

# **P**erspectivas de una semiótica de las artes visuales\*

Umberto Eco

¿Cuáles son las relaciones actuales entre la investigación semiótica y el estudio estético y sociológico de las artes visuales?

Si tuviéramos que trazar un paralelo con las artes verbales, deberíamos decir que a la situación óptima se llega cuando:

a) de un lado, la lingüística o la semiótica textual analizan porciones de comportamiento verbal, no necesariamente artístico, para deducir de ellas leyes generales de la significación y la comunicación verbales;

b) del otro, la crítica literaria se vale de esos descubrimientos teóricos para comprender mejor la naturaleza de un texto verbal.

Tenemos un ejemplo de esto cuando, después de que la lingüística y la retórica han alcanzado una suficiente articulación teórica, el crítico literario examina un texto poético a la luz de reglas lexicales, sintácticas y retóricas para mostrar mejor su naturaleza de «artificio». Recordemos el análisis que hace Jakobson del discurso de Antonio.

¿Podemos decir que el estado de una semiótica visual permite operaciones semejantes? Mi respuesta es, por ahora, negativa, aunque, como veremos, no pesimista.

Las causas de esta situación sin salida son las siguientes:

\* «Prospettive di una semiotica delle arti visive», en: *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milán, Feltrinelli, 1979, pp. 69-83.

a) las semióticas visuales han cometido una serie de errores que han dificultado la constitución de una teoría de la significación visual. El primero de esos errores fue la ilusión de que se podían tratar los fenómenos visuales como analizables en signos descomponibles y codificados, allí donde eso se podía hacer a lo sumo en el nivel de vastas configuraciones iconográficas, obteniendo resultados ya obtenidos por la iconografía y la iconología; este límite no habla en favor de una semiótica visual, pero confirma la obvia sospecha de que la iconografía y la iconología son ya, por sí mismas, capítulos perfectamente constituidos de una posible semiótica de la pintura, que habrían dicho ya y podrán decir en el futuro lo que tienen que decir, sin tener que ser retraducidas a otra jerga;

b) las semióticas visuales han aplicado con ingenuidad y dogmatismo el modelo lingüístico: no sólo la noción de signo (que de algún modo ha de ser recuperada), sino también la de rasgos pertinentes y articulaciones entre rasgos, como si una imagen fuera descomponible en unidades émicas como un fonema y como si la noción de unidad discreta adoptada en la lingüística fuera aplicable a unidades visuales sin atentas y fatigosas transformaciones categoriales;

c) se ha procurado hacer una semiótica de los rasgos elementales del lenguaje pictórico partiendo del lenguaje pictórico en cuanto lenguaje constituido, como si la lingüística hubiera analizado los componentes elementales del lenguaje verbal partiendo del lenguaje verbal en acto. En realidad, el fonólogo que descompone la palabra en unidades discretas desprovistas de significado, parte de consideraciones prelingüísticas, de naturaleza acústica o espectral, y sólo en ese nivel identifica entidades (y, además, los modos de nuestra percepción y combinación de tales entidades) que la lengua en cuanto acto, ejercicio de la palabra, usa, pero no conoce o no reconoce. Por eso, tampoco una semiótica de lo visual ha de hacerse analizando directamente obras de pintura, sino partiendo de los mecanismos neuropsicológicos de la percepción visual o —como se está haciendo hoy— de experimentos de simulación de los procesos perceptivos de reconocimiento de imágenes por máquinas inteligentes. Una semiótica de la *pintura*, en cambio, no debe partir del problema de cómo se reconoce, por ejemplo, un cuadrado o la imagen de una nube: ésa es materia para una *microsemiótica* de lo visual, cuyos datos deben ser *presupuestos* por la semiótica de la pintura. Del mismo modo, un semiólogo de la literatura que analiza los artificios comunicativos de un texto narrativo o poético da por descontado que existen mecanismos de reconocimiento de los fonemas y

de los sintagmas mismos, y trabaja en un nivel en el que tales mecanismos no son problematizados más, excepto cuando un particular tratamiento del material verbal los pone en discusión (como en el caso de la poesía transmental, de los *puns* joyceanos, de las lenguas inventadas de los dadaístas, de particulares juegos onomatopéyicos, de cierta poesía visual). Digo esto para poder poner entre paréntesis, en este lugar en que se habla de artes visuales, los problemas relativos al reconocimiento de las figuras y todo posible análisis de lo visual en términos de unidades constitutivas elementales. No porque sean problemas de poca importancia, sino porque, repito, no podrán ser resueltos por ninguna semiótica de la pintura o de las artes visuales en general.

Dicho esto, los problemas que afrontaré son tres:

a) ¿es posible, no obstante, hacer uso experimental de fenómenos artísticos para discutir algunos problemas de teoría semiótica general, sin pretender que las conclusiones de la teoría sean aplicadas inmediatamente para una mejor comprensión crítico-histórico-sociológica de las artes visuales?;

b) ¿es posible extrapolar algunos de estos resultados, aunque sea en forma provisional, para hacer de ellos instrumentos descriptivos e interpretativos de algunos fenómenos de las artes visuales?;

c) ¿es posible que, sin intentar irreflexivas traducciones de sistema semiótico a sistema semiótico (como ocurrió cuando se trató de lingüistizar lo visual), se puedan identificar algunos instrumentos de la semiótica actual que, elaborados en otros ámbitos (como el verbal), no sólo sean aplicables al universo visual, sino que, más aún, hallen en este ámbito una sede natural suya, quisiera decir: «originaria»?

Para responder a estas interrogantes realizaré una triple operación:

1. En mi *Tratado de semiótica general* yo había intentado superar la rígida distinción entre signos simbólicos, icónicos e indexales (y la misma noción del signo como entidad simple reducible a tipologías elementales) mediante una tipología de los modos de producción signica, esto es, de los modos en que construimos expresiones y las asumimos como correlacionadas (u originalmente las correlacionamos) con un contenido culturalizado. En mi libro yo planteaba escasas y concisas relaciones entre esos modos y los fenómenos visuales (o, mejor aún, artístico-visuales), pero suponía que esos modos deberían explicar (entre los otros fenómenos semióticos) también éstos. Ahora trataré de releer mi tipología demostrando cómo es particularmente apropiada para operaciones de las artes visuales. Al hacerlo,

nos daremos cuenta de que si es verdad que en un cuadro tradicional todos estos modos productivos están en funciones (y he intentado mostrarlo en el *Tratado* dedicando una nota a un cuadro de Rafael), lo que parece difícil en ese ámbito es precisamente distinguirlos y reconocerlos. En cambio, en el arte contemporáneo estos modos aparecen más claramente por un hecho simplísimo: el arte contemporáneo que se plantea como reflexión metalingüística sobre sus propias modalidades, en realidad ha privilegiado, en cada ocasión, una de esas modalidades y ha apostado sólo a ella. Curiosamente, el arte contemporáneo no es más complejo, sino más simple que el arte tradicional, y si parece de difícil comprensión es precisamente porque se concentra de manera ascética en modalidades productivas aisladas, llevando cada una de ellas al máximo de sus posibilidades. El arte contemporáneo se manifiesta así, y sobre todo, como laboratorio semiótico, o ejercicio metalingüístico, mientras que el arte tradicional hablaba o fingía hablar lenguajes ya constituidos —también cuando los estaba innovando. No estoy diciendo cosas nuevas, sólo procuro releerlas a la luz de la experiencia semiótica.

2. Una vez esclarecidos estos puntos, procuraré utilizar las conclusiones a que llegaremos sobre una obra tradicional, a saber, el tríptico del *Carro de heno* de El Bosco. Para hacerlo, me valdré ampliamente (aunque el uso al que los someteré implica sólo mi responsabilidad personal) de los resultados alcanzados por Gloria Vallese en su tesis doctoral *Modos de producción signica en la obra de Hieronymus Bosch*. En esto puede ocurrir que los instrumentos semióticos no permitan una mayor comprensión crítica de la obra de que se trata (este juicio sigue siendo de la competencia de los historiadores del arte), pero, sin duda, permiten explicar mejor el proceso de comprensión realizado por los destinatarios en que El Bosco pensaba, reponiendo la obra como artificio semántico-pragmático cuya actuación depende de procesos cooperativo-interpretativos realizados por los propios consumidores naturales (y también por aquellos menos naturales que somos nosotros, siempre que lleguemos a ser capaces de reactualizar las condiciones semióticas en que la obra fue concebida y realizada).

3. Este segundo proyecto está estrechamente ligado al tercero. Creo que en lo que respecta a la lectura de las obras de artes visuales, los instrumentos semióticos más prometedores nos los suministran hoy día las semióticas textuales. También una obra de arte visual es un texto y como tal ha de ser examinada, y un texto es una máquina semántico-pragmática que

exige que se la actualice en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación, o donde el autor construye artificios semióticos previendo los comportamientos de su propio destinatario, imaginándolos por adelantado, inscribiéndolos en las fibras mismas de su propio artefacto textual, y postulándolos como condiciones de éxito (o de felicidad, como hoy se suele decir) de su propio acto comunicativo.

## **Modos de producción signica**

Un signo es alguna cosa que esté en el puesto de alguna otra cosa a los ojos de alguna persona en algún respecto o capacidad. Para poder realizar esta situación, el emisor de una función signica debe articular una expresión manipulando un *continuum* material dado de tal manera que ella aparezca como correlacionada con un contenido, o con una porción del campo semántico que constituye el modo en que una cultura dada ha vuelto pertinente el universo de su propia experiencia. Existen casos, por mí definidos, de *ratio facilis*, en los cuales el emisor tiene a su propia disposición, en su propio repertorio de conocimientos culturales, un *tipo* expresivo, que debe realizar concretamente como espécimen [*occorrenza*] expresivo, y este tipo está ya correlacionado convencionalmente con un contenido, con una porción dada y definida del campo semántico. Pero existen también casos, por mí definidos, de *ratio difficilis*, en los cuales se dan las dos siguientes situaciones: o el emisor tiene presente una porción de contenido, pero no dispone del tipo expresivo ya convencionalizado, y debe construir, según el modelo del tipo de contenido, un tipo expresivo adecuado; o el emisor quiere comunicar una porción de contenido no suficientemente definida y, al manipular el *continuum* material para construir un tipo expresivo realizado en el espécimen que él produce, produce y sugiere al mismo tiempo un nuevo tipo de contenido, o revela por vez primera nuevas modalidades de segmentación y organización de la experiencia. No me detengo más en estos problemas que ya he discutido en el *Tratado*, y simplemente recuerdo que los modos de producción signica por mí tipologizados tienen en consideración los siguientes parámetros:

a) el trabajo físico requerido para producir la expresión (que da lugar a las categorías de Reconocimiento, Ostensión, Réplica e Invención);

b) el modo en que la expresión es correlacionada con el contenido (por *ratio facilis* o por *ratio difficilis*);

c) el tipo de *continuum* material que es formado, y

d) el modo de articulación (en unidades gramaticalizables o en imprecisas porciones textuales).

Si bien los cuatro parámetros son esenciales para mi clasificación, hoy, por razones de simplicidad, sólo tomaré en particular consideración los dos primeros.

Tenemos el *reconocimiento* cuando un objeto o acontecimiento dado, producido por la naturaleza o por la acción humana, es entendido por el destinatario como expresión de cualquier otra cosa en virtud de una relación física suya (presunta y pasada) con su propia causa, que deviene el contenido de la misma. Yo diría que se trata de la forma más elemental de actividad artística y, en lo que respecta al primer tipo de reconocimiento, véanse las *huellas*: aparecen ya como contornos de manos oprimidas contra la roca en el arte prehistórico. La huella actúa por *ratio difficilis*, porque de las características de la expresión se remonta, proyectando hacia atrás, a las características de una clase de causas posibles (con todas las debidas diferencias entre los caracteres de la huella y los de la clase de los impresores, y a través de una selección muy precisa de aspectos pertinentes, en detrimento de todos los otros). En el arte moderno podemos caracterizar como huellas las fotografías (ya Peirce las veía como índices y no como iconos), y más aún aquellas fotografías deliberadamente tratadas de manera que queden sólo algunos elementos (contorno, claroscuros) como vehículo signifiante. Pero también clasificaría entre las huellas las reducciones de los cuerpos a pura silueta, como ocurre con Ceroli, o las *silhouettes* de Schifano de los años 60.

En el reconocimiento de los *síntomas*, la expresión está preformada (*ratio facilis*) y es correlacionada, por experiencia precedente codificada, con su propia causa (contenido signifiante). Estoy indeciso en lo que respecta a un reconocimiento de operaciones sintomatológicas en el arte contemporáneo, pero pienso que ciertos empleos del cuerpo en el Body Art o en otras formas de acción mímica permiten ver el cuerpo como efecto visible de otras causas, lo mismo que el cuerpo del mimo que se mueve trabajosamente contra un viento invisible remite al viento como nos remite una bandera batiente o una manga de aire que se tensa.

El reconocimiento del *indicio* vincula la expresión, preformada, a un agente causante conectado por contigüidad confirmada o supuesta, con el objeto que desempeña la función de expresión: yo vería un arte indicial en la obsesión con que hoy ciertos artistas reúnen *excerpta* de su propia exis-

tencia anterior y los exponen como diario físico. Vería también como indicio (pero se podría también caracterizar como síntoma) sea el corte de Fontana, que aparece no tanto en calidad de estado de la tela, como con carácter de testimonio de la hoja y del gesto que lo han producido, sea el trazado de tanta pintura gestual, donde el *dripping* no nos habla tanto del color presente como del movimiento de la mano que lo ha instituido sobre la tela.

Pasemos a los fenómenos de *ostensión*: aunque ya la semiótica medieval nos había hablado del valor signico de los objetos presentados como ejemplo de la clase entera a la que pertenecen, es, sin embargo, la imagen del *ready-made* la que hoy se evoca cada vez que se quiere ejemplificar un caso de ostensión. *Ready-made* que puede exponer ora el objeto entero por su propia clase, ora una parte del objeto por el objeto, ora una ficción de objeto por el objeto y su clase (como ocurre, por ejemplo, con la representación estilizada de la lata de sopa Campbell de Warhol o con la máquina de escribir blanda de Oldenburg).

Más complejo es el caso de las réplicas, cuyo ejemplo más claro y vistoso parece el de las *unidades combinatorias* que son los signos verbales (preexistentes como tipos expresivos, repetibles al infinito, ligados convencionalmente un significado igualmente convencionalizado). Pero las unidades combinatorias son sólo uno de los tipos de réplicas. Más relevantes a los fines de nuestra discusión son los vectores y las estilizaciones.

Poco hay que decir en cuanto a las *estilizaciones*, dado que la mayor parte de los iconogramas, desde las figuras de los naipes, pasando por los emblemas heráldicos, hasta las configuraciones de la pintura de *sujet* establecidas mediante convención (Anunciación, Natividad, Crucifixión), entran en esta categoría. Pero en la pintura tradicional la variedad de las realizaciones a veces hacía pasar a un segundo plano el peso de la estilización, complicándola con otros modos de producción signica. Más evidente parece la operación en la mayor parte del Pop-Art, que se sirve de imágenes ya depositadas en una forma rigurosamente estilizada en el repertorio de lo imaginario cotidiano —y, obrando así, revela la dosis de estilización contenida en la presunta creatividad de los *mass media*.

Mucho hay que decir, en cambio, en cuanto a los *vectores*, configuraciones no necesariamente icónicas en las que las marcas perceptibles de espacialidad y temporalidad reproducen relaciones que se han de identificar en el contenido transmitido. El arte contemporáneo abunda en focalizaciones de la modalidad vectorial pura. Ella se instaura inicialmente

en las técnicas de dar el dinamismo futurista, y aparece soberana, ora en episodios de lo Informal en los que la sola dirección del trazo deviene el principal contenido del cuadro (piénsese en Mathieu y, de nuevo, en el Action Painting), ora en los episodios del Arte cinético, vectorial por excelencia —por no hablar de más recientes experimentos de video. Pero elementos de direccionalidad aparecen como fundamentales en tantos juegos de estructuras primarias y, por último, en la mayor parte del Land Art, por no hablar de nuevo de los múltiples usos del cuerpo o de los rayos luminosos. O en la espacialización de los sonidos que intervienen como índices vectoriales en muchas realizaciones de ambientes multimediales. Entre las réplicas clasifico también las *pseudounidades combinatorias*, en las que se produce un plano de la expresión perfectamente articulado y analizable mientras el plano del contenido queda, por así decir, disponible. Y todo el arte abstracto entra en esta categoría; si se quiere ser muy preciso, en menor medida Malévich y Kandinsky, que entienden sus formas y sus relaciones espaciales como expresión de contenidos metafísicos, y en mayor medida Mondriaan y (naturalmente) todo el arte matemático, las estructuras así llamadas cibernéticas, los experimentos cinéticos.

Por *estímulos programados* entiendo artificios expresivos que el destinatario recibe como puro estímulo (y no como signo), pero que el emisor en la partida asocia con la necesidad de la respuesta comportamental que inducen, por lo cual el destinatario los sufre como fuerza física, pero el emisor los articula como elementos lingüísticos. Situaciones de ruptura y elementos de sorpresa en un happening, estímulos producidos en experimentos multimediales por medio de luces y sonidos, entran en esta categoría. Pero si para realizar una impresión de iconicidad un pintor debe producir sobre la tela efectos sustitutivos de percepción estimulados comúnmente por otros fenómenos (tal como una diferencia de colores produce un estímulo sustitutivo de una sensación lumínica), entonces, por un lado, las estimulaciones programadas presiden las realizaciones ilusionistas de los procedimientos icónicos, y, por el otro, en mucho arte contemporáneo tenemos juegos de ambigüedades perceptivas que trabajan por aumentar al máximo estas posibilidades sustitutivas.

La última categoría, la de las *invenciones*, concierne a los casos en que elementos caracterizantes de un modelo de contenido son transformados, según reglas proporcionales dadas, en elementos del espécimen expresivo, y a menudo se construye el modelo de contenido en el mismo proce-



so en que se realiza el espécimen expresivo. Se diría que éste es el procedimiento que preside la pintura figurativa clásico-realista (sin embargo, veremos más adelante cuánto intervienen, también en estos casos, otros modos de producción signica ya enumerados). Y, por ende, uno estaría tentado de decir que el arte contemporáneo practica la invención en los casos de pintura hiperrealista. Pero forman parte de las invenciones los *calcos* o *congruencias*, en los que algunos puntos en el espacio físico de la expresión remiten a los puntos reales o virtuales en el espacio físico de un objeto real (un referente preciso, como en el caso de las máscaras mortuorias) o virtuales (una clase de objetos). Y quisiera citar como ejercicio sobre los calcos la escultura de Segal, o algunas operaciones de Kienholz.

De las invenciones forman parte las *proyecciones*, en las que los puntos en el espacio del espécimen expresivo remiten a pocos y muy selectos puntos en el espacio de un modelo de contenido; y si éste es el caso elemental de las similitudes geométricas, de las plantas, de los mapas, es también el de tanto arte hoy realizado con los *plotters* de una calculadora electrónica, en el que, mediante un algoritmo, unos pocos puntos en el espacio de la expresión obligan al destinatario a proyectar hacia atrás y reconstituir una configuración reconocible —allí donde, de lo representado figurativamente, sea individuo o clase, ya han sido seleccionados los puntos verdaderamente pertinentes, por ejemplo, los contornos, las aristas, las caras no batidas por la luz. Por último, entre las invenciones se hallan los grafos, que reproducen puras relaciones de orden mediante transformaciones topológicas. Y aquí me parece que en los experimentos del arte contemporáneo los ejemplos no faltan.

Rara vez una obra visual particular encarna un solo modo de producción, y cuando más compleja es la obra y más se acerca a la multiplicidad de aspectos de un cuadro figurativo realista, todos van apareciendo en acción. Pero me parece que nunca como en el arte contemporáneo los artistas se han concentrado, por turno, en un solo modo productivo, haciendo de él el objeto mismo de su investigación y permitiéndole a la reflexión teórica extraer de las lecciones del arte enseñanzas que van más allá de la experiencia estética y que dicen muchas cosas sobre nuestras modalidades de producción signica en todos los niveles. Insisto en esto porque sólo estudiando estas modalidades de producción en sistemas no verbales se pueden reformular categorías que servirán para replantear los mismos fenómenos estrictamente lingüísticos a una luz mucho más compleja de lo que nos haya dicho hasta ahora la lingüística.

## «La carreta de heno»

Veamos ahora cómo estas modalidades productivas, que en el arte contemporáneo hemos visto aisladas, pueden intervenir, todas juntas, en una obra «clásica». Se trata de captar qué ve el destinatario en el tríptico de *La carreta de heno* del Bosco. Qué veía en él el destinatario natural de la época, qué quería El Bosco que viera en él, qué podremos ver en él nosotros si accedemos a dar una lectura semiótica del mismo sin ceder a reacciones puramente emotivas o a analogías indebidamente escogidas como la remisión al surrealismo, a una pintura deseante [*desiderante*] o a no sé qué otra cosa.

Si la pintura hubiera de permitirnos decidir cómo es que reconocemos las imágenes, deberemos ante todo estudiar la obra desde el ángulo de la invención. ¿Cómo es que reconocemos hombres y mujeres, árboles y arquitecturas, ángeles y diablos, luz y tinieblas? Pero hemos dicho ya que la reconocibilidad de la imagen es un problema que está más acá del cuadro (del texto visual) individual: ella está dada ya por otra investigación (desgraciadamente, todavía por venir). En todo caso, precisamente frente a El Bosco caen las ilusiones de una fácil definición del iconismo como realización de signos que tienen las mismas propiedades de la cosa representada y, por tanto, son reconocibles por semejanzas. Piadosa ilusión, porque podemos entender todavía cómo por semejanza se reconocen un viejo y un niño, ya menos cómo se reconoce a Dios Padre (a la izquierda), que no es una reproducción de una cosa, sino, si acaso, reproducción de otras imágenes (y, por ende, un caso de estilización) y, en el origen, reproducción de un concepto verbalizable, proyectado por *ratio difficilis* mediante múltiples contratos culturales. Y, por último, no podremos decir verdaderamente cómo reconocemos la fauna y la flora improbables de las partes superior e inferior del cuadro, allí donde El Bosco imita algo que no existe y que no conocemos, y, por ende, mediante adiciones de elementos estilizados produce, por aglomeración de unidades repetibles, un objeto completamente nuevo.

El hecho es que basta una inspección en la pintura de esa misma época para darse cuenta de que la mayor parte de las imágenes que parecen realizadas por invención han sido realizadas, en cambio, por variación libre, pero irresponsable, de estilizaciones precedentes.

Por lo demás, se ha notado que la alegoría de la carreta de heno, que suele significar el modo en que el siglo necio se afana en disputarse mate-

rias viles como el oro (del cual el heno es una metáfora), es, en El Bosco, la reproducción de una representación teatral didáctico-moralista, en la que los campesinos, los monjes, los caballeros, el carro y el heno son personas y objetos reales. Por tanto, es un caso de ostensión en el que seres concretos, disfrazados de manera que se asemejen por estilización a representantes de una categoría social, son utilizados como representantes de la especie a la que pertenecen. El pintor no hace otra cosa que (por sucesivas estilizaciones pictóricas, y con indudables elementos de proyección inventiva, que aquí no analizaremos) transformar en el espécimen-cuadro un modelo de acción teatral (relación de *ratio difficilis*), el cual era, a su vez, transformación por estilización y ostensión de un modelo de argumentación moral en el que la transformación por *ratio difficilis* adoptaba los modos del artificio metafórico y metonímico, artificio no pictórico, que procedía de concepto a concepto —oro/heno— y de concepto a signo ostensivo —«heno»/carreta de heno real.

Después veremos qué hace, al centro del tríptico, la carreta de heno con su cortejo. Ahora decimos que, para leer el tríptico según la alegoría que allí está inscrita, es necesario darse cuenta de que los tres paneles no son independientes uno del otro. Porque ha habido una caída de los ángeles, primero, y una caída de los progenitores, después, enviados por condena al mundo de los hombres fuera del paraíso terrenal, es que en el mundo de los hombres reside la estulticia y el rabioso afán por conseguir los bienes materiales (recuadro central). Pero porque así es el mundo y a causa de las estulticias humanas, es que aparece como lógica consecuencia de la estulticia humana el universo de las penas eternas, o sea, el infierno representado en el tercer panel.

Podemos pensar que el «lector» de El Bosco ya estaba convencido de esta «vectorialidad» de la historia. Pero el pintor trabaja precisamente a partir de vectores emplanadores y de vectores icónicos para que su propio destinatario no tenga ninguna duda. Vectores emplanadores: las tres escenas avanzan de izquierda a derecha realizando en la lectura del cuadro las modalidades de lectura y escritura en el libro, de izquierda a derecha. Vectores icónicos: porque una sola línea continua del horizonte nos hace comprender que las tres escenas se desarrollan en un único pasaje —y es importante, veremos después por qué, que también el infierno es parte de la tierra. Vectores icónicos complicados por presuposiciones: porque de figuras que disponen las piernas como si se movieran sabemos por experiencia que ellas se mueven en la dirección en que vuelven el rostro, y todo el cuadro

en sus tres paneles nos hace percibir un fuerte y reiterado impulso direccional hacia la derecha; no son los condenados lo que vienen a la tierra a cometer estulticias, son los necios de la tierra los que se encaminan a la condena, lo mismo que fueron Adán y Eva los que se encaminaron hacia la condición de la caída y no son los necios los que se encaminan hacia la condición paradisiaca.

## **Leyes intertextuales**

Pero con la última observación hemos introducido una categoría que no pertenece a la tipología de los modos de producción signica, pero sí a la semiótica textual: *presuposición*. Un texto nunca lo dice todo, dispone sus propios artificios de modo que el lector, presuponiendo lo ya sabido, lo ya depositado en la enciclopedia semántica, lo ya dicho por otros textos, pueda llenar los vacíos, los espacios en blanco, y pueda conectar por anáforas y deixis las partes que está leyendo con las ya leídas. El destinatario de *El Bosco* presupone, lo hemos visto, ciertos esquemas narrativos típicos de la historia de la Creación y del Juicio; presupone no sólo costumbres representativas, sino también costumbres de la experiencia física (del tipo de «quien camina, vuelve la cara en dirección a la meta»). Parece poco, pero basta para decirnos que la pintura nos dice por semejanza lo que se ve, sino que también nos dice lo que no se ve y anteriormente se ha depositado en el tesoro de la enciclopedia y de la intertextualidad.

Presuponer quiere decir tantas cosas. En un texto verbal quiere decir también comprender que donde cae un punto se inserta un espacio para llenar, pero lo que viene después del punto no recomienza el discurso desde donde estaba antes de la frase precedente, sino que lo retoma adelante, aunque el punto haya permitido presuponer el transcurrir de un milenio. Y así ocurre en el caso de los recuadros de los paneles, que ritman, pero no interrumpen la acción; sólo obligan a ver una dilatación de tiempo, espacio y acción (en el nivel del contenido) allí donde en el nivel de la expresión (emplanadora) hay una contracción, una cesura. Presuponer quiere decir, obviamente, entender que por debajo del límite inferior del cuadro, más allá de su límite derecho, por encima de su límite superior, la sucesión de acontecimientos continúa de algún modo (presuponemos cuando interpretamos la imagen de medio busto como la figura de un hombre, sin pensar que sea la figura de un lisiado). Pero presuponer, en sentido amplio, significa también hacer «paseos inferenciales» o correrías intertextuales:

significa ir a pescar en el tesoro de la intertextualidad esquemas narrativos, relaciones codificadas de causa y efecto, situaciones típicas, para integrar lo que el texto no dice.

Los experimentos de hoy sobre la semiótica textual y sobre la inteligencia artificial han elaborado el concepto de *frame*;<sup>\*</sup> para no incurrir en equívocos, traducimos este término, como ya ha hecho alguien, con la palabra *sceneggiatura* [escenario]. Imaginemos un cerebro electrónico al que se le suministre, para traducción u otro tipo de paráfrasis, un texto del tipo de «mientras Juan dormía, la lluvia entró por la ventana y él encontró empapada la sábana». ¿Cómo hace la máquina inteligente para entender que Juan dormía evidentemente en un cuarto y que la sábana de que se habla era la de su cama y no otra? En otros términos, ¿qué ocurre en nuestra cabeza cuando comprendemos sin dificultad esta pequeña porción textual que, sin embargo, hasta ayer las teorías semánticas no lograban explicar? El cerebro, el electrónico o el nuestro, ha sido alimentado con escenarios, no sólo con voces de vocabulario. Sabe que dormir es una acción que se realiza habitualmente en un cuarto, acostado sobre una cama (escenario número uno) y que una cama es un instrumento hecho de tal y tal manera, que incluye entre sus propios accesorios un colchón, una almohada, dos sábanas, frazadas. Amalgamando los dos *frames*, el cerebro electrónico, el cerebro electrónico está en condiciones de desambiguar la frase sin problemas.

Pero cuando digo «escenario», ¿estoy empleando una metáfora o algo más que una metáfora? Aunque sea traducida en términos verbales u otros artificios semióticos, un escenario ¿no es un esquema iconográfico? Y si el esquema iconográfico comprende, por convención, dos mesitas de noche a los lados de la cama y, sobre cada mesita de noche, una lámpara, el día en que yo vea dos mesitas de noche junto a una cama y, en el puesto de las lámparas, dos estatuillas *liberty*, ¿no inferiré de ello que, probablemente, las estatuillas son lámparas graciosamente artificiosas?

Ahora volvamos a El Bosco. Los intérpretes nos dicen que la escena central representa lo que en la pintura precedente era el Juicio Universal.

Pero el escenario del juicio comprendía, para ser concisos, un Cristo activo y juzgante (que hasta preside el pesaje de los pecados de los hombres), a su diestra una fila de ángeles que llevan al paraíso a los buenos, y a su siniestra una fila de diablos que llevan a los malos al infierno.

\* N. del T.: *Frame* (ing.): marco, armazón.

Ahora bien, el destinatario de El Bosco sabe que, por regla intertextual, entre la creación y el infierno, debe haber un juicio. De este juicio reconoce, conforme al escenario intertextualizado, al Cristo central. Además, sabe que en las fiestas populares la carreta de heno representa a la humanidad que corre detrás de sus propias vanidades. Son los pecadores. Bastaría que fueran evidentes los ángeles y los buenos que se encaminan al paraíso, y la traducción estaría hecha, con un mínimo precisamente de paseos inferenciales y un hábil juego de presuposiciones. Pero El Bosco quiere de su destinatario algo más. Quiere que, por una parte, reconozca la casi superponibilidad de los dos escenarios y, por la otra, note vacíos, y una divergencia, de manera que deba razonar sobre ello. Y, naturalmente, quiere que su destinatario prolongue el paseo inferencial más allá de los escenarios pictóricos, en el universo de la nueva sensibilidad religiosa de los países nórdicos, a mitad de camino entre *devotio* moderna y reforma inminente.

La superposición de los escenarios funciona desde el momento en que el destinatario dice «debe ser la misma cosa» hasta el momento en que el destinatario debe suponer que se trata, por lo demás, de una cosa diferente.

Es que Cristo, que en el escenario del Juicio era el agente que ejercía su poder sobre los condenados, y el diablo, que era el agente que arrastraba a los condenados ya pasivos, han perdido su función de agentes. Ésta ha sido asumida por los propios hombres, los cuales, por su misma locura, se encaminan a un infierno que no es sino la prolongación de su loca condición terrenal. El castigo no es sino una continuación (deformada satíricamente) del pecado. Los pecadores no son arrastrados al infierno: van a él, o se dejan conducir a él; el infierno es simple trasliteración de las culpas humanas, ni siquiera rigurosa correspondencia de las penas a éstas. El desfase entre los dos escenarios nos dice por qué los vectores ya examinados subrayaban la continuidad del paisaje (o cómo los vectores de continuidad deberían conducir a inferir correctamente la moraleja del tríptico a partir del desfase de los escenarios, el presente y el evocado).

En este punto, tal vez el intérprete del cuadro puede aventurarse a preguntar por qué Cristo simplemente asiste, casi pasivo, y por qué no hay aquí ascenso de los buenos al paraíso. Creo que la sustitución de la gloria eterna con una más humana toma de conciencia de la estulticia del pecado ha de ser vista en el hombre que, a la izquierda, le muestra a un niño toda la sucesión de acontecimientos de la carreta de heno. Pero, aunque no la hubiera aquí, la salvación estaría en el cuadro mismo en la medida en que

es realizado e interpretado: el juicio final es el juicio del destinatario que toma conciencia del pecado y juzga con arreglo a la rectitud. El problema es que en el paso entre los dos escenarios hemos transitado de un mundo jerarquizado en torno al eje vertical de la relación naturaleza/sobrenatural, a un universo todo terrenal y, si se quiere, ya pasablemente *centralizado*, hasta en la estructura centrífuga de la composición.

Naturalmente, habría otras cosas que decir, otros ejercicios iconológicos que hacer, otros modos de producción signica que poner a prueba. Sin embargo, creo que el ejercicio al que nos hemos dedicado nos ha dicho bastante con respecto a la cuestión que nos habíamos planteado: cómo explicar en términos de operaciones semióticas la experiencia de interpretación de un cuadro y, sobre ese fondo, las modalidades de interpretación de los textos pictóricos en general. El ejemplo presentado nos ha permitido explicar esta experiencia empleando categorías semióticas —que, en gran parte, han demostrado ser también categorías socioculturales, pero que en igual medida han demostrado ser categorías específicas de una investigación sobre los modos de producción de la función signica.

Traducción del italiano: *Desiderio Navarro*