

UN ORIENTE DE PERLAS SOBRE EL LABIO.
LA ABSTRACCIÓN EN LAS VANGUARDIAS

R. FERNÁNDEZ URTASUN
Universidad de Navarra

Si hoy quisiéramos sintetizar en una frase el porqué del giro que ha dado el arte en el siglo XX tendríamos que hablar de una constante búsqueda de libertad. En este camino las distintas artes han ido influyéndose mutuamente. En el período que acaba con el estallido de la II guerra mundial se forman importantes centros de cultura —entre los que sobresale París— en los que artistas de distintas ramas y temperamentos mantienen estrechas y a veces accidentadas relaciones.

Son innumerables los puntos de vista desde los cuales se pueden abordar estas relaciones entre distintas ramas del arte y esa búsqueda de mayor libertad en la expresión de las vanguardias. Los retratos que he elegido para este estudio representan a cinco mujeres y tienen un rasgo común fundamental: son figurativos pero no pretenden ser imitadores directos de la realidad, son abstractos en el sentido etimológico (no cultural) de la palabra. Es decir, los autores tratados comparten la idea de que el arte tiene unos modos de expresión que le son propios, que debe imitar a la naturaleza en su obrar, en lo que tiene de creadora, pero no es necesario que la represente literalmente. Esta concepción cobra matices especiales en el retrato, ya que parece que la esencia del propio género pide que la similitud del referente con la obra de arte tienda a ser la máxima posible.

Sin embargo es de todos conocido que en el proceso que va desde el retratado hasta el retrato hay un paso intermedio, fundamental e ineludible,

que es la abstracción. Es en este punto donde todos los autores que quiero estudiar se basan para justificar el tratamiento original que dan al retrato. En efecto, el referente, la persona que se quiere retratar, es de carne y hueso, mientras que la obra de arte, el retrato, se hace con pintura, con bronce o con palabras. El arte del retratista reside en primer lugar en su capacidad de reducir los rasgos del rostro a formas simples manteniendo el carácter y la belleza del original, y sobre todo en su maestría para volver a modelar esos rasgos sobre una materia ya conformada de algún modo¹.

Suele decirse que con la invención de la fotografía los artistas, y muy en concreto los retratistas, tuvieron que buscar en sus retratos algo más que la pura representación². Este "algo más", lógicamente, ya no va a referirse al exterior del hombre, sino que se dirigirá hacia la particularidad material del arte (colores, formas, materiales) o a su particularidad formal que es el símbolo, la referencia a ese misterio que en el caso del retrato suele ser el interior del hombre. Por su propia cualidad, las artes plásticas tienen más capacidad para explorar el territorio material, aunque no se olvidan de la búsqueda en el interior del hombre. En la poesía, la importancia del símbolo es primordial, pero tampoco por eso se deja de lado la investigación material. Comenzaremos por hacer un repaso sucinto al desarrollo de esta búsqueda de libertad en pintura y escultura para después pasar a un acercamiento un poco más detenido en literatura.

El primer ejemplo, que corresponde al retrato de Françoise Gilot por Picasso, tiene un interés particular porque conservamos el relato de su gestación. Picasso comenzó con un retrato realista. Mientras trabajaba, recordó de pronto que Matisse había hablado con Françoise de hacerle un retrato con el pelo verde y empezó a cambiar la idea. A partir de ese momento el pelo fue adquiriendo forma de hoja, y así el retrato se fue resolviendo en un esquema floral simbólico. "La figura empezó a crecer, para liberarse de las referencias anatómicas o naturalistas. Las dos piernas se convirtieron en una; se fusionaron con el torso". El rostro no había dejado de ser realista durante esas fases. Lo estudió un momento. "Tengo que fundamentar ese rostro en otra idea", dijo. "Aunque tu cara tiene forma de óvalo bastante alargado, para representar su luz y su expresión tengo que ensanchar el óvalo. Compensaré la longitud pintándolo de un color frío, de azul. Será como una lunita azul" (Gilot, 1993: 36).

Picasso trabajaba con elementos plásticos, las formas y los colores, y era capaz gracias a su maestría de prescindir de lo referencial sin por ello variar la

1. Esta estructura triádica que venimos comentado (referente -referencia [abstracción]- símbolo) es la que ha propuesto con mucho éxito Peirce y que con mínimas variantes han completado seguidores suyos como Odgen y Richards.

2. Sin embargo, no sería correcto decir que este ir más allá de la pura representación es exclusivo del retrato de nuestro siglo. Hablando del retrato renacentista comenta Giuseppina Zappella: "In questa ricerca di idealizzazione, tipicamente rinascimentale il ritratto non mira a riprodurre la fisionomia e la psicologia, dal momento che è puramente indicativo del personaggio: intende significarlo più che rappresentarlo, è allusivo più che descrittivo" (Zappella, 1988: 270).

adecuación del retrato. A lo largo de la historia los pintores habían tomado, junto con los elementos plásticos, un gran número de elementos meramente referenciales, narrativos, sin significación estética. Pero poco a poco los autores modernos se dieron cuenta de que la intensidad del efecto producido por una pintura debía incrementarse en proporción a la pureza plástica de su estructura. Era necesario construir un nuevo tipo de pintura basada principalmente (y en muchas ocasiones únicamente) en los elementos plásticos. No hay inconveniente en sustituir un óvalo alargado por otro ensanchado si esta deformación está compensada por un color frío, ya que esta sustitución es capaz de proporcionar a la cara la luz y la expresión que le son propias.

De la obra de Picasso pasamos a Brancusi. Desde los comienzos de su formación este escultor rumano busca "eliminar toda huella de academicismo, tratando de depurar todo lo posible la forma y de infundirle una fuerza simbólica". Se va despojando progresivamente de los detalles figurativos para reflexionar sobre las formas y los materiales, estilizándolos hasta llegar a dar con fórmulas esenciales y puras.

En los retratos de Mlle. Pogany se puede advertir desde el primer golpe de vista que al escultor le interesa algo más que hacer un busto de una persona. Desde la primera a la última versión se puede observar una progresión. Mlle. Pogany III vuelve al bronce de la primera, pero con un pulido más basto, que le otorga un brillo mucho más apagado. Han desaparecido los ojos, la boca y la pátina que representa el cabello; los rasgos que marcan la nariz y los párpados se estilizan hasta formar una unidad. El cabello pierde la individualidad que le confería la voluta final separada de la cabeza y gana en elegancia, estilizándose también para unirse con el cuello. Por una parte la fuerza estética se condensa en simplificación de formas, por otra el retrato ha conseguido calor humano. Podríamos decir que nos permite ver el espíritu de esa persona, una delicadeza y una elegancia que quizá no podamos definir, pero que el autor logra transmitir a través de la serena formalización del bronce.

El tercer ejemplo que he escogido es el de la *Mujer con corbata negra*, de Modigliani. Este pintor italiano afincado en París ha sido considerado como uno de los mejores retratistas del siglo XX. Su estilo característico podría hacernos pensar que en su idealización prescindía del modelo real, y sin embargo durante toda su vida fue incapaz de pintar de memoria³. En su caso, la abstracción no se realiza de un modo tan conceptual como el de Brancusi, sino de un modo mucho más intuitivo, incluso afectivo, más cercano al de Picasso. El brochazo rápido de la corbata nos indica que no le interesan las

3. López Blázquez define así el proceso de sus retratos "Modigliani realiza un proceso de abstracción -en el sentido literal del término- del dato fenoménico y capta lo esencial del motivo sin otra guía que su propia subjetividad y con un método fundamentalmente poético. Por ello necesitaba entablar una relación afectiva con su modelo; una relación que excluía la presencia en el estudio de todo elemento ajeno y que podía evaporarse al término de la sesión, razón por la cual Modigliani pintó casi todas sus obras en una única jornada" (Modigliani: 8).

definiciones precisas sino el significado de lo que pinta. En el rostro, la pincelada no se oculta, pero es mucho más sutil. La sugerencia del volumen a través de las manchas difuminadas moldea la cara dándole una consistencia real y sólida pero llena de dulzura. Las formas sin embargo, se modifican para alcanzar el fin estético. La ceja derecha se alarga hasta perderse detrás del cabello, mientras que de la izquierda solamente se sugiere el comienzo. El rostro se alarga y Modigliani no tiene inconveniente en que se vea que los trazos no llegan a ser correctos, como se ve, por ejemplo, en el la línea que marca la separación entre el dibujo de la barbilla y el cuello. Con todo ello consigue que nos fijemos tanto en lo que quiere decir como en el modo en el que lo dice.

Quizá el punto donde se resume el estilo de Modigliani sea en los ojos de sus retratos. Modigliani traslada a la pintura el efecto de las cuencas vacías de la escultura, con lo que "intensifica la sensación de distanciamiento del modelo e invita a reflexionar sobre la viabilidad última de la comunicación entre seres humanos"⁴. Es inevitable al contemplar los retratos de Modigliani pensar en una dimensión de fuerte simbolismo que habla del misterio del hombre. La abstracción es la que ha hecho posible que los autores, potenciando las leyes propias de sus materiales, hayan sido capaces de buscar de manera más directa su fin estético y simbólico.

Tras este recorrido rápido por el mundo de la plástica, pasamos a ver cómo todo ello se refleja en la poesía. La literatura trabaja con un material mucho más determinado, pero su fin y el modo de acceder a él están en relación muy estrecha con el cambio que se estaba dando en la plástica. Aunque siguen su camino propio tomado de la tradición literaria, los poetas se dejan asombrar por los hallazgos de sus contemporáneos, y sus imágenes se van a teñir de esta misma libertad de colorido y forma. De hecho el carácter visual de las imágenes es una de las características más destacadas de toda la poesía vanguardista y una de las claves para conseguir su comprensión.

En el poema de Paul Éluard que he escogido encontramos algunas huellas de la libertad conseguida en literatura. La ausencia de signos de puntuación es una de ellas, pero es aún más significativa la ausencia de conjunciones que marquen la evolución lógica del poema, las causas, las concesiones o las finalidades. Sin embargo, lo más interesante son las imágenes. Éluard no prescinde de la alusión a cada uno de los elementos en los que descompone el rostro de la mujer, pero deja que sea primero la imaginación del lector la que se esfuerce en representarse visualmente la metáfora y en comprender a qué hace alusión:

*Bouclier d'écume la joue
Air pur le nez marée le front*

4. Este modo de tratar la mirada, en concreto en el cuadro de Léopold Survage, que aparece con un ojo cerrado y otro abierto, dio lugar a una famosa explicación: "Con un ojo miras al exterior y con el otro miras a tu interior".

*Filet de la chaleur la bouche
Balance du bruit le menton
Pour finir par un vol d'oiseaux*

*Voici que naissent les lumières
Des paroles sur les collines
De ses yeux verts*

*Et le beau temps
A la forme de sa tête.*

(*"Portrait", Cours naturel*)

El primer verso comienza con un "bouclier d'écume". No se trata de una imagen conceptual, "bouclier" no se utiliza con el valor semántico de 'defensa' sino con el significado que otorga la visión del objeto. Éluard toma del escudo la forma lisa y triangular en que se puede simplificar una mejilla. Prescinde del sema de 'dureza', al igual que Picasso prescinde del color de la cara de Mme. Gilot y toma de ella sólo el brillo que traduce en una forma ovalada y azul. Sabemos además que la dureza no tiene valor en este caso por el determinante "d'écume", que otorga a la mejilla las cualidades de suavidad y palidez. Todo ello sin que ningún elemento de la frase nos dé una pista de cuáles son los elementos que toma y cuáles los que deja. Sólo la visualización de la imagen metafórica, que obliga al lector al mismo esfuerzo de recomposición de formas, colores y texturas que al contemplador de una obra plástica, hace posible la comprensión del verso⁵.

Del mismo modo se desarrolla todo el poema. Algunas imágenes hunden sus raíces en la tradición o en recursos tan propios del material con el que trabaja la poesía como son las asociaciones léxicas o fonéticas. La marea que evoca la frente no habla solamente de movimiento. Está en estrecha relación con la espuma del primer verso y nos hace imaginar una playa alargada como la forma de la frente, de calma serena pero no estática. La boca se describe a través de una alusión directa a los sentidos, es una "red de calor". El primer término, la red, enlaza con el campo léxico del mar, pero le añade un matiz humano; no es un elemento de la naturaleza. Mantiene su significado conceptual de 'objeto que sirve para capturar', especialmente con la connotación amorosa de "de chaleur". El calor, por otra parte, suele asociarse al color rojo, que con tanta fuerza destaca en los labios de la "Mujer con corbata negra" de Modigliani. La "bouche" enlaza fonéticamente con "balance" y "bruit", que forman en el cuarto verso una imagen de difícil conceptualización, y que no parece tener más razón de ser que el juego sonoro al que hace alusión. El

5. Hay una interesante fundamentación teórica a esta visualización en el artículo de Siwek citado en la bibliografía. Como se verá en el desarrollo de esta exposición, no comparto del todo sus puntos de vista que, sin embargo, me parecen muy sugerentes.

último verso de esta primera estrofa se escapa de la descripción que venía haciendo a través de una imagen que no puede menos que recordarnos los vuelos de los famosos "pájaros en el espacio" de Brancusi. La alusión evoca claramente un significado ascensional que no parece corresponderse con ninguno de los rasgos del rostro, pero que les da unidad, porque cierra ese conjunto de imágenes ("pour finir") y desde el mentón enlaza con la frente y salta fuera de la cabeza como un pensamiento alegre y superior.

Los tres versos del siguiente párrafo están dedicados por entero a esos elementos fundamentales que revelan magistralmente la unión de lo físico y lo espiritual en el hombre —y por extensión en el arte— que son los ojos. Las colinas están presentes por su color verde y sólo de manera muy superficial, por su forma. La luz es un elemento asociado tradicionalmente a la mirada, por ser necesaria para ver y porque de algún modo los ojos son los focos de la luz profunda del hombre, de ese brillo que, como hemos visto en los tres retratos plásticos, no la da la forma real, ni el color, ni el material, sino eso que de espiritual hay en el hombre y puede llegar a materializarse gracias a su capacidad creadora. Esta dimensión espiritual y creadora está aquí representada por las "palabras" y por el verbo "nacer".

El poema acaba con dos versos que engloban todos los elementos citados. Los que correspondían a las metáforas se resumen en una imagen, "le beau temps", que quiere expresar lo que de brillante y al mismo tiempo cotidiano, hay en la naturaleza. Los que corresponden a los términos reales, con la misma sencillez con la que eran nombrados al final de los versos, se compendian en la "tête" con que acaba el poema. Es muy audaz la equiparación de un término tan abstracto como es "el buen tiempo" a las palabras "forma" y "cabeza", pero es posible gracias a las sucesivas imágenes que nos han obligado a olvidarnos del modo tradicional de comprender el poema. De un método conceptual hemos pasado a otro basado en percepciones fundamentalmente sensibles, que no olvidan, sino que, por paradójico que parezca, pretenden hacernos descubrir el valor profundamente humano, material y misterioso, del rostro retratado.

El último ejemplo que voy a tratar es una estrofa del poema "Súplica", de Vicente Aleixandre, que pertenece a su libro *Espadas como labios*:

*Cien fuerzas, cien estelas, cien latidos,
un mundo entre las manos o la frente,
una senda o jirafas de blancura,
un oriente de perlas sobre el labio,
todo un sentir a ritmo azul el cielo.*

En esta estrofa sólo hay dos palabras que en una primera lectura nos pueden hacer entender que estamos hablando de un rostro: "frente" y "labio". Aquí las metáforas o imágenes ya no se corresponden con un término real sino que son absolutas. Podemos entenderlas gracias a esas dos palabras que

nos han dado la clave de que se trata de un rostro y gracias también a las huellas de la tradición que, aun subvertida en su forma, sigue estando presente en estas imágenes con el mismo sentido que a través de los siglos.

Las metáforas que describen el rostro están englobadas en los tres versos centrales. En el primero de ellos utiliza el autor una figura identificativa, en la que están presentes tanto el término real, "frente", como el metafórico, "un mundo entre las manos". Si de nuevo tratamos de "ver" con la imaginación la escena, diríamos que más que una metáfora, lo que tenemos ante nosotros es una metonimia de lo concreto por lo abstracto, puesto que la frente es el aspecto exterior de la cabeza, en la que se esconden los pensamientos, las ideas, el mundo interior de cada persona. Acariciar la frente es tener un mundo entre las manos. Aleixandre no sólo está viendo el aspecto físico de la mujer, sino todo su ser y todas sus posibilidades. El cuello se describe en el siguiente verso como "una senda o jirafas de blancura", en una metáfora absoluta. Se sirve el autor de una asociación visual ordinaria, puesto que la característica más destacada de la jirafa es el cuello. De la imagen completa sólo le interesa esta característica, el cuello, un cuello alto y esbelto que califica con "blancura", también lugar común en el retrato femenino. En el verso siguiente utiliza un tópico gastado, el de los dientes como perlas, que al quedar incluido en esta serie de imágenes vanguardistas cobra un nuevo relieve. Además, con una pequeña variación consigue hacer de él una imagen que amplía extraordinariamente su contenido. Invirtiendo el orden habitual, utiliza "perlas" como determinante de "oriente", que pasa a cargar con el contenido semántico de la imagen. Sobre el labio ya no tenemos perlas sino la majestuosidad, la elegancia y el refinamiento de todo el oriente. Es asombroso cómo de un modo tan sencillo consigue transformar un tópico y aumentar en gran manera su intensidad y sugerencia.

Culmina la estrofa con un verso en el que Aleixandre resume lo que la visión de ese rostro supone para él: "sentir a ritmo azul el cielo". La sinestesia es de gran belleza, y el color que adjetiva a ritmo viene sugerido claramente por "cielo", que aquí, como en "le beau temps" de Éluard, es algo más que un color. Es una interrogación, un misterio, la grandeza. La visión del rostro lleva a Aleixandre a sentir el cielo, a intuir que detrás de la amada hay "algo más", que su amor no es sólo contemplación, sino que llama a misterio, a trascendencia, a eternidad.

De esta rápida incursión por el mundo del retrato del siglo XX se pueden deducir varias consecuencias. Por una parte, que en la época de las vanguardias el mutuo influjo de las artes fue intenso, y favoreció la búsqueda y el encuentro de nuevos campos y modos de expresión. La segunda, que se deriva de ésta, es que para entender los retratos de los artistas de la primera mitad del siglo XX (y de los que siguen sus caminos) el espectador o el lector necesita ser también artista, puesto que los creadores le dejan la función de recomponer las imágenes si quiere reconocerlas. La tercera es que el arte moderno no es, como decía Aragon del surrealismo "un refuge contre le style"

(1980: 190). Los autores que he tratado son lo suficientemente conocidos como para que no sea necesario defender sus capacidades técnicas o sus conocimientos de las leyes de las artes que trabajaban. De Picasso y Modigliani se conservan retratos realistas de admirable ejecución. Sin un claro dominio del lenguaje Éluard y Aleixandre habrían podido quizá inventar un verso brillante, pero no hubieran conseguido composiciones coherentes, bien trabadas y con sentido como las que hemos visto. La última de las consecuencias es que el retrato, a pesar o gracias a estos nuevos modos de expresión, sigue siendo retrato. Aunque no he hecho referencia a este aspecto, no es difícil encontrar testimonios que afirmen que el retrato vanguardista, por no ser fácil de reconocer, desaparece como tal retrato⁶. Sin embargo, creo que las características de las obras hasta aquí comentadas son suficientemente reveladoras. A todos estos autores les interesa hablar de algo más que de la apariencia, por eso son capaces de buscar un nuevo modo de hablar del rostro humano. El interés por el hombre no puede desaparecer del horizonte del artista porque la obra de arte es siempre para él un modo de conocerse a sí mismo y de conocer mejor el hombre y el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEIXANDRE, V. (1972) *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, Madrid.
 ARAGON, L. (1980) *Traité du style*, Paris.
 BRANCUSI (1997) Barcelona.
 ÉLUARD, P. (1968) *Œuvres complètes*, Paris.
 FRANCASTEL, G. y P. (1978) *El retrato*, Madrid.
 GILOT, F. (1993) *Picasso y Matisse. Una amistad entre artistas*, Barcelona.
 GILSON, E. (1961) *Pintura y realidad*, Madrid.
 GOMBRICH, E. (1997) *La historia del arte*, Madrid.
 — (1982) "La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisionómico en la vida y el arte", *La imagen y el ojo*, Madrid.
 MODIGLIANI (1997) Barcelona.
 SIWEK, R. (1988) "Le portrait mythique", *Le portrait littéraire*, Lyon.
 ZAPPELLA, G. (1988) *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milano.

6. Como ejemplo sirva esta afirmación tomada de un libro dedicado al retrato pictórico:
 "Puede haber retrato solo cuando de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones y una intención completamente deliberada de hacernos sensible la apariencia de otra individualidad distinta a la suya. (...) Los fauves y los cubistas utilizan al hombre como lo hacen con una botella o una guitarra, como simple accidente de lo sensible, sin otorgar ninguna atención al carácter individual de este objeto ni a la posibilidad de que encarne algo diferente a ellos mismos. De esta manera el paso se ha franqueado definitivamente y a partir de ahora la organización del objeto pictórico, del cuadro, no tiene otro punto de referencia que aquel que se encuentra en la propia conciencia del artista" (Francastel, 1978: 230).