

Juan Angel Magariños de Morentin

# El cuadro como texto

Aportes para una semiología de la pintura



**COLECCION CIENCIAS DEL HOMBRE 3**

**Director:**

**Dr. JUAN CUATRECASAS**

**Fotografías:**

**SEBASTIAN ESTENSSORO**

**© 1981 EDICIONES TRES TIEMPOS S.R.L.**

**Avda. Belgrano 225**

**1092 Buenos Aires Argentina**

**Hecho el depósito de ley**

**IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA**

Juan Angel  
Magariños de Morentin

# El cuadro como texto

Aportes para una semiología  
de la pintura



**EDICIONES  
TRES  
TIEMPOS**

## INTRODUCCIÓN

¿Es el cuadro un texto?

Con frecuencia, tanto en el comentario común como en las obras de crítica, se hace referencia a la significación, a la expresividad, al lenguaje, a la comunicación lograda por un pintor o a los signos, al discurso estético, a cuál sea el referente de una obra no figurativa, etc. Puede ser que tales expresiones se usen en una malentendida metáfora acudiendo a términos y frases divulgadas por el auge de la lingüística, sin que se pretenda mantener su valor técnico. O puede ser que conserven un sentido técnico que quizá no es el mismo de la lingüística, pero que sirve de instrumento de explicación cuando se trata de conocer en qué consiste la cualidad estética de una obra o cuáles son las leyes que pueden enunciarse acerca de la pintura en cuanto productora de eficacia estética.

En lo sintético de este trabajo, forzosamente insuficiente frente a la magnitud total del problema, vamos a tratar de llegar a una respuesta en cuanto a la racionalidad de considerar al cuadro como un texto y, por tanto, portador de un mensaje; si ello es posible será porque todas aquellas expresiones, vinculadas a la lingüística y otras provenientes tanto de la semiótica como de la semiología (mantenemos provisionalmente esta triple diferencia, por meras razones enunciativas), adquieren un particular valor al referirlas al universo de la pintura y aportan un mayor conocimiento del fenómeno estético producible con la utilización del color. De ser esto así, entonces podrá disponerse de un rudimentario instrumento eficaz, de un inicial modelo semiológico que permita, *después de pintado un cuadro*, establecer cuál fue el proceso intelectual que se puso en funcionamiento para producirlo o cuál sea el universo que se actualiza por intermedio de tal cuadro (con cuya percepción, pero desconociendo su naturaleza, se produce en el espectador la emoción estética). Pretender que el análisis pueda proporcionar algún tipo de **modelo que prediga (ya que explica) el proceso intelectual que culmina**

en el acto creador, parece, por anticipado, excesiva pretensión; no obstante se tratará, al menos, de saber por qué resultaría excesivo pretenderlo. O por el contrario, de estas páginas sacaremos la conclusión de que ni la lingüística, ni la semiótica, ni la semiología son instrumentos aptos para el análisis de la pintura, justamente, porque no quepa hablar de texto, ni de lenguaje, ni de mensaje cuando se habla de pintura; con lo que habríamos depurado una terminología que, por ser compleja, sólo puede justificarse acreditando su alta eficacia. Como toda «Introducción» se escribe después de haber concluido el texto al que introduce, confío, con la experiencia cumplida, en haber demostrado la validez de la primera alternativa.

Nuestro referente teórico va a estar constituido por las obras de Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce y Noam Chomsky; en oportunidades, extraeremos conceptos, definiciones y propuestas operativas, también, de Louis Hjelmslev, Umberto Eco o Galvano Della Volpe, así como de otros autores que mencionaremos en su oportunidad. Se evitará el exceso de citas, ajustándonos a las imprescindibles, ya que el presente trabajo tiene más el carácter de un diálogo reflexivo (si el lector nos acompaña), si bien riguroso, que de concluyente obra de tesis; por otra parte, quienes conocen de lingüística y semiología, sabrán completar, con multitud de referencias, los conceptos que se utilizan y quienes cultivan otras disciplinas o tienen otros intereses intelectuales, pero aman la pintura y quieren saber un poco más y más actualizado acerca de ella, nos agradecerán ahorrarles una erudición rebuscada. Para una más profunda exploración del encuadre técnico de los problemas aquí tratados me remito, con absoluta falta de modestia, a mi «Curso de Semiología Estructural»<sup>1</sup> y, sobre todo, a «El Signo. Saussure, Peirce, Morris: Las fuentes teóricas de la semiología»<sup>2</sup>.

Como referente empírico, para ejemplificar los conceptos y contrastar su aplicación al análisis y evaluación de la pintura como lenguaje, he preferido acudir a la obra de un pintor no profesional pero excelente. Con ello, por una parte, evito herir susceptibilidades o el suspicaz supuesto de estar halagando interesadas vanidades y, por otra, logro la indispensable libertad para exponer, al margen de elogios y críticas ya culturalmente ritualizadas, las componentes y relaciones con significación semiótica que se han utilizado en el proceso de creación del cuadro al que haré referencia. Lo que en pro del autor resulte, lo tendrá merecido ya que se tratará de elementos objetivos que el análisis habrá de detectar; los aspectos críticos, si surgen y cuando surjan, serán enun-

<sup>1</sup> Buenos Aires, Ilac, 1975 (Tres fascículos).

<sup>2</sup> Buenos Aires, El Archibrazo, 1980.

ciados igualmente objetivos destinados a contrastar un método. Todo ello con la serenidad imprescindible del discurso teórico cuya principal pretensión está orientada a establecer la relación entre las condiciones conocidas como pertinentes al lenguaje verbal y las que son específicas del lenguaje pictórico.

El cuadro que ilustra el texto es obra de Juan Carlos Pizarro, relevante psiquiatra, que ha sometido, con elogiada sencillez, su pintura a este análisis semiológico. «Tres lunas sobre el lago» deberá sufrir el peso de los rigores de nuestras hipótesis; su diversidad de técnicas, sus formas claramente identificables, su recorrido entre la realidad y la fantasía, son elementos a los que acudiremos con frecuencia para concretar las excesivas abstracciones en que nos movamos.

La primera parte del trabajo está destinada a estudiar los aspectos no significativos de un cuadro, o sea, aquellas mínimas unidades con las cuales la pintura se despliega sobre el lienzo, antes de alcanzar su calidad de representante de un universo ausente; se tratará de establecer hasta qué punto cumplen la misma o semejante función a la que cumplen sus correspondientes unidades mínimas en el lenguaje verbal.

La segunda parte se abocará al estudio de la semántica pictórica. Tratará de responder una pregunta que, por parecer trivial, no ha sido debidamente tomada en cuenta: ¿Cuál es el universo específicamente sustituido o representado por la pintura? Sacado el dibujo y quedándonos sólo con el color, ¿hay, todavía, rastros, en el cuadro, del universo de formas fenoménicas en el que nos movemos? Y se buscará la respuesta, con el auxilio del riguroso modelo semiótico de Ch. S. Peirce, en *el universo de lo imaginario* en el cual, por su propia calidad de humano, habita el hombre.

## PRIMERA PARTE

LO QUE NO SE VE EN EL CUADRO QUE SE VE

### 1. *Los no-signos y la pintura.*

Las más pequeñas entidades que constituyen un lenguaje han sido denominadas *no-signos*<sup>3</sup>. Tal nombre tiende a evidenciar su insuficiencia para transportar significación; sólo cuando se agrupan dos o más de ellos cumpliendo las leyes que todo lenguaje posee, la forma resultante puede ser capaz de sustituir a alguna otra entidad ausente. Tal entidad ausente (lo *dicho* en el lenguaje de que se trate) tiene, a su vez, su lugar jerárquico en el universo correspondiente. Así, el «caballo» nombrado por el nutrido conjunto de no-signos (aquí, los fonemas; si bien no sólo los fonemas son no-signos) ordenados según la legalidad del castellano hasta formar la palabra (por fin, el signo) aceptada, también tiene sus características componentes que, ya bien en la zoología, ya bien en el conocimiento común, deben yuxtaponerse en un único y especificado orden para que identifiquemos al animal resultante como *caballo* y no como centauro o asno o pegaso o hiparión. Y así como la palabra «caballo» podrá ir, por ejemplo, delante o detrás de un verbo, así el caballo podrá situarse delante de un carro o debajo de un jinete o encima de un prado. O sea, todo elemento de un lenguaje es resultado de un orden y puede, en el lenguaje, sustituir a otro elemento que no pertenece a tal lenguaje (salvo el caso, que dejamos por el momento de lado, de los meta-lenguajes) sino a un universo diferente en el cual también es resultado de otro orden y en el cual posee un lugar en relación a los restantes elementos que constituyen su particular universo (ni siquiera toquemos el tema de si ese orden *está* en tal universo o lo *pone* allí el hombre).

La eficiencia de los lenguajes consiste (sin agotarla) en la posibilidad de, mediante conjuntos de no-signos, generar signos cuyo orden, según

<sup>3</sup> Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a une Theorie du Langage*, Paris, de Minuit, 1968; p. 58.



las leyes específicas de tal lenguaje, es capaz de sustituir al otro orden, dotado de leyes totalmente distintas, según las cuales un determinado elemento se integra en su propio universo. La palabra «caballo» es el resultado de nuclear los correspondientes fonemas; al caballo que conocemos lo identificamos como resultado de nuclear determinados rasgos conceptuales; con la palabra «caballo» podemos formar una frase, como, por ejemplo: «El caballo galopaba por el prado» y las reglas lingüísticas que inciden sobre esta frase (las que, por ejemplo, impiden decir: «La caballo galopamos por prado») deben ser capaces de atrapar a otras leyes tan distintas como las que permiten que, efectivamente, un caballo galope por un prado. Si decimos: «El caballo leía el diario», lingüísticamente la corrección se mantiene; las que no se cumplen son las leyes del universo en el que existen los caballos (dejando de lado metáforas tentadoras mediante las que cada cual puede atribuirle un particular sentido).

Lo anterior pretende ubicar al concepto de lenguaje en su lugar correcto, porque será ese lugar y esa función del lenguaje la que deberá tenerse presente cuando pretenda afirmarse que tras la pintura hay un lenguaje o que un cuadro es un texto. Si bien ha sido necesario que llegáramos hasta *la frase* para plantear ciertas características del lenguaje, no obstante debemos regresar a aquellas mínimas unidades, los no-signos, de las que ya sabemos qué papel cumplen y determinar si las mismas existen también en la pintura.

La pronunciación de una frase se cumple fonema a fonema; la realización de un cuadro se cumple pincelada a pincelada. La pregunta técnica, inquietante a la vez que ingenua, es la siguiente: ¿Se corresponden fonemas y pinceladas? Es decir, así como los fonemas son los elementos constitutivos del lenguaje verbal, ¿puede decirse correctamente que las pinceladas son los elementos constitutivos de los signos del lenguaje pictórico?

Mientras escribo, el ruido de la máquina de escribir no logra tapar las airadas protestas (imaginarias pero posibles) de Martinet o cualquiera de sus seguidores rechazando la más remota posibilidad de que pueda darse tal correspondencia. Pero, en cuanto semiólogo, puedo formular una pregunta insidiosa: ¿Los no-signos de todos los lenguajes semióticos siguen la misma legalidad de los fonemas de la lengua hablada? O sea, las *oposiciones paradigmáticas*, la *linealidad* y la *doble articulación* (consideradas hasta ahora, tan sólo, en lo que se refiere a los no-signos) ¿son las necesarias leyes de formación de los signos de cualquier lenguaje? Veamos el problema con un poco más de detenimiento; lo que lleguemos a establecer respecto a estas unidades mínimas y no

significativas constituirá el fundamento del tratamiento a que podrán someterse las unidades mayores y ya plenamente significativas.

Por carecer de significación, los no-signos requieren un estudio puramente sintáctico; es decir, no se trata de estudiar su correspondencia con entidades de algún otro universo, ni su capacidad de sustituirlas. Se trata de un problema de identificación y permanencia de tal identificación; de regularidad y constancia en la ley de integración con las que constituyen las unidades superiores; de recursividad en cuanto a la posibilidad de generar estructuras puramente sintácticas de dimensiones teóricamente infinitas; se trata, en definitiva, de problemas relativos al aspecto formal de un lenguaje y que, por tanto, prescinden de lo que tal lenguaje pueda llegar a significar. Es un tema un tanto abstracto e ineludible pero que trataré de hacer lo más tolerable posible.

La inmensa riqueza fonética del lenguaje humano se fue concretando en las distintas lenguas o idiomas utilizados por el hombre. Las sonoridades del castellano, del ruso, del alemán, del griego, del sánscrito, del inglés, de las múltiples lenguas aborígenes, etc., se ofrecen al oído como el chisporroteo de la creación humana mediante el habla. Al escucharlos, no podemos hacer abstracción del significado que sus ordenados conjuntos transportan. Esta intrínseca unión, simultáneamente captada, de formas acústicas y significación y sentido, nos ofrece una masa sonora ante la cual, en el diálogo o el monólogo, lo importante es entender, estar de acuerdo o disentir, sentirse halagado o lastimado o interesado. Pero la captación de ese maravilloso ruido se satisface con su comprensión y dista mucho de ser científica. Reconducir el caos fonético al orden de la fonología requirió un esfuerzo de materialización, relegando la inconmensurable riqueza del significado y permaneciendo en la vaciedad auditiva de las resonancias orales. Lentamente se fue cumpliendo esa tarea clasificadora y ordenadora; Roman Jakobson logró reducir ese caos a doce oposiciones binarias universalmente válidas, o sea, determinó un increíblemente pequeño sistema de pares que contenía los caracteres acústicos constantes e inherentes a la estructura de todo y cualquier lenguaje verbal.

La pregunta que surge de inmediato, al reflexionar en la pintura como lenguaje, es la siguiente: ¿Los rasgos elementales de la pintura, los que todavía no son signos, pueden ordenarse según algún tipo de sistema, simple o complejo, que permita explicar coherentemente, con racionalidad y permanencia, el aspecto material de la tarea de producción pictórica?

Esta es una primera pregunta, válida a condición de que se atribuya al modelo fonético, particular del lenguaje verbal, un carácter general al que deberá ajustarse cualquier otro lenguaje para merecer tal califica-

ción de *lenguaje*. Por consiguiente, se está suponiendo otra pregunta que se ha anticipado unos párrafos antes: ¿Puede existir lenguaje sin que sus signos estén constituidos por secuencias de elementos de nivel inferior, codificables y sistematizables, o sea, por no-signos?

Suponiendo que se responde que *no* a esta última pregunta (lo que admito en una provisionalidad con la que no me comprometo), sería necesario dar una respuesta *afirmativa* a la primera pregunta, es decir, encontrar la forma de sistematizar los no-signos de la pintura. Pero esto nos exige formularnos una tercera pregunta, mucho más directa aunque de difícil contestación: ¿Cuáles son los no-signos de la pintura?

Reduciendo al esquema lógico más simple la tarea de pintar <sup>4</sup>, encontramos tres componentes fundamentales: Un *aplicador*, un *soporte* de la aplicación y un *intermediario* que pasa del aplicador al soporte. El aplicador puede ser el pincel, la espátula, un paño, un rociador, los dedos, etc. El soporte puede ser un lienzo, un papel, una tabla, un vidrio, una pared o cualquier otra superficie relativamente lisa. El intermediario puede ser óleo, pastel, acuarela, acrílico, etc. Tomar en cuenta estos componentes es semejante a lo que se estudia respecto a los aspectos biológicos del lenguaje. Lenneberg ofrece una tabla en que relaciona los grupos de sonidos del habla más frecuentes con las estructuras fisiológicas implicadas en la producción de tales sonidos <sup>5</sup>. Contemplándola, uno comprende cómo el problema se dirige hacia otros caminos científicos, pero que difícilmente darán respuesta a las calidades diferenciales del sonido que permiten distinguirlos y ordenarlos en las correspondientes palabras. Así, por ejemplo, para el grupo /*p, b, m*/ asigna como estructuras implicadas en su producción: Aro muscular de los labios; músculos de las mejillas; esfínter naso-faríngeo. Para el grupo /*k, g*/ asigna: Abombamiento de la lengua con capacidad para echarla hacia atrás. Para /*l, r*/: Gran facilidad del borde de la lengua para cambiar de forma de su sección transversal; etc.

Con toda la importancia que investigaciones de este tipo poseen en los estudios y eventuales correcciones fónicas vinculadas a problemas fisiológicos, el ordenamiento buscado está todavía muy distante del siste-

<sup>4</sup> Por lo general he eludido la terminología habitual en crítica pictórica. Con ello se trata de que las propuestas semiológicas no sean reinscriptas en conceptos ya conocidos. Así es cómo, aquí, por ejemplo, no se menciona a la «textura», término cuyo contenido sólo parcialmente se corresponde con el que se trata de perfilar bajo la designación de «aplicación»; de modo semejante, tampoco puede interpretarse esta unidad mínima fundamental no significativa que estamos estudiando, con lo designado comúnmente como «pincelada», si bien en algunos casos se lo utiliza por carecer de jerarquía teórica preestablecida y por economía de expresión.

<sup>5</sup> Eric H. Lenneberg, *Fundamentos Biológicos del Lenguaje*, Madrid, Alianza Universidad, 1975; p. 74.

ma de pares propuesto por Jakobson <sup>6</sup> mediante el cual procura, desde otro enfoque, ordenar los rasgos distintivos del habla humana: Vocálico/no-vocálico; Consonántico/no-consonántico; Denso/difuso; Tenso/relajado; Sonoro/sordo; Nasal/oral; Interrumpido/continuo; Estridente/mate; Recursivo/infraglotal; Grave/agudo; Bemolizado/normal; Sostenido/normal. Lógicamente, la teoría lingüística no es pacífica y el binarismo de estas oposiciones ha sido criticado, reformado, sustituido, etc. Pero nadie rechaza la posibilidad de establecer sistemas que den cuenta de la totalidad de las sonoridades del habla. Con ellas se constituye esa *segunda articulación* en que unidades distintivas forman un sistema particular y con las cuales se articula cada unidad del código lingüístico, cuyo conjunto, a su vez, permite construir la *primera articulación* ordenadora definitiva de unidades significativas. Tal doble articulación <sup>7</sup> y su presencia universal en todo cuanto los lingüistas denominan «lengua» constituye una de las pocas coincidencias teóricas que se registran en la ciencia.

No pretendo, en este breve trabajo, determinar el sistema ordenador de los elementos que en pintura constituirían la *segunda articulación*, pero sí reflexionar y proporcionar los fundamentos para su aceptación o rechazo.

La pincelada, en cuanto tal, es o demasiado simple, vista a través de la iterativa acción que va cubriendo el lienzo, o demasiado compleja por los múltiples aspectos de conducta, intencionalidad y eficacia que concurren en ella. Pero, retomando los tres componentes enunciados unos párrafos atrás, podemos llegar a elaborar un elemental modelo tentativo que contenga una muy simple sistematización de la producción pictórica.

Procederemos a efectuar determinadas reducciones para limitar nuestro campo de investigación dentro de la ya muy amplia gama de *objetos* que podrían merecer la calificación de «cuadros». En cuanto al *soporte*, nos limitaremos al *lienzo*; en cuanto al *aplicador*, trataremos únicamente el *pincel*; en cuanto al *intermediario*, sólo el *óleo*. Se excluye, por tanto, todo un universo de pintura que abarca desde la coloreada caligrafía de un esmalte chino, hasta las dinámicas concepciones de Le Parc; se retiene, tan sólo, lo que más convencionalmente se ha considerado pintura y, específicamente, pintura de caballete.

Supuesta la unidad del soporte (el lienzo) éste no entrará a formar parte de nuestro modelo, ya que su función es semejante a la del papel sobre el cual se escribe o al aire con el cual se habla; su calidad o textura sólo interviene secundariamente en la calidad de lenguaje que pueda o

<sup>6</sup> Roman Jakobson, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, de Minuit, 1963; ps. 128 y ss.

<sup>7</sup> André Martinet, *La Linguística Sincrónica*, Madrid, Gredos, 1968; ps. 9 y ss.

no tener lo que sobre él se despliega. El color, pese a establecer diferencialmente el límite entre el dibujo y la pintura, paradójicamente, tampoco va a tener particular relieve en este primer modelo de no-signos. Lo consideraremos, tan sólo, como una identificación en la gama cromática; su papel habrá de destacarse, hasta el punto de hacerse exclusivo, a nivel de los signos pictóricos, o sea, de las formas ya dotadas de significación. Por otra parte, aunque nos anticipemos demasiado, su función significativa no va a ser nunca *reproducir* los colores de un objeto representado, sino *representarse a sí mismo* y, así, el único referente de un cuadro será el color, pero no el color puesto, sino el color de la experiencia imaginaria (representación cromática en la cual los objetos representados, si los hay, no son más que la disculpa o *pre-texto*; con el pleno valor etimológico de esta palabra-frase). Esta anticipación era necesaria ya que, *evaluado el color como significación*, no podríamos tomarlo en consideración como componentes de los no-signos, con cuya articulación compleja y múltiple recién habrá de actualizarse tal significado.

Dadas estas restricciones, voluntariamente impuestas, regresemos a la *pinclada*, con los problemas ya mencionados, como único elemento disponible para dotar de articulación al modelo. Si bien el *soporte* y el *mediador* han quedado eliminados, en cuanto unidades, de nuestro modelo, ello no los excluye en cuanto *términos de relación* para el análisis de la pinclada. En efecto, el soporte, en cuanto apoyo y resistencia al desplazamiento de la pinclada, permite identificar un concreto resultado: la *presión* de la aplicación. Ésta queda como cristalizada en el rastro o huella dejada por su paso o, justamente, en la ausencia de toda huella, cuando la pinclada cumple la tarea de eliminarse a sí misma. Tenemos, pues, la posibilidad de graduar esta presión estableciendo, por ejemplo y a nuestros limitados efectos, tres grados de presión que, reconduciéndola al testimonio de su propia presencia, pueden denominarse: *Marcada - Suavizada - Eliminada*.

Ya dimos las razones para excluir al color de este modelo; pero el aplicador, en nuestro caso el pincel, transporta una carga o materia de color, a la cual, mediante alguna de las formas de presión anteriormente indicadas, aplica sobre el lienzo. La cantidad de materia que el pincel deja sobre el lienzo, con independencia del color que tenga tal materia, permite también establecer una graduación. Adoptaremos la de *Cargada - Mediana - Vacía*; la relativa arbitrariedad de los tres itos establecidos se justifica por lo tentativo del modelo y el hecho de que no pretendemos elaborar un instrumento de exhaustivo análisis, sino de una eficacia meramente demostrativa de la existencia y posibilidad de sistematización de estos no-signos.

El tercer y último aspecto que extraeremos del análisis de la pinclada,

se refiere a la posibilidad de que, en su aplicación o trazo, pueda o no generar *formas*. Es decir, si bien todavía no se toma en consideración a los signos, hacia cuya compleja estructuración nos acercaremos gradualmente, es oportuno tener, ahora, en cuenta que tales signos son, cuando menos, zonas definida o indefinidamente delimitadas por un dibujo expreso o implícito. En su interior, las pinceladas pueden, en mayor o menor grado, seguir la dirección de los perfiles o generar perfiles internos o formas complejas cuya existencia procede, no de un caligráfico recorte o, ni siquiera, de la frontera entre colores, sino del mero rastro que la aplicación de la materia deja sobre el lienzo. En ocasiones, incluso, una única pincelada puede llegar a constituirse en una forma plenamente expresiva o significativa; algo semejante a lo que ocurre en el habla con las interjecciones monosilábicas (no hay más que un fonema, por ejemplo, en la exclamación «¡Oh!», dependiendo de la *coloración* emocional que transporte el que pueda manifestar asombro, alegría o pena). Una muy elemental clasificación de tales formas de aplicación de la pincelada, permite sistematizarlas según que: a) posean autonomía en cuanto que ya en sí mismas sean signos; b) sigan la forma o la dirección del signo a cuya constitución contribuyen, y c) se apliquen con independencia de tal forma resultante o se elimine todo rastro de su propia aplicación. Denominaremos a cada una de estas tres posibilidades: *Autónoma - Vinculada - Amorfa*.

Por este procedimiento ha quedado elaborado el siguiente modelo:

A) MODELO DE APLICACIÓN (*Para la identificación de los no-signos pictóricos*)

| PRESIÓN      | MATERIA    | FORMA        |
|--------------|------------|--------------|
| 1. Marcada   | 4. Cargada | 7. Autónoma  |
| 2. Suavizada | 5. Mediana | 8. Vinculada |
| 3. Eliminada | 6. Vacía   | 9. Amorfa    |

Tomando una designación de cada una de las columnas, tanto puede definirse cada pincelada, como acotarse las zonas en que se han utilizado pinceladas homólogas. Así, la tarea cumplida por el autor, en cuanto al aspecto físico de su labor de *aplicación*, quedará caracterizada por la concurrencia de tres rasgos, cuyo orden de enunciación corresponderá respectivamente, en primer lugar a la *presión*, en segundo lugar a la *materia* y en tercer lugar a la *forma*. En total dispondremos de tres

tríadas de características; esta mínima estructura permite la identificación de 27 estructuras de aplicación, cada una de las cuales da cuenta de la específica combinatoria en que se han relacionado las variantes correspondientes a cada uno de los tres aspectos (presión, materia y forma) considerados.

Utilizando el número correspondiente a su designación, se tendrá, por tanto, el siguiente repertorio de posibilidades analíticas de la aplicación:

**B) MODELO DE DISTRIBUCIÓN NUMÉRICA DE LAS TÉCNICAS DE APLICACIÓN.**

147 - 148 - 149 - 157 - 158 - 159 - 167 - 168 - 169  
 247 - 248 - 249 - 257 - 258 - 259 - 267 - 268 - 269  
 347 - 348 - 349 - 357 - 358 - 359 - 367 - 368 - 369

donde, por ejemplo: 147 da cuenta de una aplicación *Marcada-Cargada-Autónoma*; 268 de una aplicación *Suavizada-Vacia-Vinculada*; 358 de una aplicación *Eliminada-Mediana-Vinculada*; etc.

Resulta evidente que ciertas características de las escuelas, los estilos y las individualidades en pintura, comenzarán a perfilarse por la identificación de constantes en la presencia de tales designaciones. Vamos a utilizar la función descriptiva del presente modelo para analizar el cuadro «Tres lunas sobre el lago», de Juan Carlos Pizarro.

En el análisis que se inicia deberá tenerse en cuenta que no se trata de obtener una explicación del efecto logrado por las distintas identificaciones de aplicación que se realicen; no hay tipo de aplicación que sea expresivo por sí mismo, sino en relación con otros. Pero ello es exceder el objetivo del presente modelo, requiriéndose, si la pretensión consiste en la explicación de la capacidad expresiva, la elaboración de otro modelo (que encontraremos más adelante) en el cual se ponga de manifiesto la respectiva integración o yuxtaposición para la constitución de unidades de mayor dimensión. Aquí se trata, simplemente, de identificar zonas tratadas de la misma forma, aun cuando se encuentren distantes en el plano del cuadro, o ya bien de zonas tratadas mediante diferentes características de aplicación, aun cuando se superpongan en un mismo ámbito de dicho plano. Debe tenerse en cuenta que los resultados de tales variantes son *percibidos* realmente por el espectador, pese a que los desconozca o no les preste aparente atención; es la parte del texto que se escamotea a la conciencia, más ocupada en *entender* que en recibir las puras impresiones sensoriales.

Comenzando el estudio por una parte arbitrariamente seleccionada, tomemos la zona inferior del cuadro, la que utiliza una forma alusiva

a la playa u orilla del lago. Allí se observan dos capas de pintura; la que subyace, apareciendo tan sólo en ausencia de pintura que la recubre, se manifiesta, conforme a nuestro modelo, como: *eliminada-mediana-amorfa*, por tanto como 359. La que se le superpone y resulta claramente perceptible es *marcada-mediana-vinculada*, o sea, 158. Provisionalmente podemos enunciar la siguiente identificación de tal zona:

|                          |                               |       |
|--------------------------|-------------------------------|-------|
| Zona 1 / orilla del lago | /I: eliminada-mediana-amorfa  | / 359 |
|                          | II: marcada-mediana-vinculada | / 158 |

La segunda zona va a ser la que corresponde a la forma del lago. Surge de inmediato que es necesario separar las formas de los reflejos de las lunas y la parte de superposición del tronco del árbol. Quedándonos, en primer término, con la forma del agua, vemos que ésta se caracteriza como *suavizada-mediana-vinculada*, por tanto, 258. Así como antes la pincelada se aproximaba a la forma de los guijarros de la orilla, ahora tiene la dirección convencional de representación del agua, o sea, la horizontalidad. Tendremos, pues:

|                           |                              |       |
|---------------------------|------------------------------|-------|
| Zona 2 / el agua del lago | /suavizada-mediana-vinculada | / 258 |
|---------------------------|------------------------------|-------|

Los reflejos de las lunas constituyen la zona 3 que el análisis muestra como:

|                                    |                            |       |
|------------------------------------|----------------------------|-------|
| Zona 3 / los reflejos de las lunas | /marcada-cargada-vinculada | / 148 |
|------------------------------------|----------------------------|-------|

Continuemos ya, sintéticamente, enunciando los resultados del análisis:

|  |                               |       |
|--|-------------------------------|-------|
| Zona 4 / árbol superpuesto al lago                         | /suavizada-mediana-amorfa     | / 259 |
| Zona 5 / árbol superpuesto a la orilla                     | /suavizada-mediana-amorfa     | / 259 |
| Zona 6 / primera línea de montañas                         | /suavizada-cargada-amorfa     | / 249 |
| Zona 7 / árbol superpuesto a primera montaña               | /marcada-cargada-amorfa       | / 149 |
| Zona 8 / segunda línea de montañas                         | I: eliminada-mediana-amorfa   | / 359 |
|  | II: suavizada-mediana-amorfa  | / 259 |
| Zona 9 / tercera línea de montañas                         | I: eliminada-mediana-amorfa   | / 359 |
|  | II: marcada-mediana-vinculada | / 158 |
| Zona 10 / árbol superpuesto a segundas y terceras montañas | /suavizada-mediana-vinculada  | / 258 |



|                                |                              |       |
|--------------------------------|------------------------------|-------|
| Zona 11 / cielo                | /marcada-mediana-autónoma    | / 157 |
| Zona 12 / árbol sobre cielo    | /marcada-mediana-amorfa      | / 159 |
| Zona 13 / totalidad del árbol  | /eliminada-mediana-amorfa    | / 359 |
| Zona 14 / las tres lunas       | /suavizada-mediana-amorfa    | / 259 |
| Zona 15 / el halo de las lunas | /suavizada-mediana-vinculada | / 258 |
| Zona 16 / el tronco caído      | /suavizada-mediana-vinculada | / 258 |

Tales las 16 zonas identificables, siguiendo la distribución de la evidencia, es decir, de las formas que el aspecto figurativo de este cuadro nos induce a tomar en consideración.

Son diversos los resultados que pueden extraerse después de cumplido el anterior modelo. En principio, se identifican las técnicas de aplicación utilizadas; con lo que el modelo numérico (B) queda recordado del siguiente modo:

|                             |                             |                 |
|-----------------------------|-----------------------------|-----------------|
| 147                         | 148 - 149 - 157 - 158 - 159 | 167 - 168 - 169 |
| 247 - 248                   | 249 257 258 - 259           | 267 - 268 - 269 |
| 347 - 348 - 349 - 357 - 458 | 359                         | 367 - 368 - 369 |

indicando los ámbitos excluidos, por no haberlos utilizado Pizarro en el presente cuadro. También expresa que el autor ha empleado gran variedad de técnicas, diversificándose según siente la necesidad representativa que desea actualizar; no se vincula a una sola o a pocas, prefiriendo la expresiva riqueza al austero franciscanismo. El espectador se encuentra, no ante un plano de tratamiento homogéneo, sino ante un laberinto de técnicas por sobre las cuales su mirada no transcurre incólume. Retengamos, simplemente, este primer carácter de *laberíntico* del cuadro «Tres lunas sobre el lago»; puede llegar a ser una de las claves de su interpretación; Pizarro atribuye a las distintas zonas de su cuadro la plural textura de las cosas del mundo; por eso, ante tal cuadro la vista deberá adecuarse cuando pase de una zona a otra; y al espectador le será difícil encontrar el camino de salida. El resultado de la técnica de aplicación no pretende solazar la mirada del espectador, sino, inquietándola, inquietarlo.

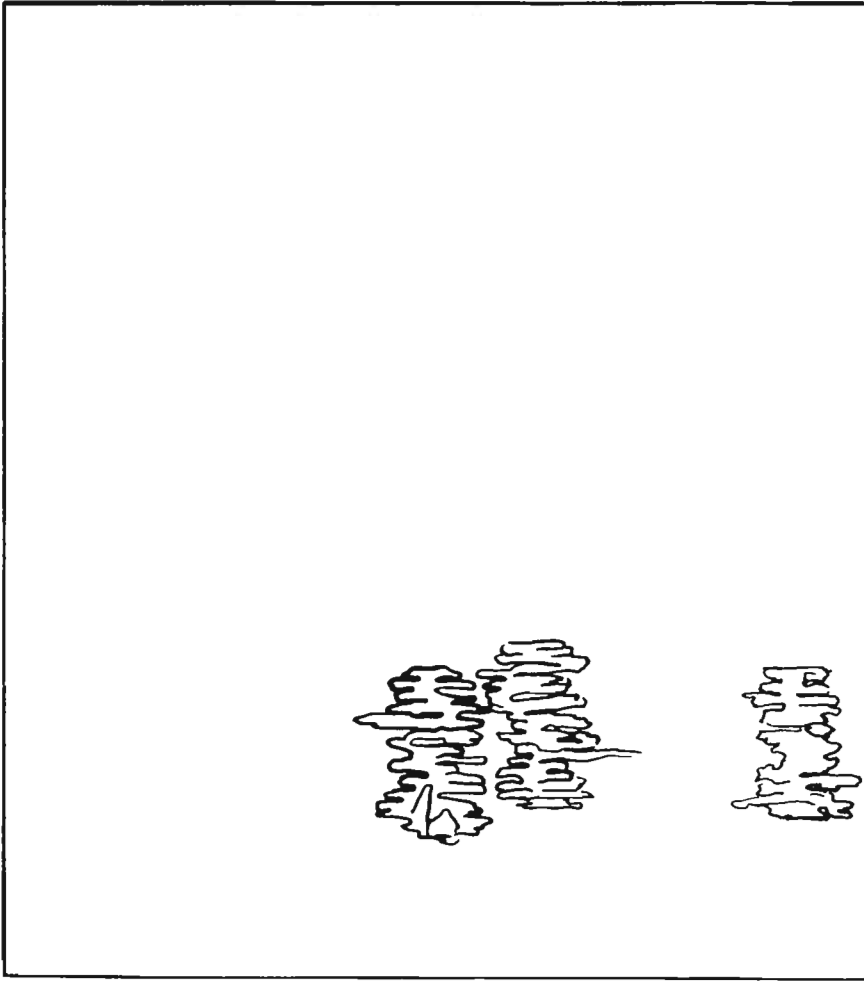
Pero hay más tras este modelo. Como dijimos, hemos seleccionado las zonas para la descripción de la aplicación siguiendo la distribución que nos proporcionaba la *evidencia de las formas representadas*; pero tanto el estudio del arte como el de la ciencia enseñan a desconfiar de

las evidencias. Y aquí aparece otro de los resultados de la mayor eficacia del modelo: ¿Cuáles son las zonas realmente propuestas por Pizarro al espectador? ¿Coinciden con los objetos aparentemente representados?

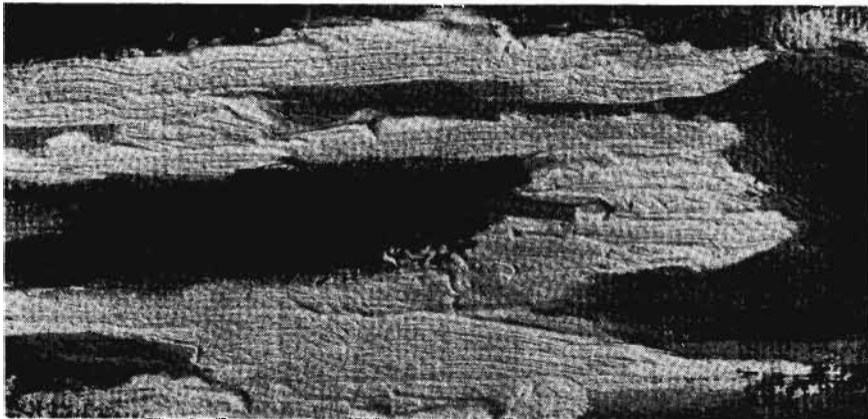
La cantidad de lugares numéricos que se han registrado en el modelo «B» como efectivamente utilizados por Pizarro son *nueve*. Pero las zonas a que nos condujo el recorrido *ingenuo* del cuadro fueron *dieciséis*. Esto indica que, atendiendo al tratamiento de la pintura, o sea, a los ámbitos del cuadro que han sido producidos con una misma técnica de aplicación, *la cantidad de objetos pintados es menor que la de objetos representados o identificables*. Puede, en la totalidad del cuadro, haberse pintado un solo objeto, lo que ocurrirá cuando todo el plano aparezca cubierto mediante un único tipo de aplicación; pueden multiplicarse los objetos fraccionándolos en múltiples zonas que respondan a otras tantas aplicaciones diferentes; pueden hacerse corresponder objetos y aplicaciones; o bien, como es el caso de Pizarro, pueden romperse los objetos evidentes y reagruparse según leyes que no son las de la realidad sino que buscan formular las reglas específicas a la percepción de su propuesta pictórica. Esto supone proponer un *universo mágico* y, con ello, situándonos ya en un nivel en que tan sólo se tiene en cuenta cómo la pintura ha llegado a estar sobre el lienzo, identificamos un nuevo carácter individualizador de su pintura.

Veamos ahora el resultado de este nuevo recuento y redimensionamiento de los objetos representados. Insisto, para aislar adecuadamente la idea, que se trata de la posibilidad de considerar *objetos representados* en un cuadro, no a aquellos que se corresponden con formas reconocibles de nuestro entorno, sino los configurados por la forma que adquiere cada una de las zonas que muestran una técnica de aplicación homogénea.

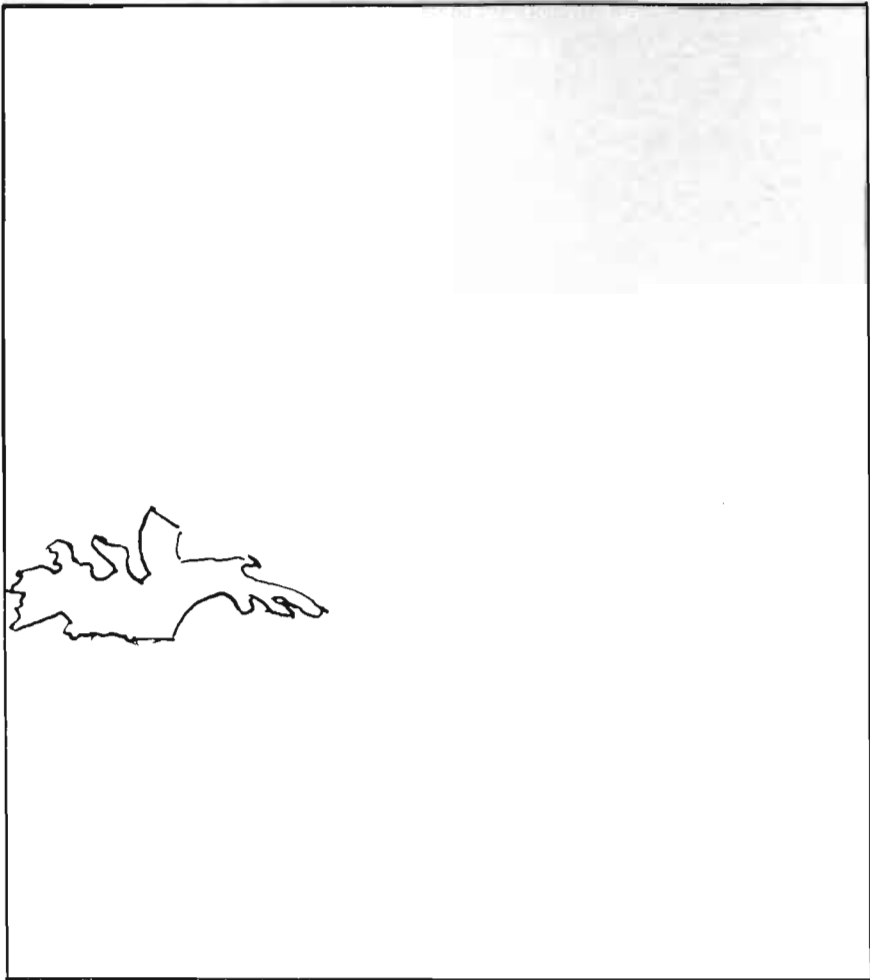
En las láminas 1 a 9 pueden apreciarse *las formas de los nueve objetos* identificados con esta técnica de análisis y que son los que constituyen el *pre-texto* de la posterior significación. Se añade también una lámina 10 en que puede apreciarse la distribución de las zonas sobre la totalidad del cuadro, permitiendo seguir la delimitación de los objetos formales producidas por las correspondientes técnicas de aplicación. Debe observarse que *la forma 359 del objeto 9* (lámina 9) abarca espacios ya ocupados por anteriores formas; ello se produce por la calidad de transparencia o superposición con que está producido dicho objeto.



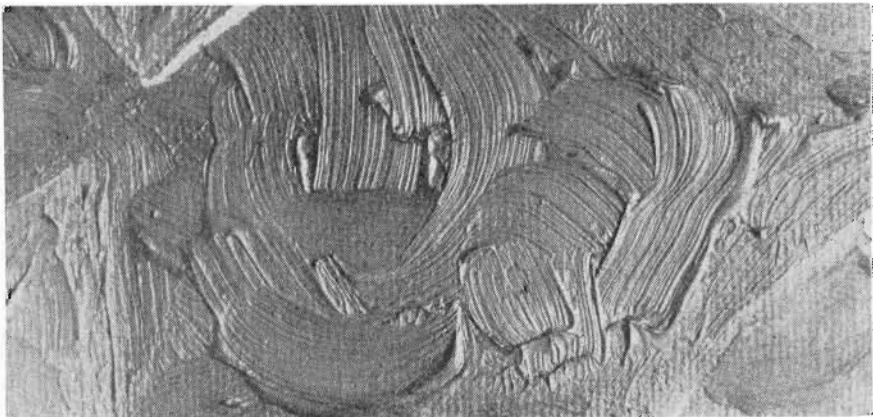
Forma 148 del objeto 1



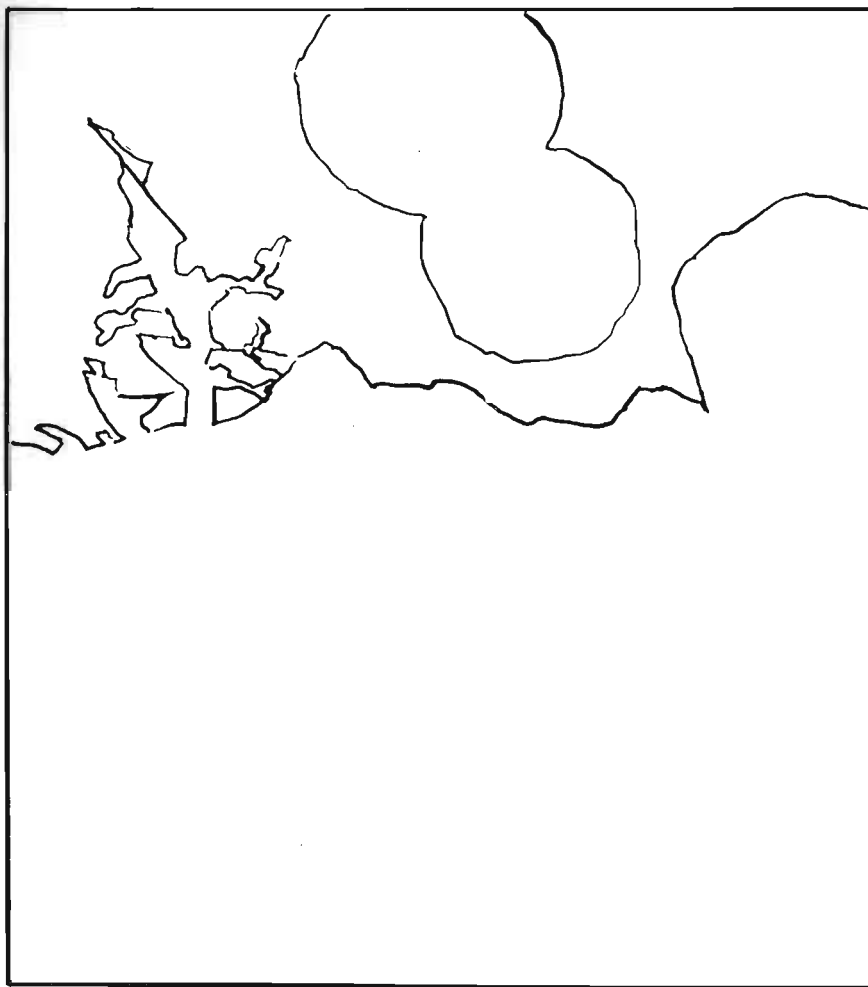
*Detalle ampliado de la pincelada*



Forma 149 del objeto 2



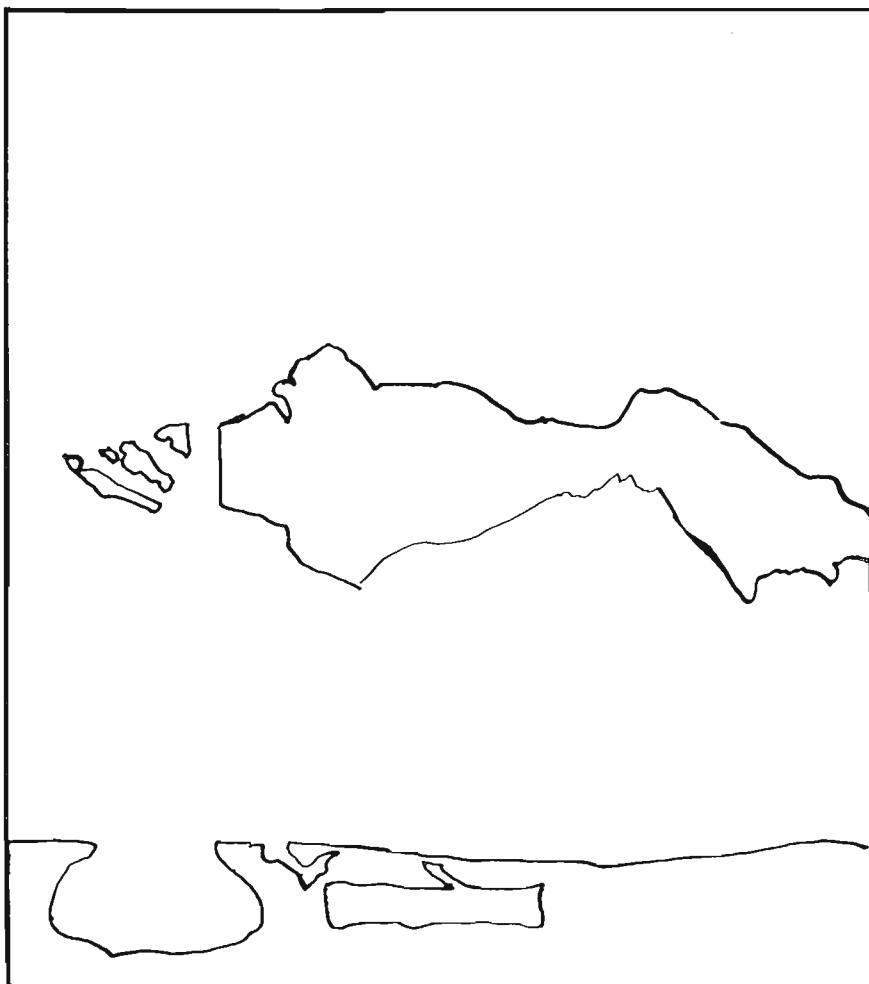
*Detalle ampliado de la pincelada*



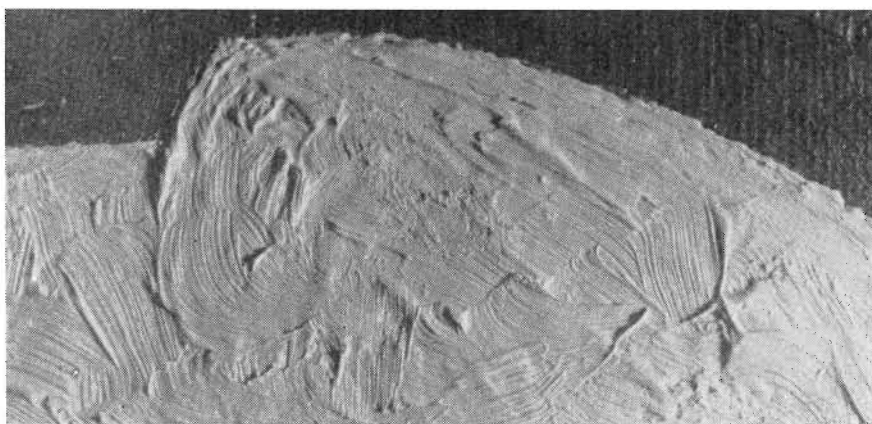
Forma 157 del objeto 3



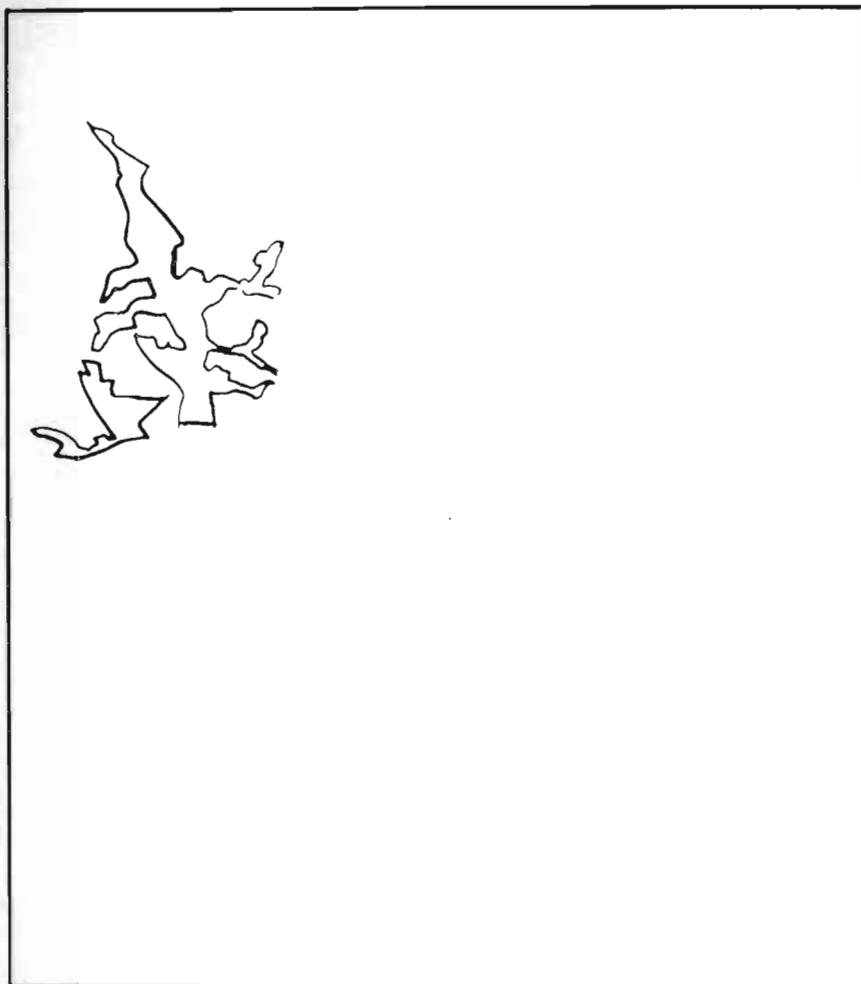
*Detalle ampliado de la pincelada*



Forma 158 del objeto 4



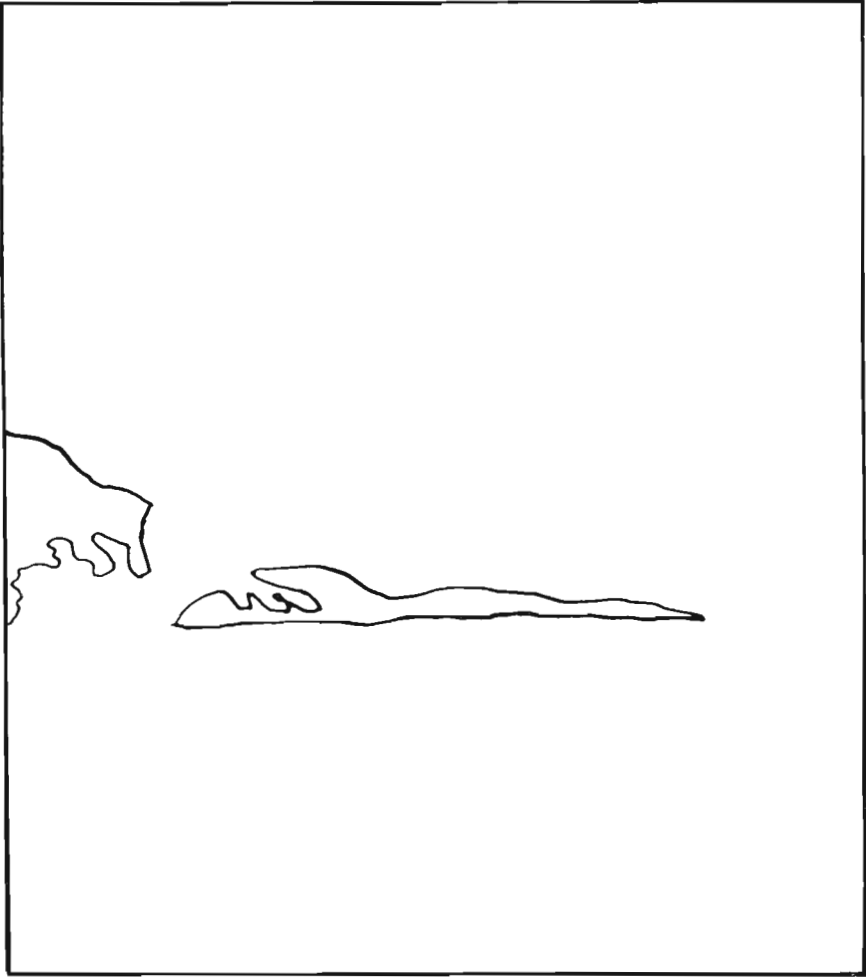
*Detalle ampliado de la pincelada*



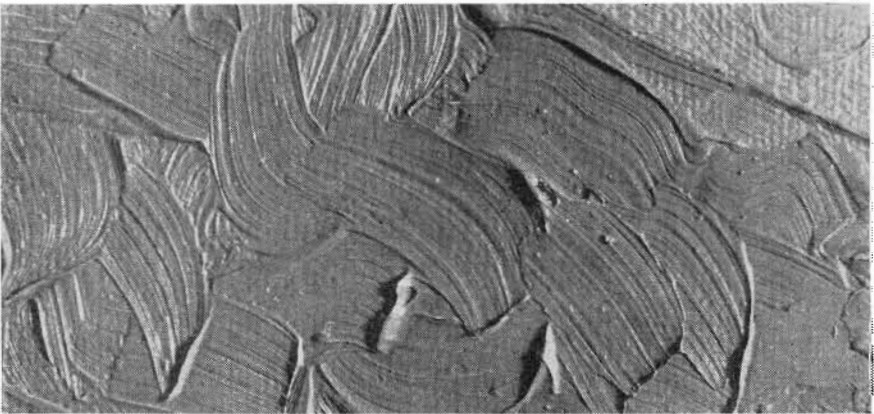
Forma 159 del objeto 5



*Detalle ampliado de la pincelada*

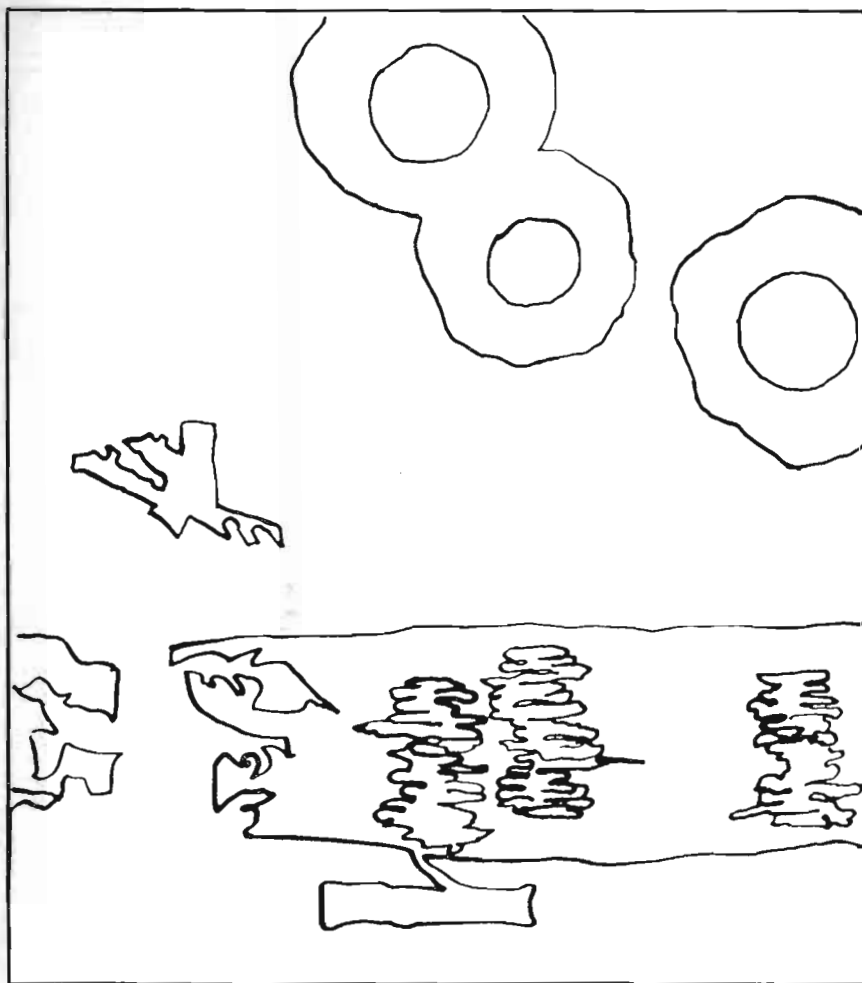


Forma 249 del objeto 6

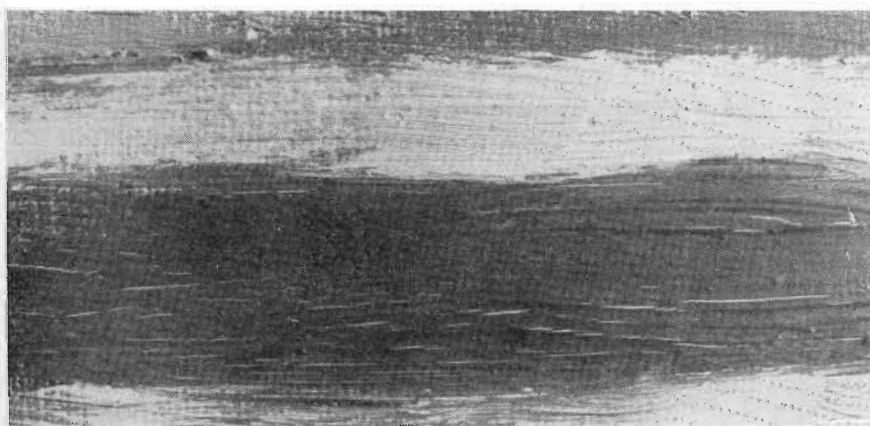


*Detalle ampliado de la pincelada*

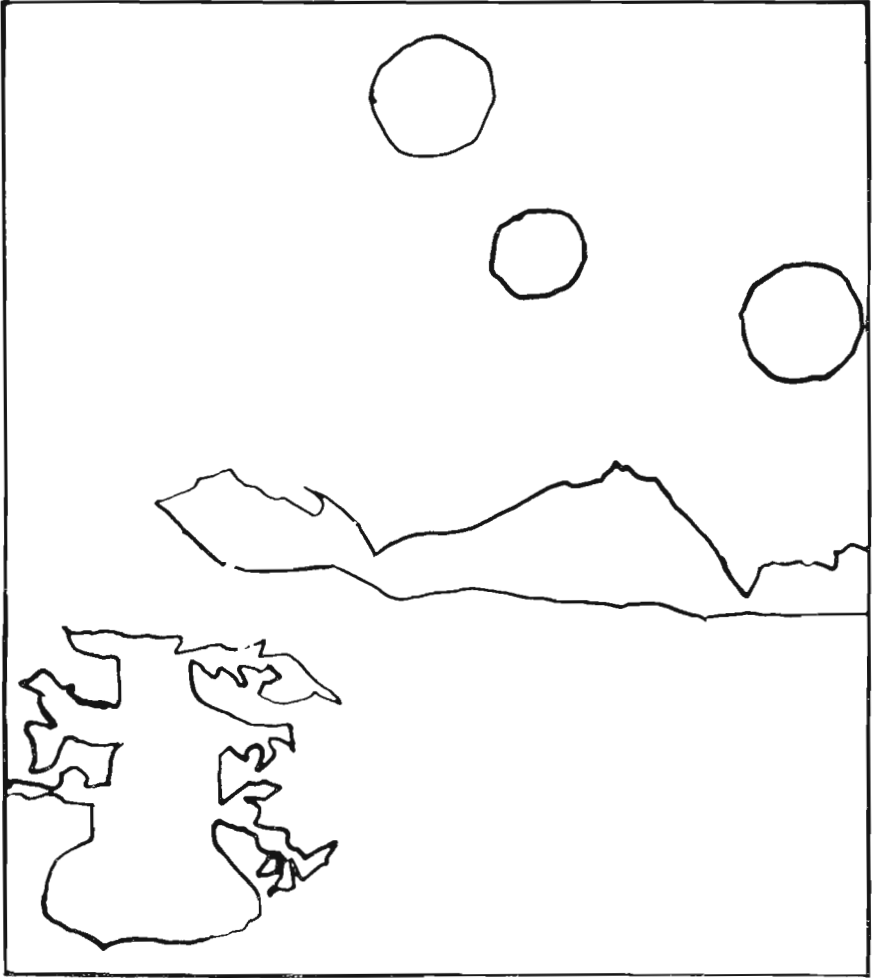




Forma 258 del objeto 7



*Detalle ampliado de la pincelada*



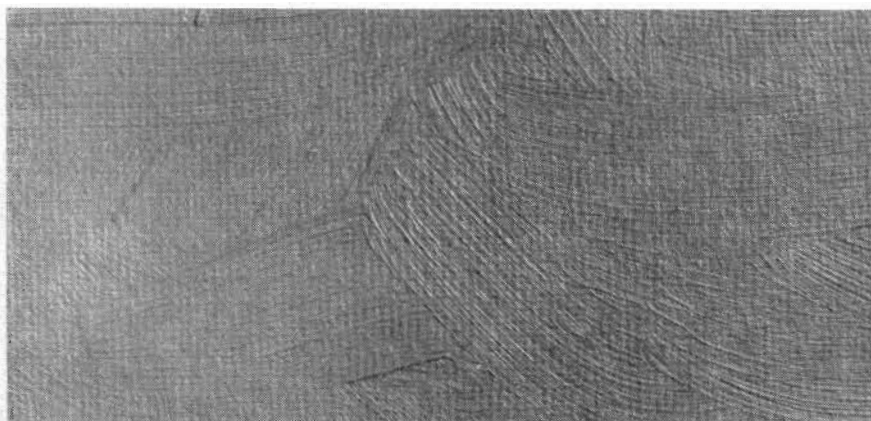
Forma 259 del objeto 8



*Detalle ampliado de la pincelada*



Forma 359 del objeto 9



*Detalle ampliado de la pincelada*



Lámina 10: "Tres lunas sobre el lago"  
Distribución de las zonas sobre la totalidad del cuadro

Hay una pregunta que es posible que le surja al lector: ¿Para qué sirve todo esto? Lamentablemente, en nuestra utilitaria sociedad, el estudioso está obligado, no sólo a proponer procedimientos de explicación sino también a demostrar que su explicación sirve para algo. En principio está el hecho de que una fórmula matemática o un modelo semiológico puede valer por su belleza o por la síntesis alcanzada o por el tratamiento mediante el que se ordenó un aparente caos. Pero, para quienes con esto no es suficiente, vamos a tratar de establecer el valor del modelo propuesto, lo que, al mismo tiempo, nos llevará a determinados problemas del concepto de «lenguaje» y su aplicabilidad a la pintura. Debemos continuar utilizando a la lingüística como disciplina de referencia, ya que en ella es donde surge el concepto de *no-signo* y la atribución a tales no-signos del papel constitutivo de la *segunda articulación*, así como la exigencia de la existencia de esta segunda articulación para que pueda admitirse la existencia de un lenguaje (lo que generosa y provisionalmente hemos admitido, pese a que diversos autores lo rechazan, entre ellos, Umberto Eco <sup>8</sup>).

La impaciencia implícita en la supuesta pregunta del lector proviene de que, por lo general, el interés está centrado en saber *por qué algo significa lo que significa* y esta sistematización de los no-signos parece muy distante de responder a tal inquietud. Efectivamente, lo está. Los no-signos no se relacionan, al menos directamente, con problemas semánticos; su eficacia responde a la necesidad, como ya habíamos mencionado, de identificar las *leyes sintácticas* inherentes al aspecto formal de todo lenguaje. Si la pintura es un lenguaje y, por consiguiente, el cuadro es un texto, entonces existirá un repertorio de *no-signos pictóricos* a los cuales, de forma necesaria y exhaustiva, deberá acudir el pintor para la realización material de su obra. Puede admitirse que el modelo propuesto (contando con las mejoras que pueda incorporársele, ya que se trata de proponer un mero punto de origen tentativo) ofrece un conjunto de variantes en las relaciones entre un aplicador, un soporte de aplicación y un intermediario, que abarcan y agotan las posibilidades de producción pictórica (siempre teniendo en cuenta las restricciones a que lo hemos sometido: pincel, lienzo y óleo). Así pues, contaríamos con una de las características de los no-signos en lingüística: su universalidad.

Pese a lo dicho, es bastante probable que quede la duda de que la síntesis producida, o sea, el modelo propuesto, esté dando realmente cuenta de todas las variantes de aplicación de pinceladas que se hayan podido o lleguen a poderse realizar. Al respecto, también la lingüísti-

<sup>8</sup> Umberto Eco, *La Estructura Ausente*, Barcelona, Lumen, 1972; p. 253 y ss.

ca diferencia entre los *sonidos* y los *fonemas*; los primeros son aquellos que, en cada caso, pronunciamos; los fonemas constituyen un tipo ideal o abstracto de sonidos. Dice Samuel Gili Gaya muy acertadamente: «Todo idioma tiene un sistema limitado de fonemas..., a los cuales se refieren los ilimitados sonidos que en la realidad se pronuncian»<sup>9</sup>. Estos fonemas son *objetos formales* de la ciencia de la lingüística, mediante cuya identificación y sistematización comienza a ordenarse el pseudo-caos o la pseudo-libertad absoluta del habla humana. Del mismo modo, podemos decir que las 27 relaciones de nuestro modelo *no dan cuenta* de todas las pinceladas de la pintura humana, pero sí que constituyen un conjunto de tipos ideales en que se sintetizan o abstraen las múltiples variantes de posibilidades de pinceladas. El conocimiento científico *empobrece* la realidad ya que selecciona determinadas características, omitiendo otras, para, con ese *minus* seleccionado, *enriquecer* el conocimiento de las relaciones que lleguen a explicar los fenómenos de la realidad.

Pero, todavía existe otra dificultad (junto a las que postergamos hasta un más minucioso estudio) para atribuir a estos no-signos pictóricos la calidad de segunda articulación del lenguaje. El *lenguaje* es una facultad del ser humano (y que nos disculpen los behavioristas por no tomar en consideración sus esfuerzos por demostrar que la chimpancé Washoe o la gorila Koko<sup>10</sup> también participan de ella) que se manifiesta en la *lengua*, en cuanto función de tal facultad y que cada individuo concreta en el *habla*. Ya Saussure, cuando especificó estas diferencias fundamentales, se refirió a la *semiología* como consecuencia de haber advertido que no es lo verbal lo esencial al hombre, sino la capacidad para organizar sistemas de signos distintos que diesen cuenta de ideas distintas.<sup>11</sup> De tal afirmación surge que la facultad fundamental del hombre es la *facultad semiótica* o de producir signos presentes para actualizar entidades ausentes y distintas de tales signos.

La historia de la humanidad fue produciendo diferencias en las lenguas que se manifestaron en las distintas hablas. O sea, la historia de la humanidad es una historia babélica. Hay tantas hablas como individuos (si le damos la amplitud del concepto de «idiolecto»); hay muchas menos, pero muchas igualmente, lenguas que, pese a todos los vínculos de parentesco que se afirmen, constituyen recintos más o me-

<sup>9</sup> Samuel Gili Gaya, *Elementos de Fonética General*, Madrid, Gredos, 1971; p. 83.

<sup>10</sup> Véase: Euclid O. Smith (Ed.), *Social Play in Primates*, (Proceedings of a Symposium, University Park, Pa., 1977), New York, Academic Press, 1978; y Francine Patterson, *Conversations with a Gorilla*, en *National Geographic*, October 1978; ps. 438 a 465.

<sup>11</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1972; p. 26.

nos aislados y, en todo caso, orgullosos y defensores de su autonomía; y *hay una sola facultad semiótica*.

¿Qué ocurre en pintura? ¿Posee cada pintor su *idiolecto* plástico? ¿Hay lenguas pictóricas? ¿Puede la facultad semiótica dar cuenta de la producción de los signos pictóricos como parece darla de los signos lingüísticos? En realidad estas preguntas constituyen el tema de todo este trabajo; pero lo que venimos estudiando acerca de los no-signos en pintura nos ayuda a entender o, al menos, a plantear correctamente algunos de los problemas que dichas preguntas traen consigo.

En efecto, una vez comprobado que es posible sistematizar las mínimas relaciones que constituyen la materialidad de la pintura, será necesario determinar si tal sistematización sigue pautas de *permanencia y de disponibilidad* que permitan atribuirles la calidad de *códigos*. Cada lengua se caracteriza por la sistematización de determinados fonemas (diferentes a los de otra lengua) que constituyen un repertorio permanente que es adquirido durante la etapa de aprendizaje de tal determinada lengua; ese repertorio o código es poseído comunitariamente y está a disposición de los individuos que acceden a una lengua determinada. ¿Existen tales códigos en pintura? Hay una tendencia, cuando se habla de pintura, a asimilar el concepto de lenguaje a épocas, escuelas o estilos pictóricos. Si bien hemos dicho, tras la exposición de las 27 relaciones de nuestro modelo, que ciertas características de las escuelas, los estilos y las individualidades pueden afirmarse por cierta constancia en la presencia de algunas de tales relaciones y la ausencia de otras, con ello no se logra la terminante identificación de las grandes líneas de comportamiento que, pese a la relativa arbitrariedad del recorte, puedan señalarse en la historia de la pintura. Otros elementos intervienen, incluso ya plenamente significativos, es decir, a nivel de los signos, para poder cumplir tales parcelamientos. Pero, en el caso de las lenguas, la diferenciación opera ya en esta segunda articulación fonemática. Aun sin identificar las palabras, es posible establecer el idioma en que alguien está hablando, por la mera sonoridad verbal que emite.

Hay una posibilidad, nada absurda, para cortar este nudo gordiano. Consiste en analizar el supuesto de que, en pintura, existe una *única lengua*. Es decir, que todo lo que consideramos pintura de caballete (y, especialmente, sobre lienzo, al óleo y con pincel) se ajuste a una común expresividad cuyas mínimas unidades pre-significativas, reduciéndonos, conforme a la restricción que nos autoimpusimos, a las relaciones inherentes a la *aplicación*, quedarían capturadas por el sistema abstracto de las 27 variables relacionales enunciadas. Tal unicidad de la lengua pictórica no atenta contra su característica de lenguaje, en cuan-

to facultad semiótica fundamental; con frecuencia el lingüista, en virtud de cierta deformación profesional, tiende a centrar en el análisis de la segunda articulación el problema de la diferencia entre las diversas lenguas, ya que su universo de conocimiento exige el reconocimiento de que la lengua es un fenómeno plural, no sólo por la transformación diacrónica de un corpus lingüístico, sino por la delimitación diferencial entre las coexistentes en un momento dado. Aun admitiendo que la segunda articulación es característica esencial a la manifestación del lenguaje, ello no implica la necesidad de que deban existir diversas articulaciones diferenciales, sino simplemente que deberán poderse identificar oposiciones diferenciales entre los fonemas de una lengua para afirmar la existencia de la segunda articulación como condición necesaria del lenguaje. Si existiera una única lengua (verbal), igualmente debería poseer segunda articulación; o sea, lo esencial a la calidad de lenguaje (en cuanto manifestación semiótica) no es la multiplicidad contrastable de diversas clases o tipos de segunda articulación (atinentes a cada «idioma») sino su presencia necesaria en, al menos, la supuestamente única.

Así, pues, la pintura, aun considerada como una lengua única, satisfará el requisito de poseer esta segunda articulación si se demuestra la existencia de estructuras diferenciales de aplicación, cosa que creemos haber realizado.

Sin necesidad de cortar el nudo gordiano, existiría otra posibilidad de enfrentar este mismo problema. La diversidad de lenguas, en pintura, puede reencontrarse, no en épocas, escuelas o estilos diferentes, sino en las grandes divisiones técnicas que separan a la pintura al óleo, sobre lienzo y con pincel, única que nosotros tomamos en consideración, respecto de los frescos, lacas y esmaltados e incluso respecto de la acuarela, pastel y las restantes formas de manifestación mediante la aplicación del color. En todos los casos valdría la triple relación inicialmente establecida en que quedan vinculados el aplicador, el soporte de la aplicación y el intermediario; lo que deberá variarse es la interrelación de *presión, materia y forma*, así como las características componentes de estos tres elementos. En esta hipótesis, nuestro modelo quedaría como repertorio de relaciones diferenciales de *una particular lengua pictórica* (la del óleo, sobre lienzo y con pincel), debiendo elaborarse los repertorios correspondientes a las restantes. Lo que nosotros utilizamos como restricción a los efectos de llegar a un modelo elemental ilustrativo del tema, se quedaría en tal restringida eficacia en cuanto modelo de las relaciones mínimas no significativas correspondientes a tal particular lengua pictórica.

Tras lo dicho, puede considerarse oportuno formular una *primera*



*hipótesis de trabajo: Al menos en el ámbito de la pintura al óleo, sobre lienzo y con pincel, existe una segunda articulación, plenamente identificable y sistematizable, que es una constante universal de la manifestación de tal tipo de pintura.*

El tema de los no-signos en pintura, como podemos apreciar, es fundamental para la posterior consideración del cuadro como texto y del proceso por el cual habrá de llegar a significar para un eventual receptor. Ello nos exige considerar todavía otros aspectos y asumir con optimismo el esfuerzo que, si es grande para el autor del presente trabajo, no deja de tenerse clara conciencia de que es aun mayor para quien lo lee.

Ya indicamos que la *linealidad* es una de las características de la lengua, manifestándose en todos sus niveles significantes: Los no-signos se yuxtaponen linealmente hasta constituir conjuntos de no-signos todavía no significativos; estos conjuntos no significativos se yuxtaponen linealmente hasta integrar un conjunto más amplio que ya es capaz por sí solo de sustituir o representar *algo* que pertenece a otro universo diferente al de la lengua; y, finalmente, estos conjuntos con capacidad de representación o ya significativos, se yuxtaponen linealmente para constituir representaciones complejas y significativas de acontecimientos, fenómenos o definiciones acerca de entidades que no pertenecen a la lengua, salvo el caso de que expresamente elijan a la lengua como objeto a representar, en cuyo caso funcionan como metalenguaje. Pero, lo que aquí nos interesa dejar establecido es este *carácter lineal* de los significantes lingüísticos. La lengua necesita del *tiempo* para cumplir tanto su función significativa como para llegar a producir su propia existencia; el habla o el discurso necesitan tiempo para desarrollarse; escuchar a otro requiere disponer de tiempo. O sea, la lingüística es una ciencia que estudia fenómenos que tienen duración y lo que ocurre durante el tiempo que necesita para manifestarse es un proceso de encadenamiento de unidades significantes o perceptibles sensorialmente *que se suceden una después de otra en una linealidad con posibilidad teórica de ser interminable.*

Esto no ocurre en la pintura. Saussure había advertido la existencia de otras estructuras derivadas, al igual que la lengua, de la facultad humana del lenguaje, o sea, de la facultad semiótica. Hizo referencia a las señales marinas y sabemos que tales mensajes se transmiten utilizando banderas en que los colores son tan importantes como la posición espacial en que se los sitúa, respecto al marinero que las enarbola. Considera a tales problemas objeto especial de la ciencia de la semiología, una ciencia, dijo en sus cursos de fines de la primera década de nuestro siglo, que todavía no existe y que, puesto que no existe, no puede de-

cirse lo que llegará a ser; pero que tiene derecho a la existencia y que tiene su lugar asegurado por anticipado <sup>12</sup>. Setenta años de estudios, especialmente intensificados en las últimas dos décadas, van atribuyéndole principios generales, estructura teórica, instrumentos operativos; pero todavía y quizá por un exceso de literaturización, le falta a la semiología encontrar su adecuado espacio epistemológico. A ello pretende colaborar este estudio; si la semiología es una *ciencia general*, una de cuyas partes está constituida por la lingüística, otra de sus partes bien puede ser el estudio sintáctico y semántico de la pintura. En la medida en que se vaya estableciendo que determinadas afirmaciones son particularidades limitadas al ámbito de la lengua y se contraste a tales afirmaciones con las exigencias de otros lenguajes sociales, para admitirlas, eliminarlas o modificarlas, se obtendrán enunciados más generales y con un mayor valor de cobertura, que concurrirán a proporcionar condición científica a la semiología. Tal la proyección, por ejemplo, del aspecto que estamos desarrollando específicamente en este momento: la linealidad como carácter pertinente al lenguaje verbal, de modo tal que no podrá elaborarse una lingüística de la lengua sin tener particularmente en cuenta esa *sucesividad temporal de elementos yuxtapuestos uno tras otro*.

Las unidades constitutivas de la pintura permiten otras posibilidades. Por ahora continuamos limitados a las posibilidades de integración de los no-signos. Pues bien, ya a ese nivel, la linealidad se ha transformado en planaridad (advértase que este último término está tomado en su pleno y geométrico sentido y no tiene ninguna relación con el uso que hace de él la escuela lingüística de Copenhague que tuvo a L. Hjelmslev como su inteligente propulsor) <sup>13</sup>; ello quiere decir que los signos pictóricos se expanden sobre una superficie y la ley de su interrelación provendrá de las posibilidades de tal expansión.

Como hemos partido de la pincelada podemos comprender que la pintura participa plenamente de la característica de *yuxtaposición*; al menos, en el modelo restringido sobre el que venimos trabajando, cada pincelada se yuxtapone (con la compleja estructura que le conocemos) a otra pincelada y a otra y a otra, hasta ir cubriendo la totalidad de la superficie del cuadro. Pero *yuxtaposición* no es necesariamente linealidad; no cabe atender al orden del autor en la realización de su obra, que conserva el carácter secuencial y temporal de la causalidad física en que estuvo inmersa su tarea. El orden de producción de un

<sup>12</sup> F. de Saussure, *op. cit.*; p. 33.

<sup>13</sup> Louis Hjelmslev, *El Lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971; p. 124. Véase también, Emilio Alarcos Llorach, *Gramática Estructural*, Madrid, Gredos, 1971; ps. 18 y ss.

cuadro carece de significación cuando lo que se percibe es el cuadro como objeto estético, donde lo que interesa es el orden de las simultaneidades (como veremos, hay un único aspecto en que toman particular valor los rastros que deja el orden de producción y que, hasta cierto punto, saca al cuadro de su planaridad y lo sitúa en cierta y débil espacialidad; tal aspecto consiste en la posibilidad de superposición o doble o n-tuple cobertura de una misma superficie). El cuadro, como texto, es un objeto que está destinado a ser percibido como *simultaneidad*; su lectura es a-temporal. Ello tampoco quiere decir que la captación de su efecto estético no requiera un sosiego en la percepción y una morosidad para el deleite. Pero el tiempo no está incorporado al cuadro como necesidad textual (pese a estarlo como significación).

Los conceptos de *yuxtaposición* y de *simultaneidad* nos conducen a la definición de zonas. Debemos confesar que el concepto de *zona* lo hemos utilizado ampliamente en el anterior desarrollo del modelo de aplicación sin haberlo definido explícitamente. Este ingenuo ardid lógico se justificó por la aridez de hablar de *presión, materia y forma*, como entidades abstractas o de estructurar toda explicación de la potencia descriptiva de tal modelo sobre la observación empírica de la pincelada aislada de todo entorno; acudir al concepto convencional de *zona* permitió captar más inmediatamente las características y la eficacia del problema textual que allí trabajamos. O sea, el modelo de aplicación registra tipos de pinceladas, pero no posee instrumentos organizativos para llegar a determinar las zonas que permitieron producir los *nueve objetos* constitutivos de las calidades textuales del cuadro «Tres lunas sobre el lago». Estamos, ahora, en condiciones, al tratar la integración de unidades mínimas en *no-signos de mayor extensión*, de dar cuenta de aquellos aspectos que una mentalidad lógicamente aguzada pudo advertir como no suficientemente fundados.

*Una zona pictórica es, por consiguiente, una superficie, en la interioridad de un cuadro, caracterizada por la yuxtaposición de mínimos no-signos homogéneos simultáneamente perceptibles.* El análisis, mediante el cual se obtiene el enriquecimiento del modelo confiriéndole una exhaustiva racionalidad, consiste en determinar las calidades que puede adquirir tal *yuxtaposición homogénea simultáneamente perceptible*. En adelante el término *zona* se utilizará como denominación de este enunciado.

La zona se genera mediante la iteración de pinceladas homogéneas que van *expandiendo* la cobertura de determinada materia sobre el lienzo; puede interrumpirse para pasar a usar otro tipo de las diferentes aplicaciones posibles que hemos registrado; puede, después, volver a utilizar el anterior tipo de homogeneidad, que transitoriamente ha-

bía suspendido; puede regresar sobre lo ya pintado y, no con un efecto de palimpsesto (o sea, eliminando totalmente la previa tarea de expansión) sino aprovechando la calidad del rastro dejado por tal tarea previa, volver a cubrir total o parcialmente lo ya cubierto, etc.

Con esto se entra en el estudio de los problemas sintácticos de la pintura, siempre teniendo en cuenta que no trabajamos todavía con la significación sino con la producción de estructuras cada vez más complejas, pero de carácter puramente formal.

A partir del anterior modelo, las técnicas de aplicación han quedado ya sistematizadas y hemos visto que eran perceptualmente identificables. Su posibilidad de interrelación nos permite establecer las siguientes variantes:

A) *Zona total*: Toda la superficie del cuadro aparece cubierta por un único tipo de aplicación. Es un caso extremo, pero también frecuente, en el cual no cabe realizar análisis sintácticos ya que estaremos en presencia de una única zona. En tales situaciones, tras dejar establecida esta característica, el análisis comienza en el siguiente nivel: el de las formas representativas o en el de las puras configuraciones cromáticas.

B) *Zona unitaria*: Una parte de la superficie del cuadro, cualquiera sea su extensión, salvo la totalidad, es identificable como producida mediante un tipo de aplicación que no se reitera en el resto de la superficie. Tampoco incluye lagunas o ámbitos internos cubiertos por otros tipos de aplicación.

C) *Zona fragmentada*: Un determinado tipo de aplicación produce zonas que se repiten en dos o más lugares de la superficie del cuadro.

D) *Zona incluyente*: En el interior de una zona (unitaria o parte constitutiva de una zona fragmentada) tiene cabida la presencia de otra zona o zonas producidas con diferentes tipos de aplicación.

E) *Zona atomizada*: Se produce por yuxtaposición múltiple y heterogénea de unidades mínimas que responden a dos o varios tipos de aplicación. A su vez, esta zona puede presentarse como *zona total*, en cuyo caso se registra y se pasa al siguiente nivel de análisis; o bien como cualquiera de las otras tres zonas precedentes.

F) *Zona subsistente*: Es aquella que puede percibirse por intersticios o ausencias de otra u otras que la cubren.

G) *Zona superpuesta*: Es aquella que cubre a otra u otras subsistentes; debe identificarse por la percepción directa, de modo que su cobertura no sea tal que elimine a la inferior, sino que permite verla o conservar los efectos (por ejemplo, rugosidades) de la subsistente aplicación.

Con esto se ha cumplido un *primer nivel de estructuración sintáctica*: los modos de aplicación se van yuxtaponiendo hasta expandirse

por la totalidad del lienzo; en esta expansión hemos identificado las características que pueden poseer las zonas generadas por yuxtaposición homogénea. Un *segundo nivel de estructuración sintáctica* va a poderse analizar teniendo en cuenta las características del *entorno* de cada una de tales zonas.

En efecto, tras haber estudiado los resultados de la yuxtaposición de la aplicación, corresponde estudiar las características mediante las cuales se yuxtaponen las zonas así originadas. Ello nos pone ya en el límite de lo significativo, puesto que los acotamientos de los objetos pictóricos identificados implica considerarlos como *objetos representativos*: sus perfiles son o pueden ser las formas o signos de la pintura, se correspondan o no con la representación de formas pertenecientes al universo fenoménico. Pero, sin entrar en esta última consideración, que adquirirá pleno desarrollo al estudiar la significación simbólica y escritural del cuadro, todavía es necesario establecerlas a tales formas, como conexiones puramente formales o sintácticas que pueden presentarse entre zonas colindantes. Tal el problema que denominamos «entorno» de las zonas.

Los entornos pueden sistematizarse del siguiente modo:

- I) *Entorno límite*: Está constituido por los límites naturales del cuadro.
- II) *Entorno continuo*: Los límites de la zona en consideración están constituidos por una zona identificable como de único y determinado tipo de aplicación.
- III) *Entorno discontinuo*: La zona en estudio se ve limitada por varias zonas, o sea, por diversos tipos de aplicación, pudiendo, uno de los segmentos de este entorno, estar constituido por el entorno límite.

De la interrelación de esta clasificación de *entornos* con la precedente clasificación de las *zonas* se desprenden algunas observaciones generales y un modelo que sistematiza las características sintácticas derivadas de la interconexión o expansión de los no-signos. Las observaciones generales deberán tener en cuenta, por ejemplo, que la *zona total* necesariamente se superpone con el *entorno límite*; en el caso de una *zona fragmentada* se deberá establecer el tipo de entorno correspondiente a cada una de sus partes distribuidas en la superficie del cuadro; una *zona incluyente* constituye también, necesariamente, el *entorno continuo* de la zona que se hace presente en su interioridad; la aplicación que define una zona no puede aparecer en su entorno, ya que ello implicaría una inexacta delimitación de tal zona; etc.

En cuanto al cuadro o modelo de expansión de los no-signos deberá tenerse en cuenta que requerirá varios tipos de especificaciones: En primer término la identificación del *objeto formal* que ha sido analíticamente establecido mediante el modelo de aplicación; en segundo

lugar, la identificación del *tipo de aplicación* concreto observado; en tercer lugar, la identificación de la *zona* con las especificaciones que requieran sus diversas clases; en cuarto, la identificación del *entorno* también con sus especificaciones pertinentes; y, por último, la identificación del *tipo de aplicación observable en el entorno*. Así tendremos a nuestra disposición el siguiente:

C) MODELO DE EXPANSIÓN (*Para el análisis sintáctico constitutivo de los no-signos*)

| OBJETO FORMAL | TIPO DE APLICACION | ZONA                     | ENTORNO  | TIPO DE APLICACION EN EL ENTORNO   |
|---------------|--------------------|--------------------------|--|--|
| $X_1$         | xxx                | A                        | I  | ---  |
| $X_{n+1}$     | xxx                | B                        | I y II<br>I y III<br>II<br>III   | ---; xxx<br>---; xxx <sub>1</sub> ; ... xxx <sub>n</sub><br>xxx<br>xxx <sub>1</sub> ; ... xxx <sub>n</sub> |
| $X_{n+2}$     | xxx                | C: a)<br>b)<br>...<br>n) | a) (Id:B)<br>b) (Id:B)<br>...<br>n) (Id:B)                                       | a) (Id:B)<br>b) (Id:B)<br>...<br>n) (Id:B)   |
| $X_{n+3}$     | xxx                | D                        | Externo<br>I; I y II;<br>II; II y III;<br>III<br>Interno<br>II; III;<br>II y III | (Id. pertinentes )<br><br>(Id. pertinentes)  |
| $X_{n+4}$     | xxx                | E                        | I; II y III  | (Id. pertinentes)  |
| $X_{n+5}$     | xxx                | F                        | I; II y III  | (Id. pertinentes)  |
| $X_{n+6}$     | xxx                | G                        | I; II y III  | (Id. pertinentes)  |

El modelo así presentado permite tener en cuenta todas las posibles variantes provenientes de la relación entre zona y entorno. Aplicado al análisis de los nueve objetos previamente identificados en el cuadro «Tres lunas sobre el lago», se nos presenta en la siguiente interpretación:

| OBJETO FORMAL | TIPO DE APLICACION | ZONA                                     | ENTORNO   | TIPO DE APLICACION EN EL ENTORNO                                      |
|---------------|--------------------|--|---|---|
| 1             | 148                | C:) a) B<br>b) B<br>c) B                 | a) II<br>b) II<br>c) II                         | 258<br>258<br>258   |
| 2             | 149                | B  | III   | 249; 258; 259; 258  |
| 3             | 157                | D  | I y III   | 249; 159; 157; 258  |
| 4             | 158                | C:) a) D<br>b) B<br>c) B                 | a) I y III<br>b) I y III<br>c) III              | 258; 259; 258<br>157; 258<br>157; 249; 258                            |
| 5             | 159                | C:) a) B<br>b) B                         | a) III<br>b) III                                | 157; 258<br>157; 258  |
| 6             | 249                | C:) a) B<br>b) B                         | a) I y III<br>b) III                            | 157; 258; 149<br>259; 149; 258  |
| 7             | 258                | C) a) D<br>b) B<br>c) B<br>d) D          | a) I y II<br>b) III<br>c) I y III<br>d) I y III | 259<br>157; 249; 149; 259; 157; 159<br>249; 158; 259<br>249; 259; 158 |
| 8             | 259                | C:) a) B<br>b) B<br>c) B<br>d) B<br>e) B | a) II<br>b) II<br>c) II<br>d) I y III<br>e) III | 258<br>258<br>258<br>157; 258; 249; 258<br>149; 258; 158; 258         |
| 9             | 359                | GyD.                                     | I y III   | 157; 249; 258; 249;   |

Esta interpretación del modelo «C» proporciona nuevas consideraciones relativas al cuadro de Pizarro que venimos comentando; son puramente sintácticas, si bien no debe olvidarse que, para todo lenguaje, el uso de la sintaxis es uno de los instrumentos fundamentales de la creatividad.

Una rápida mirada a la columna de la derecha, donde se registran los *tipos de aplicación en el entorno*, permite apreciar la frecuencia con que se presenta el tipo 258. Esta columna es particularmente importante ya que, en ella, al registrarse las aplicaciones correspondientes al entorno de cada «objeto», se define el espacio necesario para garantizar la presencia visual de tales objetos formales, numerados en la primera columna de la izquierda. Por ello, este tipo de aplicación: 258, cobra importancia en la tarea pictórica del autor, ya que es el más utilizado para delimitar, total o parcialmente, a todos los demás. No hay uno solo de los restantes ocho objetos formales que no lo tenga en su entorno. La traducción verbal de 258 es: *suavizada-mediana-vinculada*. La primera calidad, la de «suavizada», hace a la presión con que ha sido apoyado el pincel. Pizarro no busca circundar los objetos textuales que nos propone con fuertes trazos, ni, por otra parte, se preocupa por eliminar el rastro del pincel (observemos, también, que tal técnica de eliminación se hace presente tan sólo en el objeto 9, cuando su tarea es la de superponer una forma que debe permitir manifestar la presencia de las aplicaciones subsistentes). Cuando elige dejar huellas claras del paso del pincel, lo hace en los objetos que tienen particular autonomía, reforzándolos con la presión de esta técnica. Puede decirse que los objetos de «Tres lunas sobre el lago» se automanifiestan mediante trazos más contundentes que aquellos con los que construye el entorno de cada uno. La segunda calidad de 258: «mediana», se refiere a la cantidad de materia dejada sobre el lienzo por cada pincelada y, como sabemos, confirma lo anteriormente dicho; no recarga, pues, con acumulación de materia la construcción del entorno, sino que mantiene la que es, con muy pocas excepciones, su característica general. Y de nuevo se hace muy significativo que el entorno posea esa tercera calidad de 258: «vinculada»; Pizarro dibuja (no hablamos de las formas representativas, sino de la aplicación del pincel) cuando construye los entornos o «fondos» de los objetos, mucho más que cuando pinta a cada uno de tales objetos. Ello contribuye a personalizar su pintura, ya que a lo laberíntico y mágico, antes mencionado, se añade, con esto, la *trasposición* de los lugares en que el dibujo puede esperarse.

Retomemos ahora, la pregunta que condujo a estos desarrollos. ¿Puede afirmarse, en pintura, la existencia de una segunda articulación? Creemos haber aportado argumentos que apoyan la respuesta afirma-



tiva. En el cuadro de Pizarro, sin tocar los aspectos inmediatamente significativos, fue posible rescatar las relaciones eficaces (ya que desestructuraban los objetos evidentes y producían otros nuevos) y ordenadas (ya que sistematizaban la dependencia que los vinculaba) que, de modo no evidente, producían la textualidad necesaria para contener y trasportar determinadas significaciones. El análisis de la significación o del aspecto semántico del texto pictórico requerirá otro estudio y mostrará un *objeto simbólico* que, tanto en su aspecto formal como en su contenido, pertenecerá a un ámbito diferente. Esto no quiere decir que diversos aportes metodológicos e instrumentales hasta aquí desarrollados no vuelvan a ser útiles; pero lo simbólico posee sus propias leyes que deberán dar cuenta, no ya de *lo indicial* (o existencia, o materialidad) que es a lo que, hasta el momento hemos prestado atención, sino de *lo imaginario*, espacio éste que todavía no hemos tocado, pese a que podemos considerarnos ya familiarizados con el espacio físico del cuadro por haberlo recorrido en sus múltiples direcciones.

Hay dos breves aspectos que todavía debemos señalar. Uno se refiere al problema del *código* y el otro a la posible neutralización del análisis precedente. Con respecto al código, se supone que, para poder hablar de *lenguaje*, sus unidades mínimas fundamentales, los no-signos de tal lenguaje, tanto en su más elemental expresión (del tipo de los fonemas), como respecto a estructuras más complejas pero que no alcanzan a ser por sí mismas significativas (del tipo de los monemas), deben poder ser identificables y acotables como pertenecientes a un código, el cual deberá encontrarse a disposición de los eventuales usuarios de dicho lenguaje. Ello constituye una suposición equivocada; *es condición indispensable de la lengua pero no de los lenguajes*. Cada lengua (o sea, cada sistema de expresión verbal o escrita) está destinada a la comunicación en una comunidad determinada; en cuanto tal debe proporcionar fijeza y seguridad en el repertorio de elementos sensorialmente identificables por los componentes de tal comunidad; de este modo, tales elementos, dentro de márgenes de variabilidad restringidos al timbre y modulación de cada usuario, serán intercambiables en el proceso comunicativo, por estar dotados de idénticos valores sintácticos (limitándonos al nivel hasta el que hemos llegado en el desarrollo del presente estudio). Así, los fonemas, los monemas, los morfemas, los lexemas, las palabras, etc., son específicos de cada lengua y, al margen de cambios diacrónicos, pueden considerarse como estables. El equívoco consiste en extender esta condición al resto de los lenguajes *semiológicos*, o sea, a aquellos en cuya constitución pueden intervenir signos sociales de la más variada calidad. No obstante, el repertorio de componentes de una lengua como el que acabamos de aludir, es lo

que, justamente, se conoce como *segunda articulación*; si su fijeza y posibilidad de codificación no es condición necesaria cuando se consideran los restantes lenguajes, ¿qué debe entenderse por segunda articulación en el estudio semiológico de los lenguajes? Desde luego que dependerá de la calidad de la textualidad material con que el lenguaje respectivo se manifiesta en el ámbito social. En el caso de la pintura y, especialmente, de la pintura al óleo, sobre lienzo y con pincel, no puede afirmarse la existencia, permanente y a disposición de cualquier usuario, de un código de formas más o menos complejas y definitivamente elaboradas. La *estructura profunda* de la pintura comienza *antes* de tales formas y será al nivel de los elementos constitutivos de esas formas donde deberá encontrarse la constancia, la regularidad y el repertorio de la «materia» puesta a disposición de los usuarios. Acabamos de entrecomillar la palabra «materia» pues, en este trabajo, la regularidad y el repertorio aparecen como constituidos por *relaciones* y no materialidades propiamente dichas; ello da efectivo cumplimiento a otro requisito que, reconocido en la lengua verbal o escrita, es, en esta instancia, generalizable semiológicamente a todos los lenguajes: no es la materialidad de los signos de una lengua lo que interesa a su conocimiento científico, sino las *relaciones* que guardan con los restantes signos del sistema lingüístico en estudio; Saussure lo dejó clara y definitivamente establecido.

Por ello, con la provisionalidad y elementalidad de una inicial tentativa, que deberá someterse a indispensables revisiones críticas propias y ajenas, consideramos que es posible proponer los siguientes paradigmas acerca de los más elementales rasgos formadores del lenguaje de la pintura y constitutivos del repertorio de no-signos de la segunda articulación.

#### PARADIGMA DE LA APLICACIÓN

##### *Presión*

Marcada  
Suavizada  
Eliminada

##### *Materia*

Cargada  
Mediana  
Vacía

##### HIPÓTESIS DEL PARADIGMA DE APLICACIÓN:

Las unidades mínimas identificables en un texto pictórico están constituidas por la presencia simultánea de tres valores, pertenecientes, cada uno de ellos, a un aspecto diferente de las componentes de toda aplicación.

**Forma**

Autónoma  
 Vinculada  
 Amorfa

**PARADIGMA DE LA EXPANSIÓN****Zonas**

Total  
 Unitaria  
 Fragmentada  
 Incluyente  
 Atomizada  
 Subsistente  
 Superpuesta

**HIPÓTESIS DEL PARADIGMA DE LA EXPANSIÓN:**  
 Las estructuras sintácticas mínimas identificables en un texto pictórico están constituidas por dos tipos de aplicación diferenciados, a uno de los cuales se considera zona y al otro entorno.

**Entornos**

Límite  
 Continuo  
 Discontinuo

Las zonas se constituyen mediante la yuxtaposición, homogénea y simultáneamente perceptible, de unidades mínimas de aplicación.

Los entornos se constituyen mediante la yuxtaposición de zonas heterogéneas.

Es preciso evitar la tentación de homologar la secuencia de no-signos establecida en los anteriores paradigmas con categorías lingüísticas de carácter sintáctico. Nada tienen que ver, por ejemplo, con el listado establecido por Chomsky<sup>14</sup>: Frase nominal; frase verbal; raíz nominal; nombre; verbo; adjetivo; auxiliar; artículo; atributo; afijo; y determinante. Nada, salvo el hecho de tratarse de *posibilidades sintácticas que dependen de la competencia y se manifiestan en la actuación*, en un caso del hablante, en otro del pintor. La sintaxis de la lengua implica una jerarquización de los elementos textuales que constituyen el discurso, total o relativamente independiente de la sintaxis u ordenamiento jerárquico que pueda afectar a los entes nombrados por tal sintaxis; en la sintaxis de la pintura *no existe jerarquización preestablecida que vincule al pintor en cuanto a la relación que deban guardar entre sí las unidades mínimas no significativas*. Esta última afirmación constituye una hipótesis específicamente pertinente al lenguaje de la pintura. Es esencial al desarrollo de la semiología, en cuanto ciencia general de los signos, establecer, para el caso particular de cada lenguaje, su coincidencia con los restantes y con la lengua en particular e, inmediata-

<sup>14</sup>Noam Chomsky, *Aspectos de la Teoría de la Sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1971; ps. 61 y ss.

mente, constatar las diferencias que, respecto a la lengua y otros lenguajes, contribuyen a establecer su autonomía. Sin ello, se girará en círculos conceptuales viciosamente ofuscados por la búsqueda de coincidencias imposibles.

El segundo aspecto que debe observarse en relación a los paradigmas y modelos precedentes se refiere a la posibilidad, inherente a la propia estructura de dichos modelos, de neutralizar la totalidad del análisis, es decir, de reconducirlo a un punto de indiferenciación. Ello ocurrirá en los casos en que se constate que, por el tipo de aplicación, nos encontramos con una «zona total» (zona «A») y, por el tipo de entorno, con un «entorno límite» (entorno «I»); o sea, que se ha utilizado un único tipo de aplicación en la totalidad del cuadro. En casos semejantes, ¿faltaría la segunda articulación? Ciertamente, *faltaría a este nivel del análisis*. Ya aludimos anteriormente a que, en el lenguaje pictórico, ante determinada configuración textual como la que acaba de observarse, la segunda articulación aparecerá recién a un nivel superior; como veremos, tal nivel es el cromático. Esta posibilidad de que *recién en la textualidad del color aparezca la segunda articulación*, así como su corolario acerca de *la existencia concurrente de dos textualidades, una de aplicación y otra cromática*, constituyen enunciados particulares relativos al lenguaje de la pintura. La existencia de textualidad independiente del significado o contenido, es un enunciado generalizable a la totalidad de los lenguajes; las particularidades que dicha textualidad adquiera deberán ser constatadas mediante enunciados que identificarán la calidad específica del lenguaje que se esté estudiando.

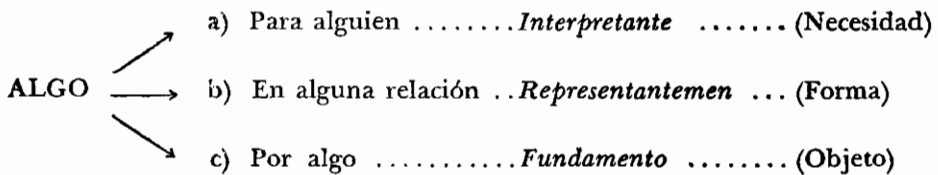
## 2. *Los signos del lenguaje pictórico.*

El mínimo fragmento de un lenguaje que, además de su propia presencia, actualiza algo que es diferente a sí mismo, se denomina *signo*. Si bien el concepto de signo es común a cualquier clase de lenguaje, es necesario establecer diversas clases de signos en virtud de la materia de que están constituidos y de la función a que los somete la estructura del específico lenguaje al que pertenecen. O sea, no en todos los lenguajes cumplen una misma función los signos que los integran, ni de todos los signos puede afirmarse una común regulación de las relaciones que vinculen a sus distintas partes. Ello no afecta a la unidad de la ciencia de la semiología, tanto se refiera a los lenguajes formales, constituidos por signos simbólicos, como a los lenguajes utilizados comúnmente en la comunicación, constituidos por signos que podrán ser, no sólo simbólicos, sino también icónicos o indiciales. Nuestro objetivo, en este trabajo, consiste en establecer las particularidades del lenguaje de la pintura (con las restricciones terminantemente establecidas) e investigar si, tras el análisis de dichas particularidades, los conceptos de signo y de lenguaje pueden serle correctamente aplicados con la plenitud de su valor científico (como ha ocurrido con el de no-signo). Es evidente que deberemos hacer pie en una estructura teórica del signo tal que proporcione consistencia a la argumentación subsiguiente, enriquezca las perspectivas del análisis y sea coherente con la pretensión de sistematizar los estudios atinentes a la producción semiótica.

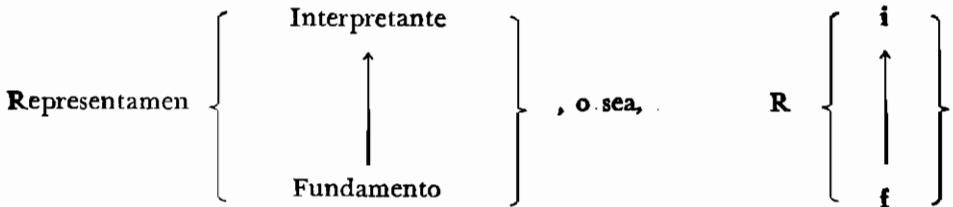
La propuesta de Charles Sanders Peirce, relativa a la estructura interna del signo, nos proporciona un *enfoque dinámico* de especial utilidad para el análisis de la pintura. Aunque el mismo Peirce no haya explotado tales aspectos dinámicos, resulta innegable que fue su intención proyectar el signo hacia sus posibilidades de significación. Con ello proporciona un instrumento muy adecuado para el estudio de la *creatividad* inherente a cada lenguaje. Por lo general, las posibilidades de transformación de un lenguaje son situadas por los tratadistas en ámbitos externos al sistema de signos que lo constituyen. Del sistema de la lengua, por ejemplo, puede formularse una descripción sincrónica, fundamentalmente estática, utilizando el algoritmo saussuriano. Pero la presión modificatoria se tomará en consideración como proveniente, tan sólo, de circunstancias contextuales (tanto sintácticas como pragmáticas) ajenas a la lengua misma y que el propio Saussure ha caracterizado como «lingüística externa». Así el estudio diacrónico de la lengua requiere (además del transcurso del tiempo que distancie dos estados sincrónicamente discernibles) tomar en consideración componentes psicológicas y sociales que realimenten dicha transformación. Todo ello exterior y ajeno a la estructura propia del signo.

De modo diferente, Peirce <sup>15</sup>, al proponer el concepto de signo, tiene ya en cuenta, en esa misma articulación, la disposición que manifiesta a su propia transformación. Es ampliamente conocida su definición de signo: «Algo que está para alguien, por algo, en algún aspecto o relación». El análisis de este enunciado y de los restantes desarrollos que contiene su «*Speculative Grammar*» lo hemos estudiado en «*El Signo. Saussure, Peirce y Morris: Las fuentes teóricas de la Semiología*». Se acudirá aquí, tan sólo, a aquellas propuestas que incidan directamente en la problemática de la significación del cuadro.

Para conferirle al signo la mencionada dinámica, Peirce propone, desde la perspectiva del pragmatismo americano, una estructura triádica en lugar de la que, contemporáneamente, si bien con mutuo desconocimiento, describía Saussure como culminación y superación del positivismo europeo. Atribuye una denominación específica a cada una de las partes del signo, conforme a la siguiente distribución de los conceptos de la citada definición:



Lo cual puede ser formalizado en el siguiente esquema:



Los términos, *forma*, *necesidad* y *objeto*, aluden a las categorías (no apriorísticas) a que se pueden reconducir los respectivos aspectos: *Representamen*, *interpretante* y *fundamento* que intervienen en la estructura del signo. La interrelación dinámica que Peirce plantea entre las partes del signo y que resulta particularmente útil para el análisis del lenguaje pictórico, aparece en diversos parágrafos de su obra, pero par-

<sup>15</sup> Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, (1931) 1974.

ticularmente en el 2.231 que, por su importancia, traducimos íntegramente: «El signo sólo puede representar al Objeto y aludir a él. No puede proporcionar conocimiento o reconocimiento acerca de tal Objeto; esto es lo que se entiende por Objeto de un Signo en este estudio; es decir, *aquello acerca de lo cual se presupone un conocimiento a fin de proporcionar alguna información adicional respecto a él*. Sin duda habrá lectores que manifiesten no poder comprenderlo. Piensan que un Signo no necesita relacionarse con algo ya conocido por otros medios y no pueden encontrar sentido a la afirmación de que todo Signo debe estar relacionado con tal Objeto conocido. Pero si hubiera algo que aportase información y no tuviese relación alguna ni referencia con algo acerca de lo cual, la persona a la que se aporta esa información —de modo que pueda comprenderla— no tuviese el menor conocimiento directo o indirecto —y se trataría de una muy extraña clase de información—, al vehículo de dicha información no se lo denominará, en esta obra, Signo». Hemos destacado la frase en que se enuncia esta particular dinámica del signo y que constituye el lógico desarrollo de su relación estructuradora tal como la plantea en el párrafo 2.228: «Ello se dirige a alguien, o sea, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o quizá un signo más desarrollado. A éste, que aquél crea, lo denomino el *interpretante* del primer signo. Al signo que está por algo, su *objeto*. Éste está por tal objeto, no en todo sentido, sino respecto a un tipo de idea que algunas veces he llamado el *fundamento o representamen*».

En la definición de Peirce se combina una rigurosa construcción lógica con un desarrollo claramente operativo. Por ello, no puede decirse que se trate de una mera definición operacional, si bien, lo que de operacional manifiesta nos resulta útil para la proposición de nuevos modelos que puedan dar cuenta del signo pictórico que tratamos de perfilar.

Podemos enunciar la *operación* que se produce por la presencia de todo signo (no solamente pictórico, sino de cualquier otra clase, incluso lingüístico pero, prescindiendo, por el momento, del contexto en que habrá de encontrar la plenitud de la significación) de la siguiente manera: *Aquella presencia perceptual que toma de un objeto (o fenómeno o abstracción) una parte de lo que de él se conoce y lo transforma de acuerdo a las posibilidades que, para su sistematización, posee un determinado interpretante*.

Es tan sólo preciso *despersonalizar al interpretante*, para que nos desprendamos del matiz psicologicista que puede resonar en los conceptos peirceanos; en este sentido, por *interpretante* podemos entender cualquier sistema de interpretación en pleno sentido lógico.

O sea, el signo es una *forma perceptual*; la función u operación que cumple tal forma consiste en hacer presente, para un receptor, uno de los aspectos en que algo, que permanece ausente, nos es conocido; no nos lo muestra todo, ya que ello implicaría traer al propio objeto y no tan sólo a uno de sus aspectos; pero esta parcialización es tal que, para dicho receptor, proporciona un *plus de información* que de otro modo no se hubiera podido diferenciar. Tal la *potencia creativa* del signo. Éste aparece conteniendo en sí mismo a un aspecto de la historia del conocimiento: *lo conocido, por su intermedio, se transforma en un cognoscible original*. Es imprescindible un pasado: la *forma* del signo que se propone a la percepción. Con ello y sólo con ello, se hace posible un futuro: el nuevo conocimiento que es transformación del anterior. El signo, en cuanto elemento fundamental de todo lenguaje, se constituye, de este modo, en el instrumento indispensable mediante el cual el hombre adquiere su proyección histórica.

Veamos un ejemplo, vinculado predominantemente a la calidad representativa del dibujo. Sin que lo que sigue suponga admitir que todo *árbol* representado en un cuadro posea, por este solo hecho, la calidad de signo, no obstante, bien puede comprenderse que no existan dos pinturas que contengan la idéntica representación de un árbol. Cada árbol, pictóricamente representado, selecciona alguno de los posibles aspectos conocidos del objeto árbol y lo propone como transformación para cualquier eventual espectador (desde luego, tal transformación debe poder ser asimilada por el sistema de conocimiento de dicho espectador). Si prescindimos de las formas figurativas y anticipamos la tesis de que *lo único representado por los signos de la pintura es el color*, entonces cada signo pictórico (utilice como intermediaria la forma de un árbol o cualquier otra o ninguna reconocible) está puesto en el cuadro para tomar algo de lo que del color se conoce y transformarlo en una nueva propuesta que desarrolle las posibilidades originales de conocer el color.

Ha sido imprescindible, desde el comienzo de este capítulo, asumir un nuevo nivel de abstracción para comprender adecuadamente el concepto de *signo*. El error suele consistir en adoptar alguna de las vulgarizadas definiciones y, con su pobreza conceptual, abocarse a la detección y explicación de los signos constitutivos del texto pictórico. Confiamos en haber expuesto con claridad (reconociéndola no exenta de dificultad) esta dinámica del signo que, aprovechando la anticipación de Peirce, proporciona mecanismos imprescindibles para la comprensión de la calidad significativa de los fenómenos de comunicación, tal como su análisis resulta exigido por la actual problemática del conocimiento. No es suficiente con dejar establecido que el signo presenta un aspecto perceptual (el «significante» saussuriano) que está en lugar o que sus-



tituye o que representa a otra entidad ausente (su «significado»), incluidos uno y otro en el juego de las respectivas relaciones intrasistémicas. Es necesario poder explicar cómo tal propuesta perceptual, no sólo actualiza a una entidad ausente, sino qué variante, de entre todas las posibilidades del ausente, queda actualizada por su intermedio y cuáles son las características de dicha variante, de modo que proporcione originalidad (o información original) al integrarse sintácticamente con los restantes signos de un determinado texto.

Estas consideraciones proporcionan pautas de diferenciación entre diversos lenguajes, las cuales no se basan en sus meras cualidades perceptuales o utilitarias, sino que se fundamentan en la aptitud significativa de los respectivos signos que los constituyen. No vamos a desarrollar la estructura teórica de la que se deducirían las condiciones lógicas de generalidad que permitirían formular enunciados relativamente universales para la *diferenciación y especificación de cualesquiera lenguaje* de que se trate. Nos limitaremos a tocar un único aspecto que nos establezca la diferencia entre el lenguaje verbal y el lenguaje pictórico que venimos tratando; con ello se indica el camino cuyo análisis realizamos en otro trabajo: «La estructura teórica de la semiología», y podremos disponer de un enfoque adecuado para continuar con el estudio de las cualidades textuales del cuadro.

«*Quisiera hoy ser feliz de buena gana*», escribe César Vallejo, al comienzo de uno de los poemas que componen su «Sermón sobre la muerte»<sup>16</sup>. Al utilizar el signo lingüístico «feliz», Vallejo *toma*, de todo aquello que se conoce como *feliz*, un aspecto tal que pueda integrarse, en un mismo contexto, con «de buena gana» y nos proporciona una información original acerca de la felicidad. «*Quisiera hoy ser feliz. . .*» no añade nada; es lo que justamente conocemos del signo «feliz»: su cualidad de deseo inmediato. Pero que la deseada forma de *ser feliz* consista en serlo *de buena gana*, es sorprender las expectativas del intérprete y proponerle un perfil de la felicidad que, incluso por obvio, hasta haberlo enunciado Vallejo, hubiera resultado insólito.

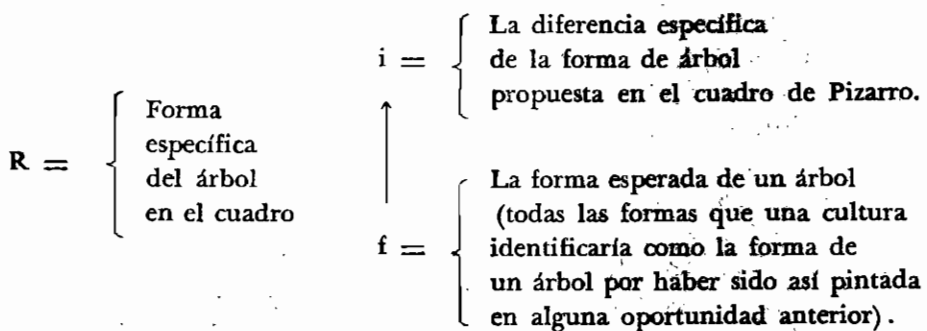
El enriquecimiento del signo, en lingüística, proviene enteramente del contexto. La característica del lenguaje verbal, en este sentido, consiste en que *la forma* de los signos está rigurosamente codificada, de modo tal que no puede cambiarse más que de acuerdo a las relaciones paradigmáticas establecidas en el sistema de la lengua y, por tanto, con anterioridad a la utilización de dicha forma por el usuario. O sea, Vallejo nada hubiera logrado si, para comunicar ese plus de información que acerca de «feliz» quería proporcionarnos, hubiera reconstruido la

<sup>16</sup> César Vallejo, *Poemas Humanos*, Lima, Nuevo Perú, 1959; p. 47.

palabra y hubiera escrito, por ejemplo, «feloz» o «meliz»; no es éste el medio para añadir a la ansiosa búsqueda de la felicidad ese matiz (en cuyo logro se cumple la función poética) de actividad cotidiana y casi displicente que, en el texto de Vallejo, brota como una condición olvidada para alcanzar la felicidad. El lenguaje verbal no requiere, ni permite, reconstruir, en cada oportunidad, los fonemas que constituyen una palabra cuando se la quiere mostrar en un aspecto diferente; para ello posee *la eficacia del contexto*, del cual habrá de surgir el sesgo insólito. Los ensayos, por ejemplo, dadaístas, para desarmar fonéticamente el lenguaje, no arraigaron.

Pero, ¿qué pasa con el lenguaje pictórico? Ya hemos dicho que nunca dos árboles *se pintaron* de la misma manera. Es inmediatamente observable, por tanto, que los signos de la pintura no tienen sus formas codificadas; o, al menos, no las tienen codificadas a este nivel. Si algo queremos decir del árbol, no sólo poseemos el contexto gráfico perceptual en que puede aparecer, sino que la propia forma del árbol *se modifica*. En el cuadro «Tres lunas sobre el lago» de Juan Carlos Pizarro hay un árbol que nunca antes fue visto de esa forma; sus quebraduras particulares, su transparencia y su opacidad, sus huecos y sus salientes, son los que Pizarro quiso, para que el interpretante viese algo que no se agotase en el reconocimiento ostensivo de «esto es un árbol». Tenía que ser «árbol», en la medida en que un árbol puede transformarse, según la propuesta textual de Pizarro, en una pieza perdida del rompecabezas del paisaje o en itinerario errático por los laberintos de la memoria. Para ello, *además de recibir la eficacia del contexto*, tuvo que ser conformado como jamás antes había sido figurado árbol alguno.

Conforme a esta última situación, podemos interpretar el esquema procedente de la definición de Peirce de la siguiente manera:



En esta interpretación puede apreciarse cómo «R» no tiene posibilidad de constituirse en signo más que si se conoce «f», de modo que

pueda evaluarse cuál haya sido el concreto aporte («i») de Pizarro, en la personal y original elaboración de la forma del árbol.

Hasta ahora hemos supuesto, un tanto didácticamente, que *la forma del árbol*, o sea, una determinada forma representativa, posee la calidad de signo pictórico. No obstante, tal supuesto debe ser sometido a análisis de modo que pueda acotarse, en sentido técnico, si efectivamente coincide o no con lo que en pintura constituye el signo peculiar. En efecto, para hablar de *lenguaje* en pintura deberíamos poder establecer la existencia de un *código* al cual se acuda para la construcción del texto pictórico. Y del mismo modo que tal afirmación resultó relativizada respecto a los no-signos de la pintura, ofrece complicaciones respecto a los signos que, con frecuencia, han desanimado al tratamiento de la pintura como lenguaje.

Sabemos que cada uno de los integrantes de tal código deberá poseer la estructura:

$$\mathbf{R} \left\{ \begin{array}{c} i \\ \uparrow \\ f \end{array} \right\}$$

que acabamos de desarrollar. Ahora habrá que determinar la permanencia y disponibilidad de dichos integrantes. Observemos que «R» e «i» están constituidos por una misma materia perceptual; en «R» se enuncia la forma que se presenta a la contemplación y en «i» se la valora en sus aspectos diferenciales respecto a «f». Por su parte, «f» consiste en una abstracción que, en el caso particular de la pintura, posee naturaleza icónica; contiene aquellos rasgos formales con los cuales puede reconocerse la forma representada. Es decir que, atribuyendo enunciados de suficiente generalidad a los lugares del esquema peirceano, tendremos para la pintura:

$$\mathbf{R} = \left\{ \begin{array}{l} \text{Forma perceptual} \\ \text{específicamente} \\ \text{propuesta.} \end{array} \right. \quad \begin{array}{c} f = \\ \uparrow \\ f = \end{array} \left\{ \begin{array}{l} \text{Particularidades diferenciables respecto a la abstracción analítica disponible.} \\ \text{Abstracción, analítica y disponible en la comunidad, de la forma que ha sido representada.} \end{array} \right.$$

Si nos atenemos a las *formas convencionalmente representables*, o sea, a lo que es perceptible en la pintura denominada «figurativa» (un

retrato, un bodegón, un paisaje, sus posibles combinaciones, etc.) o a los elementos figurativos de cualquier otro tipo de pintura, los tres componentes se hacen indeterminados. En efecto, «R», como decíamos anteriormente, es mutable de modo que nunca se representa una misma cosa dos veces de la misma manera. «f» abarca la totalidad de la experiencia perceptual de una determinada comunidad o de la sucesión histórica de las experiencias perceptuales de comunidades o culturas de algún modo vinculadas; esto produce una relativa indeterminación sumamente compleja y difícil de categorizar. Es cierto que en el lenguaje verbal ocurre algo semejante; pero el habla cuenta con la permanencia suficientemente estable de los significantes («R») que, en pintura, son lo esencialmente modificable. Por ello, la ambigüedad de los ámbitos semánticos lingüísticos correspondientes adquiere límites que, al menos en períodos de tiempo delimitados, permanece estable pese a su gran cobertura y a sus zonas parcialmente superpuestas. En la pintura ello se agudiza, complicando la codificación de las variantes formales inscriptas en la experiencia perceptual. Así también, el elemento «i» de la estructura del signo, destinado a la evaluación o constatación de la existencia de creatividad, se hace ambiguo y huidizo al disponer tan sólo de abstracciones analíticas y no de formas perceptuales relativamente definidas.

Esto conduce a considerar que *las formas «figurativas» no constituyen los signos específicos de la pintura*. Carecen de referente sistematizable (y, si lo poseen, como en el retrato o paisaje realista, son tan complejos y proteicos como cuando representan a objetos imaginarios); por otra parte, en cuanto propuesta perceptual, poseen márgenes prácticamente inagotables de variabilidad. En conclusión, la representación de formas (figurativas o no) es objeto de otro tipo de lenguaje, próximo a la pintura e, incluso, frecuentemente concurrente, pero que no se identifica con ella: *el lenguaje del dibujo*. Pero, el dibujo, en pintura, no cumple una función semiótica fundamental, sino, por el contrario, accidental, de facilitación interpretativa, de refuerzo emocional, lo que lo sitúa, respecto a la pintura, en el papel de lo que en lingüística se conoce como «suprasegmental». Con este término se alude a ciertas características perceptuales del habla que poseen una eficacia modificatoria por su agregación y superposición a los sintagmas constituidos por la primera y segunda articulaciones del habla. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la *entonación* interrogativa, cuando ésta consiste en una específica modulación que confiere valor de interrogación a una frase, sin que varíen en ella ni la estructura fonética ni la sintáctica. Es decir, el fenómeno lingüístico ya está cumplido, pero la variante aportada por la entonación le configura un particular sentido. Del mismo modo, en

pintura, el fenómeno semiótico se cumple sin necesidad de las formas representativas; cuando éstas intervienen, su función consiste en *la distribución y organización del color sobre la tela*.

Con esto, el interrogante continúa abierto exactamente en el punto en que se inició el tema: ¿Cuáles son los signos de la pintura? Hemos podido plantear cuál sea su operatividad y, a través de ella, cuál deberá ser su estructura; pero no hemos podido establecerlos.

El estudio del color, en cuanto portador de la función semiótica, se diferencia del estudio psicofísico o neurofisiológico del color, en que mientras estos últimos identifican y analizan el color por sus características mecánicamente medibles y dependientes de circunstancias físicas del sujeto y/o del ambiente, el enfoque semiótico considera al color como elemento objetivamente *apto para sustituir* a entidades de otro universo y para organizarse en conjuntos significativos.

A partir de James Clerck Maxwell, quien, a su vez, se basa en las anticipaciones de Thomas Young, nadie duda de que las leyes del color son leyes psicofisiológicas dependientes de la naturaleza humana y no datos objetivamente externos al hombre. «La ciencia del color —dice Maxwell— debe considerarse esencialmente como una ciencia mental»<sup>17</sup>. El color depende, por tanto, del ojo humano y el ojo humano depende, en gran medida, de la cultura humana. El ojo tiene una determinada capacidad para el color, como la tienen las cuerdas vocales para la voz; pero el hombre necesita del aprendizaje de una lengua para producir e interpretar fenómenos del habla; del mismo modo necesita de la educación visual para producir e interpretar los fenómenos de la pintura; con total independencia de que posea una *gramaticalidad innata*, según la tesis de Chomsky<sup>18</sup>, que le permita, con un mínimo de información semiótica, generar y reconocer estructuras verbales o cromáticas mucho más complejas que las que le fueron proporcionadas durante su aprendizaje.

El elemento fundamental y específico de un cuadro es el color; las calidades cromáticas de la pintura constituyen su materia prima sin la cual no habría pintura; por esto, la hipótesis de que el cuadro es un texto implica la naturaleza cromática de sus signos. Esto último exige demostrar que el color reúne las características estructurales que, abstractamente, definen al signo.

<sup>17</sup> James Clerck Maxwell, en Jozef Cohen, *Sensación y Percepción Visuales*, México, Trillas, 1974; p. 32.

<sup>18</sup> Noam Chomsky, *Lingüística Cartesiana*, Madrid, Gredos, 1972; ps. 124 y ss. Véase también, la excelente síntesis teórica: Camilo J. Cela Conde, *Una aproximación a la «Hipótesis de las las ideas innatas» de Noam Chomsky*, Palma de Mallorca, Facultad de Filosofía y Letras, 1976.

Al final del capítulo anterior, referente a los no-signos, habíamos advertido una posibilidad de que la segunda articulación recién apareciera a un nivel superior al de las técnicas de aplicación que allí se estudiaron. El análisis del color permite el estudio de esta segunda articulación. Debe tenerse presente que el caso de la pintura que venimos considerando (o sea, al óleo, con pincel y sobre lienzo) posee una *doble segunda articulación*. Tras la analizada, relativa a las mencionadas técnicas de aplicación, corresponde el estudio de la relativa a la estructura del color. Si la primera faltase, por tratarse de una absoluta homogeneidad en la aplicación de la pincelada, la segunda garantizaría la estructura lingüística de la pintura. Si la primera existe, como en el caso del cuadro «Tres lunas sobre el lago», en el que hemos podido establecer objetos formales resultantes, entonces el análisis de la articulación cromática puede ya tratarse a nivel de signos destinados a la producción de la significación.

Los aspectos psico-físico-neurológicos del color permiten el análisis de la segunda articulación en su vertiente cromática y presignificativa. Existen numerosos estudios que preservan la objetividad de tales análisis. Entre las obras clásicas es de particular importancia la de Albert H. Munsell <sup>19</sup>, quien, en 1905, propuso su famosa taxonomía atendiendo a la interrelación de tres atributos: a) el matiz, b) el valor o brillantez y c) la intensidad de color o saturación; su eficacia para el análisis y las necesidades de su actualización provendrán del requisito de definir explícitamente el contenido objetivo de dichos tres atributos. Deberá tenerse en cuenta que la reordenación de las superficies del cuadro conforme a tales análisis cromáticos pre-significativos, se superpone, para el espectador en su función de intérprete del correspondiente texto, con la producida por la distribución de las técnicas de aplicación. La interrelación de esta *doble segunda articulación* aporta valiosos elementos para completar el conocimiento de la base estructuradora del lenguaje pictórico y ratifica su calidad de tal.

En este sentido, los significantes perceptuales están constituidos por las dimensiones tonales, prácticamente inagotables, que pueden obtenerse, de acuerdo al material que se utiliza, mediante el control y variaciones del valor, el matiz y la intensidad. El resultado de la mezcla de los tres colores primarios, de éstos con los secundarios resultantes, de los secundarios entre sí, de los terciarios resultantes con los secundarios y con los primarios, de los terciarios entre sí, etc., en una progresión teóricamente inagotable, proporciona el repertorio de significantes pertinentes al lenguaje de la pintura. También se integran en dicho reper-

<sup>19</sup> Albert H. Munsell, *A color Notation*, Boston, Munsell Color Company, 1941 (9ª ed.).

torio el blanco, el negro y los grises resultantes de su mezcla aportando su calidad acromática, así como los grises resultantes de las neutralizaciones producidas por la mezcla de complementarios.

Estamos hablando de repertorio y no de código, porque tomamos en consideración un solo aspecto de estos eventuales signos pictóricos: *su perceptibilidad*. Para nada se considera, por ahora, la capacidad de sustitución que puedan llegar a poseer; que será, no obstante, indispensable si pretendemos llegar a considerarlos como signos propiamente dichos.

En cuanto perceptibles, o sea, significantes, presentan las siguientes características:

I) La mínima entidad diferenciable está constituida por un punto teóricamente determinable en la longitud de onda correspondiente a cada uno de los colores primarios; de tal modo, existirán, tan sólo, tres entidades mínimas cromáticas.

II) Cualquier otro matiz identificable resultará o podrá resultar de la mezcla de los colores primarios y/o sucesivas y acumulativas mezclas de los resultados que vayan produciéndose, entre sí o con los precedentes hasta los primarios. Por consiguiente, en estos casos, tendremos entidades no simples. Ello podría aproximarlas al fonema lingüístico, ya que en su producción no es libre el autor, obteniéndose resultados determinados de determinadas mezclas y no otros; no obstante, se diferencia del fonema en que éste ya posee cierta calidad de texto por componerse en función de cierta relación de sucesividad y yuxtaposición, mientras que el color compuesto constituye una entidad no por yuxtaposición, sino por mezcla, con eliminación sensorial de los componentes intervinientes y obtención de un concreto resultado perceptual. Se obtiene, así, un *tono* que, considerado en sí mismo (por así decirlo, en la paleta), sin tomar en consideración las transformaciones que puedan proceder del entorno, constituye un específico significante del lenguaje pictórico.

III) A esta estructura interna y compleja de cada tono se agrega el efecto producido por la yuxtaposición; tema éste, de las armonizaciones y contrastes, que contribuirá a fundamentar las características textuales y la significación imaginaria de la pintura.

IV) También difiere del lenguaje verbal en cuanto a la relación entre entidad mínima y unidades significativas (que en la lingüística de la lengua son resultantes de la agrupación regular de conjuntos de unidades mínimas). En efecto, en el caso de la pintura y habiendo establecido la calidad de significantes pictóricos para las unidades cromáticas mínimas, éstas poseen ya, o pueden poseer, la calidad de signo (en cuanto lo sustituido por su intermedio es, metalingüísticamente, el propio color). Esto quiere decir que no se necesita delimitación más compleja que el color para afirmar la presencia de un signo.

Este conjunto de características implica un particular tratamiento del signo pictórico y un estudio cuidadoso para delimitarlo (diferenciándolo, en especial, del dibujo) y establecer con adecuado rigor cuál sea el universo sustituido por tal signo.

Este problema, crucial en nuestro estudio, se reconduce, al enfocarlo desde la semiología, al de determinar, en pintura, supuesta una estructuración de complejidad creciente, a partir de qué instancia existe ya significación; o sea, *a partir de qué percepción puede decirse que lo percibido es algo diferente a la propuesta perceptual en sí misma.*

En nuestro caso, relativo al lenguaje cromático, el problema requiere ajustar la respuesta a las particularidades del lenguaje de la pintura; consiste en determinar qué consideramos aquí como *algo diferente*. Para el lenguaje verbal, ello es, en la mayoría de los casos, claramente identificable: la palabra «hurto» es absolutamente diferente (arbitrariedad absoluta) respecto al comportamiento delictivo así denominado. Otros casos, aun dentro de lo verbal, no son tan claros; es lo que ocurre con la palabra «sustantivo», la cual es, además, un sustantivo. Esto, incluso, ha dado lugar a la conocida *paradoja de los adjetivos heterólogos*, formulada por Kurt Grelling<sup>20</sup> en 1936, se entiende por «heterólogo» al *adjetivo calificativo que carece de la cualidad a la que nombra* (así, el mencionado «sustantivo», ya que puede usarse también como sustantivo, no es heterólogo). Por ejemplo, «espacial» es heterólogo, ya que la palabra «espacial», o bien no puede caracterizarse espacialmente (en su forma vocal), o bien posee (en su forma escrita) dos dimensiones, lo que la excluye de los objetos dotados de volumen, cualidad ésta designada por el término «espacial»; «húmedo», también es heterólogo, ya que tal palabra no está húmeda. Por el contrario, «castellano» no es heterólogo ya que pertenece al idioma castellano; tampoco es heterólogo «sonoro», ya que (en su forma vocal) posee la correspondiente sonoridad. La paradoja, por tanto, se formula del siguiente modo: «Si 'heterólogo' es heterólogo, entonces no es heterólogo». Dejamos a la reflexión del lector la comprensión de su alcance, señalando tan sólo el doble nivel a que operan las dos últimas menciones de «heterólogo» que lo afirman en cuanto lenguaje objeto y lo niegan en cuanto metalenguaje. Sólo nos interesa evidenciar que un mismo texto puede, *sin transformar su nivel significante*, producir la significación, simultáneamente, en dos o más universos diferentes, lo cual, como es el caso de las paradojas, genera contradicciones lógicas; esto hace que contengan siempre dos partes, las cuales siendo individualmente verdaderas, no pueden serlo en cuanto antecedente y consecuente.

<sup>20</sup> Kurt Grelling, *The Logical Paradoxes*, en *Mind*, vol. 45, 1936; ps. 481 a 486.



¿Cuál es el universo al que hace referencia el lenguaje en estos últimos casos? O sea, ¿qué particularidad adopta aquello *diferente* nombrado por los correspondientes signos lingüísticos? Es evidente que, en tales casos, *lo dicho por la lengua es la propia lengua*. Podemos establecer, por tanto, que es característico del lenguaje verbal decir a entidades pertenecientes a universos totalmente ajenos a la lengua y, también, *decir a la propia lengua como si se tratase de un sistema diferente al de la lengua mediante la que se lo está diciendo*. Esto, como hipótesis de trabajo, puede generalizarse hasta enunciarlo como una condición de todo lenguaje: Para tener calidad de tal, un conjunto sistemático de signos, deberá poder dar cuenta de dos grandes clases de universos: a) aquellos universos de naturaleza totalmente diferente a la del propio lenguaje, y b) el propio universo del lenguaje mediante el cual se lo está nombrando; esta última situación constituye *el uso metalingüístico de un lenguaje*.

Tal el caso de la pintura que venimos estudiando y tal, también, el de muchos otros instrumentos de comunicación vigentes en nuestro entorno cultural: la música, la fotografía, la moda, etc. Pero, no obstante, la prioridad que en su utilización más habitual reciba, en cuanto lenguaje objeto o en cuanto metalenguaje, no afecta en nada a su auténtica calidad de lenguaje. Así, limitándonos al caso de *la música*, ésta parece, en primer lugar, *decirse a sí misma*, si bien, por ejemplo, en *el canto* dice además algo (el texto de lo cantado) que es diferente al en sí de la música. El lenguaje verbal priorita el decir de lo que es distinto a sí mismo; pero, ni en la música, ni en la pintura, es tal el caso.

La pintura puede utilizarse, igualmente, para decir algo que es diferente a la propia pintura; tal el caso de la pintura *realista*, la cual, sin dejar de mostrarse a sí misma en cuanto propuesta cromática, parece poner en primer lugar a la tarea de reproducir o representar algo perteneciente a un universo totalmente diferente al de la pintura, como puede ser *el individuo retratado* por el pintor. Pero así como la música y el canto son disociables, pudiendo concebirse la existencia lógica de la música sin el canto, pero no a la inversa (lo que priorita la función *metalingüística* de la música), también en el caso de la pintura es imaginable la existencia de la pintura sin el dibujo, con la variante, en este caso, de que continúa siendo válida la inversa (la existencia de dibujo sin pintura). La existencia de pintura sin dibujo no es tan sólo una posibilidad lógica, sino que, prácticamente, predomina en la estética contemporánea. Pero si la pintura es utilizable sin recurrir al dibujo, es decir, a la representación, quiere decir que conserva como función primaria la de *decirse a sí misma*, o sea, la utilización metalingüística de sus posibilidades expresivas. Esto quiere decir que *la pintura, como*

*mínimo, puede, por sí sola, dar cuenta del universo cromático que la constituye; incluso puede agregarse que, por sí sola, solamente puede dar cuenta de tal universo cromático; para decir a cualquier otro universo necesita de las formas acotadas por el dibujo y puede llegar a necesitar de la representatividad de tales formas para decir a determinados universos que podemos designar como fenoménicos o existenciales.*

Regresemos al problema propuesto, relativo a establecer a partir de qué percepción puede decirse que lo percibido es algo diferente a la propuesta perceptual en sí misma. Para ello podemos basarnos en la siguiente secuencia de complejidad creciente, respecto a los elementos que tenemos a nuestra disposición.

- a) Color primario;
- b) color secundario, terciario, etcétera;
- c) yuxtaposición de colores con producción de contrastes o armonizaciones;
- d) delimitación de determinados ámbitos de yuxtaposición mediante el agregado de dibujo (como escritura o como límite);
- e) caso en que esta última delimitación está utilizada para constituir al dibujo en representativo.

Comenzando por la situación de mayor complejidad («e»), es evidente que en ella se produce la sustitución de un universo diferente al del propio lenguaje con que está siendo representado. Es el caso del *retrato realista* al que hicimos referencia.

La siguiente situación («d»), supuestamente no representativa, también sustituye a un universo diferente al del color mediante el cual se lo propone; es el universo de *las formas en cuanto elaboraciones sintéticas* (erróneamente denominadas «abstractas»), sin referente específico, pero inductivamente vinculadas a la experiencia empírica.

En la situación («c») se supone que están ausentes las formas sintéticas y tan sólo se perciben yuxtaposiciones de color cuya delimitación *no construye una forma determinada sino que se limita a agregar un elemento más de definición del color por contigüidad*. Aquí ya podemos afirmar que el color está utilizado sólo para decirse a sí mismo; no hay más que *color creando al color*; y lo crea al decirlo según una determinada relación de contigüidad. Una obra de este tipo posee un evidente carácter metalingüístico, pero, desde luego que existe un universo, el del color, que adquiere una particular definición en virtud del enunciado construido con los colores yuxtapuestos.

O sea que, hasta aquí, podemos decir que:

- I) La situación «e» es un enunciado mediante el cual quedan dichos

*tres universos*: el del fenómeno representado, el de las formas sintéticas utilizadas para tal representación y el del color utilizado para la producción de las formas constitutivas de la representación;

II) la situación «d» es un enunciado mediante el cual quedan dichos *dos universos*: el de las formas sintéticas no representativas y el del color utilizado para la representación de tales formas. Se ha prescindido de la representación fenoménica, pero la propuesta o texto pictórico conserva su doble capacidad lingüística: la de representar un universo diferente y la de representar al propio universo pictórico;

III) la situación «c» es un enunciado mediante el cual queda dicho un *único universo*: el del color. Se ha prescindido de la representación fenoménica y de la representación de formas sintéticas, con lo cual adquiere plena eficacia aquella capacidad de todo lenguaje de representarse a sí mismo.

Esta constancia en la presencia del universo cromático como significación metalingüística producida en cualquiera de las situaciones supuestas, permite presumir la jerarquía que adquiere el metalenguaje en el caso de los enunciados cromáticos. Pero veamos lo que sucede con las dos situaciones restantes y más elementales.

En ambos casos, «a» y «b», se supone la presencia de *un único color*. Entendemos por tal la ausencia de toda yuxtaposición, tanto definida como graduada. Aquí, color único implica identidad en toda la superficie del cuadro de sus tres aspectos: valor, matiz e intensidad. Pero no implica un único proceso de aplicación; o sea, el modelo propuesto en la primera parte de este trabajo puede evidenciar la presencia de diversas formas acotadas por la utilización de diferentes características de presión y materia, si bien la forma se reiterará siempre como (representativamente) amorfa. No representa problemas particulares el hecho de que en un caso («a») se trate de alguno de los tres colores primarios, mientras que en el otro («b») de cualquiera de los teóricamente innumerables colores compuestos; la complejidad de estos últimos es inherente a su composición, pero su percepción, conforme al supuesto que desarrollamos, es una y única (por más que tal unicidad sea ilusoria).

El problema, en estos últimos casos, consiste en diferenciar la obra de la mera actualización de un lugar en un repertorio cromático. Tal supuesto no permitiría afirmar la presencia de un texto, ya que se trataría simplemente de disponer de una opción para determinada finalidad, como la selección de una página de un catálogo de colores y así no haría más que mostrar la posibilidad de utilizar un determinado signo, pero sin situarlo en un contexto, para lo cual necesitará de otro signo frente al cual y en mutua interdependencia habrá de definirse. En las situa-

ciones que comentamos no existiría la dualidad: color que representa y color representado, sino la pura presencia de un color que nada muestra sino a sí mismo (y no en cuanto color, metalingüísticamente, sino en cuanto actualidad material presente), carente por tanto de la necesaria distancia representativa para que pueda actuar semióticamente. Esto no ocurre cuando la aplicación de ese color único con identidad de valor, matiz e intensidad, se cumple con diversidad de presión y materia; de inmediato surgirían las formas que se detectaron anteriormente y, por la yuxtaposición de tales formas, se generaría un texto del que podríamos afirmar su calidad lingüística; allí ya no estaría *mostrado* un determinado color, sino que se lo habría elaborado, mediante la diversidad de texturas, hasta conferirle posibilidades expresivas de *significación*. El color único estaría representando al color, en cuanto fenómeno diferente del color con que se lo represente.

Cuanto antecede constituye una propuesta teórica, sumamente elemental, que pretende ordenar los niveles de significación que pueden encontrarse en cualquier cuadro, cuando se lo considera de acuerdo a su posible cualidad de lenguaje. No hay signo sin que se produzcan simultáneamente dos universos: el de las formas perceptuales mediante las cuales algo va a quedar enunciado y el de ese algo que quedará enunciado mediante tales formas perceptuales. Determinar la posible naturaleza de *tal algo* es un problema complejo pero al cual, la técnica analítica propia de la semiología (en cuanto ciencia general de los signos) aporta criterios de ordenación de cuya racionalidad es posible dar debida cuenta; y en esto consiste la tarea de la ciencia: en ordenar lo aparentemente caótico; en descubrir constantes de regularidad en aquello que aparece como sometido tan sólo al azar de lo natural o al capricho de la voluntad. En tal tarea mucho es lo que se pierde, lo que debe dejarse de lado para seleccionar las pautas de ordenación; por eso la ciencia no puede hacer otra cosa más que aproximar el conocimiento a la verdad; pretender poseer los absolutos de la verdad es tarea de la metafísica (que no tiene entre sus presupuestos el requisito de probar la racionalidad de sus afirmaciones). Con esta humildad y con plena conciencia de las limitaciones de la tarea que nos hemos impuesto, hemos podido llegar hasta aquí y pretendemos continuar. No trataremos de explicar todo lo que está implícito en la creación pictórica; desorbitar los alcances del análisis semiológico ha conducido, en algunas oportunidades, a frustraciones que no redundaron en provecho de su consolidación científica; tampoco el lingüista pretende explicar la creación del hombre a través de la palabra, sino ofrecer criterios que permitan ordenar la aparentemente incontrolable y libérrima actividad

del habla; también forma parte de la tarea de la ciencia establecer qué es, en un momento y con determinados instrumentos conceptuales de los cuales dispone, el aspecto de un conocimiento acerca de cuya racionalidad puede establecer algunas afirmaciones provisionalmente contrastables y, por tanto, provisionalmente sostenibles, así como establecer qué es lo que no está en condiciones de determinar.

**SEGUNDA PARTE**

**LO QUE SE VE CUANDO NO SE VE EL CUADRO**

## 1. La significación simbólica.

Lo desarrollado acerca de los niveles de lenguaje existentes en las diferentes manifestaciones pictóricas nos permite establecer el siguiente diagrama:

| LENGUAJES            |                          | UNIVERSOS SUSTITUIDOS |                   |           |
|----------------------|--------------------------|-----------------------|-------------------|-----------|
|                      |                          | Fenoménico            | Formas sintéticas | Cromático |
| Metalingüajes        | COLOR                    | no                    | no                | sí        |
| Lenguajes<br>-objeto | DIBUJO NO REPRESENTATIVO | no                    | sí                | sí        |
|                      | DIBUJO REPRESENTATIVO    | sí                    | sí                | sí        |

Este esquema ordena las siguientes posibilidades:

1º) Si sólo se utiliza color, se obtendrá un texto pictórico con exclusiva calidad de metalenguaje respecto al universo cromático.

2º) Si se utiliza color y dibujo no-representativo, se obtendrá un texto pictórico con calidad tanto de metalenguaje, por la representación del propio universo cromático, como de lenguaje objeto, ya que sus propuestas serán sustitutivas de determinadas formas sintéticas (reconocibles, desde determinada cultura, como posibilidades de un universo de formas).

3º) Si se utiliza color y dibujo representativo, siempre deberá tenerse en cuenta la presencia simultánea de dibujo no representativo como instancia intermediaria para la elaboración de las correspondientes formas representativas (puede consistir en expresos trazos escritu-

rales o en delimitaciones cromáticas que se integran en tales formas representativas). En consecuencia, mediante la utilización del color, dibujo no representativo y dibujo representativo, se obtendrá un texto pictórico con calidad, tanto de metalenguaje, como de lenguaje objeto, en cuanto que sus propuestas serán sustitutivas, por una parte, de determinadas formas sintéticas pertenecientes a un universo de formas a las que el pintor utilizará como intermediarias para la representación fenoménica y, por otra, de formas directamente representativas de las correspondientes formas fenoménicas.

Aparentemente, han quedado fuera de nuestro esquema los anteriores supuestos «a» y «b», o sea, los casos de la presencia de un único color (primario o compuesto) al que sólo se le ha añadido (como condición para que sea pintura y no muestra de un catálogo) la variante de más de una (al menos dos) técnicas distintas de aplicación. No obstante, tal supuesto es el que nutre la primera de las posibilidades señaladas en el diagrama: el color que actúa como metalenguaje en cuanto por su intermedio se produce la sustitución del universo de lo cromático. En efecto, apenas el color único extendido sobre la tela presenta alguna clase de variaciones, éstas habrán de afectar a su valor, matiz o intensidad y ya no estamos ante un único color (aunque aquí sería más oportuno hablar de única tonalidad, si bien las variaciones de tonalidad conducen, en definitiva, a los colores linderos del círculo cromático; por lo cual *tonalidad* es el término adecuado cuando se considera al cromatismo como un continuum, mientras que *color* designa lugares determinados y diferenciables en tal continuum). Al no estar ante un único color o tono, la dualidad o pluralidad resultante nos sitúa ante un texto pictórico ubicable en la segunda de las posibilidades del diagrama; al color se le ha agregado un dibujo no representativo y, por tanto, es ya lenguaje objeto que, además de la metalingüística sustitución del propio universo cromático, sustituye un universo diferente al de lo cromático, consistente en el universo de las formas sintéticas.

El esquema propuesto, en que se interrelacionan *lenguajes y universos sustituidos* por su intermedio, constituye un instrumento que encuentra una triple aplicación en el análisis pictórico: 1º) Clasificación de los cuadros por las características perceptuales del lenguaje que en ellos se ha utilizado; 2º) determinación de los distintos aspectos que se hacen presentes en un mismo cuadro y concurren a la organización perceptual de su texto; 3º) como consecuencia de esto último, identificación de tres niveles de significación pertinentes a la pintura: *el simbólico, el escritural y el imaginario*. En este último sentido, el esquema elaborado sistematiza el procedimiento más objetivo para el estudio de la *primera articulación* en el lenguaje pictórico, o sea, aquella que esta-



blece los *contenidos semánticos* de los signos que lo constituyen. En cuanto sigue habrán de desarrollarse específicamente dichos tres niveles de significación. Comenzaremos por el *nivel simbólico*.

Cuando en un cuadro se ha utilizado como lenguaje *el dibujo representativo* ha quedado establecido que tiene la posibilidad de sustituir a un *universo fenoménico*. Tal universo se actualiza tan sólo en virtud de aquellos elementos del cuadro que hemos calificado como dibujo representativo; todos los restantes elementos cumplen otra función que ya no es la de representar. El análisis deberá estudiar, por tanto, las características icónicas mediante las cuales, entidades diferentes a la pintura propiamente dicha han quedado representadas. La representación icónica producida sobre una superficie cuenta con dos únicos elementos para su producción: la línea y el color. La línea toma del objeto y propone desde el plano los *perfiles*; el color toma del objeto y propone desde el plano las *superficies*. La línea puede ser puesta expresamente o surgir como consecuencia del perfil del color; en ambos casos su presencia marca los límites de las entidades fenoménicas representadas. Mientras que la línea del dibujo representativo es el instrumento específico para la construcción de la representación, el color responde a determinadas relaciones armónicas o de contraste con los restantes colores del cuadro. Cuando hay dibujo representativo, la fotografía en blanco y negro conserva la representación, pero no hay fotografía en color que conserve exactamente la propuesta cromática que contiene el cuadro; en principio, porque se trata de pigmentos distintos y las relaciones cromáticas sólo desde una perspectiva teórica pueden considerarse con independencia del pigmento que las constituye. En consecuencia, el estudio de las relaciones cromáticas existentes en un cuadro en que se ha utilizado el dibujo representativo debe diferenciarse de tal dibujo representativo; en este sentido hemos dicho que la función del dibujo en un cuadro consiste meramente en distribuir las zonas del color, por ser el color lo que diferencia al cuadro del dibujo y porque el color en ningún caso dice nada que sea diferente a sí mismo. Las relaciones cromáticas constituyen, por tanto, un metalenguaje y, en cuanto tal, tendrán que ser analizadas; el dibujo representativo se independiza del color, respondiendo a interrogantes acerca de su relación con el objeto representado y así, la dirección de su análisis seguirá las exigencias propias del lenguaje objeto: dar cuenta de otro diferente a sí mismo. Esta independencia del dibujo representativo también lo constituye en *accidental* respecto al cuadro; su presencia o ausencia no afecta las cualidades pictóricas que mantienen su esencialidad en la autorepresentación de lo cromático.

¿Qué le aporta al cuadro, en definitiva, el dibujo representativo?

*Su significación simbólica.* Las formas del color, el significante cromático lanzado sobre la tela, circula, se remansa o quiebra la trabazón de perfiles fenoménicos representados mediante el dibujo. Éste actúa como una horma que lo sobredetermina añadiéndole una significación totalmente fuera de las posibilidades del color: *Por medio del dibujo, determinada percepción cromática se transforma en el concepto intelectual de una cosa determinada* o adquiere, al menos, parte de las componentes semánticas de tal cosa. Esta es la función simbólica que atribuimos al dibujo representativo y lo hacemos tomando el concepto de *simbólico* en el sentido que le confiere Peirce: «Es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una ley, habitualmente una asociación de ideas generales, que inducen a interpretar al símbolo como referido a tal objeto...»<sup>21</sup>; y que hace que percibiendo determinado conjunto de trazos podamos afirmar que *representa* una casa, un personaje o un árbol.

Conforme hemos venido realizando, utilizaremos este esquema como modelo interpretativo del cuadro «Tres lunas sobre el lago» de Juan Carlos Pizarro. En principio corresponde establecer que, revisando su obra, la mayoría se encuadra como *sustitutiva de universos fenoménicos*; la comprobación perceptual de ello proviene de la presencia de dibujo representativo y, puesto que se trata de pintura, la presencia de color. Puede, no obstante, señalarse la existencia de algunas, como «Luna de alta montaña» y «Tormenta sobre el lago», en que la mayor carga representativa corre por cuenta del título, ya que se trata de propuestas perceptuales de dibujo no representativo y color, sustituyendo, en consecuencia, a los respectivos universos de formas sintéticas y de lo cromático. El recuento de los elementos fenoménicos representados mediante el dibujo, en «Tres lunas sobre el lago» es simple: de abajo hacia arriba encontramos la orilla, un tronco caído, un árbol, el lago, montañas, tres lunas y el cielo. Corresponde observar que prácticamente no utiliza líneas expresas de dibujo, sino que éste es resultado de los perfiles del color. Pero es evidente que hay representación. Analicémoslos por separado.

*La orilla* sólo es tal por el contexto; como dibujo, por así decir, extraído del cuadro, podría o no sugerir las márgenes del agua; o sea, que Pizarro no se preocupó especialmente de la calidad representativa de tal dibujo; lo ha utilizado, en consecuencia, como elemento que será expresivo a alguno de los otros dos niveles de lectura siguientes: como dibujo no representativo o como necesaria zona de color. Esto no

<sup>21</sup> Ch. S. Peirce, *op. cit.*; párrafo 2.249.

elimina su presencia contundente en el cuadro; simplemente evidencia su calidad de recorte cromático destinado a significar, ya bien como escritural o como imaginario, pero, muy débilmente, como simbólico.

*El tronco caído* es fundamentalmente representativo; tal representatividad se incrementa por la existencia de esa expresiva pequeña rama vertical cuya anfractuosidad se recorta, con máxima precisión, sobre uno de los reflejos del agua. Pero no agota absolutamente su significatividad en lo representativo; su dibujo nos aporta del objeto representado sus perfiles externos y no así los internos. Esta carencia de formas internas, sólo insinuadas mediante trazos alusivos y no representativos reconduce, como habremos de ver, una parte fundamental de su significación a los ámbitos designados por el dibujo no representativo o puramente por el color. No obstante, los perfiles externos mencionados establecen una importante presencia en el texto pictórico; es un dibujo que tiene existencia por sí mismo; reclama, a nivel simbólico, la atribución de un rol peculiar en la reconstrucción anecdótica de su forma. Pese a reiterarlo, no nos estamos refiriendo a un valor simbólico subjetivo de complejas relaciones culturales y/o psicológicas; también lo posee, pero ello se vincula a la temporalidad de su autor, al momento de su historia individual en que lo pintó o a la temporalidad en que lo contemple cada espectador; ello puede ser objeto de otro análisis, pero que ya no será pictórico. Aquí interesa afirmar su presencia simbólica en cuanto generadora del concepto de «tronco caído», en cuanto espacio para que se sitúe el color; pero color sometido a tal forma reconocible y experimentable; percepción que se identifica por su correspondencia con el concepto y que, apenas identificada y cumplida su función simbólica, reclama su calidad no representativa como aporte de lo escritural a la percepción y, posteriormente, su calidad cromática para producir una significación complementaria en lo imaginario.

*El árbol* se yergue a la izquierda del cuadro cumpliendo una compleja función representativa. Como trazo, línea o perfil del color, su dibujo vincula a las restantes representaciones simbólicas. Pero, ¿es este dibujo representación concreta de un árbol? Así lo hemos denominado pese a la transformación formal de tal representación. Resulta evidente que la propuesta textual se aproxima a las formas sintéticas producidas mediante el dibujo no representativo. Aun cuando allí encuentre también su nivel particular de significación, resulta ineludible su presencia en cuanto dibujo con función propia y representativa. Sobre la base de una proximidad formal con la representación de un árbol, el dibujo se impone por sí mismo en cuanto pura calidad de dibujo. O sea, también el dibujo puede cumplir una función meta-

lingüística en cuanto representación de su propia calidad. No sólo en cuanto ámbito para el color, que como veremos lo cumple y de forma fundamental en la sintaxis del cuadro, sino en cuanto propuesta de dibujo como trabazón de perfiles destinados a vincular el puro dibujo no representativo que tapiza el cielo, con la forma del color que se compacta en la orilla. Su base densa se adentra en el color de esta última zona, sus ramas inferiores más extensas, como de pino, traban el dibujo del agua, las centrales reproducen las angulosidades y fracturas de las montañas, las superiores son réplica o se replican en los arabescos del cielo. Es representación de árbol, porque produce la transformación de la percepción en el concepto correspondiente; pero más es representación del dibujo como punto de confluencia de todas las formas de dibujo utilizadas en el cuadro; a todas las sintetiza y nuclea en su propia representación fenoménica.

La representatividad fenoménica del *lago* es fundamentalmente contextual; o sea, necesita que se la considere en la interioridad del cuadro de Pizarro para que adquiriera su capacidad simbólica de representar a un lago. Los márgenes superior e inferior corresponden a un par de líneas aproximadamente paralelas, que igualmente podrían dar lugar a cualquier otra representación. Su dibujo interno, la horizontalidad de las aguas y los reflejos de las lunas, son tales merced a los restantes elementos que les atribuyen univocidad. En consecuencia, se trata de una propuesta perceptual que encontrará su significatividad como elemento escritural, en cuanto forma sintética culturalmente admisible o como elemento imaginario en cuanto armonización o contraste cromático.

*Las montañas* constituyen, junto con el tronco caído y las tres lunas, los elementos más directamente representativos de este cuadro. Los trazos con que se figuran las caídas de las laderas hacia el lago o el borde inferior de las nieves o el perfil de las cumbres nevadas contra el cielo incrementan la posibilidad de su interpretación simbólica. Resulta obvio, no obstante, que, una vez cumplida tal función, desaparecen en cuanto representación para pasar a cumplir un importante papel en la distribución del color; si así no fuera, si la representación de las montañas fuera el objetivo de la presencia de tales formas representativas, deberían proporcionarnos, a nuestra creciente atención, cada vez más y más información acerca de la naturaleza y características de tales montañas. Pero en vez de eso, Pizarro las limita, en su contenido informativo, reduciéndolas a transportar planos de color; recuperan, así, la función fundamental de la pintura y reduce su función de dibujo representativo.

Una de las representaciones más curiosas de este cuadro radica en lo

que no hemos dudado en denominar «tres lunas». A ello nos obliga su título: «Tres lunas sobre el lago», habiendo, por tanto, una notable carga literaria en tal interpretación. Aquí lo literario incrementa y polariza la representación; no cabe suponer otro objeto representado diferente al que, por voluntad del autor, ha quedado dicho. La sorpresa, literaria o representativa, la produce la triplicación de un objeto de obvia unicidad. Una primera consideración de la significación simbólica nos lleva a interpretar lo producido como la representación de un universo mágico, entendiéndolo por tal aquel que, con formas de lo real, no se corresponde con el orden o cantidad de lo real (el representante infringe la sintaxis del representado). En cuanto representación, la pintura, como la literatura, *puede mentir* acerca del universo al que aparenta representar; tal mentira puede tener muy diversa eficacia en la estructura cultural de una sociedad o en las expectativas psicológicas de sus integrantes. No es éste el camino estricto de un análisis de la calidad textual de una determinada propuesta perceptual. El análisis debe limitarse a establecer que las formas representadas adoptan las características formales de los objetos conocidos o supuestos; o que las deforman dentro de límites admisibles o no; sin especular acerca de los efectos sociales o psicológicos que corresponde desentrañar a otras disciplinas. No es por este efecto final por el que habrá de explicarse el fenómeno estético, sino, al revés, la existencia de un efecto estético explicará su eficacia social o psíquica. El análisis debe proporcionar los elementos que permitan afirmar la presencia de lo estético. Constatar la triplicación de la luna no es un procedimiento decisivo para la producción de la emoción estética; como tampoco limitarla a su unidad convencional. Hasta aquí, lo único que nos es posible constatar es que el autor ha reproducido tres veces la forma con que suele estar representada la luna: un núcleo central de claridad y un halo que lo circunda, todo ello destacado sobre un plano más oscuro al que se admite como representación del cielo.

Este último elemento figurativo, *el cielo*, lo es, una vez más en nuestro cuadro, en virtud de los restantes elementos contextuales: el recorte de las cumbres y la misma presencia de las lunas. De él podemos decir que es un elemento que sólo tiene de cielo tal contexto; se trata, en efecto, de la forma de menor representatividad de todo el cuadro. Niega tal representatividad el damasquinado del azul con que está construido, absolutamente irreconocible en cuanto forma convencionalmente establecida para su representación.

A los efectos de disponer de una visión de conjunto respecto a la evaluación de los elementos que componen el cuadro «Tres lunas sobre el lago», en cuanto signos del lenguaje de la pintura, y anticipan-

do características que habrán de desarrollarse en lo que sigue, estamos en condiciones de elaborar el siguiente

CUADRO DEL PREDOMINIO DE LOS TIPOS DE LENGUAJE

| ELEMENTOS      | 1er. predominio                   | 2º predominio                     | 3er. predominio                   |
|----------------|-----------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| "Orilla"       | —No representativo<br>—Escritural | —Cromático<br>—Imaginario         | —Representativo<br>—Simbólico     |
| "Tronco caído" | —Representativo<br>—Simbólico     | —No representativo<br>—Escritural | —Cromático<br>—Imaginario         |
| "Árbol"        | —No representativo<br>—Escritural | —Representativo<br>—Simbólico     | —Cromático<br>—Imaginario         |
| "Lago"         | —No representativo<br>—Escritural | —Cromático<br>—Imaginario         | —Representativo<br>—Simbólico     |
| "Montañas"     | —Representativo<br>—Simbólico     | —No representativo<br>—Escritural | —Cromático<br>—Imaginario         |
| "Tres lunas"   | —Representativo<br>—Simbólico     | —Cromático<br>—Imaginario         | —No representativo<br>—Escritural |
| "Cielo"        | —Cromático<br>—Imaginario         | —No representativo<br>—Escritural | —Representativo<br>—Simbólico     |

Cuanto hemos dicho acerca de la significación simbólica ha exigido un proceso de depuración destinado a determinar cuál sea el aporte de lo representativo en la construcción textual del cuadro. Referirnos a tal representatividad nos ha llevado a comparar las formas propuestas por Pizarro con las formas a través de las cuales sabemos contemplar a los objetos, conforme nos lo ha enseñado la cultura en la que vivimos. Un primer aspecto debe quedar debidamente aclarado: *a los objetos los hemos aprendido a ver de determinada manera*; una aptitud innata de la especie para cierto tipo de identificaciones en el entorno, junto con una propuesta cultural que es resultante de la historia de la humanidad, más el aprendizaje individual que actualiza lo innato y lo histórico, contribuyen a organizar el reconocimiento de la totalidad

de nuestro entorno, manteniéndolo dentro de límites de variación tolerables. Por otra parte, también debe quedar debidamente aclarado que *a los objetos los hemos aprendido a representar*; una aptitud innata para cierto tipo de sustituciones de modo tal que, en ausencia de un objeto, podamos evocarlo mediante otro que ya no es tal objeto, junto con una propuesta cultural que nos proporciona un determinado repertorio de tales sustitutos (palabras, formas, etc.), más el desarrollo individual de una memoria de las formas sustitutivas y de su pertinente correspondencia, contribuyen a organizar nuestras posibilidades de representar a la totalidad de nuestro entorno, manteniendo la producción de tales sustituciones dentro de límites de variación tolerables. Resulta fundamental, en este estado del estudio, haber comprendido que *todo nuevo texto es una propuesta de variación respecto a los precedentes textos mediante los cuales habían quedado socialmente aceptadas las formas de representación aptas para sustituir a la aprendida visión de los objetos*. Si dejamos de lado a las palabras, constitutivas de la representación verbal, las formas, constitutivas de la representación figurativa, están tácitamente codificadas en cada momento de la cultura, proviniendo tal codificación de la aceptación social de las propuestas que le dieron origen. Disponiendo de tal aspecto, disponemos de la estructura que, en el esquema del signo de Peirce, identificamos como *fundamento* («f») de lo representativo.

Un código semejante de formas hace perfectamente posible y coherente su utilización para el específico fin de representar el objeto o fragmento del universo que se desee. La importancia de lograrlo ha conducido a lo que podemos denominar el «dibujo científico», así como al desarrollo de altas precisiones en la fotografía. Pero no hay dibujo científico tal que no esté al borde de ser artístico (borde que invadirá en muchas oportunidades), ocurriéndole otro tanto a la fotografía. Esto ocurre, porque existe sustitución y tal sustitución requiere técnica (no en cuanto virtud de la máquina, sino en cuanto habilidad humana), o sea, producción y elección de formas que no son las sustituidas. La obra estética es una forma de conocimiento que no busca *demostrar la racionalidad* de sus logros, sino *asombrar* por hacerlos posibles. No debe explicar cómo ha llegado a ellos, sino proponerlos y lograr que la sustitución se produzca y se difunda comunitariamente entre quienes perciben tal propuesta de sustitución. La explicación queda para quienes, como nosotros, nos aburrimos en largos desarrollos verbales para explicar, después de que todo ya ha terminado, algunas de las líneas de racionalidad que pueden recuperarse en el acto de creación; tarea que se encuadra como el aporte de la semiología a la Teoría de la Estética. De más está decir que, cuando el dibujo no busca una precisión científica, la

presencia de una técnica o código para lograr la representación de las formas, toma, todavía, mayor importancia, hasta poder llegar a subsistir por sí misma, desinteresado ya el dibujo de ser representación de objeto alguno, para representar a su propia estructura y capacidad representativa, convirtiéndose en dibujo metalingüístico. Tal es el *valor simbólico* del dibujo representativo: su aptitud para representar mediante falacias totalmente diferentes a las componentes del objeto, las formas aparentes de tal objeto; o su aptitud para representar a tales falacias o técnicas, de modo que quede evidenciada su propia calidad de sustituto y nunca de objeto real (salvo su realidad de sustituto).

Cuando el dibujo aparece utilizado *con ocasión* de la realización de un cuadro, como en el de Pizarro que venimos comentando, su carácter representativo sufre las máximas restricciones. En principio no se trata de una representación científica, en el sentido en que lo podemos considerar como pretensión de exacta fidelidad y plenitud de información formal acerca de algo. Puede considerarse la asociación con el color como la búsqueda de un complemento de representatividad que dé más cabal cuenta del universo de lo formal; se trataría de elaborar un código de sustituciones que, además de lo lineal de los perfiles y las sombras de los volúmenes, estuviera también constituido por los tonos de la luz. Pero estos códigos suelen llegar a rigideces que dan lugar a una *pintura simbólica* propiamente dicha y puramente convencional. Tales los colores de las vírgenes pre-renacentistas, de cuyo exacto cumplimiento se cuidaban con particular rigor las cofradías flamencas. Esto no aumentaba la *fidelidad* de la representación, sino que, por el contrario, la hacía enteramente estereotipada, hasta el punto de haber hecho falta la revolución del humanismo para recuperar la posibilidad de nuevas propuestas cromáticas de representación. El color de la pintura no puede ser el color de las cosas, de la misma forma que antes decíamos que el color del cuadro no puede ser el color de su fotografía. Representar no es, ni ha sido nunca, reproducir, ni imitar. Dígase lo que se quiera acerca de si el arte imita a la naturaleza o si la naturaleza imita al arte, el arte es siempre *representación* y no siempre de la naturaleza, en ocasiones lo es de sí mismo. Y representar es producir objetos que habrán de sustituir algo para alguien (individuo o comunidad), se parezca o no a lo sustituido.

Así pues, el dibujo asociado al color *no representa mejor* en virtud de esta eventual complementación; en realidad *representa menos*, ya que, el color añadido no seguirá el fortuito desorden del color que muestran las cosas, sino el no representativo orden que las leyes del color imponen como ineludibles armonizaciones y contrastes; por esto, el dibujo que aparece asociado al color en un cuadro, se convierte en con-



tenedor de tal color, con independencia de la representación que inicialmente pudo haberle prestado su forma. En el cuadro de Pizarro, el verde del árbol, el azul del cielo, el blanco de la nieve, etc., no contribuyen a hacer más representativo el cuadro que si hubiera elegido otros colores para ubicarlos en esos espacios acotados por el dibujo. De aquí que, al recorrer tales formas representativas se han tenido en cuenta dos aspectos: en qué medida el dibujo se distanciaba de lo estrictamente representado y en qué medida el dibujo estaba enmarcando un espacio que, al no encontrar su significación en cuanto adecuación a una determinada forma del mundo, relegaba su capacidad significativa a un nivel de mayor abstracción en que lo representado estaría constituido por las puras formas sintéticas de la posibilidad o por el exclusivo metalenguaje del color.

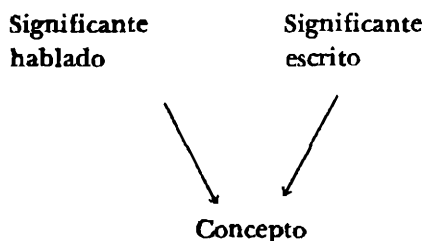
## 2. *La significación escritural.*

Entendemos por tal a aquella que sustituye a puras formas posibles no representativas, cumpliéndose tal sustitución, al margen de toda otra simbolización, mediante las formas perceptibles en un cuadro que hayan sido producidas por trazos de dibujo o por la delimitación de colindantes alternancias cromáticas.

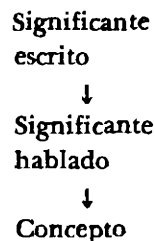
La palabra «escritural» trata de recuperar la consiguiente calidad caligráfica que muestran al expandirse sobre la superficie del cuadro. Resulta natural decir que todo dibujo representativo posee significación escritural, mientras que no siempre será pertinente la inversa: con frecuencia se dará significación escritural sin que se ofrezca dibujo representativo. En consecuencia, las observaciones que aquí se formulen serán válidas con respecto a las formas representativas del universo fenoménico, pero serán específicas de las formas representativas de puras formas sintéticas, por lo que nos referiremos concretamente a estas últimas.

Entre el dibujo así considerado y la escritura existen algunos paralelismos que justifican el uso metafórico del término «escritural» y con cuya reflexión obtendremos una particular perspectiva para la interpretación del texto del cuadro. Una de las primeras cuestiones consiste en establecer la relación entre la palabra escrita y el concepto. El lenguaje verbal posee dos instrumentos para llegar al concepto: la palabra hablada y la palabra escrita. Esto permite plantear el siguiente interrogante: ¿Están ambos significantes, el hablado y el escrito, *a la misma distancia* del concepto?; o, por el contrario, ¿es el significante escrito un representante del significante hablado, el cual recién lo es del concepto? Ambas alternativas pueden graficarse de la siguiente manera:

## 1ª alternativa



## 2ª alternativa



En definitiva, resulta importante, sobre todo para trasladar el problema a nuestro tema del lenguaje pictórico, establecer cuál sea el elemento sustituido por la palabra escrita, si el concepto o la palabra hablada.

Saussure es muy claro al respecto; dice en su Curso<sup>22</sup> que «lengua y escritura son dos sistemas de signos diferentes; la única razón de ser del segundo es representar al primero; el objeto lingüístico no se define por la combinación de la palabra escrita y de la palabra hablada; esta última constituye a tal objeto por sí sola. Pero la palabra escrita se mezcla tan íntimamente con la palabra hablada de la que es imagen que termina por usurpar el rol principal; se atribuye a la representación del signo vocal tanta o mayor importancia que a este mismo signo. Es como si se pensara que, para conocer a alguien, fuera preferible mirar su fotografía en vez de su rostro». Pero, otros autores han pretendido establecer que esta preeminencia de la escritura no responde a una consecuencia del uso, sino que se fundamenta en una real anticipación de lo escrito sobre lo hablado. La palabra escrita se propone, desde esta perspectiva, como la totalidad en cuyo interior se acomoda la palabra hablada. «... merced a un lento movimiento cuya necesidad apenas se deja percibir —dice Jacques Derrida<sup>23</sup>— todo lo que desde hace por lo menos unos veinte siglos tendía y llegaba finalmente a unirse bajo el nombre de lenguaje, comienza a dejarse desplazar o, al menos, resumir bajo el nombre de escritura. Por una necesidad casi imperceptible, todo sucede como si, dejando de designar una forma particular, derivada, auxiliar del lenguaje en general..., dejando de designar la película externa, el doble inconsistente de un significante mayor, el *significante del significante*, el concepto de escritura comenzase a desbordar la ex-

<sup>22</sup> F. de Saussure, *op. cit.*; p. 45.

<sup>23</sup> Jacques Derrida, *De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971; ps. 11 y 12.

tensión del lenguaje. En todos los sentidos de la palabra, la escritura *comprendería* al lenguaje».

El problema parecería presentarse como superfluo en nuestro campo, ya que la representación pictórica carece de forma alternativa de naturaleza verbal. Pero no lo es si: 1º) comprobamos que no todos los significantes escritos están a la misma distancia de los conceptos, o sea, que no puede generalizarse respecto a la totalidad de la escritura que toda ella sea un sistema que representa a la lengua hablada o que toda ella sea un sistema que representa directamente al mundo; y 2º) producimos en el problema las modificaciones pertinentes al tipo de significantes que estamos analizando de modo que no nos interroguemos por la relación entre significantes gráficos (la escritura) y significantes acústicos (el habla), sino entre dos clases diferentes de percepciones visuales, una de efectivos significantes gráficos (el dibujo) y otra de significantes fenoménicos del entorno (la visión).

No vamos a argumentar respecto al primer punto por la extensión y desviación temática que ello implicaría; es suficiente con señalar el ámbito de la lingüística en que se produce el problema de referencia y formular, provisionalmente, la afirmación de que hay significantes escritos que sustituyen a significantes del habla (como lo confirma el extendido argumento del aprendizaje de la escritura con posterioridad al uso del habla en los procesos de alfabetización tanto del niño como de comunidades ágrafas) y que, simultáneamente, hay significantes que sustituyen inmediatamente a conceptos (como, al menos en el estado actual de nuestra evolución cultural, ocurre con infinidad de rótulos y carteles que orientan el desplazamiento de vehículos, designan ciudades en estaciones y aeropuertos, marcas de productos, etc., los cuales no están destinados a ser dichos, sino que proporcionan una inmediata información acerca del mundo).

Respecto al segundo punto, es importante diferenciar entre la *visión del objeto* y la *visión de su dibujo* y, sobre todo, también entre el *dibujo del objeto* y el *dibujo de determinadas características visuales* del objeto. Desde luego que, en todos los casos, lo que se dibuja es aquello que la vista nos proporciona acerca del objeto, del mismo modo que, en todos los casos, podemos escribir lo que se ha dicho; pero esta relación, en uno y otro supuesto, es asimétrica, ya que no es cierto que se pueda pronunciar todo lo que puede escribirse, del mismo modo que no puede verse todo lo que puede dibujarse. Esta última situación es la que permite diferenciar entre el dibujo que es significativo del objeto, en cuanto lo representa sustituyéndolo y el dibujo que es significativo de otro significativo visual, en cuyo caso bien puede ocurrir que la representación

resultante no pueda hacerse corresponder con objeto alguno, si bien su propia presencia afirma la visibilidad de la forma propuesta.

Estamos, ahora, en condiciones de comprender la diferencia que el dibujo, como *significante estético*, presenta frente al dibujo anteriormente mencionado como *significante científico*. Mientras que este último trata de ser, lo más estrictamente posible, *significante del objeto*, el primero destaca sus propias características de *significante del significante de la visión* o *significante de segundo grado*. Tal la clase de dibujo que estamos considerando como dotado de fundamental calidad *escritural*. El uso de este término trata, por tanto de rescatar, de las distintas posibilidades que presenta la escritura en su relación con el mundo y con el habla, aquella especial en virtud de la cual la escritura representa al habla y no, inmediatamente, al objeto; en nuestro caso es, pues, *escritural* el dibujo que representa características de la visión de los objetos y no características de los objetos vistos. De aquí, también, su amplia eficacia didáctica, ya que enseña a la propia visión sus nuevas posibilidades de ver. Estas reflexiones nos permiten disponer de una estructura de análisis que, en el esquema del signo de Peirce, habíamos identificado como *interpretante* («i») y, en consecuencia, propuesta de transformación y cambio respecto a lo previamente conocido o *fundamento* de tal signo.

Volvamos, con estos conceptos, al cuadro “Tres lunas sobre el lago”. Atendiendo a la representatividad del dibujo, habíamos constatado la presencia de elementos figurativos, en cuanto aparentemente representativos, que se distribuían en tres grupos posibles de lenguaje: como contruidos con predominio del lenguaje representativo propiamente dicho, estaban *el tronco caído, las montañas y las tres lunas*; con predominio del lenguaje no representativo (o sea, a este nivel escritural) aparecían *la orilla, el árbol y el lago*; y con predominio del lenguaje puramente cromático se consideró *el cielo*.

El análisis continúa formulando, a cada uno de tales grupos, las siguientes preguntas específicas: respecto a las propuestas contruidas con lenguaje representativo, ¿cuál es el margen de aspectos significantemente escriturales que poseen?; respecto a las contruidas con lenguaje no representativo, ¿cuál es la peculiaridad de los significantes escriturales que las constituyen, predominantemente?; y respecto a las contruidas con lenguaje cromático, ¿contienen aspectos escriturales y, en caso afirmativo, de qué naturaleza? Veámoslo por separado.

*Signos con predominio de la representación:* En el caso del *tronco caído* lo escritural consiste en la eliminación del volumen y su sustitución por el uso del plano. Es escritural porque la representación del objeto hubiera requerido la representación de su cualidad espacial que,

aquí, se ha eliminado; en lugar de ello se ha tomado, de la visión, la capacidad para establecer los bordes de un objeto percibido y homogeneizar lo delimitado por tales bordes. No obstante, hay dos elementos que pueden considerarse destinados a representar tal espacialidad: el corte del tronco que se percibe en el extremo izquierdo, como para preservar una perspectiva del volumen del objeto y los reflejos de luz lunar que aparecen más firmes en la parte superior y que se debilitan rápidamente desapareciendo hacia su mitad horizontal, como en representación de la forma cilíndrica del tronco. Estas dos características, junto con el dibujo de los bordes del objeto, han obligado a caracterizarlo como sustitutivo de un elemento perteneciente al universo fenoménico. Pero el margen concedido a los aspectos escriturales es amplio, ya que se han sustituido los signos de una perspectiva realista por sus representaciones: el corte lateral no construye una perspectiva, sino que muestra el lugar en que debería estar; los reflejos lunares no iluminan un volumen, sino que marcan los lugares en que deberían haber sido representados. En consecuencia, Pizarro utiliza la forma de un tronco caído para mostrarnos los signos de la perspectiva y de la espacialidad y no, a la inversa, para construir con ellos la representación de un tronco caído. De modo semejante ocurre con *las montañas*. Aquí, junto con técnicas similares para representar a los signos de la distancia y del volumen, aparece el problema de las calidades representadas. Hay bosques, rocas y nieves, en cuanto objetos representados; pero es inmediata la sustitución de la intención representativa, que deja de tender a representar tales fenómenos y pasa a ser representación de los significantes visuales mediante los que se identifica a bosques, rocas y nieves. Aparte del uso del color para representar a los signos de la profundidad, utiliza verdes, azules, sienas y blancos, para, con sus masas y perfiles, dibujar las formas de los signos correspondientes; o sea, por ejemplo, no representa a la blancura de la nieve, sino que utiliza diversos matices del blanco para representar el significante que *debe verse* cuando se ve la nieve. En el caso de *las tres lunas*, la representación del correspondiente objeto está propuesta como predominante; no obstante, se advierte, de inmediato, no sólo por el hecho de ser tres, sino también por su tratamiento pictórico, un apartamiento de tal significación simbólica. Pero ello no hace aparecer el carácter escritural, sino que éste subyace tras la propuesta puramente cromática; o sea, en este caso, a diferencia del tronco caído y de las montañas, junto con los cuales se constituye en los tres elementos más inmediatamente representativos del cuadro, tales tres lunas no dejan de ser representativas para pasar a ser escriturales, sino que primero se transforman en representación de lo imaginario, para recién, posteriormente, reivindicar su función escritural. Todavía no

hemos trabajado la representación de lo imaginario, pero baste observar que se trata del metalenguaje cromático; en consecuencia, las tres lunas, recién después de mostrarse a sí mismas como color, se mostrarán como representación del significante con que se representa a la luna: un disco de luz y, en este caso, un halo.

La orilla, el lago y el árbol son los *signos pictóricos en los que predomina el lenguaje no representativo*. Es decir, en ellos la significación simbólica respectiva, en cuanto representaciones sustitutivas de la orilla, el lago y el árbol, no surge como propuesta inmediata, sino que es recuperada a través del contexto constituido entre ellos mismos y con los restantes elementos del cuadro. El *árbol* no aparece en cuanto árbol hasta que no ha sido contemplado en función de portador de características significantes que representan a las formas representativas del árbol (pero que, por tanto, ya no lo son). *La orilla y el lago* todavía hacen retroceder más a esta pretensión directamente representativa; tras mostrarse como portadores de los significantes que sustituyen a las formas de representar a los guijarros de la orilla o a las formas de representar al agua del lago, se manifiestan como color propuesto para la sintaxis del metalenguaje cromático que compone el cuadro y, recién tras esta función, reaparecen en cuanto representantes de los correspondientes fenómenos: orilla y lago.

Finalmente, *el cielo* es el único *signo inmediatamente propuesto como lenguaje cromático*, por las razones que luego veremos. Superada su presencia en cuanto color, reaparece su calidad de significante escritural. Sería difícil establecer cuáles sean los significantes disponibles para representar el cielo, tales que podamos afirmar que Pizarro los ha tomado como referente para representarlos en esta parte de su cuadro; pero, Pizarro los construye y los representa. Ese ajedrezado claroscuro de azules no es ninguna necesidad representativa para la representación de cielo alguno; tal el mérito de haberlo utilizado a los efectos de dicha representación. Los signos con que Pizarro pinta su cielo no son signos del objeto cielo (el orden de cuya representación aparece, por tal causa, en último lugar); son signos que representan un *tema escritural* originariamente producido para ser representado con ocasión de la representación del signo objeto cielo.

Estamos pues en condiciones de describir aspectos de la sintaxis del cuadro que, hasta el momento, no eran observables. Como objetos inmediatamente representados, el cuadro nos propone al tronco caído, las montañas y las lunas; en cuanto la vista busca un reconocimiento de formas familiares, se apoya en las formas propuestas por estos tres signos; ellos proporcionan las primeras formas simbólicas o conceptualmente reconocibles. Entrando en el cuadro por estos elementos, se des-

cubre la presencia, que también resulta representativa, de la orilla, el lago y el árbol, que, no obstante, primero se nos ofrecen como *representaciones indirectas*, ya que se las percibe como zonas, perfiles y dibujos de los rasgos con que pueden representarse orillas, lagos y árboles. En cuanto hemos alcanzado este nivel en la lectura del cuadro, reclama su lugar lo que de representación secundaria o indirecta tenían también el tronco, las montañas y las lunas; o sea, vuelven a hacerse ver, pero ya no como representaciones de las respectivas cosas, sino representando las formas posibles de ser representadas tales cosas. Con esto el espectador deja de estar ante la representación de un paisaje y se encuentra frente a una propuesta formal de significantes que procuran hacerse ver a sí mismos; no se trata de que el espectador los ignore atribuyéndoles su valor simbólico en cuanto representativos de los elementos que componen un posible paisaje, sino, por el contrario, que se vea forzado a dejar de *pensar* en el paisaje, para poder *percibirlos* como representación de las formas que pueden utilizarse para representar un paisaje. En definitiva, se trata de un lenguaje que no pretende pasar desapercibido, como por lo general ocurre con el lenguaje verbal, sino que por el contrario, debilita la significación de lo que está diciendo, para que pueda percibirse la forma de decirlo. Por eso afirmábamos que, a semejanza del caso en que el lenguaje escrito está utilizado para dar cuenta del lenguaje hablado y recién después para dar cuenta de aquello acerca de lo que se habla, también la pintura (y, hasta aquí, ocurre lo mismo para el dibujo) actúa como un lenguaje de formas que representan las formas de la visión y recién después representan las formas de lo que ha sido visto. Cuanto antecede podemos sistematizarlo en el siguiente

ESQUEMA DE LAS TRES LECTURAS DEL CUADRO "TRES LUNAS SOBRE EL LAGO"

|  | Elementos leídos<br>en primer término     | Elementos leídos<br>en segundo término | Elementos leídos<br>en tercer término |
|--|---|--|---------------------------------------|
| 1ª lectura<br>o<br>lectura <i>simbólica</i>  | -Tronco caído<br>-Montañas<br>-Tres lunas | -Árbol                                 | -Orilla<br>-Lago<br>-Cielo            |
| 2ª lectura<br>o<br>lectura <i>escritural</i> | -Orilla<br>-Árbol<br>-Lago                | -Tronco caído<br>-Montañas<br>-Cielo   | -Tres lunas                           |
| 3ª lectura<br>o<br>lectura <i>imaginaria</i> | -Cielo                                    | -Orilla<br>-Lago<br>-Tres lunas        | -Tronco caído<br>-Árbol<br>-Montañas  |

### 3. *La significación imaginaria.*

Recién cuando el espectador cumple la doble etapa que acabamos de describir descubre que todavía no han quedado homogeneizados todos los elementos del cuadro, es decir, que todavía sus componentes no han adquirido su plenitud significativa (su *isotopía*) pese a ese segundo nivel en que predominaron sus características textuales frente a las representativas. Descubre que *el cielo* no es tal, ni tampoco le satisface como propuesta significativa acerca de la forma posible de representar al cielo. Entra entonces en una tercera lectura que confiere al cuadro su *conatividad en cuanto pintura* (utilizando el concepto de *función conativa* que Jakobson<sup>24</sup> atribuye al factor «receptor» en el proceso de la comunicación). *El cielo* es un tratamiento cromático de los azules que, de inmediato, busca un nuevo nivel de homogeneización, primero en lo que de color proponen las tres lunas y el lago y lo que de color niega la orilla y, a continuación, con las armonizaciones y contrastes que se superponen a las formas del tronco caído, las montañas y el árbol. Entra con esto en la lectura que le habrá de proporcionar *la significación imaginaria del cuadro*.

Tal el lenguaje específico de la pintura, una vez superados los precedentes niveles, en una u otra forma construidos a partir del dibujo; el lenguaje de la pintura se construye con color. Por sí solo, el color no es un vehículo de conceptualización ni produce abstracciones significativas; para ello se apoya en el dibujo que le proporciona la posibilidad de significación simbólica o escritural. El hombre se comunica mediante muy diversos lenguajes, pero su lenguaje verbal es el específico para la comunicación del pensamiento; cuando se literaturiza la pintura se la obliga a decir lo que no es su función enunciar. También puede reducirse el análisis de la pintura al comentario acerca del sujeto representado por su intermedio, cuando que, como hemos visto, tal representación se construye más con el dibujo que con la pintura propiamente dicha, la cual no tiene ley ninguna que cumplir respecto a la distribución de las representaciones fenoménicas, encontrando suficiente y necesaria significación en el puro discurso del color.

Así pues, la tarea fundamental, al estudiar *el cuadro como texto*, consiste en establecer cuál sea el tipo de información que le es específicamente pertinente, ya que usa a la pintura como lenguaje y al color como signo. Negarle capacidad para servir de vehículo al pensamiento abstracto (el cual encuentra su última posibilidad de manifestación en el dibujo o en lo que de dibujo pueda tener la pintura) no debe confun-

<sup>24</sup> R. Jakobson, *op. cit.*; p. 216.



dirse con la negación de su capacidad para la producción del conocimiento, cosa que de ninguna manera suscribiríamos. Pero no todo el conocimiento es abstracto, sin que esto quiera decir que el conocimiento pictórico sea concreto, en el sentido en que se utiliza tal calificación para caracterizar, desde ciertas antropologías, al pensamiento primitivo. Es fácil establecer la calidad de los significantes pictóricos porque consisten en la propuesta cromática que los cuadros ofrecen a nuestra percepción visual. Lo que es más complicado es dar cuenta de cuál sea *el otro universo* comunicado y sustituido mediante el cuadro; es decir, cuál sea la naturaleza del conocimiento que la pintura nos proporciona. Para orientarnos en la determinación de este conocimiento es conveniente tener en cuenta que el lenguaje o el conjunto de los lenguajes de que un organismo dispone, determinan su capacidad para *establecer relaciones determinadas con el entorno o habitat que le es propio*; la estructura de los lenguajes de que dispone se corresponde exactamente con la estructura del ambiente que le pertenece.

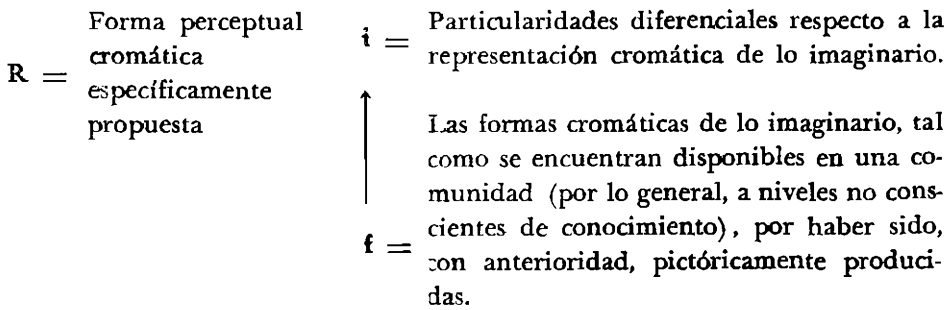
El habitat del hombre no se agota en su entorno físico; lo conforma también su memoria, sus emociones, su universo político, sus creencias, etc. A más de todo ello, el hombre construye la imagen de todo ese entorno, obteniendo, de la irrealidad de tal entorno imaginario, su propia realidad de estar viviendo entre cosas distintas a él mismo e incluso de sí mismo como diferente e integrante del entorno en el que habita; es su propia proyección, vista por sí mismo, puesta entre las cosas, con una perspectiva trucada, mediante la que se constituye en espectador a fuerza de considerarse protagonista. El animal carece de la posibilidad de adoptar esta perspectiva por no disponer del nivel metalingüístico que le devuelva al lenguaje, no para decir al mundo, sino para poder decir *cómo se dice* al mundo (o sea, cómo lo dice el utilizador de tal lenguaje). Sólo el hombre, a través del metalenguaje, puede ser él y su imagen; puede ser tal cual se piensa siendo, sin auxiliarse ni siquiera con su nombre de hombre y sin que las cosas estén nombradas sino habitadas por el espacio, el tiempo y la conciencia de estarlas habitando; tal es la dimensión de lo *imaginario*; una dimensión que el hombre descubre cuando descubre la eficacia de los metalenguajes. Crea, así, un ámbito que no se corresponde con realidad alguna, salvo la real proyección del sujeto en la interioridad del espacio de su propio acontecer. Un espacio que tanto Sartre<sup>25</sup> como Lacan<sup>26</sup> han tratado de definir con palabras,

<sup>25</sup> Jean Paul Sartre, *Lo Imaginario: Psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires, Losada, 1943.

<sup>26</sup> Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris, du Seuil, 1966; en especial: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*; p. 89 y *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*; p. 101.

buscándolo, el uno en el sin sentido de la existencia y, el otro, en el sin sentido de los significantes, tratando ambos de encontrar, en tales sin sentidos, la clave de la significación. Podemos concretar, pues, una de las hipótesis tentativas que se proponen en el presente trabajo, *definiendo a la pintura como el particular lenguaje cuyo específico contenido (o universo al que sustituye) es lo imaginario*. El lenguaje verbal, en su forma oral o escrita, puede *traducir* las formas de lo imaginario a símbolos lingüísticos; el lenguaje de la pintura, depurado hasta su más simple expresión cromática, *las representa*. Cada cuadro es un texto en que el color y las yuxtaposiciones que provienen del contraste o las armonizaciones de sus matices, valores e intensidades (o sea, de las variables de su segunda articulación cromática) proponen a los sentidos alguna de las formas de lo imaginario. La conciencia de la proximidad y de la distancia, en el tiempo y en el espacio, constituye el universo referencial de la pintura y a él alude el mensaje significativo de cada cuadro y sólo puede ser dicho con las formas del color.

Esto permite atribuir un contenido más determinado a los lugares «f» e «i» de la estructura del signo pictórico, siguiendo la propuesta de Peirce:



¿Cómo llega a producir el color esta *representación de lo imaginario*? Un cuadro, en cuanto realidad perceptual, es un *objeto opaco* constituido por un lienzo, que normalmente no se percibe y una capa más o menos gruesa de pintura que lo recubre. Por la eficacia de tal pintura, capta y configura un espacio, al que nos devuelve especularmente. La función más elemental de la pintura consiste en proponernos un espejismo; nos trae a la percepción un acontecer (ya bien esté sobredeterminado, mediante el dibujo, por formas reconocibles o se trate de una exclusiva articulación del color), cuyo lugar exacto es un arcano, pero que, en virtud de las limitadas dimensiones del cuadro, se enclava en el mismo espacio en que se encuentra dicho cuadro y su espectador. Mientras un espejo convencional nos devuelve nuestra propia imagen y la

de aquello que nos rodea, trastrocando la orientación, el cuadro nos devuelve la imagen de un espacio en el que no nos encontramos, pero que, al intervenir en nuestro entorno, incrementándolo, nos propone una nueva escena, respecto a la cual deberemos reacomodar la sensación espacial que poseíamos antes de convertirnos en espectadores.

El espectáculo que contempla el ojo humano carece de líneas que marquen los contornos; la línea señalando perfiles es un invento del hombre, que, de ese modo, *escribe e inscribe* a los objetos en el espacio de su percepción. Ver cuanto nos rodea «como si estuviera dibujado» es sólo un hábito o un vicio de nuestra educación. Cuanto nos rodea posee color y cuando un color termina otro color comienza; lo que no impide que multitud de colores se concentren en una misma cosa o que los colores de otras cosas aparezcan por los resquicios de algo, como un fondo visto tras una hoja de filodendro. Constante y exhaustivamente, el ojo se alimenta del color del mundo.

Como el hombre vive en la cultura, el color que recibe el ojo fisiológicamente, difiere del color del que se informa el hombre culturalmente; esta distinción ha permitido establecer los conceptos de *campo visual* y de *mundo visual*. En nuestro estudio nos interesa referirnos al color del cual se informa el hombre; por ello nos interesa, con prescindencia de toda otra posibilidad, el color que constituye su mundo visual. Apenas aludimos a este color visto por el hombre (y no, meramente, por el ojo) nos situamos en un universo cromático creado por el hombre y nos desentendemos del color óptico e, incluso, del color físico, tal como puede existir con prescindencia del hombre. Nuestra reflexión sobre el color, no sólo puede permitirse ser absolutamente antropocéntrica, sino que no podría serlo de otro modo.

Con frecuencia aludimos, en el presente trabajo, a la tarea de duplicación o a la operación de sustitución mediante la que se generan los lenguajes y que se reproduce en cada oportunidad en que utiliza un lenguaje; constituye el objeto formal de la ciencia de la lingüística y de la semiología. Para que tal duplicación o sustitución pueda cumplirse, es preciso concebir la previa existencia (al menos lógica) de una operación de desdoblamiento: la cosa única se debió transformar en la cosa y su nombre (aunque se trate de meros lugares en los sistemas correspondientes). Lo mismo ocurrió en el mundo del color; las cosas que se veían se diferenciaban por variaciones en sus cualidades cromáticas y la conciencia orgánica de que ello era así produjo formas evolutivas de camuflaje; es de suponer que, en un primer momento, la cosa y su color eran la misma entidad por corresponderse con una misma percepción, por lo cual, si algo adoptaba el color de la cosa, sobre o junto a la cual se encontraba, obtenía su propia prolongación en esa misma cosa, lo

cual, con frecuencia, prolongaba también la existencia del camuflado (este es tema en el cual, Frazer en lo antropológico y Caillois en la mimesis zoológica han producido interesantes estudios). Pero el hombre, en su etapa del descubrimiento de los lenguajes, *descubrió al color separándolo de la cosa*. Esto, así enunciado, es en realidad un absurdo: así como no hay cosa sin color, tampoco hay color sin cosa; todo color necesita de un soporte físico que lo ostente. Pero, culturalmente, lo que se produjo fue una importante distinción: había cosas que, además de ser cosas, tenían color; y había cosas de las que dejaba de importar qué cosas fueran y se consideraban color.

La proximidad de este proceso con el que condujo al lenguaje verbal no es casual. El ruido que pueden hacer las cosas significa siempre algo acerca de tales cosas: que se caen o se deslizan o se tuercen o se quiebran o se golpean, etc. Una de las cosas que hacen ruido es el aliento en la garganta del ser humano; ese ruido puede indicar muchas cosas acerca de su poseedor: su ira, su alivio, su ansiedad, etc. Pero, en un momento dado, ese ruido se independizó de la cosa y consistiendo siempre en algo que le ocurría al aliento en la garganta (su fricción, su oclusión, su implosión, su eyección, etc.) tal acontecer no tenía la menor importancia ya que a lo que se atendía era a su valor como palabra; el ruido se independizó de su génesis y sirvió para algo totalmente distinto. Quizá la sangre y las arcillas hayan sido los primeros colores; esto quiere decir que, cuando importaban como color, dejaban de importar como sangre o como arcilla. El hombre había conseguido tener, por una parte, las cosas y, por otra, los colores de las cosas; había logrado duplicar el universo (como también lo duplicó con las palabras y lo multiplicó por tercera vez con la música y por cuarta vez con la escultura y por quinta vez con la arquitectura, etc., etc.).

Por una inversión, que es característica común a todos los lenguajes, cuando el hombre posee el color independiente de las cosas, empieza a comparar las cosas con los colores que él posee y, así, aprende a ver los colores del mundo gracias a su experiencia con los colores que sacó del mundo. Se inicia, a partir de entonces, el largo camino (que triplica, por lo menos, en profundidad temporal al de la escritura) didáctico de la pintura.

Esta relación que va del cuadro al mundo constituye el contenido del conocimiento perceptual en que se concreta la posibilidad estética de la pintura. La emoción estética es la satisfacción proporcionada por un particular tipo de conocimiento no racional propuesto por el cuadro y referido al mundo (todo conocimiento produce satisfacción; el conocimiento científico por el placer de ordenar al mundo, el conocimiento estético por el placer de descubrir nuevas formas del mundo que, des-

pués, la ciencia ordenará). De aquí un malentendido, bastante divulgado, respecto a la *participación* del espectador en la obra de arte; en el caso de la pintura nada más opuesto al concepto de lo estético que la pretensión de que el espectador *complete* lo que el pintor le propone. Ello supondría que el espectador *sabe más acerca del mirar* que lo que le enseña el cuadro, lo cual sólo será cierto en el caso o del espectador que, además, es pintor o de la mala pintura que, por tanto, ni es estética, ni tiene, respecto a ella, nada que completar el espectador; además, también implicaría que el contraste del conocimiento cromático propuesto por un cuadro está en el mundo del cual aporta su inmediata experiencia el espectador, cuando que ni siquiera la verificación de una ecuación matemática o de una ley física ocurre definitivamente en el mundo. Por el contrario, la calidad estética de un cuadro radica en que, por su intermedio, el pintor *produce un incremento* en lo que el espectador sabe acerca de las formas del mirar. Que el espectador participe de la pintura no quiere decir que le añada algo que la pintura no tiene pero él sí, sino que perciba que la pintura le añade algo que él no tiene pero la pintura sí y que, en virtud de ello, comience, después de haber visto el cuadro, a ver de forma diferente al mundo (visión que variará según el mundo que le toque ver a tal espectador).

Para comprender la eficaz significación que la pintura puede producir respecto al universo de lo imaginario, es preciso establecer un acuerdo respecto a algunos puntos. Predominantemente deberemos establecer la diferencia entre la estructura del color tal como la puede proponer un cuadro y la experiencia fenoménica del color tal como el entorno y la cultura lo despliegan ante el hombre. La relación del hombre con su entorno cromático se cumple a partir del espacio, del tiempo y del movimiento; se trata de tres factores que se *transforman* cuando tomamos en consideración al color que se despliega en la obra pictórica.

*El espacio* de la percepción y, en particular, de la percepción cromática, cuando se trata de la percepción del entorno, se constituye como un continuum que se superpone con la totalidad de la visión; se trata de una plenitud de información que, por el momento, suponemos estática. Aquí, salvo excepciones circunstanciales, los límites del color se corresponden con los límites de los objetos o fenómenos percibidos; del mismo modo, la sucesividad de los colores, su yuxtaposición, se produce en entera dependencia de la sucesividad de tales objetos o fenómenos; su intensidad y brillantez dependen, tanto de la superficie que los sustenta, como de las condiciones de visibilidad en que se los perciba. La experiencia del espacio cromático del entorno es, pues, una experiencia subsidiaria, regida principalmente por la de los objetos o fenómenos percibidos. Esto es de tal forma que la valoración del co-

rrespondiente color suele pasar desapercibida y con frecuencia se ignora cuál fuera el color de una cosa percibida o incluso manejada instantes antes. Aunque esta situación es prácticamente incomparable con la del habla, no obstante le es aplicable la reflexión relativa a la tendencia de los significantes lingüísticos a desaparecer en beneficio de los significados; en la percepción del entorno físico, vemos gracias a la reflexión de la luz y ésta siempre nos llega en distintas amplitudes y longitudes de onda, o sea, en distintos matices o colores; no obstante, hacemos, por lo general, caso omiso de tal color, en beneficio del significado de las cosas. La conciencia del color requiere un acto voluntario (como lo requiere atender a las características lingüísticas de lo que se nos está diciendo), mediante el cual dedicamos nuestra atención, también, a la presencia de tal color. Suele ser preciso que nos llamen la atención sobre la belleza de los colores de un atardecer, del plumaje de un pájaro o hasta de los ojos de la persona con la que conversamos; cuando nos resaltan espontáneamente, suspendemos la consideración de sus restantes características para, transitoriamente, detenernos en el espectáculo y retornar en seguida al entorno rutinaria y culturalmente agrisado de nuestra existencia. El cuadro constituye, respecto a la situación descrita, un expreso texto lingüístico que, por la primacía del color, invierte tal relación. El cuadro se constituye en un *espacio exclusivamente destinado a la percepción*. Con el cuadro, dejando de lado su apropiación por intereses económicos, no puede realizarse otra acción que no sea la de contemplarlo. La costumbre de considerar el color como secundario conduce con frecuencia al interés por interpretar lo que significan las formas representativas que en él se descubren, pese a que tales formas no habrán de servir para lo que puedan servir los correspondientes objetos reales. Rectamente considerado, en cuanto percepción, sus valores habrán de ser los valores cromáticos de los pigmentos en él desplegados. Así podemos comprender que, en el cuadro, del entorno fenoménico no ha quedado más que el color, siendo cualquier otra presencia pura representación sustitutiva. El color encuentra sus límites en los límites físicos del cuadro, el cual se constituye en otra cosa más de las que nos rodean, pero totalmente inútil salvo como portadora de color. Dentro de estos límites, cada despliegue de color no se limita por los límites de las cosas eventualmente representadas a los cuales puede invalidar, ni se somete a la naturaleza de las superficies de los objetos representados, no habiendo más superficie que la del lienzo y la de los pigmentos, todos destinados a transportar color. Liberada la representación de las leyes de la física que vincula en el entorno a los objetos representados, tampoco las yuxtaposiciones del color que provienen del orden en que las cosas se encuentran en el mundo,

vincula al color del cuadro, el cual descubre la posibilidad de organizarse según leyes que le son propias y que no tienen posibilidad de imponerse necesariamente en el universo fenoménico. Tal el sentido espacial del *imaginario cromático* en que consiste la significación del cuadro: decir las regularidades posibles del color en el espacio, cuya eficacia, si no existiesen los textos pictóricos, no podríamos haber experimentado. El cuadro funciona, en tal caso, *como un expreso texto lingüístico* ya que nos informa acerca del significado del color; el lenguaje pictórico, al haber liberado al color de las cosas que lo transportan, al convertir a éstas en meras representaciones, pero al conservar el color sin tales cosas, ha liberado la sintaxis del discurso cromático y puede generar, en una recurrencia teóricamente infinita, nuevas propuestas de estructuración del color, cada una de ellas recuperable, posteriormente, en el mundo, pero ninguna preexistente al orden y calidad que le puede proporcionar el cuadro.

El cuadro, por tanto, es manifestación arbitraria y convencional de yuxtaposiciones cromáticas; tales yuxtaposiciones cromáticas son posibles en virtud de haberse aislado al color respecto de las cosas de las cuales aparece naturalmente dependiente como cualidad; esas mismas yuxtaposiciones cromáticas poseen una sintaxis (o sea, reglas de interrelación) que responde exclusivamente a exigencias de la materia cromática que las constituye; las reglas de tal sintaxis cromática constituyen un conjunto definido que se enuncia en la teoría del color y de la composición, pero los enunciados cromáticos que, cumpliendo dicha sintaxis, es posible generar, constituyen un número teóricamente infinito; cada uno de tales enunciados posee una específica significación en cuanto *traduce* a una ordenación cromática que es fenoménicamente posible encontrar (posteriormente) como cualidad en el mundo. Tal *la significación de la espacialidad imaginaria del cuadro en cuanto texto pictórico*.

A esta característica espacial de la percepción de lo imaginario se le agrega *la transformación* de lo temporal y del movimiento, como caracteres secundarios, pero también significativos, inherentes al texto pictórico.

*La temporalidad* cromática del cuadro difiere en diversos aspectos de la temporalidad fenoménica del color de las cosas. En el mundo, por estar adscripto el color a múltiples objetos determinados, su percepción necesita del transcurso cronológico del tiempo. El desplazamiento de la atención de un objeto a otro y la conservación de la huella de ese desplazamiento en la memoria, permite al hombre elaborar su individual y cultural concepción del tiempo. La elaboración intelectual de lo percibido es, como hemos dicho, por lo general, no cromática, o sea

se interpretan las cosas por sus significados y sólo secundariamente por su color. Esto hace que la participación del color en la producción de la conciencia de lo temporal, no ocurra, por lo común, conscientemente; ello nos permite situar a la temporalidad del color en el plano de lo imaginario, en cuanto dimensión de la que el hombre participa pero que, sólo al precio de distorsionarla, puede manifestar conceptualmente. De aquí que sea factible establecer, como otra de nuestras hipótesis tentativas, que *es a través del cuadro como la participación fenoménica del color en la temporalidad encuentra el lenguaje pertinente a su enunciación.*

Por ser el cuadro objeto único, su percepción cromática elimina, normalmente, toda duración. Si la dimensión del cuadro impide la captación inmediata de su integridad, el orden del desarrollo de la mirada seguirá pautas de interés cromático, junto con las exigencias de las adaptaciones y del aprendizaje cultural del órgano humano de la visión; pero deberá tenerse en cuenta, en todo caso, que cada cuadro requiere una determinada distancia de percepción, que lo recupere como totalidad. Por otra parte, todo cuadro, aun supuesta la simultaneidad de su percepción total, exige un desenvolvimiento de la trama cromática que lo reingresa en su temporalidad particular. En este sentido, la temporalidad de cada cuadro está en relación con su propuesta cromática; eliminada la atención que pueda provocar la anécdota representada (lo cual hace a la temporalidad del dibujo, representativo o no, pero mucho más próxima a la temporalidad fenoménica), el cuadro, en cuanto yuxtaposición de signos de color, exige un tiempo específico de desciframiento. Ante el cuadro, un espectador percibe una solución a un problema cromático; ello ocurre de forma instantánea. Pero esta solución no le resultará significativa (más allá de una sensación psicológica de satisfacción, aun cuando vaya acompañada de una reacción intelectual de desagrado) a menos que descubra el problema del cual dicho cuadro es solución, asociándose, así, satisfacción y conocimiento en la producción de la emoción estética; con ello penetra en una experiencia temporal de naturaleza puramente cromática. No hay que confundir esta experiencia temporal con la duración de la validez de la solución, la cual puede abarcar un instante, el tiempo de vigencia de una moda o sucesivas generaciones que, de un modo u otro, sigan considerando problema (del ordenamiento cromático imaginario) aquél del cual dicho cuadro es solución. Una vez conocido tal problema y aceptada la potencia explicativa de un cuadro, aparece otro tipo de duración, referida ésta al mantenimiento de su capacidad para producir emoción estética en un determinado espectador. Ello implica, para el espectador, conocedor del problema y perceptor de la solución,



un constante movimiento del uno a la otra, reencontrando la complejidad de la trama y asombrándose de la simpleza del resultado o deleitándose en la solución y regresando a la identificación del problema. De aquí los inconvenientes que pueden derivar de la explicación verbal de un cuadro y, todavía más, de su literaturización; supone un cambio de tiempos, ya que el tiempo de comprensión de lo verbal o de lo literario no es el tiempo de percepción de lo cromático. Por esta causa, la crítica y la estética, sin dejar de tener su acreditado lugar en el concierto de las disciplinas intelectuales de la humanidad, no pueden ser modificatorias de la emoción estética propiamente dicha, sino que preparan al espectador para la visión de los cuadros en cuanto textos pictóricos (la estética), mientras que la crítica (dejando de lado la que se demora en fáciles comentarios acerca de los aspectos representativos o en traducciones psicológicas o literarias, lo cual no es propiamente crítica), verbaliza, en una tarea didáctica inversa a la de la estética, algunas particularidades del problema y de su solución cromática, siempre con una provisionalidad semejante a la que acompaña a las verificaciones o falsaciones empíricas de las hipótesis científicas.

El cuadro, por consiguiente, exige un tiempo que le es propio; es el tiempo necesario para recorrer el planteamiento de su problema cromático, más el tiempo necesario para conocer su solución particular (teórica infinitud concentrada en la experiencia de la temporalidad imaginaria de cada espectador); es un tiempo lingüístico, que requiere de un transcurso que es común (en sus componentes, pero diverso en su duración) a la lectura de todo enunciado: tiempo para el reconocimiento del orden sintáctico y para la producción de la consiguiente significación; este tiempo para la interpretación de los signos cromáticos es diferente al tiempo exigido para la interpretación del mundo y diferente al tiempo experimentado por el hombre en virtud de su experiencia cromática del mundo; este tiempo genera su propia durabilidad como experiencia perceptual del espectador. Tal *la significación de la temporalidad imaginaria del cuadro en cuanto texto pictórico*.

Otra de las transformaciones secundarias que afectan a la significatividad imaginaria del cuadro está constituida por las relaciones de *movilidad* establecibles entre lo percibido y el espectador. En el universo fenoménico, nosotros (o nuestro ojo) estamos en un movimiento prácticamente constante; esto hace que el panorama de la distribución cromática aparezca también como en constante movimiento. El cuadro (recordemos que desde el principio nos venimos refiriendo a la pintura sobre lienzo, al óleo y con pincel, por lo que excluimos cualquier otro tipo de experiencias cromáticas) se caracteriza por su definitiva inmovilidad. Ahora bien, la experiencia de la percepción feno-

ménica enseña que no hay inmovilidad de lo percibido si no es a costa de la absoluta inmovilidad del perceptor. Quiere esto decir que el cuadro nos fija en un punto del espacio situado frente a tal cuadro; fijeza que no lograremos modificar por más que nos desplazemos realmente, mientras el cuadro conserve sus normales características de superficie (se excluye, por tanto, la distorsión que puede producir la visión excesivamente lateralizada o verticalizada). De esta manera, el cuadro adquiere la permanencia indispensable para constituirse en texto cromático; de esta manera también se distancia de la cambiante fluencia cromática de nuestro entorno fenoménico. Como todo texto, detiene a la realidad; lo registrado en el cuadro es irreproducible (aun en los casos de ser representativo), lo que concreta su significación imaginaria. Con esto se distancia definitivamente de la realidad y se constituye en discurso acerca de tal realidad pero inconfundible con ella.

Al inmovilizar, asimismo, al hombre, asignándole un lugar ineludible desde el que deberá percibir la propuesta cromática en que consiste el cuadro, lo constituye en intérprete o lector. Respecto al universo cambiante del que participa el hombre, éste, además de intérprete, es productor del texto o problema cuya significación fenoménica debe establecer; en efecto, su posición constantemente cambiante y que lo descentra permanentemente respecto al lugar de equilibrio que sólo puede conservar como memoria, modifica a cada momento la realidad percibida, generando una sucesividad inagotable de situaciones que se supone está en condiciones de resolver o interpretar. Frente al cuadro, como frente a todo texto, se encuentra en una situación que, pese a la apariencia, es mucho más incómoda, las cambiantes situaciones fenoménicas las ha producido él mismo, con relativa autonomía y, si su solución le resulta dificultosa, siempre le queda la posibilidad de dejarla irresoluta, ya que el mismo cambio no tarda en situarlo ante otro problema cromático que le exige una nueva respuesta. Pero ante el cuadro, en cuanto texto, si admite el desafío de contemplarlo, carece de la secuencia antecedente de la cual tal texto puede ser transformación derivada; o sea, carece de la experiencia que, con relativo orden y consecuencia, ha conducido a producir el texto, con lo cual tal texto se le presenta con una absoluta e implacable originalidad; además, si no lo soluciona, la estructura problemática permanece ahí, inalterable, desafiándolo o evidenciándole su fracaso. Ante un texto, quien ya lo ha percibido sensorialmente se constituye en intérprete que, ineludiblemente, triunfa o fracasa.

Así es cómo, en el caso del cuadro, su inmovilidad en cuanto propuesta cromática hace que quede relegada su cualidad de objeto en el

mundo y se transforme en texto acerca del mundo; en cuanto a la inmovilidad a la que somete al espectador, lo saca de su habitual papel de protagonista y le impone el de intérprete; tal *la significación de la inmovilidad imaginaria del cuadro en cuanto texto pictórico*.

Cuanto antecede da cuenta de lo imaginario espacial, temporal y móvil con cuyas características cromáticas el cuadro adquiere su posibilidad significativa. Antes de organizar los datos elaborados en este capítulo mediante un modelo final acerca de la significatividad del cuadro, veamos cómo se modifica, por ellos, la lectura del cuadro «Tres lunas sobre el lago». Comencemos por el último de los aspectos secundarios estudiados, la *inmovilidad* y veamos de qué manera nuestro cuadro detiene su propuesta cromática y nos constituye en obligados intérpretes.

Este problema suele reconducirse a establecer el horizonte y los puntos de fuga o en aplicar la teoría matemática de la perspectiva a efectos de determinar de qué manera han quedado apresados en la tela los objetos representados. También puede entenderse como el esfuerzo realizado para establecer dónde se encontraba el ojo real de Rembrandt (desde luego, en el espacio, frente al cuadro) para, situando en ese mismo punto al ojo del espectador, percibir tridimensionalmente la cabeza del autorretrato desde la que nos continúa contemplando el ojo representado de Rembrandt. Cuanto venimos diciendo elimina este planteo del problema respecto a la pintura, si bien lo mantiene enteramente vigente, en especial, para el dibujo representativo.

Situándonos ante lo puramente cromático, la eventual perspectiva del color adquiere significación particular. No nos sirve, ni la perspectiva atmosférica que, mediante el enfriamiento de los tonos, trata de establecer gradaciones de matiz para alejar a los objetos hacia una profundidad representativa, ni utilizar los tonos que avancen o retrocedan como indicadores de un espacio igualmente representativo. Sólo nos interesa el concepto de *volumen cromático*, que es lo que en definitiva se representa mediante la aplicación de color sobre el lienzo.

Eliminada, pues, la perspectiva y su representatividad del espacio fenoménico, el objeto de nuestro estudio en «Tres lunas sobre el lago» será, inicialmente, establecer los objetos cromáticos que han quedado inmovilizados en el cuadro. En tal sentido, aparecen, ocupando la mayor extensión del cuadro, los *azules* trabajados mediante yuxtaposiciones de pequeñas zonas de distinto valor (en la parte que representativamente corresponde al lago y al halo de las lunas) y mediante yuxtaposiciones de distinto valor e intensidad (en el cielo) o expandidos en zonas homogeneizadas mediante la uniformidad de valor, matiz e intensidad (en las laderas no nevadas de las montañas). Los *verdes* se

presentan con predominantes variaciones de intensidad (en las laderas de las montañas cercanas) o de valor e intensidad que los aproxima a los azules (en la franja inferior de las montañas distantes) y, también, como transparencia (en el árbol enhiesto de la izquierda). Los *blancos* son prácticamente puros (en la parte superior de las nieves) o matizados con amarillos y lilas de baja intensidad (en determinados puntos de las cumbres nevadas y en los reflejos de las lunas). El *amarillo cadmio*, sumamente claro, aparece agrumándose o permitiendo cierta transparencia azul-verdosa (en la más alta de las lunas) yendo hacia un levísimo naranja (en la segunda luna) y es casi blanquecino cuando se superpone a una tierra oscura que resalta como negro (en la orilla), para finalmente, transformarse prácticamente en lila (en la inferior de las tres lunas). Una *tierra tostada* y un *siena* aparecen cálidamente asociados (en el tronco caído) o alternándose en pequeñas pinceladas con blancos y azules (en el límite inferior de las nieves).

Tal el *texto cromático* concretamente propuesto por este cuadro y del que deberemos partir en búsqueda de su significación específica; *el otro universo*, al que traduce o del que da cuenta el cuadro, estará constituido por una *posibilidad imaginaria de ordenación del entorno cromático* de cualquier eventual espectador. Dejamos de lado a las leyes de armonización del color por tratarse de determinadas regularidades sintácticas, cuyo cumplimiento o infracción (incluso, en cuanto adecuación o ruptura frente a las codificaciones vigentes) se determinan según la teoría del color. Lo que interesa establecer en este estudio es el concreto ámbito al que hace referencia el cuadro «Tres lunas sobre el lago», por su sola virtud cromática. A partir de la percepción del cuadro como texto cromático comienza, pues, para el espectador, la exigencia de reconocerlo como solución y de identificar el problema cromático al que da respuesta. O sea, si acepta incluirse o no en la *temporalidad imaginaria* que le propone el cuadro.

En principio, el cuadro se plantea como diferente a la experiencia perceptual convencional. Tal diferencia estriba en la *condensación* que propone frente a la dispersión fenoménica del color. Por la eficacia de un texto cromático, el color del mundo puede aparecer *condensado o expandido*; o lo que es lo mismo, dado que, en este cuadro, se intensifican y pluralizan los matices, la experiencia del color aparecerá diluida o expandida, cumpliendo el texto cromático la tarea de hacernos ver, en su reducida superficie, mucho más color que el color que podemos ver, quizá, en todo un día de percepción. Si la propuesta hubiera sido intensificar o condensar los colores del mundo, el cuadro aparecería como diluido frente al cromatismo cotidiano y en ello ra-

dicaría, justamente, su virtud estética.

El universo cromático, tal como ha quedado dicho según el cuadro de Pizarro sería un universo inhabitable; hay un exceso de sensaciones que lo hacen insalubre; insalubridad pertinente a lo estético. Aquí se trata de puras sensaciones cromáticas: la zona, de formas quebradas, del blanco central (con su atenuada réplica en el amarillo blanquecino de la parte inferior del cuadro), divide en dos el ámbito de los azules. Esas dos zonas de azul se corresponden con sendas diferencias en la experiencia del color. El azul inferior alterna su densidad con disminuciones de valor, producidas por la incorporación de blanco; la intensidad del color se apaga y se acrecienta en regularidades homogéneas mediante aplicaciones casi rectilíneas. El azul de la parte superior del cuadro se extiende según órdenes distintos: pese a los cambios de intensidad y de matiz (siempre dentro de los azules) mantiene, en la medida en que resulta técnicamente posible, un valor homogéneo. Las zonas de cambio, en este azul superior, generan formas arbitrarias, delimitadas por curvas que, con frecuencia, se cierran sobre sí mismas. Como texto acerca de la experiencia del color en el mundo, se proponen, ambas zonas, como contradictorias, haciendo simultáneas percepciones prácticamente inconciliables. Esta ruptura desconcierta al espectador, incluso, si pretende permanecer en el aspecto representativo: los reflejos del lago no corresponden al cielo nocturno que se alza sobre él, tras las montañas. Pero ésta es puramente la anécdota; su significación cromática consiste en asociar dos azules semánticamente dissociados, por el tratamiento a que han sido sometidos. Ruptura, por tanto, respecto a la experiencia imaginaria del espectador o, quizá, más bien, respecto a toda posible traducción lógica e intelectual de tal experiencia; propuesta, por tanto, perceptual de conciliación cromática, lograda mediante los blancos intermedios y una expansión plana y sin matices del azul inferior.

En la parte izquierda del cuadro aparecen los verdes, cuya frialdad se caldea por estar contorneados de azul o por superponérsele como transparencia. Mientras los blancos separan, los verdes traban y conectan verticalmente todas las zonas de color horizontales con las que se constituye el resto del cuadro. Este verde vertical (cuya forma representativa es la del árbol) utiliza, para delimitar su contorno, la multiplicidad de curvas en que se compactó el azul del cielo; pero aquí permanecen abiertas, sin cerrarse sobre sí mismas, transformando la plena superficie del azul en la estructura abierta e incompleta de los verdes. Incompleta en su perfil e incompleta en su materia, ya que su propia transparencia no elimina la emergencia de los colores sobre los que se extiende. Aquí Pizarro trabajó sobre una nueva con-

tradicción respecto a la experiencia imaginaria del espectador: el verde, si bien de curvas quebradas, tiene perfiles (que incluso refuerza con trazos de un verde más claro), pero se hace tenue y sutil al concretar su cuerpo y textura. Ya dijimos que, en el mundo, el color es una cualidad de los objetos (incluidos los árboles, ya que árbol es lo representado), de modo que, salvo los escasos objetos transparentes o traslúcidos, la densidad del color constituye una expectativa imaginaria vinculada a la solidez de la materia. Este verde está en el cuadro sin cosa a la cual hacer verde, ya que su propia textura cede intensidad o matiz al color sobre el que se superpone. Así, el verde, que enlaza y se constituye en ligazón sintáctica entre los contradictorios azules, contradice su propia función de vínculo, estando a punto de renunciar a su cualidad de verde.

Lo observado hasta el momento, permite reconstruir una clara sintaxis, que no deja sosegar semánticamente a quien la recorre, por las contradicciones que enlaza: cuatro grandes zonas horizontales y un conector vertical a la izquierda. Los elementos desprendidos de esta estructura, casi geométrica, son tres círculos (las tres lunas), tres breves franjas verticales (los tres reflejos) y el cálido y breve rectángulo de los sienas (el tronco caído). Las franjas verticales de blanco con amarillo pálido o lila muy pálido, son una resonancia sintáctica del verde vertical: por intermedio de ellas el blanco central va hacia el amarillo blanquecino que ocupa la parte inferior del cuadro. Una nueva transformación de lo imaginario en formal: representativamente, en cuanto reflejos, se vinculan con las respectivas lunas; cromáticamente, son nexos sintácticos, sin vinculación formal con tales lunas; reproducen, a otro nivel perceptual, la vinculación que el verde genera entre los azules.

Los tres círculos, blanco y leve amarillo cadmio el superior, blanco y leve anaranjado el segundo, lila pálido el inferior, se adelantan al cuadro, desprendiéndose del azul al que tan sólo los liga el debilitamiento del valor de ese mismo azul, formando un anillo en torno a ellos (representativamente, el halo de las lunas). El rectángulo de tierra sombra oscura y siena retrocede hasta una profundidad que perfora el amarillo blanquecino inferior. El valor simbólico de los primeros era la representación de las tres remotas lunas; el del último era un tronco caído sobre la cercana orilla; y, de nuevo, Pizarro altera las expectativas imaginarias: las lunas se acercan y el tronco adquiere una ausencia insondable. Es una definitiva negación de lo figurativo; nada en este cuadro es lo que parece; ese lago no refleja ese cielo; el cielo tiene forma y esa forma se prolonga en los perfiles del árbol que carece de cuerpo; las lunas son tangibles y cercanas, mientras el tronco se ahonda hasta la inexistencia. Un último elemento (las dos ramitas sobre el

reflejo de la luna), netamente caligráfico y acromático (ya que la tierra sombra sobre el blanco se transforma visualmente en negra), rubrica las expectativas burladas; tal la esencia de todo el cuadro en cuanto texto: mostrar del color lo que no es el color de las cosas sino una posible estructura del color distribuida según el color de las cosas. Mediante sus sucesivas y trastocadas oposiciones cromáticas, Pizarro nos propone un universo imaginario que inaugura, para el espectador, una experiencia cromática que no podría cumplirse contemplando *tres lunas sobre un lago*.

El desarrollo de los tres niveles de la significación: simbólico, escritural e imaginario, analizado en esta segunda parte del estudio responde a un modelo semiótico propuesto, originariamente, por Ch. S. Peirce. Dejando de lado el complejo y abstracto razonamiento seguido por Peirce en su elaboración, consideramos conveniente enunciar sus componentes fundamentales para poner a disposición del lector el instrumento conceptual cuya interpretación fundamenta las hipótesis de trabajo precedentes.

A partir del concepto de signo tal como ha sido expuesto en la página 53, y dado que toda propuesta de conocimiento es signo, resulta que cada una de las tres partes del signo es, a su vez, un signo, estando dotada de la triple estructura del signo, lo que proporciona nueve signos. Según sea posible (y según interese) la mayor profundidad y riqueza del análisis, tales nueve signos pueden (por continuar válido el anterior razonamiento acerca de que toda propuesta de conocimiento es signo) generar nuevas tríadas, las que conducirían a *veintisiete* signos, pudiendo éstos, a su vez, dar lugar a *ochenta y uno* y éstos a *doscientos cuarenta y tres* y, así, indefinidamente (véase el parágrafo 2.303 de la *Speculative Grammar*). Ha sido suficiente, para nuestro análisis, limitarnos a los *nueve primeros* signos, los cuales, con las específicas denominaciones que Peirce les atribuye, conforman el siguiente paradigma:

|                                   |  |  |
|-----------------------------------|--|--|
|                                   |  | <i>Cualisigno</i> .. (Forma de la forma)           |
| REPRESENTAMEN .. Forma            |  | <i>Icono</i> ..... (Forma de la existencia)        |
|                                   |  | <i>Rhema</i> ..... (Forma de la necesidad)         |
|                                   |  | <i>Sinsigno</i> .... (Existencia de la forma)      |
| SIGNO FUNDAMENTO ..... Existencia |  | <i>Índice</i> ..... (Existencia de la existencia)  |
|                                   |  | <i>Dicisigno</i> .... (Existencia de la necesidad) |
|                                   |  | <i>Lexsigno</i> .... (Necesidad de la forma)       |
| INTERPRETANTE ... Necesidad       |  | <i>Símbolo</i> ..... (Necesidad de la existencia)  |
|                                   |  | <i>Argumento</i> .. (Necesidad de la necesidad)    |

El modelo interpretado, resultante de los desarrollos de nuestro estudio, es, por tanto, el siguiente:

|                            |                                 |                      |
|----------------------------|---------------------------------|----------------------|
| CUALISIGNO                 | ÍCONO                           | RHEMA                |
| <i>Universo cromático</i>  | <i>Color</i>                    | <i>Lo imaginario</i> |
| SINSIGNO                   | ÍNDICE                          | DICISIGNO            |
| <i>Formas sintéticas</i>   | <i>Dibujo no representativo</i> | <i>Lo escritural</i> |
| LEXSIGNO                   | SÍMBOLO                         | ARGUMENTO            |
| <i>Universo fenoménico</i> | <i>Dibujo representativo</i>    | <i>Lo simbólico</i>  |

Este modelo confiere forma lógica al diagrama de la página 105, al cual, además, se complementa con las calidades atribuidas a las posibles significaciones de un cuadro, o sea, con las significaciones que pueden producirse utilizando el lenguaje pictórico. Su lectura, conforme al criterio dinámico inherente al concepto de signo en Peirce, nos proporciona la estructura sintética del orden seguido en el razonamiento precedente:

- 1º: El *símbolo* toma lo conocido del *lexsigno* y lo transforma en *argumento*; o sea, el *dibujo representativo* toma lo conocido del *universo fenoménico* y lo transforma en *lo simbólico*.
- 2º: El *índice* toma lo conocido del *sinsigno* y lo transforma en *dici-signo*; o sea, el *dibujo no representativo* toma lo conocido de las *formas sintéticas* y lo transforma en *lo escritural*.
- 3º: El *ícono* toma lo conocido del *cualisigno* y lo transforma en *rhema*; o sea, el *color* toma lo conocido del *universo cromático* y lo transforma en *lo imaginario*.

Tal nuestra hipótesis estructuradora de la significación de este particular tipo de texto en que consiste un cuadro. Propuesta, por tanto, para la lectura de la *primera articulación*, aquella que según la lingüística contemporánea debe dar cuenta de la cobertura semántica de los significantes. De este modo, *lo que no se ve en el cuadro que se ve*, o sea, aquellos no-signos constitutivos de la *segunda articulación* con



los que el autor construyó físicamente su obra, se constituyen en la materia imprescindible para la comunicación estética con *lo que se ve cuando no se ve el cuadro*, o sea, con los universos ausentes y sustituidos por la concreta obra de arte, es decir, con su significación.

\* \* \*

En el presente ensayo se han elaborado algunas líneas, sumamente elementales, que, en su conjunto, generarían un esquema de la significación textual de un cuadro. No se debe interpretar cuanto antecede más que como una propuesta de investigación; no hay conclusiones, sino atisbos e insinuaciones que pretenden señalar lo que la semiología puede aportar al estudio del lenguaje pictórico. Algunas propuestas serán consideradas callejones sin salida; deberán, por tanto, abandonarse y la tarea que con este trabajo se habrá cumplido habrá consistido, justamente, en evidenciar su esterilidad; son caminos del pensamiento que se recorren una vez y ya nunca más hay que retomarlos. Pero confío en que no todo haya sido estéril.

Uno de sus aportes consiste en afirmar la necesidad de establecer una relación cordial y eficaz entre *arte y ciencia*. Hablar científicamente de objetos de tanta belleza como pueden ser los cuadros parece despreciable tarea; pero considero que es una necesidad mostrar que el lugar de la Estética no se encuentra tan sólo en la Filosofía (y, dentro de ella, en su región metafísica), sino que una parte de la Estética debe responder a exigencias epistemológicas que la ubican en el terreno de la ciencia. El desarrollo alcanzado por los estudios acerca de los procesos de la comunicación humana hacen viable esta última hipótesis. Lo difícil será distinguir entre lo que corresponde que sea visto desde la perspectiva racional de la ciencia y lo que continuará siendo ámbito necesario de la Filosofía. La semiótica, la lingüística y la semiología, tres estructuras teóricas parcial y provisionalmente diferenciadas, pero dotadas de profunda homogeneidad, permiten formular algunas apreciaciones y proponer algunas hipótesis que esbocen cierto grado de explicación acerca de los procesos que deben cumplirse para que esas materialidades textuales, portadoras de las inabarcables potencias del espíritu, lleguen a producir su significación pertinente. Lo que, en virtud de tales disciplinas semióticas, pueda afirmarse será el aporte de racionalidad al conocimiento del fenómeno estético; hasta ahí podrá llegar la ciencia; más allá se extenderá el imperecedero terreno de la metafísica.

El arte es perdurable; la ciencia es perecedera. Mientras el arte se materializa en determinados objetos para su contemplación por la humanidad, de modo que aproximándose el hombre hasta ellos encuentre, en su intransformada identidad, renovadas enseñanzas acerca de su

propia calidad de humano, la ciencia se agota y tal agotabilidad es uno de sus caracteres definitorios, en cuanto proporciona racionalidad a un determinado momento histórico en el desarrollo del pensamiento humano y se insume en el momento siguiente; pierde vigencia en cuanto tal racionalidad para conferírsele a su propio futuro en una permanente y constantemente frustrada aproximación a la verdad. *Altamira* no es sólo un documento histórico, objeto material del estudio de los arqueólogos u objeto formalizable en los rigores sintácticos de una ciencia general de los signos, sino que sigue produciendo asombro y emoción estética, o sea, sigue hablándole al hombre acerca del propio hombre con profundidades, en ese útero del arte, que el hombre todavía no ha alcanzado; y ello, pese a que ya no existe la raza de hombres que la creó; maravilloso diálogo, constantemente renovado y unificador de la humanidad, más allá del tiempo y de las diversas anatomías óseas. De *Galileo* nos admira la fuerza de su espíritu, la independencia de su mente y la claridad de su razón; pero, pese a su incidencia en el momento actual de la ciencia, a la cual inaugura y le señala un determinado itinerario, sus concretas razones ya no nos sirven; hace tiempo que han dejado de ser científicas y han entrado en la historia para documentar la génesis del desarrollo de nuestro propio y contemporáneo pensamiento.

La ciencia, perecedera, puede, en este transitorio instante histórico, decir algo acerca del arte perdurable. Identifica signos, señala estructuras, muestra relaciones, advierte acerca de universos que son apariencias y de apariencias que se transforman en nuevos objetos y realidades cuya existencia el hombre ignoraba; mediante esta tarea provoca nuevas preguntas con las que se envejecen las respuestas laboriosamente enunciadas. Mientras tanto, la obra de arte no cambia.

## ÍNDICE

|                    |   |
|--------------------|---|
| Introducción ..... | 7 |
|--------------------|---|

### *Primera Parte*

|  |    |
|--|----|
| Lo que no se ve en el cuadro que se ve ..... | 11 |
| 1. Los no-signos y la pintura .....          | 13 |
| 2. Los signos del lenguaje pictórico .....   | 53 |

### *Segunda Parte*

|  |    |
|--|----|
| Lo que se ve cuando no se ve el cuadro ..... | 71 |
| 1. La significación simbólica .....          | 73 |
| 2. La significación escritural .....         | 83 |
| 3. La significación imaginaria .....         | 90 |

**Este libro se terminó de imprimir,  
el día 15 de noviembre de 1981,  
en Gráfica Segarot, Padilla 1058, Buenos Aires**

¿Es la pintura un lenguaje? Depende de lo que se entienda por pintura y por lenguaje. La pintura es color y el lenguaje es producción de significación. Entonces, ¿puede el color (con prescindencia, por ejemplo, del dibujo) generar significación? ¿Cuáles son las características de semejante *lenguaje cromático*? No ya las del lenguaje verbal, pero adecuadas a un núcleo de leyes comunes a todos los lenguajes. La disciplina que estudia ese fundamento común es la *semiología*. Juan Angel Margariños de Morentin, constante y conocido estudioso de la semiología, desarrolla la trabazón de su pensamiento riguroso a través de estas páginas. No contienen una respuesta definitiva (“el arte es perdurable, la ciencia es perecedera” dice el autor en esta obra); se limitan a ofrecer un principio de organización del problema, proporcionándole al lector material para su propia reflexión creativa.



**EDICIONES TRES TIEMPOS**