LA IDEA DE FICCIÓN EN MUNDOS CUBISTAS

ALFREDO MARTÍNEZ EXPÓSITO
UNIVERSITY OF QUEENSLAND

Aunque conmúnmente aceptado como momento decisivo de la estética contemporánea, no es fácil determinar con exactitud qué fue el cubismo. Sus propios integrantes ofrecen explicaciones incoherentes y a veces contradictorias. La crítica que ha intentado desentrañar sus enigmas tampoco delimita claramente sus fronteras. La opinión más extendida hoy es la de que el cubismo es un movimiento estético cuyas realizaciones artísticas abarcan las artes plásticas, los géneros literarios, el cine, la música y la danza, y cuyas formulaciones teóricas aparecen bajo un sinfín de etiquetas vanguardistas. Fascina sobre todo percibir esa comunidad, ese aire de familia que presentan obras tan dispares como los Caligrammes de Apollinaire, los collages de Picasso, las greguerías y los caprichos de Gómez de la Serna, los retratos de objetos de Gertrude Stein, los poemas en prosa de Max Jacob, las creaciones de Huidobro, de Ezra Pound, las esculturas de Archipenko, los ballets de Stravinsky, el cine de Léger. La promiscuidad con que ismos y corrientes se reproducen en esos años de las vanguardias no debe utilizarse con afán atomizador, buscando en cada rasgo particular de una obra o un autor razones para erigir una estética propia. Las diferencias entre los varios grupos que hacia la Guerra del 14 florecen en Europa son casi siempre anecdóticas; su individuación responde a intereses de prestigio o de influencia, a veces a intereses lingüísticos o nacionales, casi nunca a criterios estéticos. El grupo de Picasso, el de Marinetti, el de Ezra Pound, el futurismo ruso, el ultraísmo español, son variantes de una misma idea, que nosotros denominaremos por el momento Cubismo. Esa idea, de muy comprometida formulación, tiene que ver con el funcionamiento de las convenciones artísticas, con el estatuto semiológico de la obra de arte y con la idea de realidad.

Cubismo y realidad. El cubismo aparece en un momento en que los hallazgos científicos sobre la naturaleza ponen en tela de juicio la imagen del empiricista del mundo. El profundo idealismo que caracteriza el comienzo de la vanguardia responde al agotamiento del positivismo, pero también a las fascinantes imágenes de la realidad que proponen Planck, Curie, Einstein; los rayos X y los nuevos desarrollos de la fotografía hacen a Duchamp o Kandinsky especular sobre

mundos invisibles, dimensiones espirituales y realidades paralelas. En los escritos teóricos de Apollinaire es constante la alusión a una cuarta dimensión espacial, que a veces hace coincidir con el tiempo einsteniano. En suma, la moda del momento no es proclive a continuar analizando minuciosamente una realidad apariencial que ha perdido interés.

El cubismo analiza la mirada, la percepción del mundo. Lo que une los cuadros de Picasso a las greguerías de Gómez de la Serna o a las descripciones de Gertrude Stein no es una referencia externa común, una realidad compartida, sino su asimilación de la realidad. El mundo perceptible es tomado como pretexto para la actividad artística, pero no interesa en sí mismo. Los cubistas se despreocupan así del foco primordial de la pintura tradicional y, en general, de las artes imitativas. La preocupación científica de los impresionistas (incluido Cézanne) por descubrir las leyes físicas de la naturaleza perceptible es sustituida ahora por otra preocupación: la de la percepción en sí. Esta pérdida de interés por la realidad es perfectamente visible en aspectos técnicos, como el rechazo de la tercera dimensión en pintura o la renuncia al argumento como soporte narrativo; los temas se reducen a poco más que bodegones, retratos, descripciones de objetos banales, relatos anodinos.

El carácter antimimético del cubismo ha sido explicado de varias maneras, según diferentes concepciones de la realidad. Según la teoría de las dos realidades, lo intelectual es ontológicamente superior a lo sensorial y es lo que el artista trata de aprehender; esta es la interpretación de Apollinaire, que coloca lo visual y lo conceptual en mundos diferentes para afirmar la estirpe conceptista del cubismo.(1) Otra perspectiva, de raigambre bergsoniana, estipula que como la realidad está en cambio constante nuestra percepción es siempre engañosa; las ideas de Bergson, rigurosamente contemporáneas del cubismo temprano de Picasso y Braque, ejercen enorme influencia en la noción cubista de simultaneísmo y en los ejercicios cinematográficos de muchos pintores. Según una interpretación de larga tradición idealista, lo que percibimos como realidad es sólo una interpretación mental del mundo. Por último, según la tesis creacionista, el arte trabaja directamente sobre la realidad, no construyendo a partir de ella, sino creándola.

Las cuatro constituyen explicaciones de cómo el cubismo se aleja de la idea de realidad estable. El alejamiento del figurativismo, el pluriperspectivismo, la reducción del objeto a unos pocos rasgos distintivos, una cierta abstracción incipiente, la complicación del significante, el escamoteo de las pasiones y sentimientos, son procedimientos antirrealistas. Sin embargo no ocultan el hecho de que el cubismo presenta objetos reconocibles. "¡Pero si es Kahnweiler!", dicen que exclamó un niño ante el conocido retrato. Pero si se ven frutas, una guitarra, las chimeneas de Madrid, seguimos exclamando ante estos textos. El texto cubista combina la representación con la ocultación, muestra parcelas del objeto en forma de puzzle.

Hay una tensión entre dos fuerzas contrapuestas: la disolución de la percepción ingenua del mundo y el anclaje en una concepción mimética del arte. Por una parte se descubre el mundo del significante puro, de la forma en libertad, pero por otra se mantiene una cierta deixis referencial. El enfrentamiento de lo icónico y lo simbólico, la representación y la abstracción es lo que constituye el estilo cubista.

Experimentación, auto-reflexividad. Los problemas suscitados por esta noción problematizada de realidad se plantean más decisivamente en el uso material del significante, del lenguaje. El experimentalismo, que es un rasgo común de todo el arte moderno, es obsesivo en el cubis-

1 Los cubistas españoles han sido insistentemente comparados con Góngora. El Ultraísmo es la versión española del cubismo, aunque también hay abundancia de elementos cubistas en muchos novecentistas, deshumanizados, en la generación del 27, etc. Sin duda el caso más conocido es el Gómez de la Serna posterior a 1913.

mo: los pintores analizan la base geométrica (Picasso) y sus relaciones con el color (Léger), los poetas experimentan con la relación sonido-sentido, con la tipografía, etc. Las tesis primeras de Jakobson, por ejemplo, se inspiran en las prácticas eminentemente cubistas del denominado Futurismo Ruso.

Cualquier teoría referencial que se proponga para el cubismo será incapaz de soslayar el hecho de que el significante actúa más como pantalla opaca que como ventana a la realidad. Aparecen así efectos de sentido ambiguos o engañosos. En un retrato de Picasso parece evidente, por ejemplo, el uso de la sinécdoque: un par de elementos faciales bien escogidos sirven para actualizar el referente "Vollard". Pero la relación entre ese par de significantes y el significado "V", además de parte-todo, establece una relación ontológica del estilo "V es sus labios", es decir, una metáfora.(2) Esto es mucho más evidente en las greguerías, donde tras una aparente sinécdoque siempre suele encontrarse una brillante metáfora (Nicolás). Ejemplo de difícil análisis retórico: "El sauce toca el arpa en el agua".

El juego de significantes no es puro, vemos que hay reenvíos deícticos a referencias extratextuales. Pero la intensidad de la actividad formal del texto hace que la referencia pierda todo su interés; la referencia también pierde interés porque los temas elegidos son anodinos. El mundo real, efectivo, cede ante un mundo construido que está dentro del texto. Sin embargo también es cierto que la mirada cubista sobre la realidad descubre en ella aspectos insólitos (Gertrude Stein, Gómez de la Serna) que nos hacen ver las cosas de maneras nuevas. Este efecto indica que el texto cubista tiene la capacidad de transformar nuestra percepción de la realidad; dicho de otra manera, nos enseña a ver aspectos escondidos de la realidad, e incluso nos enseña realidades desconocidas. No se trata necesariamente de que cree nuevas realidades, sino de que revela realidades latentes o virtuales. Los mundos posibles del cubismo están dentro del mundo efectivo, en estado virtual.

Ficciones cubistas. El cubismo prescinde también de la ilusión. La ilusión, como convención técnica, se basa en un pacto pragmático; la ilusión de realidad marca la pintura perspectivista y la novela realista, donde existe un pacto ficcional entre autor y público que se sella con el marco genérico de la obra. Se crea así la ilusión de realidad donde sólo hay artificio. La pasión por este ilusionismo se acrecienta con la televisión, el holograma, la realidad virtual, etc. El cubismo no trata de engañar al ojo ni a la mente. El texto cubista no presenta un marco genérico equivalente a la proposición "lo que sigue es una reproducción exacta de X, pero no es X"; ni siquiera "lo que sigue es X tal como lo ve el autor"; ni proposiciones metafísicas como "lo que sigue es la esencia de X". De hecho el cubismo pictórico termina renunciando al propio marco y a todo lo que semióticamente representa. En esa misma línea se difuminan las fronteras entre los géneros literarios, desaparece el pedestal en escultura, se experimenta con composiciones no rectangulares en pintura. Incluso parece que no hay interés en que el lector entienda nada, hay una tendencia hermética importante que progresivamente acerca el cubismo a lo abstracto.

El concepto de ficción es literario en muchos aspectos, y más aún, narrativo. De hecho la ficcionalidad se ha estudiado con provecho allí donde hay argumentos (Ryan). Pero aplicado a descripciones, a retratos, es más movedizo: la percepción de paisajes imposibles nos puede sugerir la idea de ficción, pero inmediatamente echamos en falta unos personajes, también de ficción, que desarrollen una ficción en ese mundo. Todo esto no es estrictamente necesario, porque los mundos de ficción son necesariamente incompletos (Dolezel). En otras palabras, el *Desnudo*

2 Es habitual atribuir al cubismo una preferencia por ltraste con la tendencia surrealista a la metafora. Es una idea muy extendida que convendria revisar a la luz de practicas como la gregueria.

bajando la escalera (1913) de Duchamp es una escena que ocurre en un mundo posible donde ocurren otras muchas cosas que nunca conoceremos porque la visión que el cuadro nos da de ese mundo se termina ahí. Es interesante notar que en casos como éste el título juega un papel decisivo en la lectura del texto; la construcción del sentido imaginario no sería posible sin esa indicación verbal, pues el significante ha sido despojado de todo valor connotativo.

El texto cubista tiene un gran poder de evocación de mundos alternativos. La fragilidad o inexistencia del aparato argumental/temático produce un curioso efecto de generalización racional de una percepción. O sea: la coexistencia sintagmática de elementos icónicos y simbólicos aumenta el hermetismo y despierta relaciones imaginarias coherentes con la idea de mundo alternativo o mundo posible.

Por esta razón es posible contemplar el descripcionismo cubista como propuesta ficcional de mundos. Estas ficciones están dominadas por la preocupación por la percepción, de tal forma que incluso la propia realidad del mundo efectivo se ve, en el cubismo, relativizada en su ontología. Lo que esta concepción de la ficción descubre es que dentro del mundo efectivo existen otros mundos alternativos cuya existencia depende sólo de un observador no ingenuo que establezca relaciones entre las formas sensibles de la realidad.

> SUEÑO DEL VIOLINISTA. Siempre había sido el sueño del gran violinista tocar debajo del agua para que se oyese arriba, creando los nenúfares musicales. En el jardín abandonado y silente y sobre las aguas verdes, como una sombra en el agua, se oyeron unos compases de algo muy melancólico que se podía haber llamado "La alegría de morir", y después de un último "glu-glu" salió flotante el violín como un barco de los niños que comenzó a bogar desorientado. (Gómez de la Serna, 15).

En este Capricho de Ramón no llama la atención el argumento, ni el personaje, ni la narración en sí. Es mucho más interesante el juego imaginativo por el que se crea un entramado de relaciones insólitas: la música acuática en dos niveles de percepción (abajo y arriba) y su creación sinestésica (las flores sonoras), el contraste del jardín modernista con la muerte absurda, la melancolía de "La alegría de vivir" y lo abrupto del "glu-glu", y, sobre todo, el violín que boga desorientado. Esa última imagen logra reunir tantos ecos que la metonimia de la que parte (violinista-violín) queda enterrada bajo una avalancha de sentidos añadidos. La estirpe cubista de esta imagen es más evidente aún si la comparamos con ese coqueteo con arquetipos modernistas y simbolistas que hay al comienzo (la música sumergida, el jardín decadente). La realidad tradicional no se modifica sustancialmente pero gracias al análisis artístico descubrimos en ella un mundo insólito, donde los violines pierden la orientación cuando bogan.

La teoría de la ficción tiene que explicar todavía la ficción de textos descriptivos, pictóricos o líricos. Este Capricho, al prescindir del aparato narrativo, problematiza un concepto de ficción quizá muy anclado en la idea de argumento. No en todos los mundos posibles ocurren cosas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOLEZEL, L. (1989). "Possible Worlds and Literary Fictions". *En Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, S. Allén (ed), 221-242. New York:Gruyter.

GOMEZ DE LA SERNA, R. (1947). *Caprichos*. Madrid: Espasa Calpe.

JAKOBSON, R. (1987). *Language in Literature*. Cambridge: Harvard U.P.

NICOLAS, C. (1988). *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

RYAN, M.L. (1992). "Possible Worlds in Recent Literary Theory". *Style* 26/4, 238-553.