

Perspectiva y geometría

Fernando Marías

1 junio, 1998

El origen de la perspectiva

HUBERT DAMISCH

Alianza, Madrid, 1997 377 págs.

Trad. de Federico Zaragoza Alberich

Este libro, escrito en 1987, ha sido fruto, según se cuenta en el prólogo, de una impaciencia ante tantas investigaciones eruditas sobre la perspectiva renacentista que han obviado su poder heurístico, su valor como modelo para el pensamiento occidental. Damisch podía haber reescrito una vez más la historia de la perspectiva, ya fuera subrayando sus orígenes empíricos o bien resaltando sus raíces teóricas en la óptica antigua y medieval. Pero ha preferido volver sobre dos «historias perspectivas» de rango inaugural, relacionadas con la pretensión de la pintura de erigirse en una «forma de verdad». En principio, el propósito no puede ser más laudable: interrogarse sobre la categoría de la perspectiva en el orden semiótico; negar la desaparición histórica de la perspectiva (pues su vigencia se habría trasladado de la pintura a la fotografía y el cine); subrayar su rango paradigmático y su carácter de sistema enunciativo, en el que las relaciones entre el «yo» y el «tú» encuentran su lugar en el espacio.

No obstante, la mayoría de los lectores se impacientará ante un discurso como éste, que no se deja definir con facilidad, ni permite identificar sus instrumentos (filológicos e históricos o filosóficos, apoyados en el pensamiento de Saussure y Benveniste, de Wittgenstein y Merleau-Ponty, de Foucault, Lacan y Marin) ni sus intenciones, en un prolongado y oscuro recorrido -del que los traductores sólo son parcialmente responsables-.

El libro de Damisch se divide en tres partes. En la primera se intenta recuperar -a través de la vieja

idea de Panofsky¹ – el lugar de la perspectiva como sistema de signos, en el marco de la «filosofía de las formas simbólicas» de Ernst Cassirer, que trataba de definir una morfología o gramática general de la función simbólica (del lenguaje, el mito, la ciencia y el arte). Pero Damisch se queda corto tanto en sus reflexiones sobre la mirada² como en su análisis de las funciones y respuestas psicológicas ante la perspectiva³. Y no deja de ser dudoso que abandone cualquier intento de ampliar un concepto estructural de la perspectiva más allá de una reductiva apoyatura arquitectónica, prescindiendo de las posibilidades de un análisis de las imágenes perspectivas al margen de su encuadramiento geométrico. Si reivindica correctamente la vigencia del paradigma perspectivo y subraya su importancia «pronominal», no se explica que renuncie a explorar la perspectiva en términos –si queremos cinematográficos– de «planificación», de representación de la realidad, incluso meramente humana, coherentemente subordinada a un «sujeto veedor» que define su relación con «los demás» a partir de un punto de vista no reductible a la geometría pero sí estrictamente perspectivo. Tal reductivismo, sin embargo, queda justificado por las dos «historias perspectivas» que constituyen el grueso del libro.

La segunda parte del libro se centra en las tablillas perdidas de Filippo Brunelleschi (1377-1446) que representaban el Baptisterio y el Palazzo della Signoria de Florencia. Aquellas tablillas habrían permitido a Brunelleschi demostrar la coincidencia especular del punto de vista y el punto de fuga, y tal invención –acaecida hacia 1423, según el autor– tendría valor y sentido de origen. Partiendo de una deconstrucción del texto del biógrafo Antonio Manetti, Damisch emprende –como todo historiador de la perspectiva hasta la fecha– un nuevo intento de reconstrucción de tales representaciones.

No deja de ser curioso, sin embargo, que se omita el contexto del episodio de las tablillas: el biógrafo de Brunelleschi, Manetti, sitúa esas demostraciones *nella sua giovinezza* (ca. 1400, siempre antes de 1413), en el marco de su actividad como orfebre y ante el reto de su intervención como arquitecto en un proyecto de loggia con columnas para el Monte de Palazzo della Signoria. Damisch se embarca en una reconstrucción de los objetos y su funcionamiento visual, en vez de recuperar las intenciones de sus experimentos inaugurales y de los instrumentos y métodos tentativos para su «hallazgo» y construcción de las imágenes, quizá silenciados por Manetti precisamente por su carácter mecánico –Brunelleschi pudo trabajar incluso a partir de sus experimentos con el espejo, como entendiera poco después Antonio Averlino «Filarete»– más que geométrico y teórico. Y si se subraya el carácter demostrativo de las tablillas, no parece lógico excluir la «necesidad» de que se mostraran sus puntos de distancia (que definen la distancia entre el ojo del pintor/espectador y la superficie de la imagen) en el borde de sus cuadros –quizá encontrados al enfrentarse con la prolongación lineal de los planos oblicuos–, a 45 grados, del Baptisterio, y de nuevo evidenciados con la imagen angular del Palazzo. Pues si Brunelleschi –como arquitecto más que como pintor de unas perspectivas monofocales todavía no halladas– quería «fijar» gráficamente visiones arquitectónicas, no sólo tenía que identificar el ojo y el punto de fuga, sino que debía controlar el efecto visual de la disminución de los objetos reales en la distancia, lo que sólo sería posible con la «invención» de los puntos de distancia que permiten definir el ritmo de su reducción proporcional.

De la misma forma, Damisch podría haber analizado la *Novella del Grasso Legnaiuolo*, la novela del entallador gordo Manetto Amanattini (1409), contada también por Manetti, que sólo cita de pasada; en aquel relato aparece Brunelleschi como protagonista y juega con la víctima de su venganza al negarle la propia identidad de su «yo» tras retirarle su condición de «tú».

La tercera parte del libro de Damisch, artificioosamente escrita en segunda persona del singular, como un «diálogo» con un interlocutor que queda innominado, se dedica al análisis de las tres tablas de Urbino (Galleria Nazionale delle Marche), Baltimore (Walters Art Gallery) y Berlín (Staatliche Museum), que conocemos convencionalmente como imágenes de la ciudad ideal. Richard Krautheimer ha cerrado la lectura de las dos primeras de esas tablas⁴, como representación de la escena cómica y de la escena trágica del teatro clásico. Pero el debate permanece abierto todavía sobre otros aspectos: sobre si las tres tablas forman o no un grupo, sobre su ubicación cronológica (entre 1470 y 1518) y geográfica (Urbino o Florencia), sobre su autoría, sobre su función (ciudad utópica, proyecto arquitectónico o escena teatral con imágenes ideales de Florencia, Roma y Pisa). Damisch abandona esta vía contextualizadora e «iconográfica», para adentrarse en un recorrido semiológico basado en la descripción de la mirada ante las imágenes en sí mismas.

Según el autor, aquellas tres tablas constituyen un «grupo de transformaciones», en el vocabulario de la geometría, y participan –inaugurando un nuevo «género» pictórico– de una forma de «idealidad», que expresa menos la utopía que un trabajo sobre las bases de la escena en perspectiva, orientada a la definición de la escenografía teatral clásica y la constitución de la geometría descriptiva y proyectiva, del siglo XVII. Frente a la tradicional contextualización histórica, Damisch propone un análisis de las transformaciones sistemáticas de los rasgos inventariables de los cuadros (plano de base, proscenio, edificios, decoración del pavimento, iluminación, modalidades de simetría) para definir menos lo que representan que lo que transforman de manera sistemática; y ello para resaltar, al mismo tiempo, la permanencia de la estructura del espacio en perspectiva, más allá de la situación del punto de fuga en términos de mayor proximidad o lejanía –hasta colocarse en una línea del horizonte identificable con el infinito–, como demostración de que la perspectiva (para él inseparable de la arquitectura) sería un paradigma por excelencia de la representación en sí misma.

Sólo en el último capítulo da entrada Damisch, al margen de una historia general de la perspectiva⁵, a la aparición de «otro tipo de geometría, imaginaria o simbólica» distinta de lo que sería «un asunto de geometría en el sentido estrictamente matemático del término», para ejemplificarla con *Las Meninas* de Velázquez, releídas a la foucaultiana⁶. Pero al haber identificado su paradigma perspectivo con un asunto de geometría, Damisch termina a la postre negándole a la perspectiva la posibilidad de definición del sistema de la representación clásica, y no sólo en términos cronológicos, para sólo reconocerle su condición constitutiva. Su concepto arquitectónico-geométrico de la perspectiva anula al final, cosificando «lo otro», su propia concepción «enunciativa»; pues ésta sólo es referible a las relaciones humanas, entre el espectador y los entes de ficción representados, precisamente cuando la imagen de éstos construida perspectivamente sitúa al espectador como sujeto relacional, al colocarlo en una posición exacta tanto en términos espaciales, físicos, como psicológicos.

-
1. Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (1927), Barcelona, Tusquets, 1973.
 2. Véanse, por ejemplo, los ensayos de Martin Jay o Norman Bryson en *Vision and Visuality*, ed. por Hal Fpster, Seattle, Bay Press, 1998.
 3. Véase el utilísimo libro de Michael Kubovy, *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento* (1986), traducción de Dolores Luna, Madrid, Trotta, 1996.
 4. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, La rappresentazione dell'architettura*, ed. por Henry Millon y Vitorio Magnago Lampugnani, Milán, Bompiani, 1994.
 5. Como ha hecho de manera ejemplar, a pesar de algunos problemas que no se resuelven satisfactoriamente, Martin Kemp, *The Science of Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990.
 6. Véase sobre este tema, *Otras Meninas*, ed. por Fernando Marías, Madrid, Siruela, 1995