

PORVENIR DE UNA PARADOJA

Por Eduardo GONZALEZ LANUZA

EL PORVENIR de las paradojas suele ser muy precario, pues por lo general consiste en dejar de serlo, ya que, o ascienden al limbo de las verdades o se desintegran en lo meramente antojadizo. Una paradoja para subsistir como tal necesita el sostenimiento del inestabilísimo equilibrio que la mantiene en oposición actuante con lo aceptado. ¿Hasta dónde, o hasta cuándo —tiempo y lugar en este caso se equivalen— persiste lo paradójico de la paradoja? Su prestigio proviene de su partícula “para” que significa opuesto, y bastaría corrérsele hacia él “orto”, sin alterar la “doxa” o “doja”, *opinión*, para descubrir que él se nutre de ese antagonismo entre lo comúnmente aceptado y su opuesto, y por ello, como es destino de las opiniones humanas el cambio, suele ocurrir con frecuencia que lo paradójico se transforme en ortodoxo y viceversa. Tal es el paradójico destino de la paradoja. También puede ocurrir que un nuevo planteamiento del problema invalide a un mismo tiempo ambos valores, y en este caso, la que aparecía como arriesgadísima paradoja, pierde su sentido de audacia automáticamente en el mismo instante en que su oposición, ya tan sólo automática, con lo hasta ayer aceptado como dogma, carece de todo incentivo. Casi todos los heréticos y los revolucionarios deben su importancia al reflejo de aquello que procuran destruir, y por lo tanto, en el fondo de sus doctrinas alienta un secreto reconocimiento hacia el enemigo que les está acordando, de rechazo, una estimación para su rebeldía. El pensamiento lógico, hastiado de la rectitud que le impone toda ortodoxia, ansía entregarse a unas vacaciones mediante la oposición a ese mismo rigor, y es entonces cuando la paradoja aparece proponiendo su pirueta liberadora. Pero su liberación es mucho más aparente que real, porque siempre es liberación con respecto a algo, no una liberación en sí, que permita una autonomía absoluta de movimiento, un recomienzo del concepto. El “orto” y el “para” de la “doxa” forman inseparable pareja, algo así como el anverso y el reverso de la misma moneda, cuyo inevitable darse la espalda presta solidez al conjunto que integran.

La paradoja de cuyo porvenir quiero ocuparme, es de las que mayor éxito alcanzaron desde el momento de ser lanzada a la circulación por parte de uno de los paradójistas máximos de todos los tiempos: Oscar Wilde, y es aquella que afirma que “la naturaleza copia al arte”.

La paradoja era consustancial con el estilo de vida de Oscar Wilde, justamente por lo que acabo de decir. Acaso desligado del medio tan lleno de restricciones de la Inglaterra victoriana, su vocación literaria hubiera derivado hacia otros cauces, como finalmente por otra parte lo hizo al descubrir su *Balada* el sentido trágico de la existencia. Pero en un ambiente donde toda la ortodoxia social, más que la religiosa, era de una estrictez tan adusta, para un espíritu como el suyo, la oposición sistemática —la “paradoja”— resultaba una tentación demasiado fuerte. Bastaba pues, tomar cualquier opinión de vigencia común, para dar la vuelta y obtener una brillante ocurrencia, brillante

precisamente porque la opacidad del fondo sobre el que la proyectaba hacía resaltar su luminosidad. Cuando se leen seguidas algunas frases ingeniosas de Oscar Wilde, desvinculadas de su contexto, se advierte de inmediato el funcionamiento de su mecanismo. Si la vulgaridad dice tal cosa, bastará sostener la inversa, simplemente dar vuelta sus términos para alcanzar lo aristocrático en su plenitud insólita. Cuando Dorian Grey le contesta a la noble dama que no pudo concurrir a su invitación porque se lo impidió otra “posterior”, se pone de relieve que incluso la grosería extremada puede asumir elegancia siempre que se la presente de modo inesperado. Al desprevenido lector le parece que quien queda socialmente disminuida es la dama y no su insolente invitado.

Cuando Oscar Wilde sustenta la opinión de que es la naturaleza la que copia al arte, está dando por sentado que lo ortodoxo es creer que es el arte quien copia a la naturaleza, y en la supuesta verdad de ese aserto apoya la originalidad de su ocurrencia. Si habitualmente él no practicara el ejercicio paradójico casi profesionalmente, y al mismo tiempo como necesidad orgánica de una auténtica y completa inversión vital, es muy posible que esa frase hubiera alcanzado mucho menor fortuna, pues su dispersión por todos los medios intelectuales se debió ante todo, a lo que ella parece tener de antojadizo, de arbitraria alteración de un orden de apariencia indiscutible. Si la verdad oficial es que el arte es copia de la naturaleza, resultará divertidísimo alterar los términos y decir que es la naturaleza la que copia al arte. Al gozar pues del “ingenio” de la paradoja, se está riendo pleitesía a la validez de lo que subvierte, es decir, se está reconociendo que lo divertido proviene de que lo cierto es que el arte es copia de la naturaleza. Aquí el ataque no apunta hacia las convenciones victorianas, sino muchísimo más lejos: hacia el concepto aristotélico del arte, cuya vigencia, teóricamente indiscutida, sobrevivió contra todas las evidentes contradicciones de cada obra de arte en particular. La autoridad del *magister* supremo impidió ver la diversidad de “interpretaciones”



“la naturaleza copia el arte”

que de un mismo aspecto natural daban los distintos artistas. La historia del arte, como tal historia, es decir, como ininterumpido repertorio de divergencias, estaba proclamando que no existía una naturaleza única o por lo menos que no coincidían, no ya los artistas individualmente, sino los pueblos y las épocas, en su reconocimiento. Pascal que como buen metafísico estaba desposeído de todo sentido de lo plástico, arriesgó a su modo una “antiparadoja” relacionada con la que iba a proponer Oscar Wilde, al menospreciar la pintura por no poder comprender por qué la reproducción de un objeto de por sí sin importancia, podía adquirirla. La imagen de un cacharro y dos frutas en que la realidad nada me dicen nada seguirán diciéndome. Desde el punto de vista aristotélico, la proposición de Pascal pasa a ser una perogrullada, y por eso la he calificado de “antiparadoja”. Pero su efecto destructivo se ejerce, no contra la pintura, como su autor suponía, sino contra el principio aristotélico. Si la reproducción de una manzana en un cuadro de Cézanne adquiere un valor incluso monetario, incomparablemente superior al de una manzana, por hermosa y a punto que sea, algo nos está indicando, hasta económicamente, que está muy lejos de limitarse a ser “copia” y nada más, de una manzana, pues en tal caso sólo un demente daría por ella algo que no fuera a su vez la copia de una moneda. Si Pascal en vez de ser un espíritu religioso, hubiese sido un mundano amigo de expresarse de un modo divertido, es muy verosímil que la paradoja de Wilde se nos hubiese anticipado en más de dos siglos.

A su verdadero autor le falicitó la hazaña el hecho de vivir en un momento convulsivo de la historia del arte, en el que se iniciaban todas las series de auténticas mutaciones en las formas expresivas que aún continúan. El pudo experimentar personalmente lo que tan divertido resultaba en la fórmula que eligió: después de los impresionistas, en verdad, los crepusculos tenían cierta influencia indiscutible de Monet, y las sombras habían cesado de ser negras para preferir el violeta. Lo que cabría preguntar era si en verdad alguna vez las sombras de las cosas en un paisaje habían sido realmente sucias, o utilizado el negro. Y por supuesto, si a partir del impresionismo habían resuelto virar su coloración hacia el violeta. Claro está que esa naturaleza exterior que atenta a las modificaciones de las veleidades de la visión y de la moda humana para adaptarse a ellas, no puede dejar de resultar humorística, y justamente eso era lo que



Oscar Wilde— “lo aristocrático en su plenitud”

se proponía Wilde. Pero ese humorismo desaparece al instante en que cuestionamos no sólo si ha existido tal variación de color en la naturaleza, sino incluso: primero, si existen como tales, formas, sombras y colores en la realidad exterior con independencia de quien las observa, y segundo: si en el caso de existir objetivamente, tienen de por sí un valor estético. La conclusión de tales planteos nos llevaría al abandono del principio aristotélico por vía insospechada: la de que estéticamente, no existe tal "naturaleza" que copiar. Nos encontramos sí, con estímulos, y con afectos formales y cromáticos capaces de suscitar en quien esté capacitado para ello, un modo expresivo. En épocas de ritmo más o menos encalmado las versiones que de esos objetos externos nos procuran los artistas plásticos, se remansan en una persistencia engañosa. Nos acostumbramos a ver las cosas tal como nos sugieren quienes las representan humanamente condicionadas, y llegamos a creer que en verdad "así son las cosas": lo negro, negro, lo blanco, blanco. Al hombre común, sin preocupaciones plásticas, le resulta de enorme comodidad eso de aprender a ver desde su primera infancia de una vez y para siempre, y llega a confundir a su propia rutina con la tradición. Si algún crítico de arte se tomara el trabajo de irle mostrando cómo "las cosas no siempre han sido así", cómo un pre-rafaelista, un bizantino o un etrusco las vieron de otro modo, es muy verosímil que incluso ayudado por ese mismo crítico, juzgue que ello es el resultado de un proceso evolutivo imprescindible para alcanzar ese grado de perfeccionamiento que él ahora disfruta, y que históricamente tuvo la deferencia de esperar su aparición para alcanzar su ápice.

Si algún progreso efectivo ha realizado la mente humana ha sido el de la historicidad, es decir, el de liberarse del prejuicio del progresista inevitable, lo que hoy le permite considerar con todo respeto las visiones ajenas sin pretender enjuiciarlas desde su punto de vista, tan particular y pasajero como cualquier otro. Si un egipcio o un pintor del Renacimiento han representado la naturaleza tal como lo hicieron, de modo tan diverso entre sí y con el nuestro actual, lo sensato será suponer que ello no fue debido a otras limitaciones personales que las que actualmente subsisten y seguirán subsistiendo como inherentes al ser humano que le impiden penetrar en cualquier supuesta "cosa en sí" para reproducirla calcándola en un lienzo o en la piedra, porque esa naturaleza es, estéticamente, inexistente.

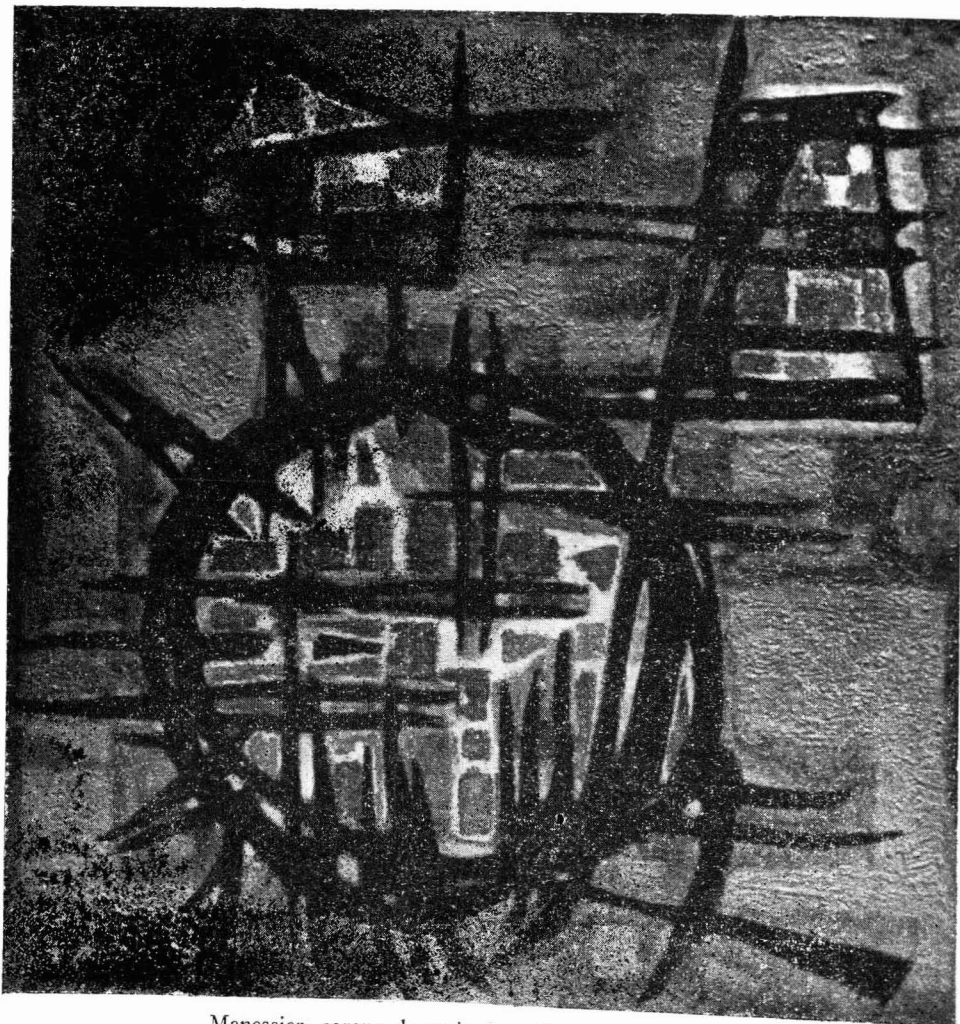
Ello no impide que haya personas capacitadas por su finura de percepción, su capacidad analítica primero, y expresiva después para aludir a nuestra experiencia emocional mediante la elaboración de símbolos en los que hallemos coincidencia. Así como el lenguaje hablado nos ha permitido la elaboración de conceptos abstractos de otro modo inasequibles, hasta tal punto que es el hablar el que nos ha enseñado a pensar (y ésta podría ser una atenuada versión de la paradoja de Wilde), la referencia a datos externos, de por sí inexpressivos, que, a lo que sepamos desde el neolítico, vienen haciéndonos pintores y escultores, nos han enseñado a imaginarnos una "naturaleza", que siempre, y no a raíz del descubrimiento del escritor irlandés, ha sido el resultado de

la influencia del arte. Al acelerarse los cambios bruscamente por la frenética búsqueda de las sucesivas escuelas en la segunda mitad del siglo pasado, alguien que desde fuera contemplara el caleidoscópico cambio de interpretaciones pictóricas con suficiente sensibilidad para adaptarse a ellas, no podía menos que advertir en sí mismo la proyección de esas variaciones sobre el mundo exterior, pero al persistir en su mente la validez del esquema aristotélico, consideró oportuno expresar en forma de irónica paradoja esa oposición no superada en satisfactoria síntesis.

Desde el punto de vista estético, de sus efectos sobre nuestra sensibilidad, la naturaleza siempre ha sido, si no directamente copia —eso sería caer por el lado opuesto en idéntica falsedad—, del arte, si su consecuencia. La naturaleza está ahí, pero es el arte quien nos la enseña a ver, y lo que es más importante, a reconocerle o atribuirle un sentido. Desde cualquier ventanal urbano puede reconocerse hoy la influencia del cubismo picassiano o del constructivismo de Torres García; el torturado tronco de un árbol, o los muñones de arcos de un derrumbe pueden exigir la paternidad de Dalí, porque esos autores nos enseñaron a vislumbrar detrás de estructuras semejantes un sentido humano. Pero hasta aquí estoy refiriéndome al pasado o al presente de la supuesta paradoja, cuando lo que me interesa es su porvenir. Sucede que hasta las primeras décadas de este siglo las artes plásticas pudieron prestarse al equivoco aristotélico porque manejaban formas reconocibles en la experiencia común de los hombres normales como formando parte de la llamada naturaleza. Pero a partir de entonces se produce un corte brusco por la voluntaria prescindencia de tales formas alusivas que pasan a ser reemplazadas por otras deli-

beradamente irreconocibles, sin correspondencia con la memoria y por lo tanto sin posibilidad de contraste o correlación con otras. Dejando de lado todo otro tipo de consideraciones quiero plantear, pues no me considero con fuerzas para resolver este problema: ¿va a seguir la naturaleza copiando —es un decir— al arte? De persistir estas tendencias, ¿va el hombre del futuro a prescindir en su visión cotidiana de perspectivas, ordenamientos en planos, polarización de sus experiencias en objetos, personas, cosas? ¿va a desatar sus intuiciones sin adecuarlas a sus necesidades, e incluso oponiéndose a ellas? Lo que no deja de encerrar su ironía es que si así fuere, los actuales pintores llamados "no figurativos" dejarían automáticamente de serlo, pues al presentar la naturaleza en su acomodaticia costumbre la consabida adaptación estética, esa tendencia por simple gravitación de los hechos pasaría a convertirse en "naturalista".

Existe otra posibilidad nada tranquilizadora, y es que al prescindir los artistas plásticos de utilizar las llamadas formas naturales, en las que de algún modo los hombres comunes se reconocen solidarios por haberlas elaborado durante el correr de los siglos, esos mismos hombres comunes prescindan a su vez de tal arte esotérico, inaccesible para la satisfacción de sus necesidades estéticas, y o bien recaigan en manifestaciones menos sabias pero que de algún modo aludan a su ser, lo que significaría un descenso lamentabilísimo en el nivel cultural común, o se acostumbren, por primera vez en su historia, a prescindir de todo arte, y entonces sí, que la naturaleza, despavorida, sin modelos a los que recurrir para su adecuación, podría desvariar en todos los demoníacos absurdos inimaginables que la falta de solidaridad humana permitiría.



Manessier, corona de espinas —"el arte enseña a ver"