Ibid.*, p. 212.

Entre los casos paradigmáticos de Carroll se encuentra la escena de *Metrópolis* en la que una gigantesca máquina de la fábrica es identificada con Moloch, una malvada deidad a la que se inmolan niños. La imagen de Moloch se superpone a la máquina de manera que ésta «se convierte en un monstruo». Según el autor si no hubiera superposición, esto es presencia independiente de los dos objetos, no habría metáfora. La razón es que Carroll considera ineludible la composición estructural para hablar de metáforas. Una imagen que trabaja una metáfora semejante en *Joe contra el volcán* no sería considerada una genuina metáfora. En la escena del film la gran fábrica engulle a una columna de trabajadores alienados que avanza en zigzag como si fueran víctimas rituales. En sentido literal, se trata de la imagen de una fábrica, pero la metáfora es muy evidente y queda reafirmada más tarde cuando el protagonista es arrojado como sacrificio a un volcán. Hacer cumplir un requisito estructural a las imágenes metafóricas no me parece justificado, máxime cuando no es posible ligar un recurso estructural con un efecto y es la consecución del efecto lo que constituye parte del significado de la imagen¹⁹.

Caricaturas

Entre los ejemplos de Carroll se encuentra un fragmento de *Las tentaciones de San Antonio* de El Bosco en el que aparece un cura con hocico de cerdo. La descripción de la metáfora sería: «los curas son unos cerdos», pues, según la plausible interpretación de Carroll, la imagen invita a considerar a los curas según ciertos atributos de estos animales. Ciertamente eso es así, el colocar en lugar de una nariz un hocico, dispara ciertas asociaciones. Pero, además, el pequeño curacerdo de El Bosco, no sólo sugiere ciertas comparaciones, sino que proporciona una visión de un objeto en términos de categorías a las que no pertenece literalmente, proyectar categorías relacionadas con ellos, sólo exige el conocimiento de algunos lugares comunes, de ciertas asociaciones medievales y del campo semántico de las categorías

¹⁹ La explicación de un efecto determinado en una imagen se hace obviamente señalando ciertos recursos que favorecen el efecto, pero no es posible establecer reglas. Ni mostrar que el artista las haya seguido para producirlo. En este caso, como he dicho antes, la yuxtaposición de dos elementos en una figura imposible no siempre produce un efecto metafórico, como Carroll admite. Ver n. 12.

en cuestión; todavía falta la capacidad para percibir la caricatura, la metáfora.

Perseguir la especificidad de la metáfora por un lado, y de la metáfora visual por otro, no significa que todos los conocimientos, asociaciones que no son estrictamente visuales hayan de desaparecer o no sean pertinentes. Al contrario, la visión, cargada afectivamente de un cura-cerdo en la pintura de El Bosco, precisamente por eso, no es la visión «neutra» de un hombre con nariz de animal. No son, sin embargo, necesarias precisas connotaciones morales o metafísicas en la creación de las metáforas visuales más ubicuas: las caricaturas. Carroll admite el cura-cerdo como ejemplo porque la nariz está representada como un hocico, es decir, porque los dos elementos son reconocibles y no componibles. Una caricatura, en la que el personaje adoptara rasgos porcinos sin dejar de ser una posibilidad la existencia de tal individuo no sería considerada por él verdaderamente metafórica. Aunque la intencionalidad estuviera clara, aunque se produjeran asociaciones pertinentes, faltaría la identificación clara de los dos elementos distintos de la comparación. Sin embargo, considero que este tipo de imágenes por el efecto que procuran pueden considerarse auténticas metáforas visuales.

Las caricaturas se dejan, a veces, describir como sencillas metáforas verbales; por ejemplo, «Louis Philippe es una pera». En ellas se percibe a un individuo como perteneciendo a clases de las que realmente no es miembro y esa manifiesta falsedad no impide que la imagen se nos imponga con fuerza (casi por la fuerza). Reconocer el sujeto de una caricatura significa percibirlo como algo que no es, o poseyendo rasgos de los que carece o que no posee en tal medida. Éste sería el modo propio de la imagen: proponer una representación convincente de un objeto como perteneciente a una clase de la que en realidad no es miembro. La interpretación debería hacerse cargo de la imposibilidad de la representación a pesar de la visión que provoca. Además de su inadecuación como retrato, la caricatura posee uno de las características que Davidson atribuye a las metáforas: siempre tiene éxito; dicho de otro modo, o tiene éxito o no es tal caricatura, porque falla en su intención de representar a un individuo de una determinada manera²⁰. Para Gombrich, «... este es el secreto de una buena

²⁰ Davidson, «What Metaphors Mean?», en *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Oxford University Press. También en ese punto las metáforas poseen uno de los rasgos de la representación visual. Al menos tal como lo entienden los perceptualistas: la representación no exige sólo referencia sino la posibilidad de percibir en ella el objeto al que se refiere. Si no hay percepción, no hay representación. Cfr. Wollheim, *op. cit.*, para una postura más fuerte: ha de darse una «percepción en».

caricatura –ofrece una interpretación visual de una fisionomía que no podremos olvidar jamás y que parece que ronda a su víctima como si estuviera embrujada»²¹. La caricatura no hará sino directamente lo que es propio de toda metáfora: «hacer ver un objeto bajo el aspecto de otro».

La metáfora comparte el poder de imponer una visión determinada de una cosa con las imágenes en general; a este rasgo se refiere Davidson en un párrafo citado por Carroll: «... las metáforas pueden, como una imagen o un golpe en la cabeza hacernos apreciar un hecho— pero no representándolo o expresándolo»²². Para Carroll es la imagen de una figura imposible lo que invita las proyecciones metafóricas, de tal modo que «... una presentación satisfactoria de una metáfora visual requiere que el espectador sepa que la imagen se propone como una invitación a explorar su valor heurístico»²³. Cuando una metáfora funciona, no sólo causa la extrañeza de lo imposible, o invita a hacer proyecciones entre las categorías implicadas, sino que además proporciona una experiencia propia, una visión, una actitud afectiva, que se impone al significado literal. Cuando las imágenes se consideran como ilustraciones de metáforas verbales, cuando se conciben como fuente de «mucha» información, se deja intacta su fuerza como metáfora. Una imagen puede presentar composiciones imposibles, invitar a la comparación de categorías y tener la fuerza de la evidencia sin necesidad de ser metafórica. Para Carroll la principal diferencia entre una metáfora visual y una verbal es que la primera representa sus referentes, mientras que la segunda los significa. Es decir, respeta la especificidad de las imágenes, como signos que se ven, en los que se reconoce un objeto. A partir de ahí la metáfora funciona de forma semejante a como lo hace la verbal. La cuestión es que la interacción metafórica es para Carroll más bien una cuestión de modo de pensamiento, independiente del medio de expresión. Por eso, los dos elementos deben estar representados visualmente, las categorías a las que pertenecen se ponen en juego y provocan una determinada visión, el «metaphorical insight», a no confundir con la visión que proporciona literalmente la imagen.

Metáfora y expresión

Hay otros intentos de definir específicamente metáforas visuales, y que intentan ligar directamente la interpretación metafórica con ciertas

²¹ Gombrich, E.-H., *Art and Illusion*, Nueva York, 1960, p. 344.

²² Citado en Carroll, *op. cit.*, p. 212.

²³ Carroll, *op. cit.*, p. 213.

respuestas que provoca la misma de la imagen. A este tipo de teorías pertenecen la de Wollheim, y la de Wittock, en *Metaphor and Film*²⁴. Según estas teorías, algunas imágenes no sólo representan ciertos objetos o expresan ciertas emociones, sino que provocan respuestas que se explican por su carácter metafórico. La imagen metafórica invita la consideración de un objeto representado como otra cosa. Así, el modo de filmar un banco en una película puede incitar la visión del banco como un templo o el modo de filmar una máquina o una fábrica la de un monstruo. Identificar metáforas de este tipo es más difícil que pensar en las cataratas de *Niágara* como sustitutos del acto sexual, no porque sean difíciles de reconocer, una vez señaladas, sino porque como muchas imágenes verbales, pasan desapercibidas. Según Wittock las metáforas fílmicas son discretas (unobstrusive), esto es, es posible interpretar la imagen en un sentido literal, sin que el sentido metafórico se perciba sino como carga expresiva: «las sugerencias figuradas se experimentan más bien como un sobretono»²⁵. La sorpresa que se siente al considerar que algo imposible o inverosímil ha sido representado desaparece frente a metáforas discretas, lo cual es cierto muy a menudo en metáforas visuales. Un niño podría levantar un castillo de cartas sin constituir una metáfora, como una calavera podría ser ese simple objeto sin simbolizar la muerte. La razón ha de ser que el carácter metafórico no puede residir en el objeto representado o en las categorías implicadas sino en el modo de la representación. Y no en una determinada estructura de la representación sino en la capacidad con que la imagen puede provocar respuestas visuales (y afectivas) en el espectador.

Siguiendo la teoría de la metáfora pictórica en Wollheim, al mirar la imagen el espectador experimenta pensamientos, emociones, fantasías que tendría al pensar, sentir o desear otro objeto, que no está representado. Este objeto es metaforizado por la pintura, en tanto que es a través de ella como se induce una experiencia que ilumina la percepción del objeto. De tal manera que la metáfora alcanza el efecto pretendido «poner la metaforizado bajo una nueva luz». La metáfora visual no tiene una estructura determinada, ¿por qué habría de tenerla cuando tampoco la representación o la expresión visuales están regidas por una sintaxis? Ahora bien, el pensamiento o la presencia del objeto de la metáfora es sugerido por características de la propia representación. O dicho de otro modo, es la forma de representar el objeto que aparece literal-

²⁴ Wittock, T., *Metaphor and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

²⁵ P. 43.

mente en la imagen la que induce el pensamiento de otro²⁶. Este modo de considerar la metáfora visual implica que la visión de los dos objetos en una misma figura o consecutivamente no es esencial y que la visión metafórica deja de considerarse como un asunto estrictamente visual para llevar imbricadas asociaciones sinestésicas y emotivas. A la experiencia propiamente sensual de la metáfora acompañan consideraciones sobre la concepción misma de los objetos o las categorías envueltas en la metaforización.

Si la imagen metafórica funciona sugiriendo una visión o provocando una experiencia mediante la manipulación expresiva de los materiales pictóricos, escultóricos, o fílmicos, entonces, se encuentra en el mismo nivel significativo que los significados literales. No es ni necesario, ni posible deslindar el significado literal del metafórico, puesto que no es posible separar la representación del modo de representación²⁷. Si la imagen es figurativa será posible identificar los objetos figurados o nombrarlos, pero eso no agota el contenido representado de la imagen, lo que se puede ver en la imagen. Además el cómo se representa forma parte también de ese contenido. Del mismo modo no es posible separar el contenido expresivo del representativo, aunque sea posible decir «un paisaje melancólico», por ejemplo. La percepción de ese paisaje como melancólico es la propia experiencia del contenido expresivo de la imagen²⁸.

Tampoco las caricaturas son siempre metáforas en las que los términos de la comparación se identifican fácilmente, o en las que el cómo se separa limpiamente del qué. La expresión de mezquindad, de lujuria, de ironía, etc., puede surgir de fisonomías más o menos animales o de la exageración de rasgos que son asociados a estos caracteres en una tradición cuyo origen es difícil de controlar. Los rasgos expresivos más o menos exagerados pueden ser o no signos de asociaciones metafóricas y el límite parece muy borroso. Pensemos en ciertos rostros de Goya. Una vez más hay que señalar que la misma estructura puede producir efectos diferentes, debido al contexto, al estilo, o al modo de representación. Rasgos físicos desagradables se pueden representar en los decorosos

²⁶ Esta característica, entendida en sentido laxo, es la que viene a apoyar la idea de aquellos autores que como Hausman o Danto identifican arte y metáfora.

²⁷ Cfr. Pérez Carreño, *op. cit.*

²⁸ Sobre la expresión en las imágenes, ver Wollheim, «Correspondence, Projective Properties, and Expression in the Arts», en *The Mind and its Depths*, Harvard University Press, 1993, pp. 144-159. Rep. en Kemal & Gaskell, *op. cit.*

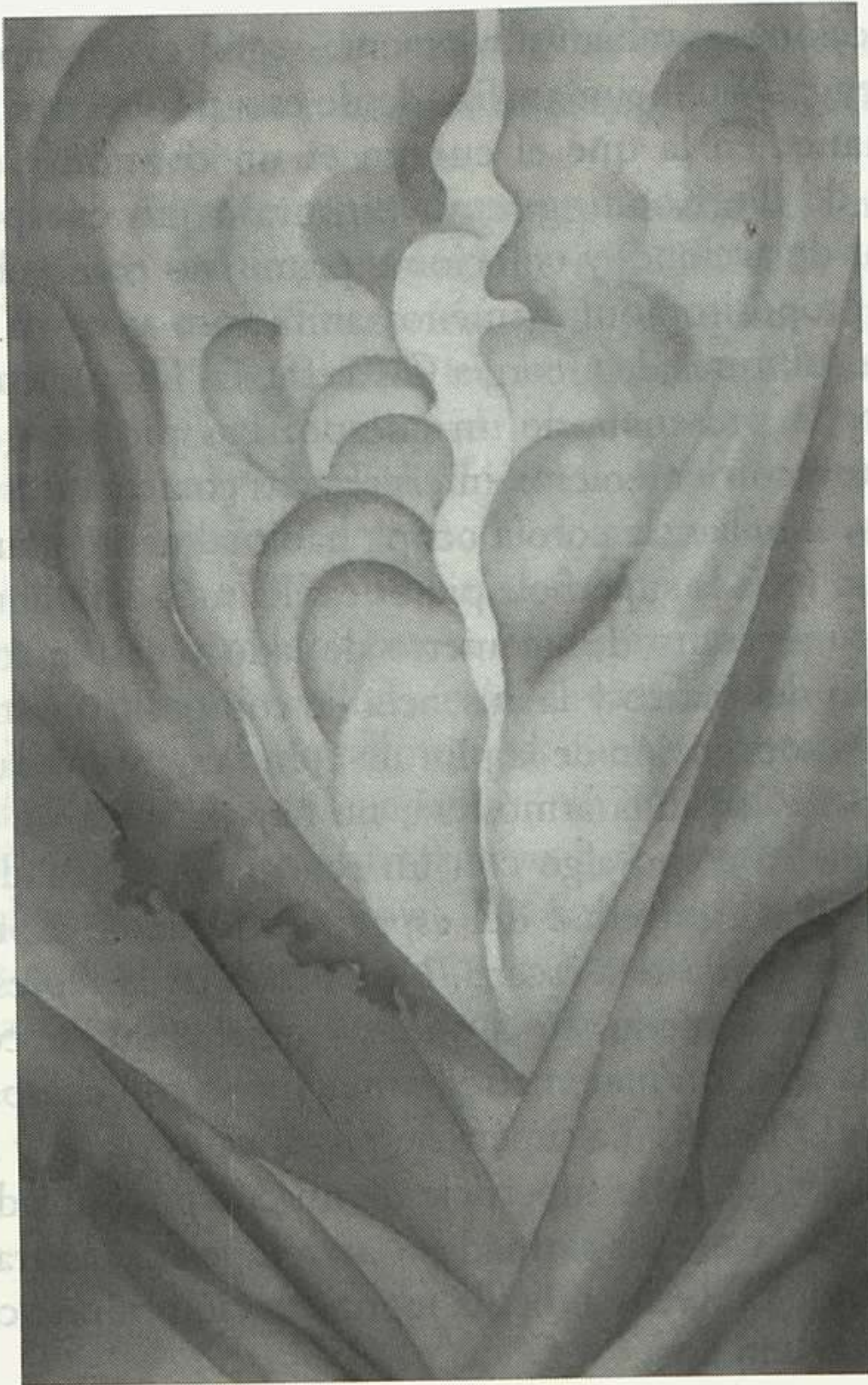
retratos de muy dignos personajes en Velázquez, con interés realista en Ribera, y con intención satírica y moralizante en Goya. Sin caer en la «falacia fisiognómica» la respuesta expresiva se da primeramente hacia rostros, y las reacciones más primitivas son aprovechadas, matizadas y sublimadas en el arte, donde los síntomas pasan a ser símbolos²⁹. No sólo Goya o los expresionistas trabajan en esas reacciones globales ante la expresión, ahondando en asociaciones más o menos primitivas, el procedimiento pictórico consiste en buena medida en trabajar esas reacciones. Lo que Gombrich denomina la flexibilidad de la mente consiste muchas veces en realizar asociaciones que consideramos metafóricas y pertenecen a nuestro modo más primitivo de enfrentarnos al mundo. También son explotados y sofisticados en las imágenes artísticas.

La estrecha relación entre expresión y metáfora se percibe en las distintas teorías de diversas maneras, pero no deja de ser reconocida. Por ejemplo, en los escritos de Gombrich es admitida como resultado de asociaciones psicológicas muy enraizadas en nuestro comportamiento y en nuestro lenguaje. En Goodman, aunque se eluden los problemas psicológicos, la relación se entiende en sentido contrario como la necesidad de entender toda expresión como una ejemplificación metafórica. Es decir, la expresión como un modo de simbolización en el cual ciertas propiedades del símbolo son ejemplos de etiquetas no literales, sino metafóricas. En la teoría de Wollheim, no hay una relación explícita entre expresión y metáfora aunque se admite que la metáfora «profundiza en la expresión»³⁰. De la siguiente manera: en ocasiones, la percepción expresiva de la imagen induce el pensamiento de un objeto o de una categoría que no están representados. Esto ocurre porque ciertas propiedades de la pintura soportan proyecciones afectivas. En *La pintura como un arte* Wollheim analiza metáforas sobre el cuerpo que son según su opinión las más interesantes y más profundas en pintura. A través de la explotación de los recursos pictóricos la imagen exige su consideración como un cuerpo y la «corporalidad» pasa a ser, por tanto, la principal propiedad de estas imágenes metafóricas. El espectador «atribuye a la imagen la propiedad global de la corporalidad»³¹. La corporalidad y los recursos pictóricos que la crean sirven a la proyección de deseos, emociones y sentimientos sobre el cuerpo.

²⁹ Cfr. Gombrich, *op. cit.*

³⁰ Wollheim, *op. cit.*, 201.

³¹ *Ibid.*, p. 308.



G. O'Keeffe, Flower Abstraction.

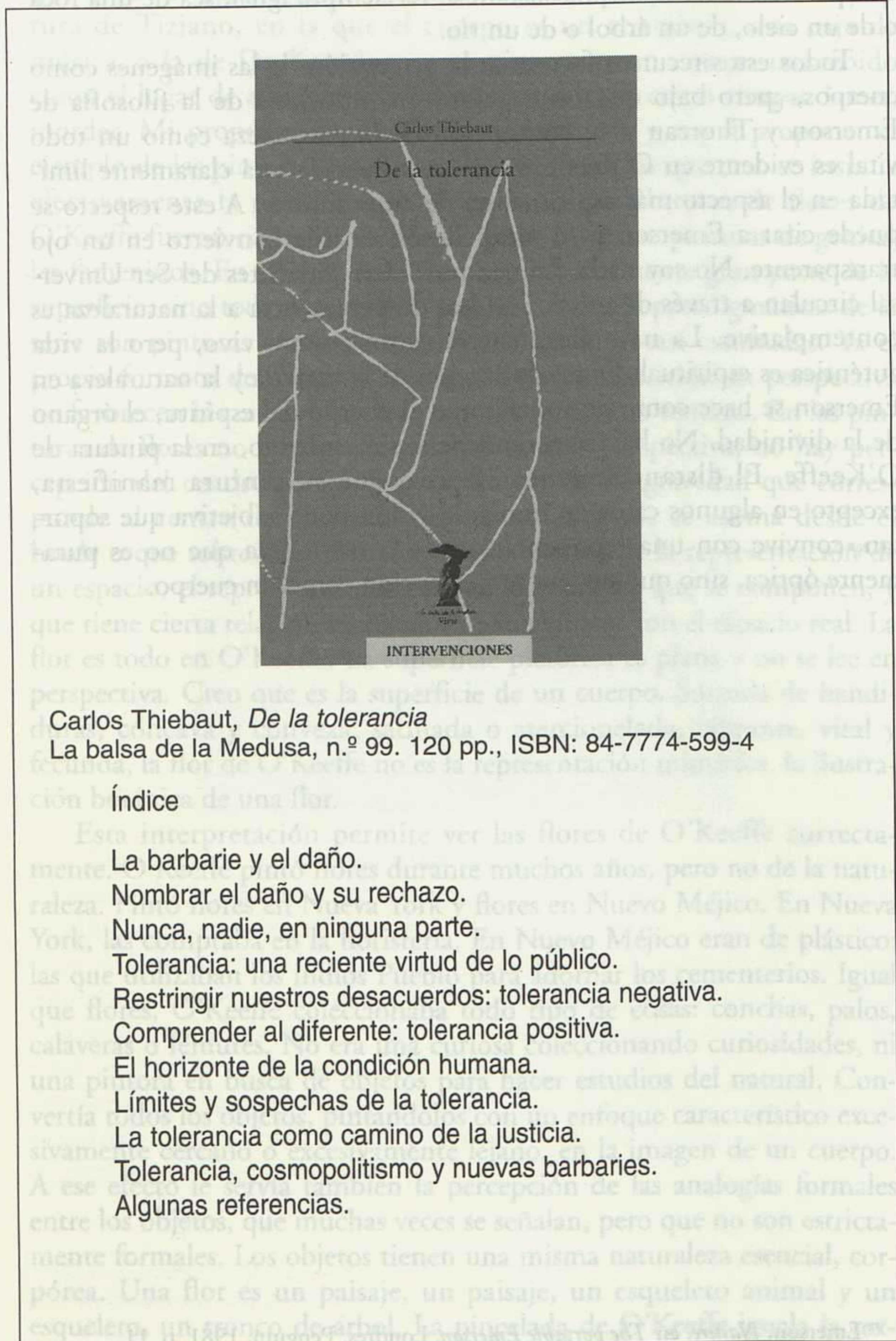
Estas reacciones cambian obviamente según el concepto de cuerpo que se mantenga. Wollheim analiza desde esta perspectiva desde la pintura de Tiziano, en la que el cuerpo es un contáiner, una caja de música, a la de De Kooning, cuya pintura es un cuerpo concebido como el lugar de acciones y emociones primitivas como chupar, lamer, morder. Mi propósito aquí es menos ambicioso y voy a proponer el ejemplo de las pinturas de Georgia O'Keeffe, en las que creo se insinúa efectivamente la presencia de un cuerpo. Las pinturas de flores de O'Keeffe fueron corrientemente interpretadas como pinturas de genitales femeninos. En ellas, la corola ocupa habitualmente gran parte de la superficie, sino toda la superficie pictórica. La más paradigmáticas de la serie son pinturas como de un metro de lado y casi cuadradas. Ya el propio formato del marco y la ausencia de composición en perspectiva no favorecen la concepción de la pintura como una ventana. En las pinturas de flores no hay una atmósfera, no hay perspectiva, no hay percepción del cuadro como algo con un centro de gravedad que corresponde al centro de gravedad del espectador, que se asoma desde el borde o que sobrevuela una escena. No se trata de la representación de un espacio, el representado, en el que hay objetos que se componen, y que tiene cierta relación matemática e imaginaria con el espacio real. La flor es todo en O'Keeffe. La superficie pictórica es plana y no se lee en perspectiva. Creo que es la superficie de un cuerpo. Surcada de hendiduras, cóncava y convexa, satinada o aterciopelada, vibrante, vital y fecunda, la flor de O'Keeffe no es la representación mimética, la ilustración botánica de una flor.

Esta interpretación permite ver las flores de O'Keeffe correctamente. O'Keeffe pintó flores durante muchos años, pero no de la naturaleza. Pintó flores en Nueva York y flores en Nuevo Méjico. En Nueva York, las compraba en la floristería. En Nuevo Méjico eran de plástico: las que utilizaban los indios Pueblo para adornar los cementerios. Igual que flores, O'Keeffe coleccionaba todo tipo de cosas: conchas, palos, calaveras o fémures. No era una curiosa coleccionando curiosidades, ni una pintora en busca de objetos para hacer estudios del natural. Convertía todos los objetos, pintándolos con un enfoque característico excesivamente cercano o excesivamente lejano, en la imagen de un cuerpo. A ese efecto le servía también la percepción de las analogías formales entre los objetos, que muchas veces se señalan, pero que no son estrictamente formales. Los objetos tienen una misma naturaleza esencial, corpórea. Una flor es un paisaje, un paisaje, un esqueleto animal y un esqueleto, un tronco de árbol. La pincelada de O'Keeffe iguala la tex-

tura de todas sus superficies, de modo que los objetos son análogos porque parecen tener la misma sustancia. Es siempre igual, sea de una roca o de un cielo, de un árbol o de un río.

Todos estos recursos favorecen la percepción de las imágenes como cuerpos, ¿pero bajo qué concepción? La influencia de la filosofía de Emerson y Thoreau y su concepción de la naturaleza como un todo vital es evidente en O'Keeffe. Pero esa influencia está claramente limitada en el aspecto más espiritualista de estos autores. A este respecto se puede citar a Emerson y su ideal filosófico: «Me convierto en un ojo transparente. No soy nada. Lo veo todo. Las corrientes del Ser Universal circulan a través de mí»³². Su ideal de pertenencia a la naturaleza es contemplativo. La naturaleza entera es un cuerpo vivo, pero la vida auténtica es espiritual. La revalorización de la materia y la naturaleza en Emerson se hace como de aquello que es cuerpo del espíritu, el órgano de la divinidad. No hay transcendencia, sin embargo, en la pintura de O'Keeffe. El distanciamiento afectivo que su pintura manifiesta, excepto en algunos casos de ironía, la visión poco subjetiva que soportan, convive con una representación de la naturaleza que no es puramente óptica, sino que sugiere su percepción como un cuerpo.

³² Emerson, *Nature*, en *The portable Emerson*, Londres, Penguin, 1981, p. 11.



Carlos Thiebaut, *De la tolerancia*

La balsa de la Medusa, n.º 99. 120 pp., ISBN: 84-7774-599-4

Índice

La barbarie y el daño.

Nombrar el daño y su rechazo.

Nunca, nadie, en ninguna parte.

Tolerancia: una reciente virtud de lo público.

Restringir nuestros desacuerdos: tolerancia negativa.

Comprender al diferente: tolerancia positiva.

El horizonte de la condición humana.

Límites y sospechas de la tolerancia.

La tolerancia como camino de la justicia.

Tolerancia, cosmopolitismo y nuevas barbaries.

Algunas referencias.