

UN ILUSIONISTA DESILUSIONISTA Metaimagen en M.C. Escher

Úrsula Bravo

Si supierais lo que he visto
en la oscuridad de la noche...

M.C.E

En *El espejo mágico de M.C. Escher*, Bruno Ernst¹ clasifica la obra del grabador holandés en tres grandes temas: el primero se refiere a la estructura del espacio, y su desarrollo se basa en tres variables: paisajes, mundos extraños que se compenetran mutuamente y cuerpos matemáticos. El segundo se refiere a la estructura de la superficie, dentro del que podemos reconocer las metamorfosis, los ciclos y las aproximaciones al infinito. Y en el tercero nos encontramos con proyecciones del espacio tridimensional sobre la superficie bidimensional, donde distinguimos cuadros que tratan el conflicto entre el espacio y la superficie en el problema de la representación, los que se ocupan de la perspectiva y los que representan figuras imposibles.

Si bien esta clasificación nos puede servir como punto de partida para entender mejor la obra de Escher, no debemos tomarla como referencia rígida; baste mencionar que los temas tratados se relacionan entre sí traspasando los límites de la clasificación una y otra vez. Así, por ejemplo, en *Reptiles* podemos encontrar metamorfosis, ciclos y compenetración entre un mundo bidimensional y otro tridimensional. Por otro lado, la representación del infinito no se limita a la partición regular de la superficie, ya que también

¹ Ernst, Bruno: *El espejo mágico de M.C. Escher*, Taschen, Berlín, 1990, p.20.

es posible hallarla en las construcciones imposibles de *Escaleras arriba y escaleras abajo* y *Cascada*.

Más allá de las delimitaciones temáticas, el artista sintetiza en su obra tres aspectos fundamentales de la imagen: su función de representación de la realidad; su capacidad para crear realidades ficticias y hasta materialmente imposibles y, finalmente, el carácter autorreflexivo de la imagen, que de algún modo viene a contradecir o mejor dicho a desvelar el engaño de las dos anteriores a través de la inclusión de un nivel "meta".

Mi interés en la obra de Escher, responde justamente a este último aspecto y supone un intento de explicar ese extraño efecto de encantamiento y desencantamiento que produce en el espectador, esa misteriosa seducción por sus mundos fantásticos, que por lo general viene acompañada de la aún más extraña sensación de estar siendo burlados. Concretamente, este trabajo pretende analizar los distintos tipos de metaimagen presentes en tres obras de Maurits Cornelis Escher, a saber: *Manos dibujando*, *Encuentro* y *Arriba y abajo*, para tratar de demostrar que no es necesaria la presencia de una imagen referida en la creación de un nivel autorreflexivo de la imagen.

La metaimagen

Jorge Alessandria² introduce el término "metaimagen" por analogía al concepto "metalenguaje" proveniente del ámbito de la lógica y utilizado en lingüística para distinguir dos niveles o funciones de la lengua: el lenguaje-objeto, que habla de las "cosas", y el metalenguaje, o lenguaje que habla o se describe a sí mismo.

Por otro lado, desde el ámbito de la Teoría del relato, Gérard Genette también ha hecho uso del morfema "meta-" para distinguir distintos niveles dentro de un mismo relato; por ejemplo en

² Alessandria, Jorge: *Imagen y metaimagen*, Enciclopedia Semiológica, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, U. de Buenos Aires, 1996.

aquellos casos en que un personaje narra una historia donde un personaje narra una historia.

Desde esta perspectiva, afirmamos con Alessandria que la metaimagen es una imagen (imagen1) que representa otra (imagen2), y que es significada por ésta.

De esta definición se desprenden al menos dos puntos importantes:

1. que la metaimagen implica la presencia de dos imágenes, una incluyente y la otra incluida,
2. que la imagen incluida (imagen2) no sólo debe aparecer dentro de la imagen incluyente (imagen1), sino que además debe *significarla*.

¿Podemos encontrarnos con imágenes contenidas dentro de imágenes, sin que las primeras signifiquen a las segundas?

Responderemos afirmativamente a esta pregunta al menos en los casos siguientes: cuando la significación de la imagen₂ está al servicio de la significación de la imagen₁, es decir, del discurso objeto, tal es el caso de los cuadros que aparecen dentro de cuadros que representan habitaciones en cuyos muros hay colgados cuadros. En este caso hay imágenes dentro de imágenes, pero al no implicar una distinción de grado o nivel, no recae en ellas mayor función discursiva. Estos casos han recibido el nombre de encastramiento.

Un segundo caso se podría dar cuando la imagen₂ no es reconocida como tal, es decir, posee una función de significación que no es decodificada, por tanto la superposición o duplicación del código no es percibida. Un ejemplo para ilustrar esta idea podría ser la habitación de van Gogh en Arles: más allá de la intención que haya o no tenido el autor al incluir su autorretrato dentro de los cuadros colgados en la pared, podemos afirmar que se produce un grado de significación mayor, o al menos diferente, si éste es

reconocido. Puede que no recaiga sobre él mayor función discursiva y que composicionalmente tampoco cobre especial protagonismo, pero lo cierto es que el autorretrato, al ser identificado como tal, pasa a ser más que una mera inserción, porque de alguna manera nos saca de la habitación y nos remite al pintor, es decir, rompe la ilusión remitiéndonos al artífice de la ilusión³. Si por el contrario, la función significativa de la imagen2 no es decodificada, ésta sólo aparece como imagen encastrada.

Aunque difícil de imaginar, bien podemos preguntarnos dónde quedaría la reflexión acerca de la imagen que plantea Velázquez si un espectador de *Las Meninas* no supiera cómo se pinta un cuadro, o no reconociera un espejo en el muro del fondo.

Si metalenguaje es el lenguaje que habla del lenguaje respondiendo a un desdoblamiento que posibilita su autorreflexión, en el caso de la imagen —afirmamos aquí— el nivel meta no radica tanto en la presencia de una imagen2 como en la capacidad autorreferente de la imagen1, que exige a su vez una actitud reflexiva por parte del espectador, quien percibirá la imagen en cuanto imagen y no sólo como ilusión, lo que lo expulsará del juego, ya que “la compulsión a reflexionar (...) impide consecuentemente la ilusión”⁴. Pero ¿cómo podemos reconocer este nivel autorreflexivo, si no está vehiculado a través de una imagen referida?, o dicho de otro modo, ¿podría darse, y de qué manera, un nivel meta en ausencia de una imagen2?

³ Cabe señalar que existen al menos tres versiones acabadas de la habitación de Vincent en Arles —fechadas en octubre de 1888 y septiembre de 1889—, todas son muy parecidas en cuanto al colorido y a la disposición de los objetos, sin embargo es posible distinguir que sólo en las dos versiones del año 89 aparece, claramente y en la misma ubicación, un autorretrato de van Gogh, aunque uno distinto en cada versión.

⁴ Schultz, Margarita: “El conflicto como factor estético”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Chile*, p.39.

Trataremos de responder a estas interrogantes mediante el análisis de las obras arriba mencionadas. La selección se ha realizado intentando abordar el cruce de los dos ejes que nos convocan: las investigaciones visuales desarrolladas por el artista y la reflexión en torno a la imagen y su capacidad para crear un nivel de autorreferencia.

Desde el primer punto de vista, las obras elegidas dan cuenta de las siguientes temáticas abordadas por Escher:

- El dibujo como engaño y el descubrimiento del engaño a través del dibujo.
- La estructura y partición regular de la superficie.
- La estructura del espacio tridimensional y su proyección sobre la superficie bidimensional.

En relación con la metaimagen, estas obras se analizarán considerando la presencia o ausencia de una imagen referida:

- Nivel meta basado en la presencia de una imagen².
- Metaimagen y presencia ambigua de una imagen².
- Metaimagen ausente como imagen², aunque presente como discurso reflexivo de la imagen sobre sí misma.

De la representación

Antes de comenzar el análisis de las obras, me parece pertinente tratar conceptos como representación y realidad. En este contexto quisiera citar a Michel Foucault⁵, quien en su ensayo sobre Magritte se refiere a uno de los principios que han dominado en la pintura occidental de los últimos cinco siglos; éste “plantea la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo represen-

⁵ Foucault, Michel: *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, 1981, p.13.

tativo”, es decir, la representación pictórica figurativa se basa en el enunciado: “lo que veis es aquello”, donde no importa demasiado si la imagen se refiere a lo visible que la rodea, es decir, a una realidad fáctica retratada, o bien, si crea (y muestra) una realidad ficticia que se le asemeja. Retratar y mostrar son dos formas de representación; en el primer caso, el tema está dado por una escena original, en tanto que en el segundo, el tema lo constituye el contenido mismo de la imagen⁶.

Disfrutamos al descubrir el lazo que une semejanza y afirmación cuando, por ejemplo, reconocemos una manzana en el dibujo de una manzana: “vemos” una manzana allí donde sabemos que no hay una manzana, y esto nos produce placer, el placer de la ilusión, el placer de jugar a que estamos viendo una manzana. Poco nos importa si el pintor estaba viendo una manzana en particular frente al caballete, o estaba evocando el recuerdo de las manzanas en general, o bien estaba copiando otro dibujo de una manzana. Lo que verdaderamente nos conmueve es que vemos como si fuera una manzana aquello que sabemos que no es una manzana. En este “ver como si fuera y saber que no es”, radica la doble conciencia de ilusión y realidad que requiere la experiencia del arte.

Ahora bien, el pintor puede agregarle ojos a la manzana y pintarla azul, veremos entonces una manzana azul que nos mira. Ya no cabrá dudas de que el modelo no pudo estar frente al caballete, y pese a que seguramente nunca nos hemos encontrado en una frutera con una manzana azul que nos mira, de algún modo también la podemos reconocer. El placer aumentará con la sorpresa de descubrir que “esto es algo que no existe, que es imposible que exista, y que sin embargo puedo ver”, o dicho de otro modo: “veo lo imposible...”.

Como hemos visto, la representación no necesariamente es un retrato, puede ser también el mostrar una realidad creada, semejante a la imagen. En este caso no es el dibujo el que imita la

⁶ Black, Max: *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona, 1983, p.129.

realidad, sino que la realidad ficticia está siendo determinada por el dibujo. La imagen ha sido despojada de su función de “reflejo especular de la realidad”, y, sin embargo, es tan “creíble”, en cuanto a su capacidad para ilusionarnos, como el retrato más fiel. La ilusión aparece entonces como una representación convincente, sin importar si se trata de algo existente, algo inexistente pero posible o algo simplemente imposible.

Manos dibujando

Desde la perspectiva de la narratología, Genette⁷ plantea la necesidad de reconocer los límites del relato, considerando las oposiciones mediante las cuales éste se constituye frente a las diversas formas de no-relato. Criticando la oposición que realizan Platón y Aristóteles entre poesía dramática y narrativa —quienes consideran a la primera como más plenamente imitativa—, el autor sostiene que el carácter mimético del género dramático no radica en el texto sino en los gestos que representan acciones. Por el contrario, el texto directo se limita a repetir literalmente un discurso ya pronunciado o bien a constituir uno ficticio.

El género mixto alterna una materia no verbal representada por medios verbales (aquello de lo que se habla), y una materia verbal que se representa a sí misma generalmente a través de la cita (el habla del que se habla). De esta forma, los diálogos —que aparecen insertos sobre un fondo narrativo— constituyen una “interpolación en medio de un texto que representa acontecimientos, de otro texto directamente tomado de esos acontecimientos”⁸.

A diferencia del género mixto, donde la relación entre el relato y el discurso se establece en términos de objetividad y subjetividad —entendidos como criterios puramente lingüísticos—, la metaimagen plantea una relación de tipo imagen-realidad o ilusión-

⁷ Genette, Gérard: “Fronteras del Relato” en *Análisis estructural del relato*, Premiá, México 1990, p.196 y ss.

⁸ *Ibíd.*, p.199.

verdad entre la imagen incluyente y la imagen incluida, ya que todo lo que queda fuera de la imagen₂ —el fondo— queda determinado como lo real, en tanto que sobre ésta recae el significado de lo no-real, la imagen producida, el engaño. Ambas posibilidades quedan constituidas por oposición y en función un borde que las separa —el metamarco— que cumple la función de las comillas propias de las citas o de los guiones que enmarcan los diálogos en el texto escrito.

Sin embargo, al observar *Manos dibujando* (fig. 1), podemos darnos cuenta de que la relación ilusión-verdad se cumple y se refuta a la vez.

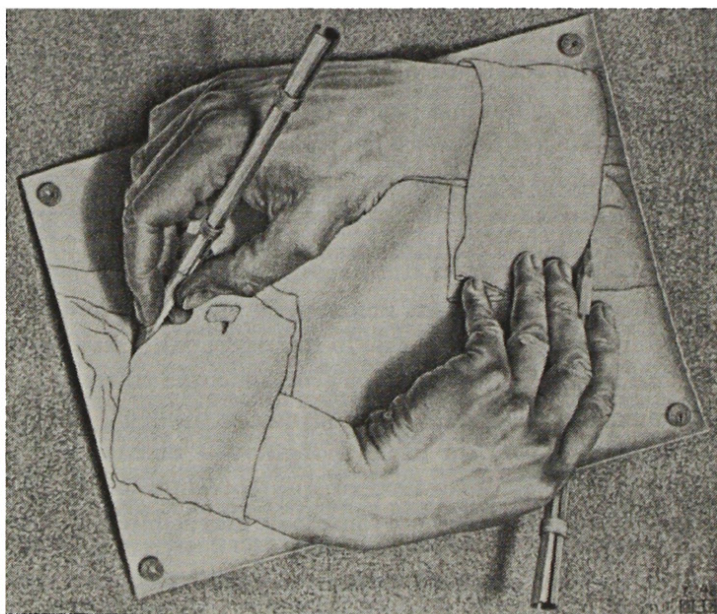


Fig 1

Al centro del cuadro aparece la imagen₂ como eje central del discurso: un dibujo clavado con chinchas sobre una superficie. En él vemos dos manos que se dibujan una a la otra con creciente realismo, en lo que parece un juego autofecundante sin principio

ni fin. Este juego de mutuas/auto/creaciones nos remite a las pinturas de los pintores pintándose a sí mismos. Al autorretratarse junto al retrato a su padre —a su vez pintor— el español Antonio Martínez añade a esta temática un ingrediente filial, y por ende afectivo. Refiriéndose a esta obra, Julián Gallego⁹ pone en boca de su autor una frase que bien podemos tomar prestada para describir la relación que se establece entre las dos manos dibujadas por Escher: “a él (ella) se lo debo, pero él (ella) es obra mía”.

De factura más sencilla, aunque igualmente paradójico, es un dibujo de Saúl Steinberg, donde volvemos a encontrar la imagen de dos manos dibujándose una a la otra. Al respecto Gombrich escribe: “No tenemos pista alguna para descubrir qué mano es la supuesta real y cuál la imaginaria: ambas interpretaciones son igualmente posibles, pero ninguna en sí es coherente”¹⁰. La incoherencia se manifiesta al intentar clasificar la imagen dentro de una determinada categoría de experiencia, o dicho de otro modo al proyectar en la imagen ciertas características fácticas que tomamos de nuestras experiencias previas.

Escher nos da, sin embargo, una breve tregua: al aparecer dentro de un recuadro blanco (la hoja de papel), el boceto es identificado como imagen producida; en consecuencia podemos aceptar —no sin cierta sonrisa cómplice al reparar en la contradicción de las manos que se dibujan a sí mismas— que “es tan sólo un dibujo”¹¹.

⁹ Gallego, Julián: *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid 1991, p.126.

¹⁰ Gombrich, E.H: *Arte e ilusión*, Debate, Madrid, 1997, p.200.

¹¹ En esta complicidad hay un asomo de extrañamiento, el atisbo de una ilusión rota por lo imposible. Pero como lo imposible aparece significado como no-real, lo podemos aceptar sin mayor conflicto, ya que sabemos que dentro de lo no-real del dibujo, la fantasía tiene tarjeta de residencia: “Es tan sólo un dibujo” pensamos con alivio, y en este ‘tan solo’ subyace la idea de inocuidad; lo imposible, al aparecer como dibujo, es inofensivo, no atenta contra la fe en nuestras percepciones.

El asunto no termina ahí: tal es el realismo que van adquiriendo las manos, que se salen del papel y parecen cobrar vida. Nos encontramos aquí con dos tipos de metalepsis o saltos de mundo, el más evidente se produce cuando la mano se sale del borde del papel, traspasando el límite entre la supuesta imagen (imagen2) y la supuesta realidad (imagen1), lo que viene a desmentir el carácter “inofensivo” del dibujo. Menos obvia resulta la evolución metaléptica que experimentan las manos, cuando el boceto lineal se transforma en dibujo volumétrico. Llamamos metalepsis a esta transformación, porque en ella también se sugiere un traspasar —aunque en forma gradual— de una realidad a otra que la contradice: la primera de carácter lineal, la segunda con propiedades volumétricas.

En este constante vulnerar los límites que separan distintas realidades es donde radica la fuerza discursiva de la obra, a saber: la reflexión acerca de la representación pictórica como medio de proyección de objetos tridimensionales sobre una superficie bidimensional y la denuncia del dibujo como un engaño a nuestros sentidos, denuncia hecha por el dibujo mismo. La paradoja va aun más lejos: las manos que surgen de la imagen resultan más reales, en tanto su cualidad tridimensional, que la realidad misma que aparece prácticamente bidimensional (la superficie sobre la que está el dibujo, el papel y los chinchos).

La metaimagen se traiciona a sí misma a través de la metalepsis, ya que si bien la imagen1 es significada como real por la imagen2, esta realidad es a la vez negada al vulnerarse el límite entre la supuesta imagen y la supuesta realidad, quedando en evidencia que lo único real es que todo no es más que ilusión, que hemos sido engañados con nuestra propia autorización, ya que desde antes de ver el grabado sabíamos que una lámina impresa en un libro, no es más que tinta sobre papel.

Manos dibujando es una discusión tan redundante como contradictoria, donde la ilusión de realidad aparece primero enunciada por la metaimagen, luego negada por el metamarco, una vez más enunciada por la metalepsis y finalmente negada en el marco

de la imagen 1. Vertiginoso juego de contradicciones, en cuya proyección cabe preguntarse si nuestra realidad no es igual de relativa que la realidad de las manos dibujadas.

Un extrañamiento asalta al observador despojándolo de la ilusión.

Encuentro

En manos dibujando nos hemos encontrado con una imagen dentro de una imagen, en ella radica en gran medida la fuerza de la obra. Sin embargo, hemos podido establecer que el conflicto que se plantea no reside tanto en la presencia del dibujo dentro del dibujo, como en la vulneración del límite entre la supuesta imagen y la supuesta realidad. Veamos ahora qué sucede en aquellos casos en que no resulta tan claro establecer la existencia de una imagen 2.

Con este objetivo revisaremos las obras que se estructuran en base a una partición regular de la superficie. En ellas la metaimagen, como inclusión significativa de una imagen 2, parece presentarse con mayor ambigüedad, ya que tanto podría afirmarse que está presente, como que no lo está. El motivo de esta aparente contradicción se encuentra en la relación entre el principio mismo de la partición de la superficie (la repetición) y la esencia de la representación pictórica figurativa (la ilusión).

La repetición de figuras abstractas (geométricas o irregulares) en una superficie dada, puede ser percibida simplemente como una cualidad de ésta, sea extrínseca (ornamento) o bien intrínseca (textura). En ambos casos parece inútil averiguar si estamos viendo una misma figura repetida x veces, o si bien estamos viendo x figuras iguales. Pero si el elemento que se repite comienza a cobrar parecido con algún objeto real, es decir, pasa de ser un elemento abstracto a ser uno figurativo, la percepción de la superficie va cambiando.

En sus ejercicios de partición regular de la superficie, Escher parece plantearse el desafío de la figuración, la que claramente implica una mayor complejidad, debido a que requiere aplicar leyes

geométricas, por tanto abstractas, en la configuración de objetos que no lo son. De este afán por la ilusión figurativa, el propio Escher comentó a Ernst: “La posibilidad de reconocer figuras es para mí el motivo principal de mi permanente interés en la materia”¹².

En *Flores* ¿estamos viendo repetida x veces una misma flor, o bien estamos viendo x flores iguales? Por tratarse de un motivo vegetal, todavía podemos aceptar ambas posibilidades sin mayor angustia, ya que es frecuente ver en la naturaleza plantas cuyas flores y hojas son prácticamente iguales entre sí, por lo que el dibujo bien puede ser una representación esquemática de tal situación. Al contrastar el estampado no figurativo *Ornamento I* con la imagen de las flores, es posible apreciar que, más allá de una mayor iconicidad en esta última, ninguna de ellas nos provoca mayor extrañeza. ¿Pero qué sucede cuando la figura en cuestión es un pequeño hombrecillo? En este caso ya no parece indiferente inclinarse por una u otra posibilidad.

Vemos hombrecillos porque vemos figuras que tienen ciertas características formales que identificamos como hombrecillos. Reconocemos en ellos cierto aspecto antropomorfo, pero sabemos que no se trata de seres humanos concretos y reales, son personajes de ficción que habitan en alguna realidad ficticia, sin embargo, no son dragones, ni centauros, ni unicornios, son más bien algo parecido a un hombre, aunque claramente no son hombres... Les llamaremos por tanto “hombrecillos” y no hombres.

La intervención de experiencias previas y expectativas en el proceso perceptivo, nos permitirá proyectar en los hombrecillos otras características humanas como caminar o darse la mano, hipótesis que verificamos al evocar el aspecto de un hombre caminando o dando la mano y compararlo con el aspecto de los hombrecillos de *Encuentro* (fig. 2). Del mismo modo, no sería arriesgado proyectar en los hombrecillos el parecido en general y la diversidad en particular que caracteriza a los hombres: si bien los hom-

¹² Citado por Bruno Ernst: *Op. cit.*

brecillos poseen características en común (las que los definen como tales), también poseen otras que distinguen a unos de otros¹³. A diferencia de las flores, que pueden ser prácticamente iguales, en la naturaleza de los hombrecillos no está dada una semejanza tan extrema entre ellos, por lo que no parece posible inferir la existencia de x hombrecillos idénticos¹⁴. Entonces, si nos parece estar viendo hombrecillos iguales, es en realidad porque estamos viendo la imagen de un hombrecillo repetida x veces.

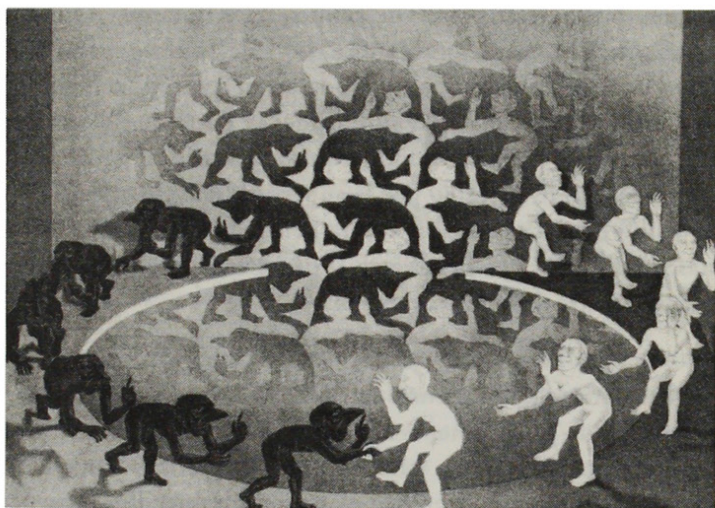


Fig 2

En virtud de esta repetición la metaimagen comienza a materializarse, ya que sabemos que un hombrecillo sólo puede multiplicarse en una superficie, como una imagen de hombrecillo repe-

¹³ La idea de diversidad además se ve reforzada al aparecer dos tipos de hombrecillos diferentes, uno blanco y el otro negro; todas las figuras blancas parecen representar a un sólo hombrecillo blanco, y lo propio sucede con las figuras negras.

¹⁴ No vamos a discutir aquí la capacidad que puedan tener los mentados hombrecillos de engendrar gemelos univitelinos en cantidades industriales o su desarrollo en técnicas de clonación.

tida sobre una superficie (en este caso el metamarco tiene la forma de la silueta de hombrecillo). Podemos decir con Alessandria que “la repetición obsesiva de la imagen nos hace prestar más atención al hecho que se trata de imágenes”¹⁵.

En relación con este ‘extraño efecto’ producido por la serialidad, Foucault escribe: “Basta que en el mismo cuadro haya dos imágenes ligadas por una relación de similitud para que la referencia exterior a un modelo —por vía de semejanza— esté al momento inquietada y se vuelva incierta y flotante. ¿Qué “representa” qué? Mientras que la exactitud de la imagen funcionaba como un índice indicando un modelo, un “patrón” soberano, único y exterior, la serie de las similitudes (y basta que haya dos para que haya serie) abolirá esa monarquía a la vez ideal y real. El simulacro corre en lo sucesivo por la superficie, en un sentido siempre reversible”¹⁶. La repetición atenta contra la ilusión que es desmascarada, rota por la sensación de extrañeza que produce una imagen que se desnuda a sí misma.

Veamos ahora qué sucede cuando los hombrecillos se despegan de su mundo bidimensional. Al fondo, sobre un plano vertical y adquiriendo gradualmente mayor contraste a medida que se acerca al centro, se desarrolla la partición de la superficie arriba descrita. Es curioso observar que en este plano los hombrecillos están condenados a no encontrarse jamás, ya que cuando uno es figura, el otro es fondo, cuando uno es “materia”, el otro vacío. Es necesario, entonces, que superen su condición bidimensional, emergiendo de la superficie y adoptando una tercera dimensión que les permita caminar por el plano horizontal, rodeando cada cual por un lado el agujero, hasta por fin encontrarse al centro del primer plano.

En este traspasar de una dimensión a otra se plantea una transformación metaléptica. Aunque no tan obvia como en los casos donde un metamarco es vulnerado, hay en ella la misma intención

¹⁵ Alessandria, Jorge: *Op. cit.*, p.46.

¹⁶ Foucault, Michel: *Op. cit.*, p.66.

de violar un límite que separa dos realidades diferentes. Escher parece enrostrarnos que el dibujo nos ilusiona, apelando a un acuerdo tácito, una lógica visual que nos permite aceptar sin problema cualquiera de los dos mundos, pero no ambos a la vez. Como si al observar, tanto los dibujos esquemáticos planos como aquellos que simulan volumen, usáramos unas lentes que nos permitieran percibirlos como realidades. Pero hay una lente diferente para cada caso, no podemos ver las dos posibilidades coexistiendo en un mismo espacio: la verdad de una falsea a la otra.

En esta contradicción de ilusiones se plantea la des-ilusión.

Arriba y abajo

Hemos visto en el ejemplo anterior que una imagen² puede emerger al confrontarse ilusión y repetición. Veamos ahora qué sucede en el caso de aquellas obras donde no aparece una imagen². Como ejemplo tomaremos la litografía *Arriba y abajo* (fig. 3).

Con una mirada superficial podremos observar que se trata de la extraña visión de dos edificios que son mirados uno desde arriba y el otro desde abajo, ambos se fusionan en la superficie embaldosada del centro, la que parece ser a la vez el suelo de uno y el cielo del otro.

Antes de adentrarnos en el análisis de la obra, es necesario entender la manera como ha sido configurado el dibujo. Si tapamos alternativamente la mitad inferior y la superior de éste veremos que, al contrario de una perspectiva común en la que las líneas verticales son paralelas, aquí aparecen curvas y convergentes, este ángulo de visión se asemeja al que podemos tener al observar desde el nivel del piso una torre muy alta, o bien al asomarnos desde la azotea de un edificio para mirar la base de una construcción vecina de similar altura. En el primer caso, al punto de convergencia de las líneas verticales se le llama cenit, en el segundo caso, nadir.



Fig 3

Si destapamos ahora el dibujo, podremos comprobar que todas las líneas verticales convergen en un mismo punto al centro del cuadro, este punto corresponderá al nadir en la parte superior y al cenit de la parte inferior del dibujo. En este punto se articula toda la composición.

Al recorrer la obra completa, comprobamos que los elementos que aparecen arriba son los mismos que aparecen abajo, aunque vistos desde distintos ángulos: la palmera, el balcón, la escalera con barandas, el piso embaldosado, el cielo de baldosas, la muchacha asomada en la ventana, el muchacho sentado en la escalera... ¿Se trata entonces de una misma escena?, ¿por qué pudieron parecernos dos?

En una primera mirada parece más probable inferir que la composición sólo se basa en la fusión de dos ángulos de visión opuestos (ascendente y descendente) mediante la utilización del punto de convergencia de las líneas verticales, no queda claro y poco importa, si se trata del mismo edificio visto desde dos ángulos diferentes o si son dos construcciones, ya que cobra más relevancia el hecho de que ambos puntos de convergencia, aunque siendo opuestos, coinciden. Este sería el caso de uno de los estudios preliminares.

En la versión final, en cambio, hay un hálito de poesía que no alcanzan los primeros bocetos, y está dado por la pareja que se mira, impregnando de significados el arriba de ella y el abajo de él. Es en esta presencia humana donde adquiere una intención (o intención) diferente la relatividad de los puntos de fuga que plantea Escher.

Podemos mirar desde arriba y luego bajar por las escaleras para mirar desde abajo y el edificio no se habrá movido, aunque lo veamos diferente por efecto de la perspectiva será el mismo. No será difícil imaginar entonces una representación en donde ambas visiones se fundan. Pero no podemos ver a la pareja que conversa desde dos puntos a la vez, y si la miramos primero desde arriba,

cuando lleguemos abajo es probable que ya no esté en la misma posición, el dibujo parece fundir lo que han visto dos observadores, uno desde arriba y el otro desde abajo. Cabe también la posibilidad de que no se hayan movido en lo absoluto durante el transcurso de tiempo que tardamos en llegar abajo —esta idea se ve reforzada por la atmósfera cargada de ensimismamiento que rodea a la pareja—. Cualquiera que sea la hipótesis que elijamos, lo cierto es que hemos llegado a un punto sin retorno, donde poco importa si se trata del mismo lugar o no, si hay dos observadores o sólo uno que se ha desplazado; la imagen más bien parece un laberinto de contradicciones.

Nos enfrentamos a un dibujo en perspectiva realizado con admirable destreza técnica, que parece respetar cabalmente las normas que rigen este tipo de representación en su búsqueda de cierta “verdad” del espacio, y, sin embargo, esta racionalidad en el dibujo, no busca otra cosa que enfrentarnos al imposible temporal y espacial de estar en dos partes a la vez.

Recordemos que la perspectiva consiste en una “racionalización de la impresión visual subjetiva”, ya que intenta solucionar técnicamente la representación del espacio tridimensional en superficies bidimensionales, siempre en función del observador¹⁷, recae en ella, por tanto, una función deféctica, ya que establece un aquí y un ahora de la enunciación visual¹⁸. Desde este punto de vista, esta litografía plantea un sinsentido o al menos una contradicción, ya que en ella aparecen dos “aquí” distintos y, más paradójico aún, dos “yo”, es decir, dos observadores diferentes en un mismo “ahora” (¿o son dos “ahora” para un mismo “yo”?), lo que sin duda es un despojar a la perspectiva de su ilusión realista.

Desde el ámbito de la lingüística, Greimas denomina “desembrague” a aquella operación mediante la cual “la instancia del enun-

¹⁷ Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, 1992, p.50.

¹⁸ Alessandria, Jorge: *Op. cit.*, p.54.

ciado (...) disjunta y proyecta fuera de ella ciertos términos vinculados a su estructura de base, a fin de constituir así los elementos fundadores del enunciado-discurso”¹⁹. Distingue a su vez tres tipos de desembrague —actancial, temporal y espacial— según se oponga a la enunciación un *no-yo*, un *no-ahora* o bien un *no-aquí*.

En *Arriba y abajo*, mediante una operación de desembrague que opone sincrónicamente dos puntos de vista o dos aquí y ahora diferentes, la perspectiva se traiciona a sí misma revelando los elementos constitutivos sobre los que se articula el enunciado visual.

Nuevamente Escher devela lo equívoco que puede resultar confiar en nuestras percepciones, dejando de manifiesto las contradicciones que se producen al enfrentar percepción y entendimiento. Asimismo, podemos encontrar una crítica a la supuesta “objetividad” del espacio perspéctico albertiano. Como dijimos, este comentario se realiza a través del uso mismo de dicha forma de representación, ya que la relatividad de la posición del observador contradice el principio mismo sobre el que se basa la perspectiva.

Al mostrar su revés, el andamio sobre el que se erige, la apariencia realista del dibujo ha quedado desmentida por su propia factura, arrojándonos fuera de él, pese a que habíamos decidido internarnos en la ilusión que parecía ofrecernos.

Conclusión

Luego de este análisis, podemos concluir que la presencia de una imagen₂ no es condición *sine qua non* para la existencia de nivel meta en una obra. La metaimagen, en cuanto capacidad autorreferente de la imagen, puede darse, cuando no enmarcada dentro de una imagen₂, claramente enunciada al desaparecer el límite entre la realidad y la ilusión, por la contradicción repetición-ilusión de realidad o en aquellas estructuras, que si bien pare-

¹⁹ Greimas, A.J. y Courtés, J.; *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982, p.113.

cen respetar la leyes de representación en perspectiva, son materialmente imposibles.

En los casos analizados, y en cada uno de manera diferente, se propone una reflexión en torno y a través de la imagen. Más allá de la necesaria presencia de una imagen referida, la fuerza discursiva de estas obras radica en la capacidad de la imagen figurativa para desdoblarse y hacernos tomar conciencia de ella en cuanto ilusión que pretende reemplazar la realidad (con nuestro consentimiento y colaboración).

La doble conciencia de ilusión y realidad es un quitar y ponerse los lentes de la ficción; con ellos entramos en el juego, sin ellos vemos el juego desde fuera; con ellos miramos el campo de batalla donde elaboramos estrategias para enfrentarnos al enemigo, sin ellos vemos el tablero con las piezas dispuestas para la partida: no podemos ver las dos posibilidades a las vez, ya que ambas se excluyen lógicamente. Pero un juego sólo es un buen juego si se juega en serio: cuando es convincente y en él se combina un atrapar y un dejarse atrapar, aliándose los jugadores en la complicidad de la ilusión, esto supone un acuerdo previo y una opción; elegimos libremente someternos a las reglas del juego. La metaimagen se aprovecha de la inocencia y entusiasmo del jugador, porque nos hace conscientes de la imagen en cuanto tal, teniendo puestos los lentes de la ficción; sólo la vemos al entrar en el juego de la ilusión, por el contrario, si decidimos ver sólo trazos de tinta sobre el papel, jamás tendremos la experiencia de la imagen que se desnuda.

El ponerse lentes responde a la formulación de hipótesis en la lectura de la imagen: ¿estamos viendo un hombrecillo o estamos viendo el dibujo de una figura que representa un hombrecillo?, ambas lecturas son alternativamente posibles y ambas responden a una elección. Pero Escher nos quita la posibilidad de elegir, él nos atrapa porque es tan serio el juego que nos propone, tan lógica su rigurosa técnica, que nos entregamos complacidos, sin percatarnos que es precisamente en la perfección y aparente coherencia de su dibujo donde está la trampa; con ellas es capaz de crear realidades

convincentes y absurdas a la vez, donde la ilusión consiste en hacernos ver mundos tan reales en cuanto a la fidelidad con que se representan sus particularidades, como imposibles en lo general. Somos capaces de ver lo imposible y nos maravillamos como niños frente a un prestidigitador.

He elegido un detalle de la litografía *Belvedere* (fig. 4) para ilustrar esta conclusión, porque creo que ella da buena cuenta de los estados por los que pasa el espectador de la obra de Escher: primero es seducido por la fantasía, internándose en la ilusión; más tarde se siente atrapado al intentar dar interpretaciones fácticas al mundo ficticio y, finalmente, trata de explicarse racionalmente cómo pudo caer en la trampa. Es interesante observar que un acercamiento puramente racional, representado por el hombrecito que estudia el cubo imposible sentado fuera del edificio, implica renunciar a la fantasía, quedarse al margen de ella.

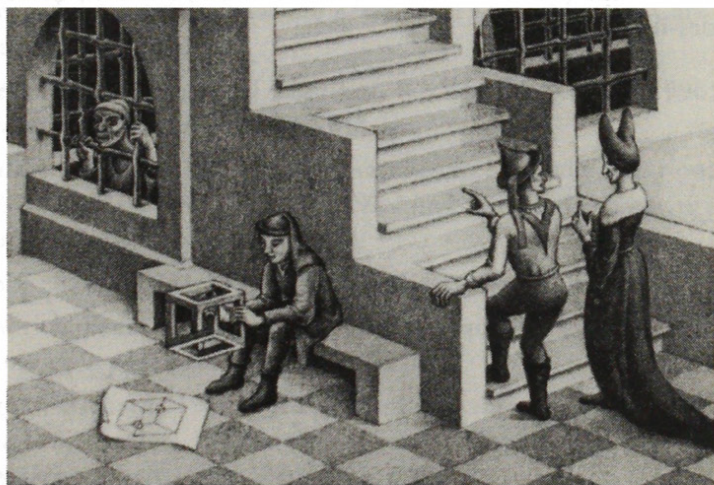


Fig 4

En el trabajo de este grabador, la percepción y el entendimiento, la ilusión y el pensamiento, se enfrentan una y otra vez en el juego de las contradicciones, ya que el autor apela en igual me-

da a nuestra capacidad para dar significados en base a nuestras experiencias previas y a la verificación del resultado mediante una "prueba de coherencia"²⁰ que viene a desmentir la posibilidad fáctica, transformándola en realidad ficticia: "la ruptura de la posibilidad de ilusión permite, a cambio, el desarrollo de la capacidad de fantasía"²¹.

La metaimagen en Escher es un constante contradecirse de la imagen, apelar a un código de lectura, para luego refutarlo; sugerir una hipótesis y falsarla. Hemos elegido jugar y él nos dice que no es más que un juego, hemos querido ver un hombrecillo y él nos dice que es un dibujo, hemos querido ver verdad y él nos dice que vemos mentira. En el juego del creer Escher nos hace descreer, nuestros ojos caminan sobre sus obras como sobre campos minados, porque no sabemos en qué momento, en qué esquina del dibujo va a estallar el desengaño.

No podemos sino decir, que este ilusionista es un ilusionista des-ilusionista.

²⁰ Gombrich, E.H: *Op. cit.*, p.200.

²¹ Schultz, Margarita: *Op. cit.*, p.39.

BIBLIOGRAFÍA

- Alessandria, Jorge: 1996, *Enciclopedia Semiológica. Imagen y metaimagen*, Buenos Aires, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Calabrese, Omar: 1999, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra.
- Ernst, Bruno: 1990, *El espejo mágico de M.C. Escher*, Berlín, Taschen.
- Foucault, Michel: 1981, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama.
- Francastel, Pierre: 1990, *Pintura y Sociedad*, Madrid, Cátedra.
- Gallego, Julián: 1991, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra.
- Genette, G.; Greimas, A.J.; Barthes, R.; Eco, U. y otros: 1990, *Análisis estructural del relato*, México, Premiá.
- Goodman, Nelson; 1994 "¿Hay imágenes en la mente?", Barlow, Horace, Blakemore, Miranda, Weston-Smith (eds.) *Imagen y conocimiento*, Barcelona, Crítica.
- Gombrich, Ernst H.: 1997, *Arte e ilusión*, Madrid, Debate.
- Gombrich, Ernst H., Hochberg, Julian. y Black, Max: 1983, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós.
- Gregory, Richard; 1994, "¿Cómo interpretamos las imágenes?" Barlow, Horace, Blakemore, Miranda, Weston-Smith (eds.) *Imagen y conocimiento*, Barcelona, Crítica.
- Greimas, A.J. y Courtés, J.; 1982, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Schultz, Margarita: 1990, *La cuerda floja*, Santiago de Chile, Hachette, Ediciones Pedagógicas.

- Schultz, Margarita: "El conflicto como factor estético" en *Revista de Filosofía* Universidad de Chile (apuntes del curso "Pensamiento Estético", Magíster en teoría e historia de Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile).
- Villafañe, Justo: 1985, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide.
- Willats, John; 1994, "El contrato del dibujante: cómo crea imágenes el artista", Barlow, Horace, Blakemore, Miranda, Weston-Smith (eds.) *Imagen y conocimiento*, Barcelona, Crítica.
- Zunzunegui, Santos: 1992, *Pensar la imagen*, Universidad del País Vasco, Madrid, Cátedra.