

**El cubismo de Picasso y Braque:
abrupta «anástrofe» desde la instancia de la enunciación**

Luis Moros

Universidad de Los Andes, Venezuela

La configuración de la significación en las obras de arte le ha planteado a la semiótica una áspera polémica con un género obstinado de textos particularmente resistentes a revelar su indispensable arquitectura semiótica. Poco se ha recuperado de la vasta extensión en la que se ejercita la especulación y la exégesis pulsional (Espar, 2000: 6). Desde los primeros intentos, que pretendieron fundar alguna unidad útil que guiara este recorrido, hasta las propuestas de la Escuela de París, que colocan a la obra plástica dentro de los sistemas semisimbólicos en los que la significación se articula siguiendo un metabolismo que le es propio, la comprensión plena del cuadro de arte y de la experiencia que los habita permanecen aún como una severa incógnita en la ecuación que estos textos nos plantean.

Si los colores no remiten por sí mismos a nada y las formas o la línea entran en el terreno de la representación convocadas por la semejanza o el parecido, segmentar un cuadro podría suponer las mismas dificultades que segmentar la realidad que representa. La materia, la sustancia significativa de la que se componen las cosas representadas, no queda fijada sobre la tela y tampoco es la misma de la que se componen las imágenes

mentales. Es otra y además autónoma. Se articula, es cierto, pero siguiendo un sistema que se fundará después, apenas el texto se haya clausurado. No hay, para acercarnos a un terreno mucho más explorado, una sintaxis que autorice el resultado: digamos, puesto que también es cierto, que la obra de arte es legitimada desde afuera, desde el criterio que la sanciona como obra de arte, pero este criterio no preexiste al arte: sería más bien una parte de la obra desplegada en el tiempo. Vale decir que sólo el arte nos autoriza a ver el arte, nada más.

La obra figurativa, la pintura de historia, la anecdótica o la pintura que representa temas míticos, encontró en Erwin Panofsky¹ un método que ofreció no pocas ganancias. El cuadro se ofrecía, tocado por el esquema iconográfico e iconológico, como una sustanciosa pieza informada de historia, temas, alegorías y puntos de vista; pero nuestro asunto permaneció intacto: ¿cómo se construye la significación? ¿Cómo se ensamblan los contenidos? y, si hay alguna unidad en todo esto, ¿cómo es su estructura? La mancha, la figura, el trazo, ¿nos permiten ensamblar esa molécula artificial que estaría en la base del dispositivo semiótico que funda la arquitectura de la significación en los textos pictóricos?

En el esfuerzo que ha desplegado la propuesta semisimbólica y que se presenta como el aparato metodológico más coherente para el análisis de la obra plástica, una pieza parece no haber sido considerada en sus formulaciones. Así como el sonido, ese fenómeno compuesto de materia y energía que debe negociar

¹ El esquema de Erwin Panofsky se establece en tres niveles: 1) el pre-iconográfico, o el nivel de la significación primaria o natural, 2) el iconográfico, o el nivel de la significación secundaria o convencional y 3) el nivel de la significación intrínseca o el contenido. Este último nivel es el rigurosamente iconológico, los dos primeros son entendidos como iconográficos en tanto que son descriptivos. La iconología de Panofsky se propuso llegar a la interpretación de los datos que le aporta la iconografía. Para una completa comprensión del método, remitimos a: Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid. Y también: Panofsky, E. (1986). *Estudios sobre iconografía*, Alianza, Madrid.

sus cualidades inherentes para transmutarse en unidad diferencial dentro de un sistema fonológico, la materia plástica se ha visto obligada a renunciar a su propia naturaleza para comprometerse con la de los objetos convocados en la escena representada: ya nunca más azurita o amarillo, cadmio, blanco de España, bermellón, mercurio; siempre encarnaduras, terciopelo, cristal nacarado y el brillo acuoso de su mirada intacta en el retrato.

Pero en esta transubstanciación del contenido y la expresión la materia no desaparece: la voz no suprime al fenómeno y el sonido se manifiesta informado de *alguna otra cosa*; en la letra, para introducir un cambio en la sustancia material, se ensamblaría el cuerpo de la palabra y una nueva relación estaría por fundamentarse. Esa donde lo escrito no es ya un calco de lo oral, ni un sustituto de la palabra viva, sino una repercusión con operatividad propia (Panier, 1998: 100).

Es cierto que el color del manto del Francisco de Asís pintado por Sassetta en el siglo XV denuncia contenidos relevantes en el ofrecimiento del Santo. Ha sido pintado con lapislázuli, el más costoso de los pigmentos, y con esto se le da al gesto del ofrecimiento su exacta dimensión. Pero esta información no está contenida en el color y si bien cualquier espectador de la época podía registrar tal efecto de sentido, esto no nos dice nada acerca del valor del azul como unidad del significante. Sólo allí, en *ese* sistema cerrado llamado *San francisco dando su manto a un pobre caballero* (1437-44), se construye con un sentido determinado para una lectura informada.

El sistema de valores que encarece a un pigmento está fuera del cuadro y aunque es el pintor quien lo manipula y lo resemantiza en el escenario de la obra, tal acto nada nos dice acerca de las cualidades inherentes al pigmento. Si desprenderse de dinero puede tener algún valor espiritual, es la materia con la que ha sido representado el manto la que nos revela tal cosa, no el manto mismo, verdadero objeto de la donación. Algo, al parecer, y este es nuestro asunto, ha sido diferido en los intentos de aprehensión global del fenómeno.

Si la instancia mediadora entre el texto, esa ocurrencia inobjetable del enunciado, y la posibilidad de su enunciación, esa virtualidad que supone a un sujeto competente para construirse desde el enunciado mismo, si esa instancia, insistimos, la consideramos como aquella que atraviesa el *continuum* de la materia del universo natural, para trocársela en sustancia productora de significantes, de partículas de sentido para un mundo ya humano, podríamos suponer que es allí, en esa instancia de la enunciación, donde la materia negocia sus cualidades inherentes para reducirse al limitado valor diferencial que le ofrece el intercambio y del que saldría liberada de todo recuerdo presemiótico.

Pero la materia, apenas se formula el enunciado, denuncia aquella memoria que se niega a desaparecer luego del acuerdo en el que ella había convenido. La voz, siguiendo este razonamiento, no será entonces la limitada línea fonética que se organiza con arreglo a un reducido patrón sintáctico previamente codificado. Será más bien, y sobretodo, el sonido de un cuerpo vivo, particular e irrepetible, caja de resonancia orgánica, fisiológica, psíquica, de la que se sirve el fenómeno para imponernos su presencia material. Cabe suponer, y es aquí lo que nos interesa, que en esta mediación que supone la instancia de la enunciación, la materia se incorpora, desde luego que sí, como el valor desagregado y diferencial necesario para el metabolismo del significante, pero también se incorpora como *materia material* que atraviesa esa superficie despojada del plano de la expresión para involucrarse en un complejo acuerdo con los significantes que están siendo convocados al espectáculo que ella misma modifica.

Es cierto que en la maquinaria metodológica propuesta por Greimas, de rigurosa herencia hjelmsleviana, la expresión y el contenido se fijan de tal modo que a la semiótica le correspondería construir una morfosintaxis del contenido que de cuenta de sus articulaciones, niveles, transformaciones, con miras a desmontar la arquitectura significativa del texto, esa *superficie de las superficies* bajo la que se tejen los contenidos. Pero cuando en

lugar de tomar la palabra optamos por escribir una carta, por realizar un dibujo al carbón, a la tinta, con lápices de colores; cuando *destacamos una frase* en bastardillas o empleamos itálicas, o una tipografía helvética o aspiramos a la «alta nota amarilla»² en el perturbado mundo que el pintor somete a las dimensiones de una tela; entonces pareciera que desde la misma instancia de la enunciación la materia se resiste al acuerdo y penetra los contenidos con toda la fuerza de su memoria primitiva, antropológica, humana, para enriquecerlos, atenuarlos, manipularlos, modificarlos y, finalmente, establecer un vínculo *extradimensional* entre los dos planos del conjunto significativo que nos permite presumir su heteróclita riqueza de relaciones generativas.

Podemos suponer, desde ahora, que con el rechazo a reproducir la realidad externa al cuadro, la obra cubista de Picasso y Braque instauró sobre la tela una ecuación donde la sustancia material, y lo que con ella se funda, construyen un nuevo juego de relaciones del que no hemos conocido todavía todas sus reglas.

El cubismo cambió nuestra manera de mirar el arte, de levantar edificios, de decorar los espacios habitables, de diseñar vestuarios, decorados teatrales y escenografías, pero así como el átomo apenas ha mostrado una limitada parte de su inmenso poder, la importancia de la materia en este *corpus* de la obra de estos dos pintores se nos ha ofrecido como un precipitado curioso del que no hemos considerado en su vasta participación en la construcción de los efectos de sentido de las obras que generaron. Y aquí la materialidad, el fenómeno, la manifestación de lo visible como simple cosa que se mira, no ha perdido

² Después de haber sido internado por segunda vez en el asilo de Arles, y bajo la insistencia de los vecinos de que Van Gogh, en lugar de alimentarse bien y descansar el tiempo que recomienda la decencia, se había dedicado a interminables horas de trabajo bajo el estímulo violento de café y alcohol, el pintor le respondió en una carta a su hermano Theo: «convengo que es cierto lo que dicen, pero de otra manera no habría alcanzado *la alta nota amarilla* que he logrado este verano.» En: Van Gogh, V. (1987). *Cartas a Theo*, Alianza, Madrid.

sus cualidades inherentes en la transacción que la llevó a la tela y nos obliga a considerarla en su relevancia. Digamos más, nos obliga a retomar todas y tantas otras materialidades diferidas cuando nos aturde el amarillo intenso que se vierte en el cielo estrellado en un cuadro de Van Gogh.

Para terminar esta reflexión inicial podemos decir que, de cara al análisis, el sonido debería perder toda su materialidad para realizarse en la voz como unidad diferencial, valor negativo y conmutable dentro del sistema fonológico al que ha sido incorporado; pero esto no acontece así y a pesar de lo dicho ahora, el desplazamiento de una nube de partículas que la voluntad de un cuerpo pone en movimiento en ese espacio ocupado por el aire, no deja de ser el sonido más distintivo del ser humano. Tal vez no reconozca las palabras de alguien que apenas escucho, y que me interesa tanto, pero distingo su sonido, esa materia casi orgánica que integrará después toda su voz.

La problemática se inscribe, como vemos, en esta zona oscura del signo bipolar y de su relación con todo lo demás. Digamos que se trata de introducir la materialidad del significante como un valor agregado e indispensable del significado y también del reacomodo inevitable de las relaciones del plano de la expresión y el plano del contenido que desplazarán, en alguna dirección todavía imprecisa, las fronteras que le fueron fijadas.

También se trata de ciertas cualidades del representamen peirciano (el signo) que parecen deslizarse desde una cualidad Primera, el color rojo, por ejemplo, hasta una Terceridad interpretante, sin despojarse de sus propiedades materiales y sin reparar demasiado en lo Segundo, el Objeto Inmediato, del cual tomará apenas aquello que le resulte estrictamente indispensable.

El signo en una relación de tres...

Las propuestas de Charles Sanders Peirce, siguiendo una larga tradición que se inicia con Aristóteles, han ordenado el signo y

su función semiótica en un triángulo cuyas tres aristas son el Representamen, o el signo mismo, su manifestación y ocurrencia; el Objeto, esa entidad extrasemiótica a la que se hace referencia y el Interpretante, entendido entonces como un segundo signo determinado por el primero (representamen) y que deberá producirse en la mente del intérprete. Esta tríada estaría ordenada siguiendo el modelo lógico del pensamiento y lo reproduciría en su funcionamiento. El orden es como sigue:

- a) Una Primeridad, entendida como el momento de apertura del conocimiento a lo todavía no conocido y que ha de concebirse como posibilidad. Puede entenderse como sensación o sentimiento puesto que no se refiere a ninguna otra cosa. La Primeridad se asume como aquello que exige ser interpretado y cuya presencia se impone como un reto al pensamiento y que sólo tras la interpretación puede volver a abstraerse como pura cualidad. Su importancia se debe a que es la categoría primera, cualidad de un pensamiento o un objeto, por medio de la cual nos es accesible el mundo. Interpretantes primeros, emocionales o inmediatos se consideran los efectos genuinamente estéticos de los objetos. (Pérez Carreño, 1998: 59). En el cuadro de Miró *Así es el color de mis sueños*, la mancha azul está allí como evidencia, y esta cualidad del representamen no representa la de ningún objeto sino que es la cualidad misma (*idem*: 66).
- b) La Secundidad es entendida como el modo de ser de lo que es y que pertenece a la categoría del mundo pensado como un conjunto de hechos relacionados entre sí causalmente. Aquí el Objeto se piensa como exterior al sujeto y producto de las leyes de causalidad que gobiernan el universo natural. Es lo particular con evidente existencia espacio-temporal.

- c) Lo Tercero aparece aquí como la categoría de la ley, de la semiosis. Lo Tercero también es pensamiento porque éste sólo se define como signo, es decir, el pensamiento lo es de algo exterior a él, su objeto, a través de otro pensamiento, su interpretante: la conciencia del objeto siempre será, por lo tanto, mediada (*idem*: 35).

De la misma manera, el orden triádico reproduciría, según sean las características del representamen y su forma de relacionarse con el Objeto, una tríada de signos que girarían en este triángulo de actividad infinita. Así, si la relación del signo se funda en una cualidad del objeto (la semejanza, por ejemplo) se trata de un *cualisigno*, si se establece sobre una relación física con el objeto sería un *sinsigno* y si se levanta sobre una ley o una convención, se trata de un *legisigno*. De esta relación con el objeto surgen el icono, el índice y el símbolo. Todas las lenguas naturales se componen de legisignos o símbolos; los índices son sinsignos y los iconos son todos cualisignos.

Igualmente, el pensamiento sigue este recorrido que va desde la abducción (lo Primero) hasta la deducción como completación de una Terceridad, pasando por la inducción que establece la singularidad del objeto (lo Segundo) o del mundo de objetos por conocer y comprender a través de la formulación de leyes que lo incluyan. Todo esto indicaría que la semiosis sigue el orden generativo del que se vale el pensamiento.

Veamos cómo aplica todo esto al momento de mirar una obra de arte, en donde de lo que se trata es de encontrar una regla de orden para los elementos del representamen:

Por ejemplo, la primera aproximación al cuadro *Retrato de Picasso* de Juan Gris (sin conocer el título) nos enfrenta a un retrato. Somos capaces de señalar la cabeza y el tronco de una persona, averiguar cómo va vestida e inferir de allí que es un hombre. Es posible interpretar los tonos como zonas de luz y de sombra, ya que se trata de un cubismo

todavía analítico. Predomina el color ocre salmón y el azul en todo el cuadro, pero hacia el extremo inferior derecho nos asaltan cuatro discretas y ordenadas manchas de colores: azul, rojo, amarillo y negro. Inferimos que se trata de una paleta; en efecto, las cuatro manchas reposan en una superficie señalada por el tono ocre y las sombras de su relieve. Inferimos de nuevo, se trata del retrato de un pintor. Leemos el título y el rostro tiene, a partir de entonces, un gran parecido con Picasso. Desde la cualidad primera, el tono ocre y salmón, hasta la última, la semejanza con Picasso, hay un trabajo de abducción que parece ir contra la naturaleza estética de la imagen. La evidencia de la cualidad última es de algo que ha de ser construido.

Como vemos, en la interpretación de la imagen, «todo vale»: pasar de la intención, el *topic*, a la extensión, la isotopía o viceversa (*idem*: 111).

Poco menos que nada nos aporta tal ejercicio y no hemos pasado del nivel pre-iconográfico propuesto por Erwin Panofsky, el de las significaciones fácticas o naturales. Es cierto que de las cualidades primeras podemos determinar las últimas (la semejanza), pero para ello hemos echado mano del interpretante lingüístico que ha sancionado el cuadro como lo que es, mucho antes de la evolución de cualquier proceso abductivo. Por lo demás, esas cualidades a las que se hace referencia aquí son las de los objetos del mundo físico; la materia que los representa, esas manchas de distintos colores, no participan de la experiencia de estar allí. Como el sonido en el habla, se las hace desaparecer para que el signo se estabilice. Pero están allí, marcando la tela de una manera determinada, grumosas y en movimientos breves que se ordenan de un modo riguroso, simétrico, matemático y que revelan algo que ha sido dispuesto sobre esa superficie. ¿Por qué no considerarlas en sus cualidades propias, en su significación inherente? El espíritu de la letra, una vez más, se impone *in absentia* para asegurar la realidad de la letra misma.

... o el signo en una relación de dos

La lingüística de carácter estructural se funda sobre una renuncia que le garantiza su espacio como ciencia, la renuncia al referente externo al lenguaje y al concepto. Las relaciones que pasa a considerar entonces la semántica lingüística se establecen entre el significante y el significado y entre los mismos significados. El concepto y el referente, así como sus relaciones con las otras aristas de la tríada que hemos comentado, pertenecerán a la psicología cognitiva o a la filosofía del lenguaje.

Este procedimiento, que desagrega un elemento, rompe la mediación entre la palabra y la cosa para que el objeto deje de ser el término sobre el que está fijado el signo (Rastier, 2000: 17). A partir de F. de Saussure esta visión diádica gobernará los movimientos de la lingüística del siglo XX: el signo lingüístico une entonces un significante y un significado en una relación necesaria. El primero, vehículo del segundo, se define como la sustancia en la que se verifica la red de relaciones que gobiernan al segundo.

Ya hemos revisado esto antes y nos encontramos con el mismo sonido material hecho sustancia de algún sistema fonológico. Los significantes, leíamos, no son simples realidades dadas. Se distinguen de los objetos de los que son materialmente idénticos por su relación con una significación. Los significantes son una materialidad significante y son, al mismo tiempo, una realidad objetiva y una relación significativa. Son, en definitiva, el resultado de la estructuración del material con vistas a la representación de un significado. Es "imposible que el sonido, elemento material, pertenezca por sí mismo a la lengua. No es para ella más que una cosa secundaria, una materia con la que actúa" (Saussure, C.L.G.: 155). Cuando un material se hace significante pierde sus cualidades positivas, sus predicados inherentes y se convierte en un valor, en una conexión funcional entre dos órdenes o dimensiones distintas (Menke, 1997: 57).

Si Saussure consideró de esta manera a la sustancia fonética, en sus *Prolegómenos para una teoría general del lenguaje*, Louis Hjelmslev, excluye la fonética y la semántica (el sentido) de los estudios del lenguaje al considerar que ambas son sustancias previas a toda articulación. De este modo, a la inescrutabilidad del referente se le añade «la inescrutabilidad de las sustancias en su condición de materia» (Espar, 2000: 4). Hjelmslev desplazó la noción de signo y lo estableció como una función en la que los dos planos del lenguaje, expresión y contenido, se relacionan en el encuentro de sus funitivos. Allí, en esa relación semiótica, la materia de la que se compone el sonido pasaría a ser asunto de la física y no se revela pertinente para el análisis de las relaciones de ambos planos.

El signo lingüístico, independientemente de que sea entendido como función o como unidad sistémica, requiere de la selección de caracteres pertinentes en el material que le servirá como significante y ese paso se da siempre en relación con la significación que hay que representar. La elección del sistema de significantes y el de la significación representada habrán de ser rigurosamente correlativos. Según este razonamiento, la materia, esa realidad *cósica* que permite y garantiza tal encuentro, desaparecería convocando la presencia de lo que ella está representando: la reunión semiótica de los dos planos del lenguaje.

Tal procedimiento no ha encontrado en el texto pictórico un equivalente adecuado para la unidad lingüística que acabamos de considerar: la mancha, la figura, el trazo, resultan piezas insuficientes al momento de pasar más allá del simple acto de reconocer las figuras representadas. Un conjunto de líneas que dibujan un rostro no son correlato de sus grafemas lingüísticos y la significación que genera es apenas parecida. Una mancha que reúne forma y color, es ya una unidad compleja en la que se amontonarían consideraciones de diversos órdenes: no hay equivalente para el signo lingüístico en las artes de la figuración; ellas participan de otro nivel, el de la representación, donde rasgo, color, figura, movimiento, se combinan y entran en conjun-

tos gobernados por necesidades propias. “Son sistemas distintos, de gran complejidad, donde la definición de signo no se precisará sino con el desenvolvimiento de una semiología todavía indecisa” (Benveniste, 1993 tomo II: 62).

El significante y los sistemas Semi-simbólicos

Estos «sistemas distintos» a los que hacía referencia E. Benveniste en 1974 encontraron una organización coherente en las propuestas de la Escuela de París y las formulaciones de A. J. Greimas acerca del semisimbolismo.³ Distinguiéndolos de los dos tipos definidos por L. Hjelmslev en sus *Prolegómenos* —los sistemas semióticos y simbólicos— los sistemas semisimbólicos son aquellos que correlacionan categorías —o jerarquías de categorías— que dependen de los dos planos del lenguaje, con el añadido de que las unidades de las que se sirve son piezas culturales complejas que llegan al texto informadas de contenido y adquieren su verdadera significación en el escenario al que son incorporadas. Es decir, la codificación semisimbólica sobredetermina a la codificación simbólica.

El nivel del significante, de este modo construido, no sólo se hace más complejo y conquista alguna motivación —y la arbi-

³ El proyecto semiótico de A. J. Greimas nació a partir de una crítica del signo en cuanto unidad pertinente para el análisis de formas significantes y de sistemas de significación: «Fue al comprobar, después de un trabajo de cinco o seis años, que la lexicología no conducía a ninguna parte —que las unidades, lexemas o signos no conducían a ningún tipo de análisis, no permitían la estructuración ni la comprensión global de los fenómenos— cuando comprendí que es “bajo” los signos donde ocurren las cosas. Evidentemente, una semiótica es un “sistema de signos”, pero a condición de sobrepasar esos signos y mirar, repito, lo que pasa bajo los signos. Ha sido necesario que yo viviera este tipo de postulado o de intervención para poder adherirme a él verdaderamente. En mi caso he vivido la no pertinencia del nivel de los signos en mi experiencia lexicológica, porque es la lexicología lo que George Matoré y yo intentamos fundar en los años 1940-1950.» En Floch, J. M. (1993). *Semiótica, Marketin y comunicación, Bajo los signos y las estrategias*, p. 33, Madrid, Paidós.

triedad del signo queda en parte abolida— sino que pareciera incorporarse al contenido en una estrategia propia de tales sistemas. Todo parece indicar que la iconografía facilita a los creadores un material constituido en un sistema simbólico, capaz de ser reorganizado y aprovechado según las reglas de un sistema semi-simbólico. (Floch, 120: 1993).

De tal modo que el tratamiento de un pigmento, su densidad cromática, las cualidades de un trazo y su textura, la disposición topológica de los objetos en el plano, podrían entrar en relación directa con los contenidos de la obra y la estrategia metodológica se dispondría para determinarlo. El análisis semisimbólico permite, además, en apoyo a la comprensión global del fenómeno, desplegar el poderoso aparato metodológico fundado desde la *Semántica estructural*.⁴

Pero el asunto que nos ocupa podría llamarse a engaño. Las cualidades que se han ofrecido para el análisis pertenecen una y otra vez a los objetos del mundo que aparecen representados en la imagen, y a sus relaciones históricas, antropológicas y culturales. Del esclarecedor análisis que J. M. Floch realiza sobre el diseño de los anuncios de prensa para medicamentos psiquiátricos en Francia, tomamos este fragmento:

La calma y la seguridad encontradas de nuevo pueden aparecer figuradas mediante el triángulo isósceles de una posición de yoga (Sédantonyl) o la silueta de un volcán apagado y majes-

⁴ Desde su publicación, la *Semántica estructural* de A. J. Greimas se considera como el texto fundacional de la teoría semiótica de la Escuela de París. En ella se explicita el método que pretende buscar una comprensión global de los fenómenos significantes, a través de una morfosintaxis del plano del contenido y de la estructuración de la significación en correlación con el plano de la expresión. Con una rigurosa fundamentación epistemológica, metodológica y descriptiva, introduce conceptos operativos y una terminología precisa —semas, sememas, clasemas— estableciéndose como una teoría dura para el análisis de los contenidos de los textos. Desde su consideración de la semántica como el nivel de la percepción sensible, el contenido de los textos se despliega en una organización sintagmática que nos permite un acercamiento eficiente sobre esa superficie del parecer que es el límite imperfecto de nuestro conocimiento de los objetos del mundo.

tuoso (Droleptan); sin hablar de nuevo de la simetría de la figurilla con la paloma de Didiperon, citemos aún la simetría de las dos manos tendidas de Vivalan 100 y, todavía más original, la del triángulo formado por el «contacto reestablecido» entre generaciones en la viñeta de Pragmazon 25, triángulo inscrito a su vez en un cuadrado. Esta viñeta se opone, pues, a la parte visual principal del anuncio que representa dos mitades de una fotografía rota con la abuela postrada, por un lado, y la relación cómplice entre los padres y el niño por otro,⁵ (*idem*: 110).

En el caso del Pragmazon 25, la imagen está lograda mediante un dibujo hiperrealista y no mediante una fotografía, como dice el texto. Esto, el dibujo en el lugar de una fotografía, sin lugar a dudas manipula los contenidos y le resta realidad y drama a lo que se propone en el anuncio. Se trata de un cambio en la «sustancia material» ofrecida al receptor, de una manipulación física del significante, con la intención de introducir en el relato la distancia mediadora que un dibujo establece con la realidad que representa. Esta distancia no existiría en la fotografía. El dibujo, entonces, no sólo representa la postración de la abuela y la distancia afectiva que sus dolencias le imponen con sus generaciones posteriores, sino que también delata la actualización de los contenidos de la propuesta por parte del emisor.

Nuestra actitud frente al fenómeno de la fotografía es la de estar ante lo que Roland Barthes consideró un ectoplasma de lo que ha sido, un mutante idéntico y nuevo de la realidad (Barthes, 1990). Tal evidencia se actualiza ante este riguroso dibujo a tinta. Lo representado y la materia que lo representa establecen un acuerdo significativo que, ni en esta posición tan evidente, parece haber merecido la atención del análisis.

Una experiencia negativa

La comprensión automática es aquella en la que, al mismo tiempo que se fija un sentido, se determinan los rasgos significantes de un material dado. Es, por lo tanto, «identificadora» en el sentido que Theodor Adorno le otorga al término: su procedimiento se fundamenta en la determinación de los caracteres pertinentes de una realidad concreta para así construir significantes. Tal comprensión automática selecciona los rasgos significantes en el espesor, no significativo en un principio, del material original que lo conforma. La comprensión sería eficaz y automática en la medida en que tiene como resultado una identificación y, por lo tanto, fija la relación de las dos dimensiones del signo. Es de esta manera que se hace posible la iteratividad de los significantes en el discurso, a pesar de que sus diversas realizaciones no coincidan plenamente con los rasgos seleccionados. La manifestación concreta del significante no se puede repetir y apenas se reproducen algunos de los aspectos seleccionados para su inscripción en un sistema, tal operación transforma el simple material en significativo (Menke, 1997: 59).

En el caso de los significantes estéticos se introduce otra variable en la ecuación y la comprensión, o identificación de los dos niveles de la función semiótica, se suspende. Como el significante no puede ser identificado definitivamente, y se pierde en una vacilación sin término, "... la experiencia estética rompe el puente tendido entre las dos dimensiones de la representación semiótica" (*idem*: 59). Más que un portador de significación, el signo se expande como «una oscilación entre el sentido y el sonido». Tal vacilación, que definiría al objeto estético, desautomatiza la «contigüidad codificada» fijada en las reglas constitutivas del signo (Jakobson).

El acto de comprensión estética, por el contrario, no dispone de tales reglas de identificación. Así pues, no termina en una identificación de un significante y una significación. No se

⁵ El subrayado es nuestro.

puede establecer lo que está significado en un objeto estético sin tener al mismo tiempo que establecer lo que en él es significante (o portador de significación). El acto de comprensión estética oscila entre el sentido y el sonido, porque duda en su identificación como tales (*idem*: 57).

Los objetos estéticos podrían caracterizarse como «objetos concretos»⁶ porque el trabajo de selección de los significantes en el acto de comprensión, acaba siempre fundiéndose en el material sobredeterminado al que se aplica. La selección que intentamos llevar a cabo al percibir un objeto en el plano estético, se estrella siempre contra su materialidad. Si los objetos estéticos se caracterizan por esta tensión entre el material y el significante, la fórmula que define al arte como oscilación entre los polos del sonido (pre-significante) y el sentido (formador de significantes) se revela acertada. El significante estético no es más que esta vacilación interminable, porque sus actos selectivos no son nunca definitivamente posibles, y porque el objeto estético es tanto significante cuanto materia de una selección significante. Los objetos estéticos sólo *son* en ese paso continuo entre estos dos polos (*idem*: 67).

La comprensión automática a la que intentamos llegar en la identificación de estos significantes estéticos resulta negada y disuelta en el proceso mismo. La experiencia estética es, en los términos de T. Adorno, una experiencia negativa que sólo tiene realidad en el proceso mismo en el que se manifiesta.

⁶ N. Goodman llama a la obra pintada o esculpida, por oposición a la obra notada de literatura o la música, «objeto concreto», u obra autográfica, en virtud de que su realización no requiere del uso de un sistema convencional de notación como en los casos de los dos tipos de realizaciones estéticas mencionados arriba, a las que llama alográficas. La preocupación de Goodman, que se despliega en los capítulos 3, 4, y 5 de su *Lenguajes del Arte*, está centrada en las características propias de la materia significante de las distintas manifestaciones artísticas y de su participación directa en la experiencia estética de la que es portadora. En Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del Arte*, Madrid.

La materia se establecería, entonces, en la experiencia estética como promotora y negadora de los contenidos que le han sido asignados y sus piezas significantes, sin llegar a conformar un sistema articulado, se instituyen en la estructura misma del proceso imposible en el que pretendemos alcanzar sus contenidos. La instancia de la enunciación, en su actividad mediadora entre lo que todavía no es y lo que luego será como enunciado, se ve expandida en su complejidad por la presencia de un inquilino al que sólo se admitía *in absentia*: la materia es el actor; el significante, su personaje. Las cualidades del primero prescribirían en el *actio* del segundo. La selección, por lo tanto, se abre a un vasto repertorio de propiedades materiales que ahora, en trance obstinado, reclaman su participación definitiva en la arquitectura del significado.

Tal razonamiento adquiere el carácter de evidencia en las obras del período cubista de Picasso y Braque. Allí la sustancia material es, a un mismo tiempo, trozo de madera, representación de un trozo de madera y también información respecto del trozo de madera seleccionado por el pintor. Podríamos suponer, entonces, que en el cubismo, y en toda obra de arte —de alguna manera que habría que precisar—, el proceso de construcción del nivel significante ha determinado sólo algunos rasgos de la materia escogida, pero también todos los demás y ésta se incorpora a la obra en sus dos modos de existencia: como integrante heterónimo del sistema en el que ha sido incluida y como materia autónoma que conserva intacta la memoria de su procedencia extrasistémica.

La subversión del significante en la tela cubista

Desde *Las señoritas de Avignon* el cubismo se estableció en un espacio bidimensional en el que, entre otras cosas, se resalta la identidad material de la pintura. La obra plástica devino así en una extensión sobre la que el pintor se proponía informar y no engañar. Sobre esta superficie, antes que pretender reproducir

el mundo exterior al cuadro, el pintor inventa las reglas de un universo soberano en el que los objetos que lo habitan quedan gobernados por el desacomodo irreparable de las dos dimensiones evidentes. No se rechaza el contacto con la realidad exterior al texto en tanto que ésta es incorporada como texto mismo y allí se hace irrefutable y autodeterminada: el cuadro no es ya una simulación y se ha producido como un objeto independiente y autónomo que se muestra en su nueva condición. La materia pictórica, finalmente, asoma a la superficie en sus cualidades inherentes y en el esfuerzo por operar de esta manera se hace espesa, cruda y *tal parece que nos quisieran hacer comer estopa o beber petróleo*.⁷

El significante pictórico es una materia habilitada para una labor en la que no debe estar presente. Se dispone para «ser vista como...»⁸ y sus cualidades deben simular las del mundo que

⁷ G. Braque vio *Las señoritas de Avignon* dos años antes de comenzar su trabajo cubista al lado de Picasso. Entonces comentó: «Es como si nos quisieran hacer comer estopa o beber petróleo». Entonces *Las señoritas de Avignon* no eran el «artefacto histórico prodigiosamente importante» que sería después, pero desde el comentario de Braque se anunciaba el complejo proceso de digestión que aún no ha terminado. En Mailer, N. (1997). *Picasso, retrato del artista joven*, Alfaguara, Bogotá.

⁸ El «ver una cosa como otra» o el «ver-en» lo caracteriza R. Wollheim como sigue: «El ver-en es un tipo especial de percepción desencadenado por la presencia dentro del campo de visión de una superficie diferenciada. No todas las superficies diferenciadas producirán este efecto, si bien dudo que se pueda decir algo significativo sobre cómo debe ser exactamente una superficie para que lo produzca. Cuando la superficie es adecuada, entonces se produce una experiencia con cierta fenomenología, que es el rasgo distintivo del ver-en (...) llamo a este rasgo fenomenológico distintivo «duplicidad» porque, cuando se produce el ver-en, suceden dos cosas: soy visualmente consciente de la superficie que estoy mirando y distingo determinadas cosas delante, o (en ciertos casos) detrás, de otra cosa. Así, por ejemplo, sigo el famoso consejo de Leonardo Da Vinci al aprendizaje de pintor y miro una pared desconchada, o dejo vagar los ojos por el cristal escarchado y reconozco a un chico desnudo o a unas bailarinas con misteriosos ropajes de gasa, delante (en cada caso) de un fondo oscuro.» Las dos cosas suceden al mismo tiempo y, aunque son dos aspectos distinguibles de la misma experiencia,

representa: texturas, atmósfera, color. El cubismo, al restituirle su materialidad al cuadro, lo clausura como ventana al mundo para insistir en su arquitectura de tela, pigmento y madera; podemos y debemos entonces, mirar sobre esta superficie plana sobre la que ya no se nos propone un artificio.

La pintura muestra, representa y no es el legisigno peirciano que reclama un interpretante cuya *forma* codificada se le aplica como una ley o una convención a la que debe ajustarse. El ojo que mira al modelo mira también el retrato y reconoce en él las mismas cualidades —sin olvidar su materia— y percibe semejanzas en el color, los tonos, el parecido. El sonido y la palabra escrita no disponen de tales privilegios y el cuadro es, en efecto, un artefacto que fija la distancia que hay entre su materia significativa y cualquier otra con la que se describa el mundo. La imagen pintada selecciona la cualidad como modo de representación —el representamen cualisigno peirciano— y en una empresa que sólo le corresponde a ella, su materia significativa se ocupa de representar la materia del mundo óptico para el mismo órgano de los sentidos; esto, desde luego, independientemente de que los procesos fisiológicos de la percepción sean distintos o no en cada caso. Si el pigmento era el vehículo en esta labor del artista plástico, el cubismo parece haber invertido parte de la ecuación y el mundo óptico de los objetos se presenta como el conjunto de figuras sémicas que alimenta la arquitectura del nuevo objeto plástico. El material que constituye el significante se incluiría de tal manera en la significación que una teoría bipolar del signo se revelará, más que nunca en la pintura, como una *hipótesis de trabajo provisional*.

son inseparables. Son dos aspectos de una sola experiencia, no dos experiencias. Es conveniente resaltar aquí esta noción de Wollheim acerca del *ver-en* y el *ver-cómo*, porque en el acto de reconocer lo que está pintado en la superficie de la tela o la obra que allí se ha ejecutado, el receptor olvida «conscientemente» la superficie y el pigmento que está mirando, y en este acto *desaparece* la materia que lo significa. En Wollheim, R. (1997). *La pintura como arte*, Visor, Madrid.

Digamos, para completar esta reflexión, que para la pintura el significante ha sido siempre parte de sus contenidos y que la luz en una acuarela delata significaciones que nunca estarán en otro pigmento. Lo que parece haber ocurrido con el cubismo es la verificación de un proceso en el que el artista ha hecho sólida esta relación; tanto que se ha visto en la necesidad de incluir en el texto los objetos de su propio mundo material y espiritual, en un empeño humano por dejar las marcas de su condición orgánica de sujeto enunciador:

... las letras y los números acentúan la identidad material de la pintura en otro sentido: al aplicar sobre un lienzo o una hoja de papel letras, otros trozos de papel o fragmentos de cristal y hojalata —elementos que generalmente se consideran ajenos a la técnica de la pintura o el dibujo— el artista hace que el espectador sea consciente de que el lienzo, la tabla o el papel no son más que objetos materiales capaces de recibir y servir de soporte a otros objetos (Golding, 1987: 97).

Lo que nos interesa de todo esto es, precisamente, este esfuerzo del cubismo por *hacer sólida* la relación emocional con el arte, este afán por otorgarle *masa*⁹ a la experiencia estética que incluye. Si esta experiencia parece producirse por las virtudes inherentes a la obra estética, tales virtudes habrán de tener una localización en el espacio y en la materia significativa, la cual podría devenir como responsable de otras significaciones que parecen agregarse a lo representado.

Así como la negación de la comprensión automática en los discursos estéticos abre las puertas al planteamiento deconstruccionista —que pretende deslizar a los discursos de todo género tal negación—, la manipulación del material significativo por parte de los pintores cubistas nos ofrece la posibilidad de plan-

⁹ En tanto que magnitud física, la masa se refiere a la cantidad de materia y energía que contiene un cuerpo y de la que depende la atracción que este cuerpo ejerce sobre los demás (DRAE).

tearnos estas preguntas y atender a la pertinencia de extenderlas al resto de las obras pictóricas: si el significante cubista incluye su propia materialidad en la producción de la significación estética de la obra de arte, en la construcción de su significancia ¿no será, precisamente, para ofrecernos el hilo de Ariadna en este vasto laberinto que el hombre, luego de dos mil años de clasificaciones, ha subsumido bajo el lexema inasible de /arte/?

Cuando miramos los objetos del mundo físico nuestra mente produce un facsímil¹⁰ exactamente igual al que produce cuando miramos una pintura. Esto es así porque, en principio, la pintura no es otra cosa que un objeto del mundo físico. La primera distancia la establece el hecho de que ha sido un sujeto-enunciador, manipulando diversos materiales y aplicando una determinada tecnología, el que ha producido la imagen del cuadro. Esta distancia, sin duda, es de nuestro principal interés e incluye una participación decisiva en los contenidos de las obras de arte y en la experiencia estética que las singulariza. Hasta la producción de la obra cubista de Picasso y Braque, el interés del análisis parecía centrarse en la tecnología que se empleaba para representar al mundo. Desde que un trozo de papel periódico pegado al soporte de un cuadro cubista se representa a sí mismo, representa la presencia del sujeto enunciador, su ausencia y también representa mucho más, los materiales han evidenciado un nuevo estatuto que exige un nuevo ordenamiento o, quizá, simplemente han recuperado el suyo propio.

Estas preocupaciones no son nuevas aunque sí actuales: los movimientos de la semiótica contemporánea han derivado en

¹⁰ La mente no guarda el objeto mismo sino un registro similar al objeto, una suerte de facsímil que reproduce en nuestra mente, con la precisión que el organismo le permite, la imagen de lo que estamos viendo. No es nuestro propósito tratar aquí los procesos fisiológicos que distinguen, si los hay, la percepción de las cosas del mundo y la percepción de la obra de arte. De cualquier manera, para nadie es extraña la idea de que lo que recibimos en nuestra mente, cuando observamos alguna cosa del mundo físico, son las impresiones que el objeto genera y no el objeto mismo; es decir, del modo que sea, recibimos siempre un facsímil del objeto.

ellas y el marcado interés que han despertado exigen un nuevo acercamiento para la explicitación de las relaciones entre estas dos entidades que, consideradas como una, han permanecido separadas por los axiomas fundadores de la lingüística del siglo XX:

La semiótica de inspiración hjelmsleviana prescinde generalmente, y de una manera cada vez más radical, de toda referencia a una teoría del signo. Si admite la distinción entre un plano de la expresión y un plano del contenido, no es más que a título de hipótesis de trabajo provisional, ya que lo esencial de su recorrido está dedicado a desarrollar un recorrido generativo de la significación; y ese recorrido deberá in fine integrar la expresión y el contenido no en una estructura bipolar, sino en un proceso de articulaciones acumuladas en el que la expresión podrá ocupar uno o varios niveles, con los mismos derechos que el contenido (Fontanille, 1990: 5).

La instancia de la enunciación, fundadora en el *ego, hic et nunc* de la identidad discursiva del sujeto que se manifiesta en el texto, y depósito de sentido semióticamente vacío antes de la ocurrencia textual, se ha visto perturbada por la materia que define el repertorio de significantes estéticos en la propuesta cubista. La autonomía del arte queda así consumada en esta in-subordinación de la materia y con el rechazo casi axiomático del referente externo tal y como se presenta a la mirada y que, como en la propuesta saussuriana de la que es contemporánea, lo establece en una relación inmanente con los contenidos estéticos que moviliza. El plano de la expresión se establece como una última y primera capa del espesor semántico de la obra: el arte, como las lenguas naturales, se ha establecido como un mundo independiente y soberano desde donde un «yo», orgánico, psíquico, fisiológico, se inventa obstinado en la cadena sintagmática de su producción pictórica.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida*, Madrid, Paidós.
- BENVENISTE, E. (1976). *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI.
- ESPAR, T. (2000). *Y en ves de darle rencores o el otro mundo semiótico*, Mérida, UIA, (en prensa).
- BLOCH, J. M. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación, bajo los signos y las estrategias*. Madrid, Paidós.
- FONTANILLE, J. (1990). "Avant-propos", en *La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique, Nouveaux actes semiotiques*, nº 9, PULIM, Limoges (Traducción de Teresa Espar, para sus alumnos del post-grado).
- GOLDING, J. (1975). *El cubismo. Una historia y un análisis*, Madrid, Alianza.
- GOODMAN, N. (1976). *Los lenguajes del Arte*, Madrid, Visor.
- MAILER, N. (1997). *Picasso, retrato del artista joven*, Bogotá, Alfabeta.
- MENKE, Ch. (1997). *La soberanía del arte*, Madrid, Visor.
- PANOFSKY, E. (1987). *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid. (1986): *Estudios sobre iconografía*, Madrid, Alianza.
- PANIER, L. (1998). "Del texto bíblico a la enunciación literaria y a su sujeto". En *Perfiles semióticos*, Mérida.
- PÉREZ CARREÑO, F. (1988). *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor.
- RASTIER, F. et al. (1990). *La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique, Nouveaux actes semiotiques*, nº 9, PULIM, Limoges (Traducción de Teresa Espar, para sus alumnos del post-grado).
- DE SAUSSURE, F. (1997). *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza.
- WOLLHEIM, R. (1997). *La pintura como arte*, Madrid, Visor.