

Revista de Occidente



CARTA A ERNESTO SÁBATO
NORMAN MANEA

LITERATURA Y ETNOGRAFÍA EN LOS MARES DEL SUR
ÓSCAR CALAVIA

AL FONDO DE LA MEMORIA DE AYALA
CAROLYN RICHMOND

BIBLIOTECA BIZARRA
EDUARDO HALFON

LA NARRATIVA GRÁFICA DE COPI
PATRICIO PRON

Viñeta: JORGE PEDRO NÚÑEZ



SUMARIO

<i>Carta a Ernesto Sábato.</i> Norman Manea	5
<i>«En los mares del Sur»: literatura y etnografía.</i> Óscar Calavia	15
<i>Biblioteca bizarra.</i> Eduardo Halfon	33
<i>Sobre la narrativa gráfica de Copi.</i> Patricio Pron	45
<i>«Autobiografía(s)». Al fondo de la memoria de Ayala.</i> Carolyn Richmond	73
<i>¿Izquierdas?</i> Blas Matamoro	82
<i>El estilo y el rostro en E. H. Gombrich.</i> Maria Albérgamo	93
<i>Luis Rosales y su casa de puertas comunicantes.</i> Noemí Montetes-Mairal	105
■ CENTENARIO	
<i>El culto delirio de Carlos Fernández Shaw.</i> Alberto González Lapuente	117
■ NOTA	
<i>La película de mi vida.</i> José Luis Garci	135
■ ENTREVISTA	
<i>La otra conciencia de Stawomir Mrozek.</i> Josep Maria de Sagarra	139
■ CREACIÓN LITERARIA	
<i>Mar cambiante.</i> Jorie Graham	149
■ LIBROS	
<i>Vida y mundo de Raymond Carr.</i> Julio Crespo MacLennan	153

El estilo y el rostro en E. H. Gombrich

Maria Albérgamo

Si el observador se identifica con el artista, el artista, en compensación, debe identificarse con el observador.

ERNST H. GOMBRICH.

«**L**a representación no es necesariamente arte, pero no por ello resulta menos misteriosa». Ernst Hans Gombrich presentaba con estas palabras uno de sus temas más importantes: la relación entre idea y representación (Gombrich, 1960, *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, London, Phaidon). En esta articulación problemática de la visualidad, el historiador que transmitió a Churchill la noticia de la muerte de Adolf Hitler constituye una figura fundamental del pensamiento del siglo XX.

Gombrich fue un intelectual atípico; sus trabajos sobre historia del arte son muy conocidos, especialmente aquellos que se refieren al Renacimiento italiano, pero sus ensayos teóricos y metodológi-

cos se han apartan a menudo de la práctica de la historiadores del arte contemporáneo. Recientemente, James Elkins ha señalado que son pocos los que han vuelto sobre los temas propuestos en *Arte e ilusión* (Elkins, *Ten Reasons Why E.H. Gombrich Was Not an Art Historian*). La razón es que las cuestiones tratadas son de una gran amplitud y resulta difícil seguir su metodología; el mismo Gombrich, por otra parte, no quería crear un método.

Uno de sus escritos más importantes es, sin duda, *Arte e ilusión*, obra difícilmente catalogable y muy distinta de lo que se podría esperar de un libro de historia del arte en el sentido ortodoxo del término. En este texto de 1960 Gombrich afrontaba cuestiones de percepción visual, poniendo en el centro de la discusión el problema filosófico de la representación al afirmar que ésta «no es necesariamente arte, pero no por ello resulta menos misteriosa» y desviando sus investigaciones hacia campos aparentemente alejados de la historia del arte. Como punto de partida plantea en torno a la percepción algunas preguntas muy simples, casi embarazosas por su propio rigor: ¿cómo se mira el cuadro? ¿Qué se ve efectivamente en el acto de la visión? ¿Cuál es la diferencia entre la percepción del mundo y la percepción del mundo representado por el arte?

Son temas alejados de los debates sobre la vanguardia y de las manifestaciones del postmodernismo, del mismo modo que tampoco el problema de la representación, que se consideraba superado, era un tema muy en boga entre los historiadores del arte. Para Gombrich, en cambio, el concepto de representación, sobre todo la representación realística, constituía un asunto central, ya que su propósito era entender qué significa el hecho mismo de la semejanza entre imagen y mundo real. Para conseguirlo, necesitaba comprender el modo en que vemos y analizar las bases científicas de los fenómenos que estudiaba; en este punto se aproximaba al espíritu de Karl Popper.

A pesar de aquella distancia inicial, disciplinas como los *visual studies*, la semiótica y naturalmente la historia del arte mantienen hoy un constante diálogo con las reflexiones de Gombrich. Un tema reiteradamente abordado por nuestro estudioso fue el de la cuestión perceptiva, retomado luego por autores como Svetlana Alpers y Michael Baxandall. Hoy el concepto de *función del espectador* se ha consolidado, alcanzando una extremada actualidad, pero Gombrich fue un pionero a la hora de destacar el papel activo del espectador (*beholder's share*). Toda la tercera sección de *Arte e ilusión* está dedicada al problema del espectador, ya que los análisis perceptivos ponían al descubierto el juego de fuerzas entre la obra de arte y quienes la contemplan.

Gombrich analizaba el problema de los estilos pictóricos partiendo de una exigencia histórica y de la pregunta de cómo es posible una historia de los estilos, rechazando considerar éstos como progresivas manifestaciones del absoluto hegeliano. «¿Qué ha ocurrido para que la historia del arte, que antes se dedicaba fundamentalmente a las biografías de los artistas, se haya transformado en una historia de los estilos capaz de proporcionar una clave de lectura para el pasado?» (Gombrich, 1999). Nuestro autor analizaba la evolución histórica de los estilos, basada en la «memoria de la pintura», teniendo siempre presente la cuestión de la visión y del sistema perceptivo. Ello le servía para diferenciar dos niveles: una cosa sería la historia de los estilos, y otra «ver el pasado circunscrito al estilo». En este sentido habla Gombrich de *physiognomic fallacy*, el error de considerar un estilo como la expresión típica de un periodo histórico, similar al uso común que se hace de la fisiognómica cuando se pretende captar el carácter a través sólo de las expresiones de un rostro. El historiador «nunca debería olvidar que [...] la unidad fisiognómica de épocas pasadas que les permite leer en sus varias manifestaciones es precisamente la unidad que les imponen sus mismas reglas de juego» (Gombrich, 1999, p. 62).

La metodología del historiador se basa en la búsqueda de indicios a partir de los cuales extraer un sentido, no de pruebas que sirvan para verificar una hipótesis. En este aspecto, la posición de Gombrich es muy precisa: los estilos poseen una historia y una evolución temporal porque los artistas parten siempre de los esquemas pictóricos del periodo; en el modelo propuesto por Gombrich el artista trabaja con la memoria, utiliza modelos precedentes y los adapta a la nueva creación*, por lo que historicidad es intrínseca a los sistemas de símbolos con que los artistas producen sus obras. ¿Y la historicidad de la visión? Es bastante plausible que los antiguos egipcios, por ejemplo, viesan el mundo exactamente como lo vemos nosotros hoy aunque lo representasen de modo muy diverso porque sus condiciones sociales eran diferentes. La historicidad de la visión no es fisiológica, sino de tipo perceptivo y sobre todo cultural. Por otro lado, ¿sobre qué base se puede aislar la figura de un espectador absoluta y suprahistóricamente? Todos éstos son temas muy actuales, que Gombrich analiza utilizando las aportaciones de la psicología de la percepción para aplicarlas a temáticas artísticas.

¿Qué supone para un artista que lo que vemos sea una construcción del sistema óptico perceptivo? ¿Qué implica que el universo que percibimos sea una estructura rica de sentido y no un mero conjunto de líneas, formas o colores?

En el acto de observar «el artista no se encuentra simplemente frente a un montón neutro de formas que intenta “imitar”. Nuestro universo no es nunca amorfo; es más bien una arquitectura o,

* Es el modelo de «esquema y corrección» inspirado en la epistemología popperiana (cfr. Gombrich: 1960: tr. it., p. 290).

Para encontrar un nexo entre realidad e imagen, Gombrich utiliza la noción de esquema. La teoría del esquema está ligada a la tesis de que no existe un «ojo inocente» en la relación con lo real, estando siempre mediado por esquemas.

al menos, una estructura, en la que, sin embargo, las principales líneas de fuerza están aún trabajadas y forjadas por nuestras exigencias biológicas y psicológicas, aunque estas exigencias aparezcan cubiertas de una espesa capa de cultura» (Gombrich, 1963). La representación no puede ser, por tanto, una imitación, una simple copia de líneas y formas del mundo, sino la traducción de una estructura visual, digámoslo así, a una estructura figurativa.

Precisamente en este paso, en la *práctica real* de la pintura es posible hacer nuevos descubrimientos visuales sobre el mundo que no serían posibles sólo con la pura observación: el descubrimiento de las apariencias se debe no tanto a una observación de la naturaleza como a la invención de ciertos efectos pictóricos (Gombrich, 1960).

En la argumentación el plano del artista y el del espectador se intersecan recíprocamente, ya que Gombrich no separa completamente el hacer del ver, pues la visión pertenece tanto al productor como al observador de un artefacto. Lo que se percibe se pone siempre en relación con lo representado. El estudioso hacía coincidir así los diferentes niveles del espacio: espacio representado, espacio como representación y espacio de la observación, que produce efectos en el espectador.

Otro tema en el que Gombrich investigó profundamente fue el del rostro humano. En el ensayo titulado «La máscara y la cara» analiza este particular objeto ya sea desde el punto de vista perceptivo como desde el figurativo (E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, 1972). No se centra directamente en la parte del espectador, pero la manera en que argumenta implica también aquí, como en *Arte e ilusión*, el reconocimiento del papel constructivo del sistema visual.

Desde un punto de vista perceptivo el rostro humano es un objeto paradójico porque contiene al mismo tiempo dos niveles inseparables: la máscara y la cara, de modo que podría representarse a

través de la caricatura –que Gombrich analizó con tanta precisión– o del retrato.

El ser humano es muy propenso a ver caras humanas o a interpretar formas como caras porque nuestro sistema visual, en el curso del tiempo, ha desarrollado una «hipersensibilidad» hacia la fisiognómica, de modo que «en un estado de sobreexcitación o febril [...] podría suceder que se vieran caras amenazantes en los arabescos de la pared y tres manzanas en un plato podrán convertirse en los ojos y la nariz de payaso» (Gombrich, 1963).

Bastan dos círculos y una línea para ver una cara. Ello implica que la percepción visual *tout court* posee una especie de predilección por lo antropomórfico extremadamente resistente a los cambios del tiempo y de las expresiones. Percibir una forma fisiognómica incluso donde no la hay realmente, reduce el miedo a lo indeterminado y a lo desconocido; tiene una función de defensa y equivale a dar un sentido a lo que vemos. Por otra parte una cara no puede separarse jamás de una expresión, una cara tendrá *ipso facto* una expresión, afirmaba el dibujante Rodolphe Töpffer (cfr. Gombrich, 1972) y tras las llamadas expresiones del rostro hay un sistema cuyas reacciones perceptivas tienen un origen biológico (E. Gombrich y D. Eribon, 1991).

Cuando observamos un rostro real, el mecanismo de la «constancia perceptiva» nos permite abstraer la auténtica cara en su totalidad, como un conjunto de relaciones significantes o una *gestalt* ya organizada, pero al mismo tiempo los condicionamientos sociales y culturales nos llevan a ver en ella su máscara. Es imposible desligar entre sí estos dos aspectos, captados no tanto al analizar la percepción como al dibujar una cara.

El retrato y la caricatura, en el nivel figurativo, representan los polos opuestos de una escala imaginaria que oscila entre el máximo de figuración realista, que viene dado por el retrato que busca el «parecido», y el máximo grado de abstracción, que se plasma en la

caricatura. Para Gombrich la máscara sería el término medio entre ambos polos.

No sólo un rostro nunca está privado de expresión, como ya se ha dicho, sino que tampoco su estructura básica permanente es nunca amorfa. Por mucho que nos esforcemos en adoptar la máxima neutralidad de expresión del rostro, éste tendrá siempre una; por mucho que el actor quiera anular sus expresiones faciales, eso será absolutamente imposible; sólo una máscara neutra y, por tanto, una prótesis externa, de látex o de cartón, podrá asumir esta función. Imposible pensar la estructura fija de una cara con independencia de sus expresiones. La cara, dice Gombrich, sólo puede ser derrotada por su máscara.

Pero esto sucede en el espacio semántico del espectador porque, respecto al contenido que normalmente se espera ver en una cara, la máscara produce una «desviación de la norma» suscitando así la «percepción de la desemejanza». Recordemos que nuestro sistema perceptivo está programado para registrar diferencias y no semejanzas.

La máscara actúa perturbando un sentido del orden que resulta necesario a la misma supervivencia, es el dispositivo que usa el actor cuando interpreta un personaje, utilizando la estructura móvil de su rostro (el étimo de máscara es «persona») aunque la identidad nominal —esa que expresa un nombre— de su cara permanezca reconocible. También los retratos burgueses del siglo XVIII son máscaras más que rostros que responden a identidades expresadas en un nombre, de modo que el espectador reconoce inmediatamente la pertenencia a una clase social y económica, pero le cuesta recordar el rostro.

También la documentación histórica e iconográfica es posible gracias a tal mecanismo: el momento concreto en que fue disparada la fotografía de Winston Churchill, en el ejemplo de Gombrich, no invalida la mirada del espectador que ve esa imagen de la más-

cara bajo la forma de «monumento de un rol histórico» (Gombrich, 1972). Así pues, es lícito decir que la máscara se convierte, a su vez, en un ulterior signo de reconocimiento (¿un estilo?) y que por tanto, desde ese momento, no la distinguimos ya de la cara. De ello deriva que, en el proceso que media entre la mirada y el retrato, el aspecto referencial de la imagen se vuelve relativo y se aparta de la referencialidad de la representación: las máscaras se estudian en las prácticas de la mirada.

Refirámonos ahora al trabajo del artista.

La caricatura es el «método de hacer retratos que aspira a la mayor semejanza» (Gombrich 1972). Extrapola y abstrae las invariantes de un rostro, los rasgos permanentes, traduciéndolos en una imagen reducida a sus rasgos sobresalientes esenciales. El problema de «captar la expresión» pertenece más a la caricatura que al retrato. Mucho más que el retrato, la caricatura produce el efecto de un desenmascaramiento, como si hiciese ver la naturaleza verdadera del sujeto. La caricatura tiende a la abstracción y, para que el espectador pueda verla, Gombrich pone dos condiciones: «una es la experiencia de generaciones de artistas [...] la otra es la disposición del público a aceptar formas grotescas» (Gombrich, 1960). En el momento en que nace el nuevo código de la caricatura se está formando un esquema nuevo, aún no convencionalizado, es decir, aún no aceptado por el público.

En cuanto a lo que concierne al retrato, aunque posea la propiedad de asemejarse a la persona retratada, de reenviar inmediatamente a lo que representa, ello no significa que el artista copie formas, porque para hacer un retrato aproximado se necesita llevar a cabo una ligera deformación de los rasgos no permanentes; el pintor sabe, por ejemplo, que debe prestar atención a la distancia entre los ojos para crear «una imagen objetivamente disímil en forma y color y que, no obstante, se percibe como similar» (Gombrich, 1972). Más que trabajar sobre la semejanza, el retratista tra-

baja sobre los efectos ilusionistas típicos de la perspectiva frontal, como distanciar los ojos o deformar la boca.

Limitándonos al aspecto de las modalidades perceptivas, la oposición entre retrato y caricatura puede ser comparada a la que Gombrich plantea entre espejo y mapa (Gombrich, 1982). El mapa de un territorio se basa en el mismo procedimiento que la caricatura porque aísla las invariantes convencionales para representar una porción del espacio. El mapa permite capturar, efectivamente, las relaciones entre espacio y tiempo y la morfología de la naturaleza del mismo modo que la caricatura aísla las invariantes de un rostro y representa una porción del cuerpo humano. El retrato caricaturesco se basa en el mecanismo perceptivo de las equivalencias; Gombrich lo ejemplifica con las caricaturas de Luis Felipe, cuya cara se convierte en algo parecido a una pera. Con las formas de equivalencia que permiten «ver la realidad como una imagen y una imagen como realidad» (Gombrich, 1960), nos acercamos a las formas modernas del retrato y a las abstracciones del expresionismo.

El retrato, como el espejo, representa las apariencias dependiendo de la variación de las condiciones de luz y transmite información no sobre el referente, sino sobre el mundo óptico. «El espejo usado como síntoma nos dice algo sobre él mismo y sobre el uso que de él podemos hacer, no sobre la imagen especular» (U. Eco, 1985, *Sugli specchi e altri saggi*).

Los análisis que de forma tan sumaria hemos expuesto giran en torno a una cuestión importante, en cuyo estudio somos deudores de Gombrich: la pérdida de la referencialidad. En efecto, de lo dicho hasta aquí podemos extraer las siguientes consideraciones: en el rostro, entendido como máscara y como cara, se da una absoluta coincidencia entre representado y representante; el mapa y la caricatura, en su abstracción, remiten a sí mismos, el retrato que busca el parecido puede ser asimilable al caso límite del espejo. Lo que

en todos los casos se pone en duda es la correspondencia ingenua entre lo representado y lo real.

Nos encontramos ante la cuestión planteada por la filosofía a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando comienza a confrontarse con la pintura en el intento, según sostiene Lyotard, de superar una lógica, una estética o una política de la representación que no consiguen superar a Platón.

Para concluir, se podría afirmar que los dos términos incluidos en el título, estilo y rostro, son sólo dos de los muchos temas que Gombrich ha afrontado en el curso de su carrera, pero en el modo de enfocarlos se muestra su perspicacia metodológica.

Gombrich es un historiador del arte que nunca escribe el término «arte» con mayúscula; su principal interés es el estudio de artistas preocupados ante todo por resolver problemas prácticos. Por ello presta especial atención al lexema «estilo», término metonímico que proviene de *stilus*, un instrumento de hierro o bronce que los antiguos romanos utilizaban para escribir sobre tablas enceras. Ante la dificultad de definir el concepto, Gombrich recurre a las metáforas: así, puede hablar de estilo «chispeante» o estilo «oscuro». Gracias a esta operación, la terminología relativa al estilo ha podido extenderse a las artes figurativas (Gombrich 1960). Nuestro autor se sentía fascinado por la potencia de la metáfora, cuyo valor es para él gnoseológico: sin ellas una infinidad de semejanzas pasarían inadvertidas.

El estilo se ha relacionado siempre con el tema de lo visible: jugando con las palabras, podríamos mencionar que el término latino «visum» se relaciona con ver y con *visio**. «Visum» contiene la potencialidad de ver. Ello contribuye, por lo menos mínimamente, a enriquecer el concepto de visible, algo que, como dice Gombrich,

* En italiano, *visio* significa «rostro» (Nota del traductor).

nunca es amorfo, sino que está dotado de un sentido sobre el que proyectamos un orden.

Respecto al rostro humano, no podemos obviar lo que excede toda explicación científica, su inmediatez sensorial y las emociones que suscita. El análisis de Gombrich es, sin duda, científico y probablemente Elkins tiene razón cuando dice que los estudiosos, por afinidades electivas, se apropian de los valores del periodo que estudian: según él, Gombrich, como los artistas del Renacimiento en los que era experto, tendía a contaminarse del arte que estudiaba (J. Elkins, 2001).

En carta a Elkins, el propio Gombrich le responde diciendo que, si bien era el autor de todo un libro sobre la caricatura, apenas se rió mientras lo escribía. Como dice el destinatario de la carta: «¿Qué no habría escrito Gombrich si hubiese reído al menos una vez mientras escribía sobre la caricatura?»

M. A.

Traducción: *Rayco González*.

BIBLIOGRAFÍA

- U. Eco, 1985, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- J. Elkins, 2006, *Pictures e³ Tears: A History of people who have cried in front of painting*, New York, Routledge.
- Gombrich Ernst & Eribon Didier, 1991, *Ce que l'art nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris, Diderot Editeur.
- E. H. Gombrich, 1960, *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, London, Phaidon.
- E. H. Gombrich, 1963, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London, Phaidon.

- E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, 1972, *Art, Perception, and reality*, J. Hopkins University Press.
- E. H. Gombrich, 1982, *The Image and The Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, London, Phaidon.
- E. H. Gombrich, 1999: *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, Phaidon.

