



Alegoría y Representación

Formas de figurarse lo real



Diego Fernando Gutiérrez Vera



ALEGORÍA Y REPRESENTACIÓN: FORMAS DE FIGURARSE LO REAL

DIEGO FERNANDO GUTIÉRREZ VERA¹

¡Tú, por ser hombre libre, amaras siempre el mar!
Porque el mar es tu espejo: en él ves tu propia alma,
El despliegue infinito de sus olas, tu espíritu
No es abismo que tenga amarguras menores.
Charles Baudelaire
El hombre y el mar

Para considerar un marco establecido del lenguaje, basta contemplar una pintura extraída del mundo, entendida como imagen *mimética*: la escultura de Tersites y Tersites; la pipa y la pintura de una pipa; el mapa y el territorio, en fin. La forma como se representa el mundo no resulta *univoca*, tampoco solo se anuncia alfabéticamente², puesto que no existe una única forma de decir las cosas, sino la polisemia que puede lograr significarlas. Sin embargo, aquello que se expresa del mundo para descifrarlo, en la medida en que isomorfamente no se relacionen, cae en la incoherencia que sobrepasa el lugar de la alegoría. Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo,³ y para Wittgenstein (2019) solo los hechos o casos, merecen expresarse desde el lenguaje, pues, en su *Tractatus* afirma que lo que es de la mística y todo lo perteneciente a esta no puede pensarse, y solo lo pensable se cristaliza en el lenguaje; de lo místico, por tanto, no se puede hablar, y “de lo que no se puede hablar es mejor callar”⁴. Pero este trabajo, busca el poder decir de las cosas del mundo, no con la estructura lógica que amerita entenderse, desde la ciencia, la lingüística y la filosofía del lenguaje. El arte, pues, ha codificado lo real, en un lenguaje que incita descifrarlo. La representación alegórica es el interés de este análisis.

De la locura y la razón

En el siglo XVIII, figuras como Rousseau y Voltaire, se convierten en los pensadores ilustrados de la época. El racionalismo cartesiano y el método inductivo de Bacon establecen el camino para la construcción del discurso de la verdad. El ensayo, es el texto por excelencia de este siglo; acompañado siempre de funciones morales y didácticas. Un lenguaje literal expresa el mundo, pero solo a finales del siglo XVIII, el movimiento romántico surge como reacción ante los cánones de la ilustración. Habría que revisar la literatura de entonces, no precisamente la moderna, sino lo que, en contraste con el naturalismo y el neoclasicismo⁵, se denominó la literatura fantástica.

¹ Estudia Licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad de Nariño.

² Véase, Derrida, J. (1986). *La Gramatología*. Siglo XXI. Derrida, habla en la Gramatología sobre una escritura anterior a la de la lingüística, incluso anterior al habla. Él la llama *archiescritura* y es anterior al lenguaje alfabético.

³ Véase, (5.6) Wittgenstein. L. (2019). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza.

⁴ *Ibid.*, (7).

⁵ Cabe aclarar que el romanticismo, que dio origen a la literatura gótica-fantástica, surge como respuesta ante el proyecto epistémico de la modernidad. El método científico para la investigación de la verdad desplaza las viejas leyendas folclóricas y creencias e imaginarios de la sociedad. Aun con esto, el arte romántico irradia una figuración de la época, el naturalismo y el neoclasicismo eran construcciones artísticas que resaltaban lo real y la razón, tanto moderna como grecorromana, sin embargo, el romanticismo fue posiciones y transformándose hasta la actualidad.



En este punto, lo que se quiere demostrar, es cómo esta literatura puede relacionarse, teniendo en cuenta sus elementos constitutivos, con los aspectos que se han determinado acerca de la locura. Asimilar la locura, como una forma fantástica del lenguaje que explica, desde otra mirada, el mundo. Aunque para Todorov (1999), entienda por fantástico, como el momento en el que están en juego lo natural y lo sobrenatural, que él llama: *vacilación*, y que, además, exprese:

Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una “función” de lector, implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes. (Todorov, 1999, p. 28)

Para Todorov, entonces, todo texto es fantástico, en la medida en que logre generar un vínculo con el lector, que este mismo se convierta en un personaje más de la historia. Así pues, una posible alegoría de lo real parece no aceptarse desde este punto de vista. Pensar, por ejemplo, en una noche, un castillo, una capilla, unas cuevas, un matrimonio fallido y la locura en medio de ello⁶. ¿Toda esta degradación de la lumbra y resurrección de los edificios medievales, no querrá decir algo respecto al discurso moderno?

Michel Foucault, en su obra *Historia de la locura en la época clásica*, analiza tres momentos importantes del desarrollo socioestructural de la locura: 1) la nave de los locos. Donde la asignación de la locura es arrojada hacia los mares que permitieran segregar la locura de la razón. Aquí la locura está hacia luz, recorriendo los bordes de donde habita la razón. 2) en un segundo momento, en la época clásica, la locura ya no es puesta hacia la luz sino bajo la oscuridad; de los barcos pasa al encierro, su voz no es solo apartada de la razón, sino invisibilizada. 3) en el siglo XVIII, la locura se empieza a tratar, y los comportamientos de los “locos”, terminan por reducirse a objetos del discurso médico.

Es interesante cómo la novela era considerada un peligro para la sociedad, ya que era un factor que podía tender a los lectores a la locura. En palabras de Foucault:

Del autor al lector las quimeras se transmiten, pero aquello que era fantasía, por una parte, se convierte en fantasma por la otra; la astucia del escritor es aceptada con tanto candor como imagen de lo real. En apariencia, nos encontramos solamente ante una crítica fácil de las novelas de imaginación; pero un poco por debajo, hay toda una inquietud sobre las relaciones que existen, en la obra de arte, entre la realidad y la imaginación, y acaso también sobre la turbia comunicación que hay entre la invención fantástica y las fascinaciones del delirio [...] Locura donde son puestos en tela de juicio los valores de otro tiempo, de otro arte, de una moral, pero donde se reflejan también, mezcladas y enturbiadas, extrañamente comprometidas las unas con las otras en una quimera común, todas las formas, aun las más distantes, de la imaginación humana.

[...] La locura dibuja una silueta bastante familiar en el paisaje social. Se obtiene un nuevo y un vivísimo placer de las viejas cofradías de tontos, de sus fiestas, sus reuniones y sus discursos. (Foucault, 1994, pp. 63, 64 y 75)

Ese activar de la imaginación es el que trata de ofuscar lo real; la razón halla en la imaginación el umbral a la locura: el libro como una puerta de fuga para los proscritos. Pues la razón, como factor dominante, se instala en el sujeto moderno. Desde Descartes (2011), cuando el *cogito ergo sum*,

⁶ Descripciónes espaciales de *El castillo de Otranto* de Horace Walpole. (1764)



define al hombre como un ser dotado de razón y que la realidad del mundo (el de los sentidos) no estaría determinada sino por el *yo pensante*.

Cabe reflexionar un momento, sobre lo que se quiere decir de la alegoría, como forma dual del lenguaje. La alegoría, etimológicamente, proviene del griego *allegoria*, por un lado, (allos) = “otro” y (agora) = “discurso público”. Es decir, la alegoría es ese otro discurso (que se construye de diferentes elementos, en este caso, literarios y pictóricos) que explica la idea “original”. No se debe comprender la alegoría al igual que la metáfora, la alegoría es toda una representación en el que cada elemento es un símbolo. Y en este caso, se ha de pensar en cada símbolo de la realidad moderna hasta los primeros años de vanguardia. Es así, que se pretende vincular la alegoría con la *mimesis*, una imitación de la realidad, desde un enfoque connotativo. Como será el caso de la pintura de Picasso más adelante. Cuando se dice “guerra”, lo primero que se proyecta en la mente es armas, sangre, fuego, cúpulas militares, etc. Pero, al día de hoy, El Guernica es una imitación alegórica de la idea “guerra”. Alude a ello, pero basta descifrarlo.

La escritura y el mensaje lingüístico:

Es bien sabido que el lenguaje es motor de comunicación, funciona por una variedad de reglas que forman un sistema lingüístico. Desde Saussure (1945), se arma un esquema jerárquico de la adquisición del lenguaje, y que sirve de relación entre las palabras y las cosas de las que se hablan: el *significado* y el *significante*. Con esto, la forma como se describen y se reproducen las cosas del mundo, surge la necesidad de pensar en las acciones o eventos que forman una idea de la que se puede decir o construir un discurso. Hanna Arendt (2013) estudia la naturaleza banal del mal con el juicio de Eichmann, Van Dijk (1999) explica cómo funciona el discurso desde realidades que convergen en lo social y político, pero Pablo Picasso, no habla de guerra, no hace un discurso de la guerra, ni un significado, hace una representación pictórica-alegórica de la guerra. Ahora bien, ¿pintar no es acaso una expresión del lenguaje? Para Derrida (1986) “la época del logos rebaja la escritura, pensada como mediación de mediación y caída en la exterioridad del sentido [...] La escritura es este olvido de sí, esta exteriorización, lo contrario de la memoria interiorizante, de la Erinnerung que abre la historia del espíritu” (pp. 19 y 33). La escritura, para Derrida, no es solo una representación alfabética en el papel, la escritura es el lenguaje mismo, por ello, entiende como escritura, las diferentes formas en las que se puede hacer un texto, texto como tejido, no solo como letras, texto/tejido como cine, música, pintura, etc.



Guernica, 1937, Pablo Picasso

En 1937, el pintor español Pablo Picasso, en menos de un mes, elaboró un cuadro que mostraba la crudeza del franquismo en la guerra civil española. Los bombardeos perpetrados en abril del mismo año, en la provincia de Vizcaya, más exactamente en Guernica, generaron un aproximado de más doscientas muertes. Las figuras que la guerra dejan como resultado, son la imagen que da vida a la voz de corrientes como el surrealismo y el expresionismo, pues por más que la subjetividad implante su forma de retratar el mundo, hay, realmente una reproducción a la inversa, es al mundo en su pleno caos y desfiguración lo que retrata el pintor de vanguardia. Por eso, este cuadro, emblema del cubismo, logra captar un análisis lingüístico estructuralista, y así mismo, sin exhibir civiles caídos, sangre y bombas, es un *otro* discurso de la guerra. Roland Barthes (1986) distingue entre mensaje literal y mensaje simbólico, aunque, si bien lo analiza desde la imagen publicitaria y con textos que suelen acompañar como mensaje literal, apunta también acerca de un mensaje sin texto (verbal) que permite interpretación. Este mensaje llamado por él (además de simbólico) cultural y connotado, amplía las diferentes lecturas sobre un texto, en este caso la pintura, es decir, no solo se puede representar o decir de muchas maneras las cosas, sino que una cosa o idea, se puede leer o tener deducciones distintas. Barthes llama a esto el *idiolecto*, una característica propia de cada individuo: está el discurso de la guerra, pero el periodista lo dice de una forma, la víctima de otra, el poeta de otra muy suya y el pintor de otra más. “La imagen en su connotación, estaría constituida entonces por una arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos (de idiolectos)” (Barthes, 1986, p. 43). La imagen de la que habla el teórico francés, no es más que ese lenguaje que se comunica, que se aviva de una forma objetiva o interpretativa.

Es así, entonces, que la guerra, como imagen representada, se proyecta desde el idiolecto pictórico, es de ahí que tenemos esa lectura; se es la noticia de la guerra a través del mensaje connotado. En esa misma sección, Barthes, explica estos tipos de mensajes, tomando como ejemplo para el mensaje literal a la fotografía y para el mensaje connotado al dibujo (el cual se podrá asociarla con la pintura); en la fotografía, “la relación entre significado y significante no es de «transformación, sino de registro” (p. 40), o sea, lo que capta la fotografía no es una intervención de representación humana, sino que la escena alude a una acción de *estar ahí*, la fotografía funciona como un informe de la realidad, tal es el caso, de Robert Capa al fotografiar momentos de tensión en medio de la segunda guerra mundial, en la playa Omaha, Normandía, en 1944. Pero, las técnicas de la fotografía, como el



encuadre, el ángulo, la luz, etc., transforman la imagen de la realidad, entre otras, surge una mínima intervención de representación humana. El trabajo del fotógrafo aquí, con estos recursos, hace de la fotografía un mensaje menos denotado. Pero, por otro lado, Picasso no hace un retrato bélico, lo que hace es desfigurar elementos de la naturaleza para simbolizar el producto de sus actores. No lo dice directamente, lo imagina, lo reproduce con otra perspectiva. Con respecto al dibujo, Barthes asevera:

[...] la reproducción de un objeto o escena por medio del dibujo obliga a realizar un conjunto de trasposiciones reglamentadas; no existe como un estado natural de la copia pictórica, y todos los códigos de trasposición son históricos [...] después, la operación de dibujar (la codificación) provoca de inmediato una separación de significante y significado: el dibujo no lo reproduce todo, y a menudo reproduce muy poca cosa... (p. 39)

Rompe lo pictórico —como transformación de lo real— con la relación del significante y el significado, primero, porque esta relación viene dada solo para la forma lingüística del uso; la palabra «taza», debe representar un objeto de retención de líquidos con agarre. Se cree que esa es la única manera de representarnos las cosas. La pintura, así como la música, la orfebrería, la literatura gótica y de vanguardia, no entran en el juego del significante y significado, entran en el juego de la representación alegórica de los hechos del mundo.

El Sarcasmo

Desde la filosofía clásica, la enseñanza de Diógenes de Sinope, que nunca se hizo académica, emprende una variante alegórica del lenguaje. La representación del sarcasmo como comentario o como respuesta, ante definiciones erradas o preguntas tautológicas, puede verse como un símbolo de resistencia, una voz que juega con su correlato y que pone a prueba identificando sus debilidades discursivas. Una expresión ingenua y otra sarcástica no pueden vivir sino desde un ejercicio pedagógico. Aunque el sarcástico deje en ridículo a su interlocutor, este último, posiblemente, pula su discurso remitiéndolo a la revisión que el sarcástico a anunciado. La clásica anécdota, narrada por Diógenes Laercio, donde se presenta Diógenes de Sinope en la Academia de Platón, es por excelencia, el sarcasmo histórico que pone en duda y corrección a la sabiduría oficial de Atenas.

40. Dirigiéndose a unos ratones que corrían a su mesa, dijo: «¡Mira que hasta Diógenes alimenta parásitos!». Al llamarle Platón «perro», le dijo: «Sí, pues yo regreso una y otra vez a quienes me vendieron». Saliendo de los baños públicos a uno que le preguntó si se bañaban muchas personas le dijo que no. Pero a otro, sobre si había mucha gente allí, le dijo que sí. Platón dio su definición de que «el hombre es un animal bípedo implume» y obtuvo aplausos. Él desplumó un gallo y lo introdujo en la escuela y dijo: «Aquí está el hombre de Platón». Desde entonces a esa definición se agregó «y de uñas planas». A uno que le preguntó a qué hora se debe comer, respondió: «Si eres rico, cuando quieras; si eres pobre, cuando puedas». (Laercio, 2007, p. 297)

Si bien la ironía, es otra manifestación del saber, puesto que se camufla en una confusa ignorancia, no debe ser explicada igual que el sarcasmo, porque, con Diógenes “El Perro”, permite el sarcasmo derivar de las voces subyacentes o marginales del saber. La escuela Cínica no es estudiada con rigurosidad en las academias, por tanto, en el pensamiento dogmático de occidente, fundado por Platón, se ubica bien la ironía socrática. Si bien estas dos (sarcasmo e ironía), pueden considerarse representaciones alegóricas, serán nada más que del discurso, pero desde diferentes localidades.

El humor

Sin más, este breve análisis de la figura alegórica, como forma múltiple y descifrable de lo real, establece un juego con el lenguaje, que si bien precisa de modificaciones, permite siempre una



hermenéutica, una múltiple lectura sobre algún objeto. La representación alegórica, pone aquí de manifiesto una voz que viene del más allá, del extranjero que afirma la existencia, y no impone una sola forma de ver el mundo. Si el arte, en sus diversas expresiones crean universos fuera de este mundo, lo cierto es, y aquí se ha insistido, que el arte es un producto figurativo de lo real: una queja, una demanda, un punto de vista que puede transformarlo.

Referencias

- Arendt, H. (2013). *Eichmann en Jerusalén*. Debolsillo.
- Barthes, R. (1986). Retórica de la imagen. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós Ibérica S.A., (pp. 29-47)
- Derrida. (1986). *La Gramatología*. Siglo XXI.
- Descartes. (2011). *Discurso del método*. Gredos.
- Foucault. (1994). *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica.
- Laercio, D. (2007). *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Alianza Editorial. (p. 297)
- Saussure, F. (1945) *Curso de lingüística general*. Editorial Losada.
- Todorov. (1999). *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán.
- Van Dijk, T. (1999). Análisis crítico del discurso. *Anthropos*, (186).
- Wittgenstein. (2019). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Editorial.