LENGUAJE ARTISTICO: INFORMACION Y SIGNIFICACION

POR

VALERIANO BOZAL

I

El análisis del lenguaje artístico y de las formas artísticas como signos, emprendido en este siglo con gran fecundidad y diversidad de pareceres, ha venido a sustituir tanto a las tradicionales posiciones estéticas que mantenían el principio del arte como imitación (en sus múltiples e históricas variedades, desde la poética aristotélica hasta las ideas vulgares), cuanto a aquellas otras que fundaban lo específico artístico en algún elemento propio del contenido (por ejemplo, la particularidad lukácsiana; que en el tomo tercero (*) de su estética rozaba peligrosamente —peligrosamente para un marxista— las tesis mantenidas por algún sector de la fenomenología, especialmente por Merleau-Ponty, y el idealismo posthegeliano). Este análisis lingüístico que, por otra parte, se veía acuciado por los hechos, especialmente por el carácter abstracto (no imitativo) de buena parte del arte contemporáneo, y el abandono de las normas que desde el clasicismo habían imperado, este análisis lingüístico situaba al arte en el seno y junto a otras formas de comunicación, de las que debía distinguirse, con las que entraba en contacto, tanto teórica como prácticamente (pensemos por un momento en la utilización de imágenes propias de los *mass media* por parte del arte *pop*), pero con las que no se identificaba.

Dos asuntos principales acosan aquí a los estudiosos: análisis de la estructura del lenguaje artístico en relación y contraste con otros lenguajes más o menos convencionales, con las pertinentes conclusiones sobre el tipo de resultado significativo que tal lenguaje procura, y comportamiento del arte en el contexto de la información y los medios de comunicación. Mientras que este segundo punto parece de fácil estudio, y las polémicas no han sido aquí especialmente graves, pues se trataba exclusivamente de registrar un comportamiento, recurrir a los hechos y eliminar los aspectos no verificables, no ha sucedido lo mismo en lo que respecta al primero, quizá porque el mismo apoyo científico carece aún de la suficiente unanimidad. Raro sería que pudiéramos llegar a

(*) En la edición española de Ed. Grijalbo.

un acuerdo sobre la naturaleza del significado artístico si no hemos logrado tal acuerdo en lo que concierne al significado en general. Las diferencias que separan a la Escuela de Oxford de Carnap, de Russell, de Quine, de Frege, etc., y a todos ellos entre sí, por no citar más que las posiciones más conocidas sobre tan espinoso problema, las diferencias que separan a todos ellos son demasiado grandes como para que ahora entremos en discusión, crítica o conciliación. Pienso, además, que seguramente, una vez resuelto este asunto, habría que recomenzar a propósito del significado artístico, por lo que me parece más prudente empezar directamente con éste y sentar, en la medida de lo posible, las bases para el esclarecimiento de alguna de sus notas distintivas.

Las diferencias entre el lenguaje artístico y el lenguaje convencional fueron señaladas, entre otros, por R. Jakobson a partir de la poesía, y recogidas posteriormente por Umberto Eco, que las extendió a más amplios horizontes, popularizándolas en el terreno de la crítica de arte y el estudio de los *mass media*. La necesidad de esta diferenciación se hacía patente ante el uso, que en ocasiones se prestaba a confusión, del lenguaje convencional por parte de los artistas. Las imágenes publicitarias, los tebeos, la imagen gráfica, etc., se convirtieron de pronto en fuente de «inspiración», y lo que hasta entonces podía llevarse a cabo con cierto sosiego, empezó a ser acuciante.

De ahí la oportunidad del trabajo de Eco. Siguiendo a Jakobson, escribe: «El mensaje que calificamos de "poético" aparece, en cambio (respecto al de los *mass media*), caracterizado por una *ambigüedad* fundamental: el mensaje poético utiliza a propósito los términos de forma que su función referencial sea alterada. Para conseguirlo, pone los términos en relaciones sintácticas que contravengan las reglas consuetudinarias del código, elimina las redundancias de modo que la posición y la función referencial de un término pueda ser interpretada de varios modos, elimina la posibilidad de una descodificación unívoca, proporciona al descodificador la sensación de que el código vigente ha sido violado en forma tal que no sirve ya para descodificar el mensaje. En este sentido, el receptor se halla en la situación de un criptoanalista obligado a descodificar un mensaje del cual no conoce el código, y que por tanto debe deducir el código no de conocimientos precedentes al mensaje, sino del contexto del propio mensaje. De este modo, el receptor se encuentra comprometido personalmente hasta tal punto con el mensaje, que su atención se desplaza de los significados a los que podría remitirle el mensaje, a la estructura misma de los significantes. Y así obedece los fines que le prescribía el mensaje poético, que se constituye precisamente en ambiguo por que se

propone a sí mismo como objeto principal de la atención» (1). En resumen: «la obra de arte se nos propone como un mensaje cuya descodificación implica una aventura, precisamente porque nos impresiona a través de un modo de organizar los signos que el código habitual no había previsto. A partir de este punto, en el empeño de descubrir el nuevo código (típico, por primera vez, de aquella obra, y ligado no obstante al código habitual, que en parte viola y en parte enriquece), el receptor se introduce, por así decirlo, en el mensaje, haciendo converger sobre éste toda la serie de hipótesis que su especial disposición psicológica e intelectual hace posibles. En defecto de un código externo al cual referirse completamente, elige como código hipotético el sistema de presunciones sobre el que se basa su sensibilidad y su inteligencia. La comprensión de la obra nace de esta interacción» (2).

Creo que dos cuestiones de importancia sobresalen en los largos textos citados. La primera, de índole positivo, empieza ya a ser patrimonio del pensamiento estético contemporáneo, especialmente a partir de los análisis efectuados por Galvano della Volpe, y proviene directamente (como el propio della Volpe hace notar en numerosas ocasiones) de la lingüística saussuriana: la referencia de los elementos del código artístico al contexto estricto de la obra, es decir, la referencia a ellos mismos, razón por la que el discurso poético, y artístico en general, se diferencia del discurso científico, en el que los elementos son válidos precisamente por sus referencias exteriores (véase la *Crítica del gusto*, pp. 120-126). Si bien, aquí, las palabras de Eco, y las ideas de Jakobson, suponen una deformación que consideramos inaceptable —por lo que más adelante se verá— del pensamiento dellavolpiano, pues éste no piensa nunca en la *novedad* del código artístico, que es perfectamente comprensible y emplea conceptos comprensibles, sino en la *especificidad* de su construcción.

Ello enlaza con la segunda cuestión, que nos proponemos criticar: novedad y no novedad del código artístico, que Eco insinúa (al señalar que el código de la obra, siendo nuevo y original, está en estrecho contacto con el código establecido) pero no desarrolla. La tesis de la originalidad es sumamente atractiva y parece resolver, de una vez para todas, espinosos problemas estéticos, especialmente algunos tan debatidos como el de la supervivencia de los estilos y artes primitivos (recuérdese las palabras de Marx sobre la supervivencia del arte griego en el prólogo a la *Crítica de la economía política)*, aparte de satisfacer las exigencias del más puro formalismo, pues centra la peculiaridad artística sobre la estructura formal sin advertir repercusión alguna

(1) U. Eco: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Ed. Lumen, Barcelona, 1968. Trad. de A. Boglar, pp. 110-112.
(2) *Ibid.*, p. 116.

sobre el contenido, sin imaginar que tan original estructura puede provocar hipotéticas alteraciones en la naturaleza de la información suministrada, hipotéticas alteraciones que diferenciarán tal información de otras. Pero si cumple tan óptimos requisitos, su comprobación es por demás dudosa y controvertible.

Una rápida y somera ojeada histórica nos permite comprobar que la obra de arte no recurre a un código original, sino, en multitud de ocasiones, al código común y popular, incluso cuando se trata de obras encargadas por personas pertenecientes a estamentos minoritarios de la sociedad. Tal sucede, por ejemplo, con los estilos primitivos. La poesía de cancioneros y romanceros, la de poemas épicos, si por algo se caracteriza es por la popularidad de su código, perfectamente accesible a todos sin esfuerzo alguno. La pintura de los primitivos italianos y flamencos, de Duccio o Juan Van Eyck, es inmediatamente comprendida por todos, que la aclaman o la pasean procesionalmente, como la célebre «Maesta» de Duccio. El lenguaje de Giotto es por demás sencillo. El valor de estas obras y su propósito no reside tanto en poner de manifiesto la originalidad del código, cuanto en hacerlo desaparecer, lograr que su forma pase inadvertida. Si de aquellos nos trasladamos al arte contemporáneo, por ejemplo al *pop*, la situación se agudiza, pues artistas como Lichtenstein o Warhol no sólo no rechazan el código popular, sino que conscientemente lo utilizan.

Parece que Eco sólo hubiera tenido en cuenta una poética romántica más o menos minoritaria, o las últimas realizaciones de la vanguardia abstracta, que parecen inventarse un código, cuando en verdad se limitan a reducirle a sus términos elementales. Sin embargo, esta crítica puede conducirnos a la metafísica, y una metafísica sin resultado positivo alguno, pues si eliminamos la originalidad del código podría pensarse que lo específico artístico es una entidad misteriosa e inverificable. Creo que no es necesario caer en lo uno ni en lo otro. En efecto, lo específico artístico nace del lenguaje artístico en cuanto tal, pero no es la originalidad del código que produciría incomprensión y desasosiego, no pretende lo inédito y novedoso por sí mismo, sino la expresión de concretos significados, expresión que nunca olvida la estrecha relación entre el código artístico y el convencional.

Veamos rápidamente con un ejemplo.

¿Qué hace Lichtenstein al reproducir, en diverso tamaño e introduciendo algún elemento que antes resultaba imperceptible —la trama, por ejemplo—, una viñeta? La disposición de los elementos formales parece que sigue siendo la misma o muy similar, si bien la aparición de la trama es un factor de uniformidad que antes no existía, igualmente ha desaparecido cualquier tipo de duda o vacilación en la línea

o trazo del dibujo, que ahora es rotundo, perfectamente definido. El tamaño ha aumentado considerablemente y ha desaparecido la relación con lo anterior y lo posterior que mantenía, en su sitio, la viñeta original. Pero no hay más variaciones. Indudablemente, el código no ha cambiado, aunque sí se hayan transformado algunos de sus elementos, pero la sintaxis continúa siendo casi la misma y el lenguaje no es diverso. Precisamente, Lichtenstein desea que sigan siendo los mismos (sintaxis y lenguaje). El espectador no se encuentra ante algo nuevo, no debe recurrir a los elementos propios de la imagen, sino que cuenta con precedentes, abundantes, y, precisamente, de no conocerlos —pensemos en alguien que no haya visto tebeos o historietas—, perderá buena parte de los matices de la obra de Lichtenstein. Ahora bien, esas pocas variantes han cambiado por completo el sentido de la imagen. El valor de la viñeta original residía en la información temática que suministraba, en su capacidad de resumir acertadamente los puntos esenciales de la narración en uno de sus momentos, y en cuanto tal dependía directamente de las demás viñetas, procurando que pasara inadvertida la forma, que era convencional, e incluso impersonal, «sacrificada» siempre en aras de la información. Por el contrario, el valor de la obra de Lichtenstein no reside en su información temática —una mujer que susurra, el encontronazo de dos aviones, etcétera—, basta abrir un tebeo para encontrarla mucho más amplia. Con ello, Lichtenstein se aproxima a los pintores de todos los tiempos, pues la vida de Cristo, que Duccio gustaba pintar, era muy inferior, en cuanto a número de noticias, pormenores, detalles, etc., que la narrada por los Evangelios o por el predicador en el púlpito. Uno y otro, Lichtenstein y Duccio, como ha advertido Eco, nos llaman la atención sobre la forma. Al pintar así, utilizando ese tipo de imágenes convencionales, Lichtenstein se pregunta plásticamente por el sentido de tal lenguaje y pone de manifiesto una significación que pasaba inadvertida en la viñeta original, no sólo una significación del tema, sino también la de las propias formas, ambas formando un complejo coherente. Los falsos valores de la historieta resultan aquí sin su contexto, recuerdos paródicos. El modo en que estaba realizada concordaba con tales valores: establecía una uniformidad que hacía de todo objetos, y objetuales eran las relaciones entre hombres y cosas. Pero esta índole de las relaciones y las entidades relacionadas pasaba inadvertida en las viñetas, en las que eran aceptadas como natural punto de partida, y sólo el pintor la revelaba al introducir las mencionadas variantes.

Este somero análisis nos permitirá establecer las diferencias entre el signo icónico y el signo artístico, no tanto por lo novedoso, original o inédito del último sobre el primero, cuanto por las variantes que

introduce en aquél y sus resultados, el tipo de información que suministra.

Mas, antes de pasar a ese punto, podemos prestar cierta atención a formas similares, pero aun más estrictas en su reproducción temática, del arte *pop*. Warhol, por ejemplo, gusta reproducir, sin alteraciones, las imágenes propias de la publicidad o de los medios informativos gráficos. Sus obras reproduciendo botes de sopa de marcas conocidas, estrellas de cine o el retrato de la viuda del presidente Kennedy se han hecho célebres. Las únicas variantes que introduce respecto al original son el tamaño y la repetición. Todo lo demás es igual. No obstante, los resultados son totalmente distintos. Las imágenes publicitarias nos ofrecen los objetos del mundo procurando estimularnos a su consumo. Las obras de Warhol nos ofrecen un mundo de objetos procurando (implícitamente) que le rechacemos. La imagen publicitaria no se para a pensar, plásticamente, en la condición de lo que ofrece, esto es lo que hace Warhol. El código es el mismo, debe ser el mismo para que la imagen artística sea comprensible, pues el aumento de tamaño, la repetición o la introducción de pequeños cambios no son fundamento suficiente para hablar de un código nuevo. El espectador no tiene que ponerse a buscar uno sin precedentes, balbucear mientras se decide. Lichtenstein o Warhol se imponen, saltan a los ojos, como en general hace el arte, salvo el hermetismo de algunos períodos, minoritarios en el conjunto histórico de estilos y movimientos.

☆

Si la novedad del código no es elemento suficiente para fundamentar lo específicamente artístico, ¿dónde se encuentra la raíz de semejante peculiaridad?

Nuestra propuesta es la siguiente. En primer lugar, debemos distinguir entre el signo icónico y el signo artístico. Podemos seguir las tesis de Peirce para fijar la naturaleza del primero: similitud de hecho entre significante y significado (representación de algo y algo representado), que vendría a ser la concepción vulgar de imagen. Mayor dificultad encontraremos al pretender fijar la naturaleza del signo artístico, pues, en principio, establecemos una distinción que no todos han admitido, a la que nos obliga la ejemplificación anterior, pues no todas las imágenes, no todos los signos icónicos son artísticos, algunos se limitan a ofrecer una información temática o narrativa de un modo no artístico. Si gustáramos de la metafísica, concluiríamos que lo específico del signo artístico es su referencia a la naturaleza de las cosas, pues tal parece ser la labor de Lichtenstein o Warhol, pero ello

sólo serviría para introducir mayor confusión, pues podía tratarse de una naturaleza material o no y, a fin de cuentas, también el signo icónico hace referencia —si se lo propone narrativamente—, a la naturaleza de las cosas (por ejemplo, los dibujos de las láminas de anatomía o las estructuras de los mecanismos), por lo que tal diferenciación no parece muy acertada. Provisionalmente, podemos proponer como nota característica el hecho de que el signo artístico (que se basa en el icónico, se elabora sobre él) nos refiere el sentido de las cosas (= situaciones, acontecimientos, personajes, etc.). Lo que nos obliga a analizar la noción de sentido o significado, sin que antes de tal análisis esa propuesta sea más aceptable que otras, puesto que también las palabras, las imágenes, poseen un significado. No obstante, la propuesta se emplea muchas veces como afirmación sumamente clara, que no necesita de mayores explicaciones, por ejemplo, cuando los críticos de arte hablan de una obra significativa y otra que no lo es. Ni que decir tiene que este tipo de hablar crítico esconde y revela multitud de problemas teóricos, alguno de los cuales podemos señalar, pero no resolver, por el momento.

A primera vista, pudiera parecer que nuestra noción de significado artístico emanara de las teorías de Frege. Este distingue entre *denotación* (= relación entre la expresión y el objeto expresado) y *significación* (= relación entre la expresión y su sentido), pero convierte tal significación en una entidad misteriosa, vista por «los ojos del alma», factor de un «tercer reino», mientras que los ejemplos antes expuestos muestran que el significado de la imagen artística no es ninguna entidad misteriosa ni factor de tercer reino alguno, sino resultado de una modificación del signo icónico, razón por la que desde ahora podemos rechazar el supuesto parentesco.

La primera nota que tipifica al significado artístico —y ahora nos limitaremos a señalar una serie de notas, sin pretender establecer una definición general, que nos obligaría a entrar en el espinoso debate sobre la naturaleza del significado— había sido señalada por Eco: la llamada de atención sobre la propia configuración. Pero la atención sobre la configuración no es sino un modo de reorientarnos sobre el exterior, sobre el tipo de información que a propósito del mundo exterior proporciona. La explicación stendhaliana del espejo puede servir como ejemplo siempre que analicemos debidamente la índole de tal espejo y los elementos de la naturaleza que en él pueden reflejarse, de lo contrario resulta una banalidad que sirve para todas las teorías y para ninguna. La pregunta por la índole de lo reflejado, es decir, de la naturaleza, escapa por completo al objeto del presente trabajo. Debemos limitarnos, pues, a investigar la configuración del espejo.

Decíamos, con Eco y Jakobson, que llama la atención sobre su propia configuración. En la ejemplificación se desprenden enseñanzas que perfilan esa afirmación. En la imagen publicitaria, el fin, y el valor al conseguirlo, es excitar e impresionar, la información no tiene otro objeto que estimular al consumidor para incitarle al consumo. La forma en que se produce tal excitación queda oculta. Puede salir a relucir, para producir una sorpresa, pero también entonces la referencia es inmediata. El ejemplo de la historieta es aún más claro, pues en ella las imágenes dibujadas ilustran un texto, del que dependen totalmente, al que se adaptan, pero no tanto como para que ese texto no pueda ser cambiado sin las pertinentes alteraciones en la imagen. De hecho, se pueden utilizar otros ejemplos, el folletón del pasado siglo presenta características similares, que se ponen de manifiesto cuando el crítico escribe que Fernández y González, Nombela o Aygualde Izco nos cuentan cosas, pero no las crean, no las ponen delante de nosotros. La mecánica de la novela rosa actual se basa, esencialmente, en postulados parecidos: se nos dice la belleza, la humildad, la nobleza o la tristeza de tal o cual personaje, pero raro es el momento en que vemos, sin necesidad de que nos lo diga el autor, tales notas con nuestros propios ojos.

En todos los casos, se insinúa una diferencia clara entre la imagen artística y la que no lo es: en la última el contenido es «extrínseco», las ideas que expone, los conceptos son exteriores a la imagen misma, conviven con ella, pero no se han fundido en ella. En la imagen artística sucede todo lo contrario.

La clasificación de los signos que Peirce llevó a cabo puede servirnos para explicar más teóricamente este fenómeno que el lector y el espectador observan cotidianamente, no porque estemos de acuerdo con la teoría lingüística general de Peirce (3), sino porque, sobre este asunto, nos puede traer cierta claridad.

Distingue tres tipos fundamentales de signo, el *icono* —que ya vimos anteriormente—, el *índice* (que opera por contigüidad de hecho entre significante y significado; por ejemplo, el humo como indicio o índice del fuego) y el *símbolo* (que opera por contigüidad instituida entre significante y significado, no dependiendo de la contigüidad o similitud de hecho, y estableciendo una regla o norma convencional y general). Ahora bien, las diferencias y la separación entre estos tres tipos de signo no son absolutas, pues cada uno participa de los otros dos y Peirce se limita a distinguir atendiendo al elemento preponderante. Esta relación entre los tres tipos de signo resulta, para nosotros

(3) PEIRCE, Ch. S.: «Logic as Semiotic: The Theory of Signs», en *Philosophical Writings of Peirce*. Nueva York, 1955.

fundamental, y nos permite señalar algunas de las características del signo artístico. Podemos afirmar que el signo artístico es la *unión del icono y del símbolo,* un icono en el que el símbolo adquiere fuerza preponderante, una imagen que no se limita a reproducir, sino que introduce como elemento sustancial el símbolo, tal como lo entiende Peirce, y su regla general, con lo cual puede establecer una significación general y romper los límites de la singularidad del icono.

Pero entendemos el signo artístico como *un* signo, no como la mezcla de otros dos. La mezcla se produce, por ejemplo, en la historieta o el tebeo, en los que conviven imagen concreta y símbolo sin llegar nunca a unirse. Subsistía, también, en el folletón del siglo XIX, etcétera. Frente a esa convivencia, esa contigüidad que provoca en el espectador o en el lector asociaciones de todo tipo, asociaciones que le hacen inteligible, defendemos la unidad del signo artístico. A primera vista pudiera parecer que tal afirmación no satisface la problemática literaria, que se construye a partir de símbolos y no de iconos. Mas, precisamente, lo que distingue el discurso poético y novelesco del científico es que en éste los símbolos no están encarnados en iconos, como sucede en aquéllos. Deberemos tener en cuenta la configuración propia de las diversas artes, que por su misma naturaleza ponen más o menos de manifiesto la información narrativa, es decir, se sirven más o menos del símbolo en cuanto tal. Las novelas son, a este respecto, las que más y mejor la utilizan, mientras que artes como la arquitectura o la música no lo tienen nunca muy en cuenta. Pero este empleo, que en obras fallidas puede llegar a ser excesivo, no es obstáculo insalvable para la aceptación de los anteriores planteamientos.

Esta tesis nos permitirá comprender algunas de las conclusiones fundamentales de Galvano della Volpe, a la vez que fija los límites de la crítica y posibilita el desarrollo de una sociología artística desde la concepción lingüística, precisamente por la generalidad de la regla y el convencionalismo de la contigüidad (instituida) entre significante y significado. Permite comprender las conclusiones dellavolpianas y especialmente aquellas que nos hablan de la imagen como concepto, lo que parecía una contradicción (resuelta y eliminada en los rigurosos análisis de la poesía llevados a cabo por el autor). Permite fijar los límites de su crítica, porque la noción de imagen, propia de la estética romántica y mística —como indicaba en el comienzo de la *Crítica del gusto*— no desaparece, y es sintomático que a lo largo de toda la *Crítica* no pudiera hacerla desaparecer por completo, sino que se encuadra y enriquece (con lo que no abandonaremos los problemas reales planteados, y a su manera resueltos, por tal estética romántica; los abordaremos en nueva y más compleja perspectiva). Lleva la aten-

ción sobre la propia configuración artística, pero porque tal configuración dice, habla, con lo que será posible eludir la crítica dellavolpiana a estructuralistas y formalistas rusos (4), etc. Y establece la posibilidad de una rigurosa filosofía del arte porque este signo sólo es posible en el seno de la comunicación, en ese supuesto de convencionalismo lingüístico y generalidad de la regla, que no es, a pesar de todo, absoluto, tal como oportunamente señala Jakobson a propósito de Peirce (5).

Esta delimitación del signo artístico que proponemos introduce cierta complejidad en toda obra, pues ya no podremos hablar sólo, como hacía Eco, de significantes y significados. Advertimos los siguientes niveles: 1) Icono, significante (la imagen) y significado (lo representado), que es más abundante en unas artes que en otras, tal como ya indicábamos, e incluso varía respecto a los diferentes estilos (por ejemplo, en la pintura, el informalismo casi lo elimina por completo, mientras que el arte medieval no lo pierde nunca de vista). 2) El ingrediente simbólico que todo icono posee, razón por la que se puede hablar también, y se habla, de una significación del tema, casi siempre acorde con la significación no temática del significado. 3) El símbolo que convierte al signo icónico en signo artístico, en imagen artística, que, en terminología de Eco, vendría a ser la significación no temática del significante. 4) El ingrediente icónico subsidiario que posee todo símbolo en cuanto tal, ya sea palabra escrita o hablada, del que parece posible prescindir, pues es asumido por 1).

Si trasladamos estos niveles a nuestra ejemplificación, obtendremos el siguiente resultado. Escojamos una obra cualquiera de Lichtenstein, por ejemplo, *Ball of Twine* (1963. Col. de Mrs. Leon Kraushar), que representa un ovillo de hilo o cuerda: 1) El elemento icónico es el ovillo de hilo, la obra reproduce el ovillo y nos suministra así una información temática sobre el particular (información ciertamente pobre, pues cualquier catálogo de hilos, por pequeño que fuera, nos diría más cosas sobre el asunto). 2) El elemento simbólico subsidiario del icono surge porque toda figura en cuanto tal posee una significación, ya sea la redondez del ovillo, la materialidad del hilo, etc., significación que se extiende aún más y nos habla de la época y sociedad en que aparece, pues no pudo ser pintado en un período histórico en que no se conociesen los ovillos de hilo, e igualmente nos incita a la pregunta ¿por qué el pintor escogió esta figura y no otra?, cuya contestación dice algo más, ya sea de carácter psicológico, ya social, que la mera reproducción.

---

(4) GALVANO DELLA VOLPE: *Crítica de la ideología contemporánea*, Roma, 1967.
(5) ROMÁN JAKOBSON: «A la recherche de l'essence du langage», en *Problèmes du langage*, París, 1966.

3) El factor simbólico fundamental se perfila merced a las alteraciones formales introducidas en la reproducción: el artista no ha querido reproducir ese ovillo de lana, que es un objeto, sino que, eliminando todos los matices que prestarían individualidad al ovillo (la similitud de hecho de que nos habló Peirce), la luz —que le situaría en un medio concreto, en un espacio concreto y singular de nuestro mundo, tal como está en la realidad todo objeto, todo ovillo—, las peculiaridades materiales —que precisaría su calidad de hilo, cuerda o lana, como la precisa siempre un ovillo real—, etc., por el contrario, ha pintado un objeto, que es un ovillo de hilo o cuerda. No es éste o aquél, es la imagen de un objeto, y resulta que en nuestro mundo la noción de objeto descansa sobre una situación histórico-social, pone unas resonancias concretas que le convierten en foco de multitud de asuntos, sin comprender los cuales no llegaremos nunca a la comprensión de la obra de Lichtenstein. En él hay, pues, un signo de hecho y otro convencional. El primero permanecerá siempre hasta que el cuadro sea destruido, pero el segundo puede desaparecer en cuanto esa convención se olvide, transforme, etc. No es difícil pensar en una época en que la noción de objeto no diga nada, o diga algo diferente. Para comprender el cuadro será preciso, entonces, resucitar artificialmente, históricamente, esa convención. En el instante en que se abre el camino de la sociología del arte se hunde el sociologismo.

II

Varias son las cuestiones que de inmediato se plantean problemáticamente, y no es la menos importante el confrontar nuestra propuesta con las tesis mantenidas hasta el presente. Quizá no sea excesivo prestar alguna atención al pensamiento de Charles Morris, que suele considerarse como la base y punto de partida en el estudio de los signos, especialmente en lo que se refiere a la obra de arte considerada como conjunto de signos (6).

Morris, que debe mucho a Peirce —como señalaba Schaff (7)— ha distinguido, fundamentalmente, tres tipos de discurso: científico, tecnológico y estético. El primero, científico, es aquel que evidencia la relación entre signos y objetos designados; el segundo, tecnológico, subraya la eficacia de los signos en el uso práctico; mientras que el tercero, estético, acentúa específicamente la estructura sígnica (lo que

(6) *Signs, Language and Behavior*, Nueva York, 1946.
(7) En *Introducción a la Semántica*, México, 1966.

pone de relieve algo que resultaba obvio, la estrecha relación entre las ideas de Eco y las de Morris). No es ahora momento de examinar las debilidades que tal tipología de los signos pueda ofrecer, aspecto éste en que nos encontramos totalmente de acuerdo con Schaff en el texto aludido en la última nota; nos conformamos con atender a las consecuencias que para una comprensión adecuada de la obra de arte puede tener semejante clasificación.

Aparte de constituirse en origen del esteticismo —un esteticismo mucho más complejo que el habitual, pero no por ello menos esteticismo—, en mi opinión, la debilidad de la caracterización se centra en sus limitaciones, en que no llega a perfilar esencialmente lo específico del signo artístico, pues no encuentro razón para distinguir una imagen artística de cualquier otra imagen no artística. Morris no suministra datos para que podamos distinguir entre la viñeta del tebeo —para continuar con nuestra ejemplificación— y el cuadro de Lichtenstein (todo esto no es otra cosa que repetir la rigurosa crítica dellavolpiana al pensamiento de Morris).

En general, los estudiosos del signo artístico suelen caer en esta, para nosotros, falta, pues si bien distinguen entre la imagen artística y los restantes tipos de signo, no hacen lo mismo respecto a la imagen artística y la no artística, o ignoran el asunto pasando directamente al análisis del discurso estético (poesía y literatura) y no de la imagen estética o artística, que también se encuentra en el seno de la poesía y literatura. Razón por la que, desde un principio, preferimos ejemplificar con pinturas y no con signos poéticos o prosaicos.

La complejidad de niveles hallada a propósito del signo artístico, como específica diferencia de cualesquiera otros, plantea cuestiones que se han agudizado tras la crítica al pensamiento de Morris. En primer término, cuestiones concernientes a la misma configuración del signo, a las relaciones entre sí de los diversos niveles y la constitución de un signo, no de dos en convivencia, según tuvimos oportunidad de apreciar. Estudio, pues, de la configuración antes de pasar al tema de las referencias exteriores, esa reorientación que comportaba el signo artístico.

Para analizar su configuración contamos con algunos modelos que nos pueden servir de guía, deslindando aspectos positivos y negativos. El modelo más importante es el que nos ofrece Saussure en su *Curso de lingüística general*. Aunque no habla concretamente del signo artístico, sino del signo lingüístico como tal, conviene meditar sus afirmaciones. Escribe: «Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella

psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos: esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla "material" es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto», por lo que «el signo lingüístico es, pues, una entidad psíquica de dos caras» (8). Interesa destacar que las dos caras de este signo son la imagen acústica (pero no plástica) y el concepto (pero no la imagen plástica, icónica), y sus dos principios fundamentales son la arbitrariedad (es decir, lo inmotivado de su conformación) y la linealidad del significante. Propiedades que, en opinión de Saussure, van a tener notables consecuencias en la lingüística.

A primera vista puede parecer que el signo lingüístico de Saussure es el símbolo de Peirce, pero el lingüista suizo rechaza expresamente la denominación símbolo —no sabemos si pensando en Peirce en ese momento— por entender que el símbolo conserva siempre un vínculo natural entre significante y significado, no está nunca vacío. A efectos de nuestro trabajo, la diversidad de denominaciones no ofrece dificultades. Por el contrario, la llamada de atención de Saussure (que aquí sería menester confrontar con las opiniones de Jakobson sobre Peirce) nos permite afirmar que el signo artístico no es el símbolo en su aceptación —aunque pudiéramos sospecharlo— y que existen muchas clases de símbolos. Sobre este asunto, para analizar y rechazar la sospecha, creemos que las palabras de Hegel en su *Estética* pueden aportar cierta claridad, pues distingue: 1) el carácter arbitrario de algunos símbolos, que son signos que no poseen ninguna de las cualidades de lo que simbolizan, por lo que sólo arbitrariamente han podido ser puestos en relación significante y significado; 2) los símbolos que poseen algunas cualidades del significado, más otras que no tienen nada que ver con él (el león es fuerte pero no es sólo fuerte, aunque simbolice la fortaleza; otro tanto pasa con el zorro y la astucia, etc.); 3) como consecuencia, la ambigüedad consustancial al símbolo: su contenido es doble: lo simbolizado y la imagen concreta que es.

El análisis hegeliano —que nos permite precisar las afirmaciones saussurianas— es de interés en este debate, pues la ambigüedad del símbolo parecería satisfacer las condiciones del signo artístico: ¿acaso no hay en él una doble resonancia: icónica y significativa? Hegel mismo ha rehusado identificar la esfera del símbolo con la esfera del arte, pero las razones aducidas (en la *Estética, Del símbolo en general)* pertenecen al patrimonio de su pensamiento, a su peculiar interpretación filosófica e idealista del espíritu y su desarrollo, por lo que ahora no podemos echar mano de ellas. Sin embargo, creo que podemos llegar

(8) Páginas 127 y ss. de la trad. castellana, Buenos Aires, 1965.

a sus mismas conclusiones por otro camino, que nos aclarará la configuración concreta del signo artístico.

La ambigüedad del símbolo hegeliano —y la ambigüedad del saussuriano, que conserva vínculos naturales además de los convencionales— se centra en torno a la convivencia de cualidades referentes a lo simbolizado (el vigor y el león) y cualidades no referentes a lo simbolizado (todas las otras notas del león que no aluden para nada a la fortaleza). En la simbolización no se asumen todas las cualidades del signo, pues de lo contrario, no quedarían, como resto, los vínculos naturales, sino que sólo existirían los convencionales y arbitrarios, inmotivados. Ningún resto le queda a la imagen acústica —salvo en el caso de las onomatopeyas— explicadas adecuadamente por Saussure, y, después, por los lingüistas estructuralistas, mientras que el resto subsidiario puede ser incluso más importante que la referencia simbólica en el símbolo, y posterior origen de todo tipo de confusiones y ambigüedades, tal como lo demuestra la simbología de los últimos tiempos medievales. Esta convivencia se realiza como contigüidad de cualidades, aprovechadas unas y otras no, por lo que el símbolo es, en verdad, un desdoblamiento y una mutilación. Ahora bien, el signo artístico es *uno*, dijimos, no deja ningún resto, lo cual le aleja del símbolo. Podría existir ambivalencia, ya que no ambigüedad, si representase una idea ya hecha, si ilustrase una idea. Pero la ejemplificación llevada a cabo es sumamente expresiva a este respecto. Ni Lichtenstein ni Warhol representaron una idea que estuviese ahí, que pudiese ser indistintamente usada por unos y otros, se limitaron a plasmar una cara desconocida del mundo a través de lo conocido, sin perderlo, a cristalizar un significado que no estaba hecho, que se hacía en sus imágenes.

Así pues, y esta que vamos a hacer es una afirmación que podíamos haber realizado hace tiempo, pero que sólo ahora, tras la comparación con otros signos y la correspondiente crítica se comprende en toda su amplitud, la significación del signo artístico no es tarea de uno u otro de sus elementos, sino resultado de su conjunción. El signo es, entonces, una totalidad concreta de extraordinaria complejidad si lo comparamos con el símbolo saussuriano. Totalidad, porque se constituye a partir de varios elementos; concreta, porque todos esos elementos dan lugar a ese signo, pierden en la constitución su independencia, pero no desaparecen. La obra de Lichtenstein ya no es la mera reproducción de la viñeta, aunque lo siga siendo y se apoye en esa característica para cumplir adecuadamente su significado, es una imagen significativa. Y el significado sólo aparece en tal imagen, no antes o en otra parte.

Por continuar siendo la reproducción de un objeto y, sin embargo, poseer un significado más amplio que tiñe esa función representativa,

la imagen no es ambigua ni ambivalente, como el símbolo analizado por Hegel, porque tal representación ha sido asumida por la significación, y sólo en esta perspectiva funciona y tiene sentido adecuado, no por sí misma. Por ello, todo discurso sobre la información temática o narrativa de la obra ha de tener en cuenta esta función significativa general, de la que no puede sustraerse y a la que, mucho menos, puede negar o despreciar. La consideración de las obras artísticas como fuente de información histórica —consideración de la que tenemos ilustres ejemplos entre los estudiosos de todas las épocas— supone una mutilación básica de su complejidad, en la que los elementos se suponen totalmente independientes: en las artes plásticas el factor informativo temático será la imagen, mientras que en las literarias será el discurso simbólico (en la clasificación de Peirce).

En la línea de este razonamiento parece obvio que no debemos confundir la configuración del signo artístico con la del factor icónico o imágen que en él encontramos. Pero tampoco aceptamos una independencia absoluta entre ambos. A lo largo de la historia del arte nos encontramos con dos tipos fundamentales de configuración formal de la imagen: la composición y la estructura. La primera se desarrolló normalmente a partir de las necesidades figurativas o representativas, mientras que la segunda inicia su camino con la ruina de la figuración. La composición alcanzó sus más preclaros ejemplos en la pintura clásica, asentándose sobre las leyes de la perspectiva, mientras que la estructura empieza a desarrollarse a partir del constructivismo. También en literatura podemos advertir esta disparidad de planteamientos: la composición como recurso típico de la novela naturalista —Zola sería un ejemplo inmejorable, pero también Pérez Galdós— y la estructura, propia de las nuevas formas narrativas, especialmente Proust y Joyce. Escapa por completo al objeto del presente trabajo el analizar la configuración de la composición y la estructura (9), bástenos con señalar que ambas responden al signo icónico en cuanto tal —y no tienen por qué ser las únicas, pues nuevas técnicas narrativas (las propias de los *mass media)* traerán consigo otras distintas—, siendo la clave de la primera la contigüidad y la adición o acumulación, y de la segunda la interrelación e interpretación. Al constituirse en el signo icónico ejercen una doble mirada: al tema (es decir, la similitud de hecho en que consiste todo icono) y al significado (el signo icónico y el símbolo).

Esta doble mirada, o esta ambivalencia de la configuración formal,

(9) El análisis de la composición y la estructura no ha sido llevado a cabo, que sepamos, por ningún historiador del arte. Quien más se acerca es Wölfflin, con sus «conceptos fundamentales», pero tales conceptos se mueven siempre en el ámbito de la composición. Nos proponemos realizar este estudio en un futuro próximo.

que se funde en la unidad de la obra artística, nos lleva de nuevo al problema de la relación entre los niveles. Si anteriormente el modelo de Saussure resultaba improcedente, creo que el debate llevado a cabo por el mismo Saussure sobre la lingüística sincrónica y la diacrónica, en el que salen a relucir algunos temas fundamentales para la comprensión de la lengua y el habla, nos aportará luz y claridad. Esperanza no carente de fundamento si tenemos en cuenta que la obra de arte no es un signo, sino un conjunto de signos, un lenguaje.

Saussure compara la lengua con el juego de ajedrez (la comparación es ya clásica). Cuando un jugador de ajedrez mueve una pieza, ese movimiento tiene una doble repercusión: sobre la misma pieza, que está ahora en otra situación, en otro lugar, en otra relación con las restantes, que pueden «comérsela» o no; sobre todo el sistema, todo el juego, que ofrece a partir de ese momento, a partir de esa jugada, nuevas posibilidades de defensa o ataque (10). Este tipo de repercusión tiene poco que ver con la composición formal que antes señalábamos, pero mucho con la estructura. En la composición, el cambio de pieza hubiera supuesto una alteración, pero no hubiera introducido alteraciones en el sistema, en la totalidad. Hoy día valoramos estatuas clásicas mutiladas y podríamos valorar novelas de Zola o de Galdós a falta de uno o varios capítulos (quizá no entenderíamos adecuadamente la trama, puesto que nos faltaría una pieza para encajar, pero el resto del *puzle* tendría su sentido y su valor). No podremos decir lo mismo a propósito de una escultura constructivista de Gabo o de Pevsner: ahí no habría mutilación, la desaparición de una parte arruina totalmente la obra, que es ya otra; la eliminación de una parte de *En busca del tiempo perdido* impide una comprensión adecuada de personajes y situaciones, porque ninguno está hecho desde un principio, ninguno tiene un ser que, luego, actúa, se desenvuelve, se incorpora a la acción, sino que ese ser, su sentido (pues no hay ser alguno), va haciéndose a lo largo de la narración, la situación no ha sido determinada y fijada, sólo al fin cobra su sentido pleno, no por acumulación, sino merced a su repercusión sobre las otras situaciones y la de otras sobre ésta, cambiando continuamente su fisonomía.

Alumbramos así una noción que empieza a tener cierto arraigo teórico, la de estructura. No es momento de discutir sus múltiples acepciones. Quedémonos con la más simple ya señalada y olvidemos las largas polémicas que ocupan a lingüistas y filósofos. Pero sí podemos indicar cuál es, para nosotros, el contexto teórico más acertado de la noción. Si tuviéramos que remontarnos hasta pensadores clásicos, me atrevería a decir que la raíz de la noción de estructura se encuentra en

(10) *Ob. cit.*, pp. 158 y ss.

la de totalidad concreta que Hegel manejó explícita e implícitamente en su *Estética*. Categoría ésta de totalidad concreta que posteriormente iba a emplear con singular acierto Karel Kosík en su *Dialéctica de lo concreto* (11), y que vislumbró algún fenomenólogo como M. Merleau-Ponty al hablarnos del lenguaje y el arte, al señalar que el significado lingüístico no nace de la suma de los significados aislados de cada una de las palabras que intervienen en la oración, sino del conjunto, que puede llegar a eliminar los significados individuales superándoles en otro (12).

De la misma manera, el significado del signo artístico no nace en la acumulación o suma de los significados correspondientes al signo icónico y al simbólico, sino del conjunto tomado como un todo, como una totalidad concreta, y cualquier variación, sea en los dos niveles fundamentales o en el nivel subsidiario del icono, tendrá consecuencias sobre el conjunto, lo que pone de relieve la necesidad intrínseca de las partes, como ya había señalado Hegel al hablar de la particularidad, como ya había señalado, también, Galvano della Volpe, mucho más hegeliano en este punto de lo que él mismo sospechaba.

III

Examinada someramente la estructura formal del signo artístico, será menester proseguir la investigación enfrentándonos con un problema que no puede ser abordado teóricamente mientras no contemos con una experiencia más amplia. Se trata de estudiar la génesis de este tipo de imagen y las relaciones entre imagen y concepto que tal génesis im-

(11) Páginas 55 y 56 de la trad. castellana, México, 1967: «Pero, en verdad, la totalidad no significa *todos los hechos*. Totalidad significa: realidad como un todo estructurado y dialéctico, en el cual puede ser comprendido racionalmente *cualquier hecho* (clases de hechos, conjuntos de hechos). Reunir todos los hechos no significa aun conocer la realidad, y todos los hechos (juntos) no constituyen aun la totalidad. Los hechos son conocimiento de la realidad si son comprendidos como hechos de un todo dialéctico, esto es, si no son átomos inmutables, indivisibles e inderivables, cuya conjunción constituye la realidad, sino que son concebidos como partes estructurales del todo. Lo concreto, o sea, la totalidad, no es, por tanto, todos los hechos, el conjunto de ellos, el agrupamiento de todos los aspectos, cosas y relaciones, ya que en este agrupamiento falta aún lo esencial: la totalidad y la concreción. Sin la comprensión de que la realidad es totalidad concreta que *se convierte en* estructura significativa para cada hecho o conjunto de hechos, el conocimiento de la realidad concreta no pasa de ser algo místico, o la incognoscible cosa en sí.»

Sobre este asunto pueden leerse también atinadas observaciones de L. GOLDMAN en sus *Investigaciones dialécticas*.

(12) Especialmente en su artículo «El lenguaje indirecto y las voces del silencio» y en «Fenomenología de la percepción».

plica. Pensamos que existe un correlato entre imagen y concepto, pero su específica peculiaridad no ha sido estudiada todavía. Sólo viendo empíricamente la existencia o inexistencia del correlato en el niño —para lo cual podemos apoyarnos, pero sólo apoyarnos, en los trabajos de Piaget—, llegaremos a un adecuado conocimiento de las relaciones y podremos pasar, con base suficiente, a la etapa siguiente, en la que se abordarán los problemas planteados por la referencia significativa concreta de la imagen, su convencionalismo o naturalismo, etc.

Mas, por el momento, ese es sólo un programa, no un trabajo ya hecho.

VALERIANO BOZAL
Castelló, 9
MADRID-1