

# LA TORRE DE PISA Y EL DESVÍO RETÓRICO

Alberto Carrere  
acarrere@pin.upv.es

## RESUMEN

Dos hechos en principio contextuales, como son la inclinación de la Torre de Pisa y su restauración en la década de los noventa, sirven aquí de punto de partida para efectuar algunas reflexiones en torno a los desvíos retóricos sobre los que se asienta la función estética (desvíos que se efectúan sobre *normas* no escritas), a la vez que se cuestiona algunos mitos en relación a la autoría de tales operaciones expresivas y a la supuesta intención atribuida al autor empírico de las obras de arte.

PALABRAS CLAVE: Teoría del arte, semiótica, retórica, función estética, autoría.

## ABSTRACT

Two initially contextual facts, the incline of the Tower of Pisa and its restoration in the nineties, are the starting point from which the author makes some considerations on the rhetorical deviations on which the aesthetic function is based (deviations on non-written *rules*), and questions some myths related to the authorship of such expressive operations and the supposed intention attributed to the empirical author of works of art.

KEY WORDS: Theory of art, semiotics, rhetoric, aesthetic function, authorship.

Lo cierto es que la Torre de Pisa nunca encontró la vertical. Este *Campanile* comenzado a construir en 1174 por Bonanno da Pisa, no se alzaba quince metros cuando su inclinación empezó a ser patente. Desde entonces, a causa del movimiento implacable del terreno sobre el que se asienta, la desviación no ha cesado hasta los cuatro metros y medio que alcanzó en 1990, siendo necesario un lento y cuidadoso trabajo destinado a enderezar, que no a recuperar, una vertical que nunca existió. Semejante labor culminó el 15 de diciembre de 2001, con su reapertura al público.

El problema de la Torre no era estético, su inclinación no ha ofendido a miradas sensibles —todo lo contrario— y la restauración se ha debido, como se sabe, a impedir que uno de los monumentos esenciales del románico italiano acabara desplomado sobre el suelo de la ciudad de Pisa.

Ambos hechos —la inclinación de la Torre y su reciente restauración—, enlazados por el destino, casuales, circunstanciales, fruto de su contexto y sin embargo decisivos, sitúan al descubierto desde una mirada contemporánea, algunos principios expresivos sobre los que se asienta la *función estética* y ciertos mitos de la inten-

cionalidad atribuida al autor empírico de la obra de arte, a la vez que anticipa operaciones que en el siglo xx se han consolidado en todo tipo de prácticas artísticas.

Con la excusa de la Torre —se pudiera pensar que frívola— se pretende aquí llegar a reflexiones reposadas hacia la presencia de *normas* no escritas en las artes visuales y en consecuencia reconocer, en ellas también, el desvío elocutivo que subyace a los discursos estéticos. No se oculta que la idea de *norma* recuerda desde otro punto de vista las reflexiones clásicas sobre los códigos visuales, su *debilidad*, o la (im)posible *doble articulación* de las imágenes (a semejanza del texto lingüístico), más cuando la *norma* desde la que se proyecta el tropo no preexiste como inventario o como gramática; y más aun cuando el autor empírico del desvío —en este caso—, no es el mítico sujeto que se ha dado en llamar artista, sino la inestable deriva de la tierra y el tiempo.

La fama de la Torre se debe a su inclinación. Nadie negará que la enorme atracción que ejerce como reclamo turístico —hasta eclipsar a la Catedral de Pisa, la obra principal del conjunto arquitectónico del que forma parte—, está cimentada sobre los azares de este desvío físico, convertido en desvío expresivo. La retórica enseña que «desviar» la expresión de las cosas y los textos, respecto de aquello que se pudiera esperar (la norma, el grado cero, el *recte loquendi*), despierta en el espectador que actualiza su sentido —cuando no es *vitium*—, la función persuasiva o la función estética; hace las palabras o las imágenes más atractivas, seductoras, bellas..., así atraen con la sorpresa nuestra atención, para detener la mirada y el pensamiento; surge la interrogación sobre la naturaleza de este fenómeno y afirmamos estar ante una obra de arte. En consecuencia, un desvío o transformación del lenguaje que de otro modo se entendería inapropiado, mero caos y absurda ocurrencia, cuando es tomado a cargo del hecho artístico, vuelve a reconsiderar el papel de la corrección expresiva, de tal manera que, paradójicamente, las «incorrecciones» de artistas y poetas, dan lugar a las expresiones humanas consideradas socialmente más perfectas, a la vez que un modelo a seguir.

Para que ello ocurra puede bastar una modificación sencilla, «superficial», en principio ajena a la complejidad y trascendencia que otorgamos a los significados últimos de cualquier fenómeno. Una alteración en el orden (*transmutatio*) que suponemos para un contexto dado es suficiente: durante siglos las torres las hemos pensado y se han construido erguidas, buscando el equilibrio físico de la vertical, por lo que toda referencia al *Campanile* de Pisa, incluye su desvío, convertido en paradigma de esta peculiaridad expresiva. Si es inevitable hablar de su inclinación es porque no podemos olvidar una norma, que sin necesidad de estar escrita, se ha incorporado a nuestros conocimientos y al acervo cultural: no puede ser por ello una característica inofensiva o accidental, respecto a las cualidades esenciales de la torre.

Las propiedades arquitectónicas del edificio, pueden ser esgrimidas como base de una presencia fundamental que excluye anécdotas, pero ya es imposible desprenderse del destino que el azar les ha proporcionado. Afirmar que la inclinación atañe a lo turístico y no a lo artístico —relacionado con el edificio en sí—, es más una ingenuidad intelectual que una posibilidad verificable. La propia naturaleza del arte (como experiencia sensible-intelectiva), contagiada por el valor que le otorgan las fuerzas sociales estableciendo una clase privilegiada de objetos, es nota-





Figura 1. Torre de Pisa (siglo XII).

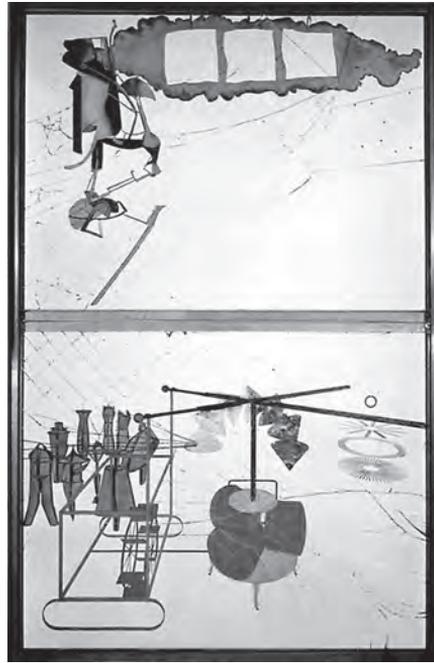


Figura 2. Grand verre  
(Marcel Duchamp, 1915-1923).

blemente sensible a los azares y contingencias, siendo su instauración fruto de razones de contexto. Como ha afirmado José Jiménez:

No es, por tanto, la innovación expresiva (en el sentido de «avance» técnico), o la utilización preferencial de determinados soportes sensibles, un criterio válido para establecer una delimitación entre distintas artes, ni tampoco para diferenciar lo que es arte de lo que no lo es. Sólo el contexto cultural e histórico permite reconstruir los pasos mediante los cuales determinados procedimientos expresivos se consideran con la suficiente homogeneidad como para constituir un «género» autónomo, así como para explicar en qué momento dicho género se institucionaliza como arte frente a lo considerado no artístico. La unidad de las artes es un hecho antropológico, cultural, y no un brote expresivo homogéneo<sup>1</sup>.

Aceptado que la inclinación entra en el juego de todas las naturalezas atribuidas a esta construcción, pierde relevancia que la torre haya estado o no alguna

<sup>1</sup> José JIMÉNEZ: *Imágenes del hombre*, Madrid, Tecnos, 1986, p. 308.

vez erguida, pues la figura retórica, el desvío, como el arte, sólo se manifiesta cuando la obra (el *texto*, sea cual fuere su naturaleza expresiva; una poesía, una pintura, una torre...), se recrea desde las expectativas de quien la mira y poco importa que el arquitecto la concibiera o no así, porque es imposible sustraer de mirada alguna la fuerza signifiante de su inclinación, o lo que es lo mismo, eliminar de nuestro pensamiento, saberes y afectos, desalojar de la conciencia las expectativas que conforman nuestra enciclopedia.

Se destaca de este modo el papel del espectador en su *realización* de sentido, no sólo como instancia que actualiza competencias de interpretación, sino de un modo más específico como figura que incorpora consciente, inconsciente, o incluso desde la más pura ignorancia, las normas que desde un contexto acaban por construir una concepción del mudo y hasta la propia idea de «sujeto» o «identidad personal». Estas normas o expectativas pueden ser *locales* (instauradas por un enunciado concreto) o *generales*: que proceden de lenguajes, actividades o procedimientos específicos, caso de las gramáticas de los idiomas, en las artes plásticas lo que desde cierto punto de vista se considera o no (por ejemplo *pintura*, los géneros, los estilos, etc.<sup>2</sup>; pero también pueden proceder del contexto pragmático, a través de las competencias del espectador, su bagaje de la maraña del universo semántico. Al final, situados frente a un enunciado concreto, la norma, el *grado cero* de una posición determinada es lo que el lector espera de esta posición<sup>3</sup>. Si esperamos que una torre se presente a nosotros erguida (*grado cero*), naturalmente vertical, todo desvío de ahí sólo puede ser torpeza y desorden, o invención y arte.

Por más que se intente la utopía, no se puede estudiar la Torre olvidando su inclinación, como no se puede ver la *Venus de Milo* ignorando la mutilación de sus brazos. Incluso circunstancias ajenas a la situación material de las obras interfieren de continuo sobre su manifestación artística, de ahí que apenas queda espacio contextual para observar los *Girasoles* de Van Gogh dejando al margen los miles de millones de dólares que por ellos pagó un industrial japonés, siendo en su día la pintura adquirida por más dinero en toda la historia.

Sin quererlo, el suelo de Pisa ha hecho de un modo material lo que los tiempos y las conciencias hacen vivir en los objetos que llamamos obras de arte. Los edificios, las pinturas, las poesías o las composiciones musicales no son de un modo cerrado lo que quienes las proyectaron o construyeron materialmente pudieron prever. Si algo caracteriza al arte es la variedad de significados y sensaciones que posibilita, una potencialidad abierta a infinitos saberes y sabores, pues parecen no agotarse las experiencias que puede proporcionar, siempre que encuentre un espectador inspirado: Siguiendo a Paul Valéry podemos decir que la inspiración no es el estado que embarga al poeta cuando escribe versos, sino el estado en el que espera

<sup>2</sup> Sobre el desvío retórico en arte y las normas pictóricas que pueden ser objeto de desvío retórico, ver Alberto CARRERE y José SABORIT: *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 196 y ss.

<sup>3</sup> Ver Grupo  $\mu$ : *Retórica general*, Barcelona, Paidós, (1982) 1987, p. 79.



Figura 3. Cabeza con lágrimas  
(Georg Baselitz, 1986).



Figura 4. Proyecto para el monumento  
a la III Internacional (Wladimir Tatlin, 1920).

poner al lector de sus versos<sup>4</sup>. Así la obra de arte es ante todo las experiencias que va despertando en los espectadores, cuando estos la despiertan a ella.

En buena lógica cuando la restauración estructural de la Torre ha sido posible, lo que con los tiempos ésta ha llegado a ser, se ha impuesto al mito del autor, y con él a la verticalidad que los arquitectos quisieron en su construcción. Aunque los avances tecnológicos actuales hubiesen permitido con cierta probabilidad alcanzar totalmente la posición vertical del edificio, —cosa que desconozco con certeza, pero poco importa, porque tal objetivo ya está fuera de los deseos contemporáneos cuyas preferencias son que la torre siga inclinada, pues tal cualidad forma parte de su naturaleza, forjada durante más de ocho siglos de existencia—, los esfuerzos se han encaminado a mantener, con la estabilidad necesaria, la alteración de la vertical que aparece como figura de la expresión primaria en la función estética de la torre: El *Campanile* de la Catedral de Pisa ha llegado a ser ante todo la Torre inclinada de Pisa, por encima de los proyectos que impulsaron su construcción y conservar su inclinación es conservar su esencia.

Desvelar estas enseñanzas ha sido labor del arte y la cultura contemporáneos. Hasta el siglo XX, el azar, el devenir de la cultura y la intervención del especta-

<sup>4</sup> Ver Paul VALÉRY: *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, (1957) 1998.



Figura 5. Torres Kio (Philip Johnson y John Burgee, 1999).

dor como realizadores de sentido, no estaban contemplados en la definición vigente de arte. Tampoco los desvíos expresivos radicales que alteran el orden plástico o arquitectónico han sido habituales hasta hace poco, aun con un modelo tan evidente como la Torre. Sólo el destino pudo ser vanguardia ocho siglos antes, pero los arquitectos siguieron sin concebir edificios inclinados (no ignoramos las complicaciones o imposibilidades técnicas y el riesgo que ello suponía), como los pintores mantuvieron el cuadro renacentista intacto hasta que Marcel Duchamp, en 1915-1923 elaboró su *Grand Verre*, un cuadro transparente, exento de la situación habitual sobre la pared y que por tanto podía ser visto por ambas caras. Por otra vía, la modificación de material constitutiva del *Vidrio* —cristal donde siempre hubo pintura sobre lienzo, tabla o muro— altera la regularidad plástica como la inclinación de la Torre lo hace con la regularidad arquitectónica, aunque unos pasos más adelante, hacia la duda de la propia definición de arte vigente a comienzos del siglo xx. A partir de ahí, Duchamp introduce en la tradición artística, de forma diferenciada, el *espectador-artista*. Con los *ready-made*, «recoge» para inventar nuevas enseñanzas. La actualización del arte, con más evidencia, ya no corresponde a quien hizo materialmente el objeto, sino a quienes saben mirarlo desde su función estética. Y de nuevo la elaboración artística se alió con el *destino* en 1926, año en el que el *Vidrio* se astilla en un accidentado traslado, a modo de telaraña, pero sin llegar a romperse. Se superpone así una nueva malla azarosa sobre los filamentos metálicos ensamblados en medio de las láminas superficiales. Duchamp decide dejar la obra tal cual —como ahora se deja la Torre inclinada— y en el futuro, toda restauración del *Grand Verre* deberá respetar la rotura que el azar y la mirada dictaron.

Con el discurrir del último siglo han sido habituales todo tipo de alteraciones de la superficie pictórica, de los materiales, de la bidimensionalidad, del orden compositivo, etc., pero puede ser destacado el caso de Georg Baselitz, y la fuerza expresiva que una «sencilla» alteración de orden ha marcado en sus obras a partir de 1969. Si el *Campanile* de Pisa ha seducido desde el siglo XII por su inclinación, la pintura de Baselitz ha sido reconocida de inmediato en los últimos cuarenta años por ser el artista que representa sus figuras expresionistas «boca-abajo», como si hubiese girado el cuadro después de acabado ciento ochenta grados, si bien lo que hace es pintar directamente así. Este «dar la vuelta» otorga a la pintura nueva densidad expresiva, antesala de un adensamiento semántico, que con el pintor alemán alcanza la revisión de la identidad y lo más profundo de su azarosa representación.

Lo de la arquitectura es más complejo y la segunda gran Torre inclinada, ahora sí pensada por el hombre para ser símbolo de una Revolución, no pudo sobrepasar la utopía: el Monumento a la III Internacional proyectado por Wladimir Tatlin en 1920, mucho más alto que la Torre Eiffel, con una espiral ascendente e inclinada que nos parece recordar el *Campanile* de Pisa, no llegó a ser construida jamás. Sí lo habían sido anteriormente las paredes curvas, blandas, expresionistas, en los edificios de Antonio Gaudí y con el tiempo las torres de cristal —de muro transparente, como el *Vidrio* de Duchamp— que Mies van der Rohe concebía para el futuro americano, mientras Tatlin agotaba la utopía constructiva de la Revolución Rusa. Paradójicamente, la utopía de hacer edificios inclinados, ha dejado de serlo y cotidianamente el último fin de siglo y milenio nos ha ofrecido construcciones que recogen este desvío para la norma: sin ir más lejos en nuestro país, siendo las torres (inclinadas) KIO, de los arquitectos Philip Johnson y John Burgee, imágenes tópicas del Madrid reciente o los dos cubos deformados del Kursal de San Sebastián, de Rafael Moneo, el emblema de la arquitectura institucional en esa ciudad. De este modo, el destino por fin se cumple y como siempre ha sido, el desvío retórico, aunque su autor sea un suelo inestable, es el que acaba definiendo la corrección en el arte.

