

La “insurrección” de la materia y la disolución del signo en el cubismo de Picasso y Braque

Luis Moros

Un áspero enfrentamiento con el obstinado grupo de textos cubistas de Pablo Picasso pudieran mostrar que la semiótica de carácter estructural, para dar cuenta del sentido que en ellos se manifiesta, debe «intervenir» con urgencia uno de sus axiomas fundacionales: la noción de sustancia como materia de la que se surte el significante, una vez despojada la materia de sus propiedades y cualidades inherentes, positivas, para devenir en valor diferencial, negativo y conmutable dentro del sistema al que es incorporada .

La materia de la que se sirve el significante, según estos razonamientos, asiste al evento al que es convocada sólo renunciando a su materialidad. Es de este modo que el sonido de una lengua pasa a ser un asunto extralingüístico sin repercusiones en los contenidos que el sonido mismo posibilita. La materia, presente en la negociación que funda al significante, lo está pero «en ausencia»

Poco se ha recuperado del vasto terreno de la especulación que se ejerce sobre los textos pictóricos. Desde los intentos que pretendieron fundar alguna unidad útil, similar al signo lingüístico, hasta las propuestas de la Escuela de París, que colocan a la obra plástica dentro de los sistemas semisimbólicos en los que la significación se articula siguiendo una operación propia, la comprensión plena del cuadro de arte y de la experiencia que los habita permanece como una sibilina incógnita en la ecuación que ellos plantean.

Si los colores no significan nada por sí mismos y las formas o la línea entran en el terreno de la representación convocadas por la semejanza o el parecido, segmentar un cuadro podría suponer las mismas dificultades que segmentar la realidad que representan. La materia, la sustancia significativa de la que se componen las cosas representadas, no queda fijada sobre la tela para ser contemplada y tampoco es la misma de la que se componen las imágenes mentales. Es otra distinta e independiente. Se articula, es cierto, pero siguiendo las articulaciones de un sistema que se fundará después, apenas el cuadro esté clausurado y no hay una sintaxis que garantice el resultado: digamos que la obra de arte es legitimada desde afuera, desde el criterio que la sanciona como obra de arte, pero este criterio no preexiste al arte, sino que más bien es la obra misma desplegada en el tiempo. Vale decir que sólo el arte nos autoriza a ver el arte, nada más.

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

En el esfuerzo desplegado por la propuesta semisimbólica y que se presenta como el aparato metodológico más coherente para el análisis de la obra plástica, una pieza parece no haber sido considerada. Así como el sonido, ese fenómeno compuesto de materia y energía que debe negociar sus cualidades inherentes para trasmutarse en unidad diferencial dentro de un sistema fonológico, la materia plástica se ha visto obligada a renunciar a su propia naturaleza para comprometerse con la de los objetos convocados en la escena representada: ya nunca más azurita, amarillo, cadmio, blanco de España, bermellón, mercurio; ahora sólo encarnaduras, terciopelo, ventana para la mimosa y el brillo acuoso de su mirada intacta en el retrato.

Pero en esta transubstanciación del contenido y la expresión, la materia no desaparece; la voz no suprime al fenómeno y el sonido se manifiesta informado de *alguna otra cosa*;

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



La “insurrección” de la materia y la disolución del signo en el cubismo de Picasso y Braque

Luis Moros

en la letra, para introducir un cambio en la sustancia material, se ensamblaría el cuerpo de la palabra y una nueva relación estaría por fundamentarse. Esa donde lo escrito no es ya un calco de lo oral, ni un sustituto de la palabra viva, sino una repercusión con operatividad propia (Panier: 1998: 100).

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

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

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

Pero la materia, apenas se formula el enunciado, denuncia la memoria que se le ha negado en el acuerdo: La voz seguirá siendo, sobretodo, el sonido de un cuerpo vivo, particular e irrepetible, caja de resonancia orgánica, fisiológica, psíquica, de la que se sirve el fenómeno para imponernos su presencia material. Cabe suponer que en esta mediación que supone la instancia de la enunciación, la materia se incorpora con el valor desagregado y diferencial necesario para el metabolismo del significante, pero también se incorpora como *cosa material* que atraviesa la superficie despojada del plano de la expresión para involucrarse en un complejo acuerdo con los significados que se dan cita en el espectáculo que ella misma modifica.

Es cierto que en la maquinaria metodológica propuesta por Greimas, de rigurosa herencia hjelmsleviana, la expresión y el contenido se fijan y distancian de tal modo que a la semiótica sólo le correspondería construir una morfosintaxis del contenido que de razón de sus articulaciones, niveles, transformaciones, con miras a desmontar esa *profundidad de las superficies* donde se tejen los contenidos. Pero cuando en lugar de tomar la palabra optamos por escribir una carta, por realizar un dibujo al carbón, con lápices de colores; cuando *destacamos una frase* en bastardillas o empleamos itálicas, o aspiramos a la «alta nota amarilla»¹ en el perturbado mundo que el pintor somete a las dimensiones de una tela en algún lugar del sur de Francia; entonces pareciera que desde la misma instancia de la enunciación la materia se resiste al acuerdo y penetra los contenidos con toda la fuerza de su memoria primitiva, antropológica, humana, para enriquecerlos, atenuarlos, manipularlos, modificarlos y, finalmente, establecer un vínculo *extradimensional* entre los dos planos del conjunto significativo, que nos permite presumir su heteróclita riqueza de relaciones generativas.

¹ Después de haber sido internado por segunda vez en el aspicio de Arles, y bajo la insistencia de los vecinos de que Van Gogh, en lugar de alimentarse bien y descansar el tiempo que recomienda la decencia, se había dedicado a interminables horas trabajo bajo el estímulo reducido de café y alcohol, el pintor respondió en una carta a su hermano Theo: “convengo que es cierto lo que dicen, pero de otra manera no habría alcanzado *la alta nota amarilla* que he logrado este verano.” En: Van Gogh, V.: (1987): *Cartas a Theo*, Alianza, Madrid.



Podemos suponer, desde ahora, que con el rechazo a reproducir la realidad externa al cuadro, la obra cubista de Picasso y Braque instauró sobre la tela una ecuación donde la sustancia material, y lo que con ella se funda, construyen un nuevo juego de relaciones del que no hemos conocido todavía todas sus reglas. Así como el átomo apenas ha mostrado una limitada parte de su inmenso poder, la importancia de la materia en este *corpus* de la obra cubista de Picasso se nos ha ofrecido como un precipitado curioso del que no hemos considerado su vasta participación en la construcción de los efectos de sentido de las obras que generaron. Y aquí la materialidad, el fenómeno, la manifestación de lo visible como simple cosa que se mira, no ha perdido sus cualidades inherentes en la transacción que la llevó a la tela y nos obliga a considerarla en su relevante importancia. Y digamos más, nos obliga a retomar todas y tantas otras materialidades diferidas cuando nos aturde el amarillo intenso que se vierte en el cielo estrellado en un cuadro de Van Gogh o en El Jardín de la Mimosa de Bonnard.

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

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

Una relación de dos en la que tres han sido convocados

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

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

El significante no es una simple realidad dada. Se distingue de los objetos de los que es materialmente idéntico por su relación con la significación. Los significantes son una realidad objetiva y una relación significativa. Son, en definitiva, el resultado de la estructuración del material con vistas a la representación de un significado. Dirá Saussure: Es “imposible que el sonido, elemento material, pertenezca por sí mismo a la lengua. No es para ella más que una cosa secundaria, una materia con la que actúa” (Saussure: C.L.G.: 155). Cuando un material se hace significante pierde sus cualidades positivas, sus predicados inherentes y se convierte en un valor, en una conexión funcional entre dos órdenes o dimensiones distintas (Menke: 1997: 57).

Si Saussure consideró de esta manera la sustancia fonética, en sus *Prolegómenos para una teoría general del lenguaje*, L. Hjelmslev, excluye definitivamente la fonética y la semántica (el sentido) de los estudios del lenguaje, al considerar que ambas son sustancias previas a toda articulación. De este modo, a la inescrutabilidad del referente se le añade «la inescrutabilidad de las sustancias en su condición de materia» (Espar:

2000: 4). Hjelmslev, además, desplazó la noción de signo y lo estableció como una función en la que los dos planos del lenguaje, expresión y contenido, se relacionan en el encuentro de sus fúntivos. Allí, en esa relación semiótica, la materia de la que se compone el sonido pasaría a ser asunto de la física y no se revela pertinente para el análisis de las relaciones de ambos planos.

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

Tal procedimiento no ha encontrado en el texto pictórico un equivalente adecuado para la unidad lingüística que acabamos de considerar: la mancha, la figura, el trazo, resultan piezas insuficientes al momento de pasar más allá del simple acto de reconocer las figuras representadas. Un conjunto de líneas que dibujan un rostro no son correlato de sus grafemas lingüísticos y la significación que generan es apenas parecida. Una mancha que reúne forma y color, es ya una unidad compleja en la que se amontonarían consideraciones de diversos órdenes: no hay equivalente para el signo lingüístico en las artes de la figuración; ellas participan de otro nivel, el de la representación, donde rasgo, color, figura, movimiento, se combinan y entran en conjuntos gobernados por necesidades propias. “Son sistemas distintos, de gran complejidad, donde la definición de signo no se precisará sino con el desenvolvimiento de una semiología todavía indecisa” (Benveniste: 1974 tomo II: 62)

Estos «sistemas distintos» a los que hacía referencia E. Benveniste en 1974 encontraron una organización coherente en las propuestas de la Escuela de París y las formulaciones de A. J. Greimas acerca del semisimbolismo¹. Los sistemas semisimbólicos son aquellos que relacionan categorías –o jerarquías de categorías– que dependen de los dos planos del lenguaje, con el añadido de que las unidades de las que se sirve son piezas culturales complejas que llegan al texto informadas de contenido y adquieren su verdadera significación en el escenario al que son incorporadas. Es decir, una codificación semisimbólica sobredetermina la codificación simbólica.

El nivel del significante, de este modo construido, no sólo se hace más complejo y conquista alguna motivación, para que la arbitrariedad del signo queda en parte abolida, sino que pareciera incorporarse al contenido en una estrategia propia de tales sistemas. Todo parece indicar que la iconografía facilita un material constituido en un sistema simbólico, capaz de ser reorganizado y aprovechado según las reglas de un sistema semisimbólico. (Floch: 1993).

De tal modo que el tratamiento de un pigmento, su densidad cromática, las cualidades de tal modo que el tratamiento de un pigmento, su densidad cromática, las cualidades de un trazo y su textura, la disposición topológica de los objetos en el plano, podrían entrar en relación directa con los contenidos de la obra y la estrategia metodológica se dispondría a determinarlo. El análisis semisimbólico permite, además, en apoyo a la comprensión

¹ El Proyecto semiótico de A. J. Greimas nació a partir de una crítica del signo en cuanto unidad pertinente para el análisis de formas significantes y de sistemas de significación: «Fue al comprobar, después de un trabajo de cinco o seis años, que la lexicología no conducía a ninguna parte –que las unidades, lexemas o signos no conducían a ningún tipo de análisis, no permitían la estructuración ni la comprensión global de los fenómenos– cuando comprendí que es “bajo” los signos donde ocurren las cosas. Evidentemente, una semiótica es un “sistema de signos”, pero a condición de sobrepasar esos signos y mirar, repito, lo que pasa bajo los signos. HA sido necesario que yo viviera este tipo de postulado o de intervención para poder adherirme a él verdaderamente. En mi caso he vivido la no pertinencia del nivel de los signos en mi experiencia lexicológica, porque es la lexicología lo que George Matoré y yo intentamos fundar en los años 1940-1950.» En: Floch, J. M. (1993): *Semiótica, Marketing y comunicación, Bajo los signos y las estrategias*. P. 33, Madrid, Paidós.



global del fenómeno, al desplegar el poderoso aparato metodológico fundado desde la Semántica Estructural¹.

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

La calma y la seguridad encontradas de nuevo pueden aparecer figuradas mediante el triángulo isósceles de una posición de yoga (Sédantonyl) o la silueta de un volcán apagado y majestuoso (Droleptan); sin hablar de nuevo de la simetría de la figurilla con la paloma de Didiperon, citemos aún la simetría de las dos manos tendidas de Vivalan 100 y, todavía más original, la del triángulo formado por el «contacto reestablecido» entre generaciones en la viñeta de Pragmazon 25, triángulo inscrito a su vez en un cuadrado. Esta viñeta se opone, pues, a la parte visual principal del anuncio que representa *dos mitades de una fotografía rota con la abuela postrada, por un lado, y la relación cómplice entre los padres y el niño por otro*², (o. c.: 110).

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

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

Una experiencia negativa

La comprensión automática es aquella en la que, al mismo tiempo que se fija un sentido, se determinan los rasgos significantes de un material dado. Es, por lo tanto, «identificadora» en el sentido que Theodor Adorno le otorga al término: su procedimiento se fundamenta en la determinación de los caracteres pertinentes de una realidad concreta para así construir significantes. Tal comprensión automática selecciona los rasgos significantes en el espesor no significante del material original que lo conforma. La comprensión sería eficaz y automática en la medida en que tiene como resultado una identificación y, por lo tanto, una relación inmediata entre las dos dimensiones del signo.

¹ Desde su publicación, la *Semántica Estructural* de A. J. Greimas se considera como el texto fundacional de la teoría semiótica de la Escuela de París. En ella se explicita el método que pretende buscar una comprensión global de los fenómenos significantes, a través de una morfosintaxis del plano del contenido y de la estructuración de la significación en correlación con el plano de la de la expresión. Con una rigurosa fundamentación epistemológica, metodológica y descriptiva, introduce conceptos operativos y una terminología precisa –semas, sememas, clasemas– estableciéndose como una teoría dura para el análisis de los contenidos de los textos. Desde su consideración de la semántica como el nivel de la percepción sensible, el contenido de los textos se despliega en una organización sintagmática que nos permite un acercamiento eficiente sobre esa superficie del parecer que es el límite imperfecto de nuestro conocimiento de los objetos del mundo.

² El subrayado es nuestro.

En el caso de los significantes estéticos, otra variable se introduce en la ecuación y la comprensión, o identificación de los dos niveles de la función semiótica, parece quedar suspendida. Como el significante no puede ser identificado definitivamente, y se pierde en una vacilación sin término, la experiencia estética rompe el puente echado entre las dos dimensiones de la representación semiótica. Más que un portador de significación, el signo se expande en una oscilación entre el sentido y la materia que lo moviliza. Tal vacilación, que definiría al objeto estético, desautomatiza la codificación fijada en las reglas constitutivas del signo.

El acto de comprensión estética no dispone de reglas de identificación y no termina en una identificación de un significante y una significación. No se puede establecer lo que está significado en un objeto estético sin tener al mismo tiempo que establecer lo que en él es significante (o portador de significación). El acto de comprensión disuelve esta relación binaria para generar otras, más vastas y donde la materia es repuesta a su categoría de cosa material con cualidades y propiedades positivas.

Los objetos estéticos podrían caracterizarse como «objetos concretos»¹ porque el trabajo de selección de los significantes en el acto de comprensión, acaba siempre fundiéndose en el material al que se aplica. La selección que intentamos llevar a cabo al percibir un objeto en el plano estético, se estrella siempre contra su materialidad. Si los objetos estéticos se caracterizan por esta tensión entre el material y el significante, la fórmula que define al arte como oscilación entre los polos del sonido (pre-significante) y el sentido (formador de significantes) se revela acertada. El significante estético no es más que esta vacilación interminable, porque sus actos selectivos no son nunca definitivamente posibles y porque el objeto estético es tanto significante cuanto materia de una selección que no concluye. Los objetos estéticos sólo *existirían* en ese paso continuo entre uno y otro extremo.

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

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

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

¹ N. Goodman llama a la obra pintada o esculpida, por oposición a la obra notada de literatura o la música, «objeto concreto», u obra autográfica, en virtud de que su realización no requiere del uso de un sistema convencional de notación como en los casos de los dos tipos de realizaciones estéticas mencionados arriba, a las que llama alográficas. La preocupación de Goodman, que se despliega en los capítulos 3, 4, y 5 de su *Lenguajes del Arte*, está centrada en las características propias de la materia significante de las distintas manifestaciones artísticas y de su participación directa en la experiencia estética de la que es portadora. En: Goodman, N. (1976): *Los lenguajes del Arte*, Madrid.



del sistema en el que ha sido incluida y como materia autónoma que conserva intacta la memoria de su procedencia extrasistémica.

La subversión del significante en la tela cubista

Desde *Las señoritas de Avignon* el cubismo se estableció en un espacio bidimensional en el que, entre otras cosas, se resalta la identidad material de la pintura. La obra plástica devino así en una extensión sobre la que el pintor se proponía informar y no engañar. Sobre esa superficie, antes que pretender reproducir el mundo exterior al cuadro, el pintor inventa las reglas de un universo soberano en el que los objetos que lo habitan quedan gobernados por el desacomodo irreparable de las sus dos dimensiones evidentes. No se rechaza el contacto con la realidad exterior al texto en tanto que ésta es incorporada como texto mismo y allí se hace irrefutable y autodeterminada: el cuadro no es ya una simulación y se ha producido como objeto independiente, autónomo, que se muestra en su nueva condición. La materia pictórica, finalmente, asoma a la superficie en sus cualidades inherentes y en el esfuerzo por operar de esta manera se hace espesa, cruda y de difícil digestión.¹

El significante pictórico, materia habilitada para una labor en la que se hacía presente para «ser vista como» otra cosa² y donde sus cualidades simulaban las del mundo representado —texturas, atmósfera, color— en el cubismo parece restituírsele su carácter cósmico. El cuadro se clausura como ventana al mundo para detenerse en su arquitectura de tela, pigmento y madera; podemos “y debemos entonces”, mirar sobre esta superficie plana sobre la que ya no se nos propone un artificio.

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

¹ G. Braque vio *Las señoritas de Avignon* dos años antes de comenzar su trabajo cubista al lado de Picasso. Entonces comentó: «Es como si nos quisieras hacer comer estopa o beber petróleo». Entonces *Las señoritas de Avignon* no eran el «artefacto histórico prodigiosamente importante» que sería después, pero desde el comentario de Braque se anunciaba el complejo proceso de digestión que aún no ha terminado. En: Mailer, N. (1997): *Picasso, retrato del artista joven*, Alfaguara, Bogotá.

² El «ver una cosa como otra» o el «ver-en» lo caracteriza R. Wollheim como sigue: “El ver-en es un tipo especial de percepción desencadenado por la presencia dentro del campo de visión de una superficie diferenciada. No todas las superficies diferenciadas producirán este efecto, si bien dudo que se pueda decir algo significativo sobre cómo debe ser exactamente una superficie para que lo produzca. Cuando la superficie es adecuada, entonces se produce una experiencia con cierta fenomenología, que es el rasgo distintivo del ver-en (...) llamo a este rasgo fenomenológico distintivo «duplicidad» porque, cuando se produce el ver-en, suceden dos cosas: soy visualmente consciente de la superficie que estoy mirando y distingo determinadas cosas delante, o (en ciertos casos) detrás, de otra cosa. Así, por ejemplo, sigo el famoso consejo de Leonardo Da Vinci al aprendizaje de pintor y miro una pared desconchada, o dejo vagar los ojos por el cristal escarchado y reconozco a un chico desnudo o a unas bailarinas con misteriosos ropajes de gasa, delante (en cada caso) de un fondo oscuro.” Las dos cosas suceden al mismo tiempo y, aunque son dos aspectos distinguibles de la misma experiencia, son inseparables. Son dos aspectos de una sola experiencia, no dos experiencias. Es conveniente resaltar aquí esta noción de Wollheim acerca del *ver-en* y el *ver-como*, porque en el acto de reconocer lo que está pintado en la superficie de la tela o la obra que allí se ha ejecutado, el receptor olvida «conscientemente» la superficie y el pigmento que está mirando, y en este acto *desaparece* la materia que lo significa. En: Wollheim, R. (1997): *La Pintura como arte*, Visor, Madrid.

Digamos, para completar esta reflexión, que para la pintura el significante ha sido siempre parte de sus contenidos y que la luz en una acuarela delata significaciones que nunca estarán en otro pigmento. Lo que parece haber ocurrido con el cubismo es la verificación de un proceso en el que el artista ha hecho sólida esta relación; tanto que se ha visto en la necesidad de incluir en el texto los objetos de su propio mundo material y espiritual, en un empeño humano por dejar las marcas de su condición orgánica de sujeto enunciador: las letras, los números pintados, el papel pegado, verifican la condición material de la pintura. Al aplicar sobre un lienzo letras, trozos de papel o fragmentos de cristal y hojalata, el artista hace que el espectador sea consciente de que el lienzo, la tabla o el papel no son más que objetos materiales capaces de recibir y servir de soporte a otros objetos (Golding: 1987: 97).

Lo que nos interesa de todo esto es, precisamente, este esfuerzo del cubismo por *hacer sólida* la relación emocional con el arte, este afán por otorgarle *masa*² a la experiencia estética que incluye. Si esta experiencia parece producirse por las virtudes inherentes al objeto estética, tales virtudes habrán de tener una localización en el espacio y en el tiempo de la materia significativa, la cual podría devenir en responsable de otras significaciones que parecen agregarse a lo representado.

Así como la negación de la comprensión automática en los discursos estéticos abre las puertas al planteamiento deconstruccionista –que pretende deslizar a los discursos de todo género tal negación–, la manipulación del material significativo por parte de los pintores cubistas nos ofrece la posibilidad de plantearnos tales preguntas y atender a la pertinencia de extenderlas al resto de las obras pictóricas: si el significante cubista incluye su propia materialidad en la producción de la significación estética de la obra de arte, en la construcción de su significancia ¿no será, precisamente, para ofrecernos el hilo de Ariadna en este vasto laberinto que hombre, luego de dos mil años de clasificaciones, ha subsumido bajo el lexema inasible de /arte/?

La instancia de la enunciación, fundadora en el *yo, aquí, ahora* de la identidad discursiva del sujeto, y depósito de sentido semióticamente vacío antes de la ocurrencia textual, se ha visto perturbada definitivamente por la materia que define el repertorio de significantes estéticos de la propuesta cubista.

La autonomía del arte queda así consumada con esta insubordinación de la materia y el rechazo casi axiomático del referente externo tal y como se presenta a la mirada y que, como en la propuesta saussuriana de la que es contemporánea, lo establece en una relación inmanente con los contenidos estéticos que moviliza. El plano del significante sería la última y primera piel del espesor semántico de la obra: el arte, como las lenguas naturales, se ha establecido como un mundo independiente y soberano desde donde un «yo», orgánico, psíquico, fisiológico, se inventa obstinado a sí mismo en la cadena sintagmática de su producción pictórica. Diría Paul Eluard: “Nada es más profundo en el hombre que la piel.”

² En tanto que magnitud física, la masa se refiere a la cantidad de materia y energía que contiene un cuerpo y de la que depende la atracción que este cuerpo ejerce sobre los demás (DRAE).



Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1990): *La cámara lúcida*, Paidós, Madrid.
- Benveniste, E. (1976): *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México.
- Espar, T. (2000): *Y en ves de darle rencores o el otro mundo semiótico*, UIA, Mérida. En prensa.
- Floch, J. M. (1993): *Semiótica, Marketin y comunicación, Bajo los signos y las estrategias*. Madrid, Paidós.
- Fontanille, J (1990). En: *La tríada semiótica, el trivium y la semántica lingüística*. Nouveaux actes semiotiques, nº 9, PULIM, Limoges. Traducción de la profesora Teresa Espar para sus alumnos del post-grado.
- Golding, J. (1975): El cubismo. *Una historia y un análisis*, Alianza, Madrid
- Goodman, N. (1976): *Los lenguajes del Arte*, Visor, Madrid
- Mailer, N. (1997): *Picasso, retrato del artista joven*, Alfaguara, Bogotá
- Menke, Ch. (1997): *La soberanía del arte*, Visor, Madrid.
- Panofky, E. (1987): *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid.
(1986): *Estudios sobre iconografía*, Alianza, Madrid.
- Panier, L. (1998): *Del texto bíblico a la enunciación literaria y a su sujeto*. En: Perfiles semióticos, Mérida.
- Pérez Carreño, F. (1988): *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Visor, Madrid.
- Rastier, F. (1990): *La tríada semiótica, el trivium y la semántica lingüística*. Nouveaux actes semiotiques, nº 9, PULIM, Limoges. Traducción de la profesora Teresa Espar para sus alumnos del post-grado.
- De Saussure, F. (1997): *Curso de Lingüística General*, Alianza, Madrid.
- Wollheim, R. (1997): *La Pintura como arte*, Visor, Madrid

