

LA INEFABILIDAD PICTORICA

Radoslav Ivelic

1. Introducción

1.1. En este ensayo deseamos exponer desde una perspectiva semiótica* la imposibilidad de traducir en palabras la obra de arte pictórica: el pintor no "habla" a través de su hacer, no "dice" nada —dándole a los términos que hemos puesto entre comillas su acepción más propia, es decir, lingüística.

La Pintura es inefable. Ni siquiera un poeta puede traducirla en palabras. En este sentido la Historia del Arte muestra numerosos intentos de "traducción" poética de un cuadro. Sin embargo, cada traducción resulta una obra nueva, que el pintor, a su vez, tampoco puede pintar.

1.2. En su libro "Laocoonte" [1960] Lessing sostiene que la diferencia entre Poesía y Pintura estriba en que ésta se ocupa de los **cuerpos**, mientras que aquella hace lo propio con las **acciones**; por lo tanto la Pintura es el arte adecuado para presentar las cosas que coexisten en el espacio, y la Poesía el arte capacitado para expresar lo que ocurre en una **secuencia temporal**.

* El enorme afinamiento teórico de la Lingüística contemporánea tiende a hacer del lenguaje verbal el modelo supremo de todo sistema de signos. De aquí nace la discusión —entre otras consideraciones— acerca del nombre que debe tener una "Teoría de los Signos": los defensores del modelo lingüístico hablan de **Semiología**; en cambio, quienes piensan —y en esta actitud estamos nosotros— que los sistemas de signos no poseen forzosamente la estructura del signo lingüístico, hablan de **Semiótica**. (cfr. Eco, 1972; Barthes, 1971.)

Sin duda los cambios de terminología y la evolución de las formas artísticas obligan a ajustar estos conceptos.

Lessing emplea el término "Poesía" para englobar las manifestaciones líricas, épicas y dramáticas; nosotros distinguimos, correlativamente, poesías, novelas y dramas.

No debe olvidarse, por otra parte, que Lessing considera el Drama como el género poético supremo. Y, en verdad, a éste sí le cabe el calificativo de **acción** (**drama** proviene del griego —drao—, que significa **acción**), sobre todo si se piensa que su motor es el conflicto de personajes; es decir, cuerpos en movimiento, en pugna psíquica. Sin embargo la Poesía (utilizaremos desde ya este término como clase de arte distinta de la Novela y del Drama) no se puede entender proyectando sus metáforas a un marco escénico o de cualquier otra índole (v.2.2.), ni es imprescindible que muestre una secuencia temporal.

ARLEQUIN

**Teta roja del sol.
Teta azul de la luna.
Torso mitad coral,
mitad plata y penumbra.**

(F. García Lorca: Primeras Canciones)

¿Qué actor podría encarnar a este Arlequín? Se observa en este poema el lenguaje nominal, sin verbos, característico de muchas poesías modernas [cf. Friedrich, 1959].

Por otra parte, ya en las cuevas de Altamira aparecen, en la Pintura, acciones sucesivas representadas en forma simultánea. Y, contemporáneamente, el pintor, a través del Cubismo, ha conquistado la cuarta dimensión: la yuxtaposición y fusión de planos temporales (pasado-presente-futuro) abre su gama de posibilidades significativas, para mostrar al hombre en el devenir.

Nuestro criterio comparativo se basará en el análisis de los medios de expresión. Son éstos los que configuran cada clase de arte, y no la temática o el asunto o la materia que abordan [cfr. R. P. Kupareo, 1964; Ivelic, M. 1973; Souriau, 1965].

Hay, no obstante, una intuición básica en la teoría de Lessing, que es preciso considerar: la Poesía como sucesión y la Pintura como simultaneidad responden a la fisonomía semiótico-estructural de estas artes: la Poesía se expresa a través de una **cadena** lingüística; sus signos no pueden emi-

tirse simultáneamente. Esta **linealidad** fónica se traduce en una analítica donde las palabras perfilan su comprensión y extensión en la medida en que el texto transcurre.

En cambio la Pintura es una visión, una **síntesis** perceptiva, enmarcada en un plano; se nos ofrece como “un todo (aunque difuso) del que luego se destacan las partes diferenciadas para, finalmente, ser otra vez vistas en un conjunto claro y estructurado” [Brügger, 1958, p. 227, art. FORMA, II; cfr. Arnheim, 1973].

El poeta hace germinar un valor nuevo en la **función denominativa, referencial, de las palabras**, para convertirlas, en la cadena hablada, en signo y objeto a la vez. El pintor transfigura la **función representativa de las líneas y colores**, para crear, en el **plano del cuadro**, una realidad que tiene valor en sí.

Son estas diferencias entre los medios de expresión los que —a juicio nuestro— confieren a lo poético y a lo pictórico, calidad de artes no intercambiables.

2. Algunos aspectos de semiótica pictórica, en relación a la Poesía

2.1. Suele hablarse a menudo de la línea sinuosa, quebrada, recta, fluida, etc., de un poema. Se trata de una metáfora que atiende al dinamismo de las imágenes, pero no a su estructura lingüística, la que, como lo expresamos más arriba, forma una cadena hablada. Esta “linealidad” consta, en realidad, de unidades discretas: períodos, oraciones, frases, palabras, sílabas y fonemas. No pretendemos, con esta enumeración, dar una cabal muestra de lo que es la segmentación lingüística, puesto que nos alejaría de las finalidades de este ensayo. Sólo queremos llamar la atención sobre el hecho de que esta cadena tiene su propia fisonomía y, de veras, nos obliga —cuando hablamos— a pensar “lingüísticamente”, esto es, en categorías verbales. La relación de sus segmentos en una doble articulación [v. Martinet, 1965] explica el porqué se constituye en una analítica de lo real que obliga, no sólo al poeta, sino al emisor y al receptor de una comunicación, a configurar una síntesis.

La lingüística ha advertido —sobre todo a partir de Saussure [1961]— que el lenguaje verbal es una estructura, un sistema de signos que, por esta misma causa, crea valores propios. En el seno mismo de la expresión lingüística hay dos caras: el **significante** (el elemento fónico) y el **significado**. Evita así el autor mencionado, el error de tomar “signo” por “significante”, es decir, la falsa creencia de que la realidad de la palabra se agota total-

mente en una conexión con algo exterior a ella: el referente (realidad extramental) [cfr. Barthes, 1971; Eco, 1972].

La imagen poética debe entenderse en el interior mismo de la expresión lingüística —con lo cual no renunciamos a la necesidad de conocer el referente—; no se puede comprender el siguiente poema, si nuestra experiencia es nula en relación a los seres nombrados:

PRIMERA PAGINA

Fuente clara.

Cielo claro.

**¡Oh, cómo se agrandan
los pájaros!**

Cielo claro.

Fuente clara.

**¡Oh, cómo relumbran
las naranjas!**

Fuente.

Cielo.

**¡Oh, cómo el trigo
es tierno!**

Cielo.

Fuente.

**¡Oh, cómo el trigo
es verde!**

Difícil encontrar un universo más sencillo como el que nos propone García Lorca en este poema ("Primeras Canciones"). Hay un nombrar las cosas, que las desnuda en su esencia más pura. Es una verdadera "primera página", prístina, primigenia, pero inseparable del cosmos lingüístico: los adjetivos juegan con los sustantivos a aparecer y desaparecer; una vez expresada su calidad de "claros", **cielo y fuente** se reflejan entre sí. Ya no necesitan ningún sintagma que en su relación de "determinante / determinado" digan lo que son. Se convierten en oraciones a-proposicionales, cristalinas y plenas.

Hay, pues, una categorización de la realidad en “sustantivos / adjetivos”, que en su analítica dividen y luego unen.

Obsérvese, por otra parte, cómo la calidad de “tierno” y de “verde” es expuesta por el poeta a través de oraciones exclamativas con verbo, que separan, en la versificación, el sujeto del predicado. Como consecuencia, la cualificación adquiere peso, “substancia”.

Por fin —y sin entrar a pormenorizar aspectos acústicos y métricos— la alternancia en los versos, del cielo y de la fuente, los hace entrar en una alegre ronda imposible de separar del **cosmos lingüístico**.

2.2. La Pintura se expresa en una tela enmarcada que, observada desde una perspectiva geométrica, forma un **plano**; éste, como tal, es abstracto y consta de infinitos puntos. La línea, que también es una abstracción, tiene esta misma característica.

Por otra parte, la línea —y también el color (v. 2.3.)— se “concretan” en la Pintura, según la clase de material que se utiliza (óleo, acuarela, témpera, pastel, etc.); cada pigmento posee un sello expresivo propio.

Un fenómeno análogo ocurre en la lengua: ésta, en el nivel del material sonoro, posee una articulación ideal, abstracta: los fonemas, cuyo número es limitado en cada idioma [Martinet, 1965; Alarcos Llorach, 1954]. Los fonemas son unidades discretas (es decir, discontinuas) y forman lo que Martinet ha llamado la segunda articulación de un sistema lingüístico. Cada fonema, al ser utilizado por los hablantes, se convierte en una realización concreta: sonido articulado; por lo tanto se multiplican sus maneras de pronunciarlo, sin que pierda su identidad, su valor distintivo: nariz, ángulo, tinta...

Tres palabras que comportan la presencia de un mismo fonema [n], realizado a través de tres sonidos concretos que tienen, cada uno, distinto punto de articulación.

En resumen, el poeta utiliza un sistema discreto, tanto en el plano fónico como en el del contenido (monemas, frases, etc.).

No ocurre lo mismo con el pintor, quien eleva a significación artística imágenes pintadas en un elemento, o **medium**, indiscreto; los **infinitos** puntos del plano. Su problema es hacer pertinentes todos los puntos de ese plano; hazaña imposible, sin duda. Pero sí logra una virtualidad significativa indiscreta, que lo aparta de la mimesis y le permite una creación pic-

tórica. La **cantidad**, que hace difluentes, impenetrables, las partes de que consta el ser material, se **cuifica** en la Pintura, sugiriendo identidad con el valor indiscreto del plano del cuadro.

Sin intención de abordar sistemáticamente el problema de la pintura abstracta, aportemos una perspectiva desde el ángulo que revisamos: la semantización de los infinitos puntos de una línea, y de un plano en general, tiene una base concreta en la **pintura figurativa** (por supuesto no pensamos en la mimesis sino en el cuadro donde todavía hay "rastros" de la naturaleza). Y esto porque las líneas de dicha pintura las dividimos en relación a un patrón discreto: las **partes** de que constan los seres pintados: cuerpo, brazo, mano, rostro; tronco, rama, hoja, etc., y que, como seres, tienen ya un significado, una "forma primera" a la cual el pintor transfigura sin romper con su sentido íntimo (tomamos el término "forma" como principio actualizador, determinante, interno, que ordena ópticamente a las cosas); no basta entonces, segmentar el cuadro según la naturaleza evocada (pie, mano, brazo, cabeza, etc.); entendemos su valor estético cuando reintuimos la intención del artista de valorar hasta el extremo cada punto, en relación con los demás, a través del color, composición, diseño, perspectiva, planos, volúmenes, textura, etc.; pero, a su vez, los puntos del plano se encarnan en la naturaleza, entablándose una dialéctica semiótica.

Esta es la razón del porqué los signos pictóricos no pueden evocarse con palabras. ¿Cómo reproducir **cada uno** de esos puntos, que no pueden separarse del **ser** de lo pintado? El artista hace imposible una reproducción del objeto pictórico en palabras: "tenía un mentón cuadrado, anguloso, redondeado", etc. Reproducir significa unir los puntos del plano que tengan analogía con la realidad. El plano, en sí, no interesa: es sólo un instrumento cuyo valor se pierde en la medida en que el pintor hace una copia más "verídica", "natural" y "física"... Y con ello la línea se va haciendo más neutral, menos valiosa.

En la Pintura, en consecuencia, la imagen vale en su presencia **en el plano del cuadro**, mientras que en la Poesía las imágenes son **evocadas** y no tienen contorno que las **enmarque**: la fuente, el cielo, las naranjas, el trigo, los pájaros se funden [cfr. Staiger, 1966], interiorizando el cosmos... ¿Qué dimensiones tienen los seres en el poema de García Lorca? (v. 2.1.) ¿Y qué medida adquieren en las oraciones exclamativas? ¿Y qué intensidad tiene el color? ¿No pierden su valor poético, justamente en cuanto pretendemos "objetivarlas" y convertirlas en "cuadro"?

2.3. El color es otro elemento que suele utilizarse para calificar de "pictórico" un poema:

AZUL

**Rafael tenía alas.
También el Perugino tenía alas
que al pintar derramaban sus azules.**

ROSA

**Canto en la lengua, tñño
con un húmedo rosa las palabras.**

ROJO

Pleno rubor redondo en la manzana.

.....
**Rojo de la bravura en las arenas,
rojo español redondo en las plazas.**

Ni Rafael, ni Perugino, ni ningún otro pintor del mundo podría pintar los colores de estos poemas del libro "A la Pintura", de Rafael Alberti. Esta semántica del color se basa en el color **local** (propio) de las cosas; y sus sugerencias, en sinestesias, metáforas, desplazamientos calificativos, etc., inseparables de la estructura **lingüística**. El declive del "color poético" es su valor emblemático: blanco-pureza, rojo-pasión, celeste-ensueño, etc. Y decimos declive en cuanto es un signo preestablecido, del cual incluso el pintor no siempre se libera.

2.4. El color pictórico es el medio de expresión que le da especificidad a la Pintura: la línea está implicada en él como una consecuencia natural.

El plano del cuadro reclama al pintor en grados **precisos** de intensidad, de vibración lumínica: Picasso pinta su "Anciano Guitarrista" (óleo, 1903; The Art Institute of Chicago): una vida casi exangüe, que es casi muerte en su total aislamiento y miseria. Los puntos de energía del cuadro son cubiertos con una especie de mortaja lumínica —un azul de frialdad extrema, que se configura en la rigidez abstracta de la composición. ¿Cómo describir con palabras este color? ¿Cómo agotar su pobre luz?

Luz pictórica que entabla contrastes, que se funde, que se degrada, que se mueve al compás con la textura, con la composición, con el diseño, con los volúmenes... En este sentido, el dibujo es a la pintura, lo que la danza es al ballet, o lo que la canción es a una sinfonía, o un cuento a una novela.

El dibujo divide la luz indiferenciada de un plano, desde la máxima simplicidad: el puro recorte de la luz, en siluetas, que ópticamente basta para sugerir relaciones (por ej.: figura-fondo). A partir de allí, se puede graduar la luz, oscureciendo, aclarando, creando perspectivas, planos, volúmenes. El uso de distintos colores es, ya, "orquestación" que crea tensiones más complejas. Pero, por supuesto, en el arte no se trata de lo cuantitativo, sino de lo cualitativo: un cuento o una canción son tan perfectos, en cuanto obras de arte, como una novela o una sinfonía.

Distinguimos, entonces, dos modos de sintaxis, que se fusionan en la Pintura: uno a lo largo y a lo ancho del plano del cuadro: **sintaxis planimétrica**, cuyas relaciones son delimitadas por la línea; y **sintaxis estereométrica**, provocada por los distintos tonos e intensidades.

El color pictórico es limitado en relación al brillo que pueden alcanzar las cosas en la realidad; "Gyorgy Kepes [1969] cita a M. Luckiesh, quien en su obra "Visual Illusions" dice: "Un cúmulo en el cielo puede ser cientos de miles de veces más brillante que la sombra más densa. No obstante el artista tiene que representar un paisaje por medio de una paleta cuyo blanco sólo es unas treinta veces más brillante que el negro".

La activación de los punto-luz del plano pictórico no puede ser equivalente, en consecuencia, a una mimesis, puesto que engendraría, obviamente, una luz casi inerte, sin valor. Tampoco consiste en una exageración del color local de las cosas, porque romperían el plano del cuadro en "beneficio" de una mimesis sentimental (o sentimentaloides).

La luz pictórica debe convertirse en luz-significación, no en luz meramente física. Sólo de esta manera cobra una sugerencia de **aespacialidad**, convertida en puntos de energía inagotables.

El color-creación no divide cada cosa para identificarla en su realidad física, sino que da forma a una **atmósfera** [cfr. Kupareo, 1965; 1969, y en este número de Aisthesis"]; es un **campo** de fuerzas lumínicas [cfr. Kepes, 1969; Flanagan, 1958], que invita a las cosas a adoptar otra estructura, para que, sin perderse a sí mismas, sean coherentes con la unidad del plano. De esta manera el espacio descubre la cortina a otro espacio, impalpable, etéreo, inconmesurable y humanizado. Nada más justo para ilustrar —hasta donde sea posible— verbalmente esta "aespacialidad" de la luz pictórica, que el "sfumato" de Leonardo da Vinci, en palabras de Etienne Souriau [1970]: "El claroscuro significa que entre el punto más claro y el punto más oscuro del espectáculo, el ojo y el alma del hombre perciben que existe un inmenso intervalo y que este intervalo está ricamente poblado de presencias innumerables".

Todo plano pictórico es **innumerable**, en cuanto el espacio-luz pone, en la cantidad de los seres, la unidad, la simplicidad de visión. Pero entendemos lo simple en sentido de actualización, es decir, de superación de conflictos, de fuerzas. Simplicidad es, aquí, sinónimo de plenitud donde las relaciones matemáticas, como tales, son desbordadas.

2.5. Para concluir, digamos que la inteligencia humana necesita, para entender, de lo discontinuo, es decir, de relaciones [cfr. Cimadevilla, 1964]. Sin embargo su finalidad, debido a su naturaleza espiritual, es elevarse a lo continuo, a lo que no tiene partes. En el Arte estos dos puntos, el de partida y el de llegada, se unen: la discontinuidad misma trae una sugerencia de simplicidad.

En la Poesía esta unión se alcanza en una estructura lingüística donde los nombres, en sí, son superados como mero valor referencial, porque se transfiguran en las cosas mismas. Es una interiorización sin marco, que, liberada de la continuidad y contigüidad habituales, relaciona hasta lo más disímil:

**El poeta comprende
todo lo incomprensible,
y a cosas que se odian,
él, amigas las llama.**

(García Lorca: "Este es el prólogo")

No se trata de un amontonamiento, ni de una yuxtaposición, ni de una mezcolanza. No se trata de una relación transitiva, sino **absoluta** —valga la paradoja—, en la que nace un nuevo ser. Por eso la forma poética —y seguimos entendiendo el término "forma" como principio actualizador, que anima desde "adentro"— se hace también inefable. El lenguaje es "materia" con la cual el poeta alcanza su creación, como ocurre en toda obra de arte.

La Pintura, a su vez, valora los puntos de un plano indiscreto, en las tensiones lineales y colóricas que le hacen cobrar vida. Estas tensiones no rompen con su propia naturaleza: no significa lo mismo una línea recta que una curva, una línea quebrada que otra ondulada, un color cálido que uno frío... pero la "atmósfera" pictórica de cada cuadro es irrepetible.

De este modo, los seres, que en su apariencia física, cuantitativa, son opacos, cambiantes, inestables, se elevan en las sugerencias no mensurables del plano del cuadro, a un cosmos luminoso y pleno.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ALARCOS LLORACH, Emilio

(1954) *Fonología Española* (Madrid, Ed. Gredos)

ARNHEIM, Rudolf.

(1973) *El Pensamiento Visual* (B. Aires, Ed. Universitaria)

BARTHES, Roland

(1971) *Elementos de Semiología* (Madrid, Comunicación, serie B)

BRUGGER, Walter

(1958) *Diccionario de Filosofía* (Barcelona, Ed. Herder)

CIMADEVILLA, Cándido

(1964) *Universo Antiguo y Mundo Moderno* (Madrid, Ed. Rialp)

ECO, Umberto

(1972) *La Estructura Ausente* (Barcelona, Ed. Lumen)

FLANAGAN, George

(1958) *Cómo Entender el Arte Moderno* (B. Aires, Ed. Nueva Visión)

FRIEDRICH, Hugo

(1959) *Estructura de la Lírica Moderna* (Barcelona, Ed. Seix Barral)

IVELIC, Milan

(1973) *Curso de Estética General* (Stgo. Ed. del Pacífico)

KEPES, Gyorgy

(1969) *El Lenguaje de la Visión* (B. Aires, Ed. Infinito)

KUPAREO, Raimundo

(1964) *El Valor del Arte* (Stgo., Universidad Católica de Chile).

(1965) *Creaciones Humanas. I. La Poesía* (Stgo., Universidad Católica de Chile)

(1969) *La Poesía desde su Esencia* (En "Aisthesis" N° 5)

LESSING, Gotthold E.

(1960) *Laocoonte* (México, UNAM)

MARTINET, Andre,

(1965) *Elementos de Lingüística General* (B. Aires, Ed. Losada).

SAUSSURE, Ferdinand de

(1961) *Curso de Lingüística General* (B. Aires, Ed. Losada)

SOURIAU, Etienne

(1965) *La correspondencia de las Artes* (México, F. C. E.)

(1970) *Clefs pour L'Esthétique* (Paris, Sehers)

STAIGER, Emil

(1966) *Conceptos Fundamentales de Poética* (Madrid, Ed. Rialp)