

Oposiciones; contrastes y paradojas

JULIO ROMERO RODRÍGUEZ

Donde quiera que miremos nos encontramos un mundo dividido en elementos contrarios, aunque puede parecer que no está claro si ésto es así en realidad o si son nuestros mecanismos de percepción los que funcionan de acuerdo a patrones que solamente nos permiten captar contrastes. Discutir sobre este asunto nos llevaría directamente a sumergirnos en un círculo sin salida, y posiblemente, a la trascendente cuestión de la aparición del huevo a partir de la gallina o de la gallina a partir del huevo, cosa que podemos dejar para otra ocasión.

En cualquier caso, sabemos que la percepción humana se rige por la diferencia, el contraste, el cambio. Si un estímulo es constante se produce una progresiva habituación y, paradójicamente, se hace necesaria una variación para poder experimentar esa constancia. Y también sabemos que esta relación entre elementos contrapuestos aparece en todas las parcelas de la realidad: en los procesos metabólicos de distinto signo que funcionan en todos los seres vivos. O en la actividad del sistema nervioso donde, siguiendo a S. Lupasco, cuando una célula es excitada lo que se produce es un fenómeno de agresión y defensa; agresión, que es una suerte de muerte, cuando la membrana se depolariza, y defensa, a modo de resurrección, al repolarizarse. O en física, las partículas y antipartículas del universo atómico. O las tendencias antagónicas a la heterogeneización, hacia la máxima diferencia, frente a la homogeneización, hacia la máxima igualdad, que están siempre presentes.

No es de extrañar que si a niveles tan básicos y tan amplios localizamos estas relaciones de oposición, lo mismo ocurra en todos los demás aspectos de la existencia. Siempre ha sido así. El hombre primevo necesitaba establecer un mínimo orden en el desorden natural, y para ordenar las cosas había antes que nada que identificarlas. La historia del hombre comienza con esa identificación, con ese primer acto de creación en el que del caos primigenio van apareciendo los diferentes conceptos por un proceso de abstracción. Así lo cuentan todas las cosmogonías, aunque en esos casos los protagonistas no sean los hombres sino los dioses. Como el dios

Ptah, que hacía surgir lo existente al pensarlo; o como en la cosmogonía jueodocristiana donde al principio, se nos dice, era el Verbo.

Poner nombre a algo es separarlo de lo demás, hacerlo existir, y adjudicarle un lugar en el mundo que de esta manera el hombre va estructurando, pues no podemos pensar que la realidad esté dada de antemano, sino que es una elaboración humana, una entre las muchas que pudieron haber sido y no fueron.

En las pinturas del arte primevo se solían representar los animales por su contorno, lo que no es más que un reflejo del modo de proceder psíquico de que venimos hablando: se crea el concepto mediante su delimitación, lo que lo separa de lo demás. Y debido a esta forma de introducir orden en el caos, la estrecha interrelación de elementos contrarios estará siempre subyacente. Es lógico: si lo que permite la existencia de algo es la estrecha franja que lo limita, que lo diferencia del fondo posibilitador de la percepción, se está marcando un eje alrededor del cual se articulan dos partes diferenciadas, que deben su existencia una a la otra. El contorno del animal representado es lo que hace que esa imagen exista, aunque nosotros lo que percibamos no sea esa línea sino la imagen que contiene. Ese límite separa dos campos contrarios, y confiere existencia; pero, de algún modo, supone también una ruptura, una escisión en lo que antes era una continuidad. La creación supone a la vez una destrucción. Este es el drama básico.

En el cristianismo, o en cualquier otra religión, el nombre marca un cambio de naturaleza, el comienzo de un nuevo ser, pero trae consigo la tragedia de la imposibilidad de volver a la situación primera. Y este drama básico es la materia de la que, según S. Lupasco, se nutre el arte.

Así pues, no sólo la forma de percepción humana está basada en los contrastes, sino que el mundo, o al menos nuestra concepción de él, está estructurado de la misma forma, y su dinamismo, su movimiento, está en función de dos tendencias antagónicas, que asimismo, intervienen en todo lo que es humano y más aun en el arte, pues éste intenta poner de manifiesto la máxima tensión.

Así vemos en la historia del arte cómo adquieren importancia sucesivamente diferentes pares de contrarios: la armonía, la medida, el orden divino, frente a la simetría, la euritmia, el orden humano. La concepción sofista de la belleza, relativa y subjetiva, frente a la objetiva y absoluta de Platón. La verdad o la falsedad. Lo bello como aquello que se ajusta a la norma, al orden, en contraposición a lo bello como inspiración individual. La representación o la no representación...

Hay momentos, sin embargo, que son especialmente significativos, en cuanto a que la intensificación de la tensión entre los dos mundos contrarios se hace especialmente patente. Como resultado de uno de ellos, la crisis del Renacimiento, aparece la tragedia moderna que, como señala A. Hauser, nace al mismo tiempo que el humor.

La tragedia clásica giraba en torno a lo divino y lo humano, aunque el vencido era siempre el hombre. En la tragedia moderna los dioses ya no intervienen tan directamente, sino que de ser actores pasar a ser solamente espectadores y el hombre ahora debe luchar, no contra ellos, sino (y ahí radica la fuerza de la tensión que se crea) contra un conflicto irresoluble entre dos tendencias irreconciliables que pugnan en su interior: por un lado el carácter del héroe; por otro, su conducta. Autores como Hegel, Schelling o Kierkegaard insisten en que el héroe es culpable e inocente simultáneamente.

«El héroe es más grande y más noble que sus acciones y por ello es inocente, pese a los hechos más terribles que pueda cometer».

A. Hauser, 1982: 315

La esencia de la tragedia moderna es esta situación paradójica, que, con signo contrario, se repite en el caso del humor. Si en la tragedia el héroe sucumbe por sus acciones pese a la bondad de su carácter, el humor hace que a un personaje se le pueda perdonar, e incluso alabar, por terrible que sea su comportamiento. Si lo trágico, además, conlleva un desenlace inevitable, lo humorístico presupone que no hay nada que no se pueda evitar. El humor es una comprensión del mundo desde todos los puntos de vista y no sólo desde uno, como le ocurre al héroe trágico; sin exagerar la importancia de nada, pero sin perder de vista lo insignificante, y por tanto, la actitud en consonancia no será trágica sino susceptible de variación en cualquier momento.

Así pues, las dos manifestaciones se asientan en un juego entre elementos opuestos, y las dos son, por si ésto fuera poco, contradictorias entre si.

«El humor no sólo forma pareja con la tragedia sino que es también su polo opuesto. La tragedia es inconciliable, intolerante, no está dispuesta a ninguna concesión, ni a ninguna indulgencia; el humor es pacífico y tolerante, aunque no ligero ni cínico, y sonríe más que ríe. El humor representa un principio contrapuesto al de la tragedia, no sólo porque sonríe allí donde la tragedia llora y no sólo porque allí donde la tragedia no acierta a descubrir nada alentador y conciliante ve siempre algo alegre y bondadoso, sino porque el humor, como la fe cristiana, evita de antemano la tragedia al impedir que surja la desesperación y la renuncia definitiva».

A. Hauser, 1982: 321

En todas partes encontramos las mismas polaridades dinamizadas por fuerzas antagonicas, fuerzas a las que Charles Fourier se refiere con la expresión «leyes de la atracción apasionada», que para él son leyes astronó-

micas, psicológicas, matemáticas, y también literarias, poéticas, artísticas... y que, como dice Octavio Paz, imprimen movimiento a esa analogía, a esa correspondencia entre todo lo existente.

«La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo. Los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y las sustancias materiales».

O. Paz. 1987: 103

Octavio Paz hace un análisis de la poesía moderna apoyándose en este concepto de analogía y en su contrario, la ironía, la disonancia. En virtud de esta analogía, de esta correspondencia entre todo lo existente de que venimos hablando, es posible tender un puente entre cualquier idea, cualquier imagen, de forma que toda afirmación, toda visión poética, artística, es válida. Aristóteles sostenía que los poetas podían escribir sobre cosas inexistentes o imposibles, sin que eso significara que cometieran errores, pues el ámbito del conocimiento es distinto del de la creatividad, y el arte trasciende la verdad y la falsedad.

El pensamiento analógico se rige por la relación entre las ideas, por el ritmo, y no por el carácter de verdad o falsedad. En esto se contrapone a lo que Watzlawick denomina pensamiento digital, por comparación con el lenguaje de los ordenadores. Este sí discrimina continuamente entre lo verdadero y lo falso, no se fija en las semejanzas como el analógico sino en las diferencias. De hecho, el lenguaje digital de los ordenadores se sirve de dos únicas posibilidades que podemos concretar en 0 y 1, entre las que la máxima diferencia está bien patente.

Lo que corresponde a este tipo de pensamiento es la disonancia, o la ironía si usamos la denominación de O. Paz, entendida como la diferencia dentro de la semejanza universal, el momento en que se rompe la correspondencia y aparece la discordancia. Le da el nombre de ironía en el ámbito de la poesía, y el de mortalidad en el de la vida. Y ambas, ironía y analogía, conceptos opuestos e irreconciliables, aparecen integrando la estructura dinámica de la poesía moderna:

«La poesía moderna es la consciencia de esa disonancia dentro de la analogía».

O. Paz, 1987: 86.

Es igual que el juego del color en manos del pintor, que se vale de los contrastes cromáticos y tonales para conseguir que los diferentes colores se potencien o se suavicen, en la poesía si no existiera esa disonancia no

podríamos captar la analogía. Si no fuera por la diferencia de tiempos, o por el vacío, no percibiríamos el ritmo.

A esto ya hacía alusión Platón cuando, en el Banquete, hace decir a Erixímaco que el Amor se manifiesta como una armonía entre elementos contrarios, como ocurre con la música, la medicina... Platón mismo sabe muy bien de estos efectos de contraste y refuerza la intensidad de sus razonamientos mediante la mezcla de personajes de caracteres opuestos, o situando discursos de gran ardor poético al lado de argumentaciones estrictamente racionales. Su mundo de las Ideas no necesitaría estas tensiones, pero el mundo humano sí.

La analogía, por establecer semejanzas, introduce la constancia; mientras que la ironía, al buscar diferencias, valora los cambios. Corresponden a dos formas de entender la sucesión de acontecimientos muy distintas: el tiempo lineal, histórico, donde todo está en continuo cambio, frente al tiempo cíclico, en el que nada cambia, todo se repite.

«La ironía es hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepitable; la analogía es la manifestación del tiempo cíclico... La analogía se inserta en el tiempo del mito, es más, es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia de la historia».

O. Paz, 1987: 111

En el tiempo lineal pasado, presente y futuro están debidamente ordenados y los sucesos no se repiten, todo ocurre una vez, queda atrapado en el pasado y no vuelve a suceder. Por el contrario, cuando el tiempo es cíclico todo se vuelve a repetir una y otra vez, de ahí el sentido de los ritos y fiestas como celebración rítmica donde se hace presente el pasado.

Nuevamente dos visiones contrapuestas. Sin embargo, con el concepto cristiano de vida eterna, aparece un tiempo posterior al tiempo histórico en el que también quedan suprimidos los cambios. En la edad moderna ocurre lo contrario, se rechaza tanto el tiempo circular como el tiempo eternamente invariable del cristianismo y, a partir del siglo XVIII, el cambio, lo nuevo, es el punto de atención. Ahora no hay más eternidad que el eterno progreso. De ahí la actitud crítica de la modernidad y a partir de ella hasta las vanguardias del siglo XX. Crítica de lo anterior y ruptura, persecución de la novedad.

Así el arte del siglo XX se ha visto metido de lleno en un proceso de experimentación exhaustiva que en pocos años ha explorado casi todas las polaridades imaginables: la representación y la no representación, lo funcional y lo orgánico, lo estrictamente geométrico y lo puramente gestual, lo bello y lo feo, lo material y lo intelectual, lo grande y lo pequeño, lo plano y lo tridimensional..., ayudado además en su labor por un mercado que lo devora todo o casi todo.

A veces, los elementos contrarios se interrelacionan de una forma un tanto especial, y se genera una situación paradójica, circular, sin salida aparente, como fielmente reflejan muchos de los dibujos de Escher. Ante ella lo más probable es que se reaccione con la inactividad o con su otro extremo, la actividad exagerada. La exigencia de novedad en que se vieron envueltas las vanguardias era, claramente una de esas situaciones: si sólo interesa lo que aparece investido del valor supremo, lo nuevo, la novedad es el único fin a perseguir. Y al convertirse en norma la necesidad de cambios, lo nuevo pasa a ser lo normal, lo establecido. Se espera del arte que sorprenda, pero si eso es lo que se espera, ¿quién puede sorprenderse? Se hace imposible, pero tampoco es posible dejar de intentarlo.

Si este estado de cosas lo coloreamos aun más con, pongamos por caso, un arte ensimismado, según la expresión de Rubert de Ventós, que queriendo volverse hacia lo que le es más íntimo se encuentra prisionero de sí mismo. Si lo unimos a un arte que rechaza lo anecdótico, lo literario, y que, como señala Tom Wolfe, se vuelve más literario que nunca. Y si le añadimos alguna que otra situación circular más, nos hallaremos ante un panorama artístico ciertamente complejo y verdaderamente interesante, como corresponde a un momento de crisis.

BIBLIOGRAFIA

- GIEDION, S.: *El presente eterno: los comienzos del arte*, Alianza Forma, Madrid, 1988 (2.^a ed.).
- HAUSER, A.: *Origen de la literatura y del arte modernos*, Guadarrama, Barcelona, 1982 (4.^a ed.).
- LUPASCO, S.: *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*, ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.
- PAZ, O.: *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1987.
- PLATÓN: *Diálogos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988 (28.^a ed.).
- RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*, ediciones Península, Barcelona, 1978 (2.^a ed.).
- TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas*, Tècnos, Madrid, 1987.
- WATZLAWICK, P. y otros: *Teoría de la comunicación humana*, Herder, Barcelona, 1983.
- WATZLAWICK, P. y otros: *La realidad inventada*, Gedisa, Buenos Aires, 1988.
- WOLFE, T.: *La palabra pintada*, editorial Anagrama, Barcelona, 1989 (3.^a ed.).