

la PRODUCCION ARTISTICA y el DISCURSO de los CRITICOS

Gastón Gaínza

"Toda observación viva, competente y desapasionada, conserva, desde cualquier punto de vista, su valor y su significado. La unilateralidad y las limitaciones del punto de vista (de la posición del observador) siempre pueden ser corregidas, completadas y transformadas (recalculadas) mediante observaciones desde otros puntos de vista. Los puntos de vista desnudos (sin observaciones vivas y nuevas) son estériles".

M. M. BAJTIN.



1. *Punto de partida.* Durante la primera quincena de diciembre de 1987, el pintor Julio Escámez hizo una exposición de sus obras en la Galería Joaquín García Monge, en honor a don Francisco Amighetti. Pinturas, dibujos, pasteles y grabados, constituyeron la muestra de 30 de sus obras dedicadas al maestro costarricense, con motivo de su octogésimo aniversario. Días más tarde, Alvaro Zamora publicó una crítica de dicha exposición en un periódico nacional. La tensión entre los discursos manifiestos: el del creador, materializado en 30 textos artísticos, y el del crítico, motivó las reflexiones que siguen.

Como los textos involucrados en mi análisis son objetos semióticos, deben considerarse productos de prácticas significantes. Los de Escámez, como lo señalé, corresponden al discurso artístico pictórico; el de Zamora, en cambio, realiza el discurso crítico de la producción artística. En estricto sentido, por consiguiente, el discurso crítico es un discurso sobre otro discurso. Es necesario puntualizar al inicio que tal diferencia no es superflua; por lo pronto, la crítica es, siempre, una lectura; un intento de aprehensión, interpretación y comprensión de otro texto y, por intermedio de éste, del discurso que lo precede.

La palabra "*lectura*" es un cultismo derivado del verbo latino *lego*, *-ere*, cuya primera acepción significa 'recoger; escoger', labores vinculadas al trabajo no semiótico, aunque permitieron la comparación sobre cuya mediación surgió el significado "*figurado*" que predominó en la fase romance: de *legere* proviene nuestro verbo leer, semánticamente adscrito al campo de los procesos semióticos. La lectura es, en efecto, un proceso destinado a describir el sistema de un texto particular, a poner en evidencia el sentido de un determinado texto¹. Semióticamente, hay un matiz sensorial originariamente inscrito en el significado de leer: la capacidad visual; sin embargo, en la actualidad se ha producido una expansión de dicho significado, y la lectura se entiende como un proceso referido a textos no sólo visuales.

Una última precisión sobre la categoría *lectura* que tanta importancia posee para el análisis

1 Poner en evidencia el sentido de un texto es un proceso histórico. En términos semióticos, según Eliseo Verón, es utilizar una "gramática" de reconocimiento para identificar las marcas de una "gramática" de producción en materias significantes. (Las comillas apuntan a la condición sociohistórica de tales "gramáticas", que permite tener siempre presente que no existe "la" lecturas de un texto, sino lectura múltiples de él, aunque no infinitas, condicionadas por la semiosis. VERON: 1980 y 1985; asimismo, GAINZA: 1983.

que haré a continuación. Repito que por lectura debe entenderse un proceso de discriminación, discernimiento y distinción de los componentes discretos del sentido de un texto determinado. La palabra sentido, a su vez, remite a otra categoría que es indispensable vincular con la de lectura: la semiosis. Los textos son articulaciones de significados que, en su conjunto, constituyen el contenido de información transportada o vehiculizada en cada uno de ellos. Todo texto tiene, por tanto, un contenido; también el canto del yigüirro o el cacareo de una gallina², y, en el ámbito de la comunicación entre máquinas, cada texto intercambiado por los ingenios electrónicos inventados por los hombres. Pero ninguno de los textos animales ni de los producidos por las máquinas, posee sentido; este término denota una condición estrictamente humana. Con la mayor precisión posible: el sentido es la propiedad relevante o distintiva de la comunicación humana.

A pesar de los riesgos de la reificación, es necesario representarse de alguna manera la forma que posee la organización social de las prácticas significantes. A la categoría de semiosis (social) utilizada por E. Verón, le he adjudicado, metafóricamente, el carácter de espacio posible, a través del cual discurren "las redes sociales del sentido"³. Es necesario considerar, sin embargo —y como apunta Verón—, que "la discursividad es un proceso de espacio-temporalización de la materia lingüística: despliegue espacial y puesta en secuencia en el tiempo, inextricablemente ligados el uno con la otra. Contrariamente a la opinión de Saussure, el orden del discurso no es lineal" (VERON: 1985; 19). De manera que la noción de espacio empleada en la metáfora, debe ser asumida como una mera referencialidad comparativa exigida por la necesidad de comprensión.

Con todo, la semiosis constituye uno de los niveles de la reproducción social: "No hay nada que no pertenezca a la reproducción social, que no sea el producto histórico de una forma de práctica so-

2 Cp. KONDRATOV: 1973; 16 y s. A propósito, señala textualmente: "El lenguaje de las gallinas posee unos 10 signos elementales; combinándose forman unas dos docenas de "signos compuestos" (a modo de "orden categórica", que consta de dos signos repetidos de llamada)", p. 17.

3 VERON: 1985; 20. Digo espacio "posible" porque la socio-semiótica carece, hasta el momento, de instrumentos y procedimientos operatorios que permitan, siquiera en un punto y momento determinados, dar cuenta de la totalidad de prácticas significantes simultáneas que tienen lugar en una formación económico-social concreta.

cial (...) Se trata de encontrar en el interior de la reproducción social algunas distinciones suficientemente acogedoras para no ser vacías, y suficientemente formales para poderlas reaplicar independientemente de la incesante variación de los contenidos histórico-sociales" (ROSSI-LANDI: 1980; 70-74). La semiosis es la categoría necesaria para dar *sentido* a las prácticas significantes de los hombres: sus discursos y textos-mensajes, productos del trabajo social que, por efectuarse en sociedades de clases, surgen, circulan y son reconocidos en y por las condiciones de la lucha de clases que históricamente caracteriza a toda formación económico-social⁴.

En consecuencia, la lectura no es otra cosa que un intento por adjudicar sentido a un texto determinado, a sabiendas de que ello está condicionado por ideologías, hegemonías y actuaciones político-económicas⁵.

2. El lenguaje de la producción artística. El desarrollo de la teoría general de los signos y sus sistemas, ha permitido reconocer el carácter privativo de la organización discursiva del arte. Prescindiendo del análisis --arduo, complejo, fascinante; aunque no pertinente para los fines de este trabajo-- de los orígenes del discurso artístico; es decir, de las condiciones históricas que permiten que en un texto-mensaje se identifique, además de su sentido referencial primario, un segundo sentido; a la vez, entretelado con el primero y manifiesto por su intermedio, de tal modo que sin el concurso de ese sentido primario, el que denomino aquí secundario nunca podría materializarse. Considero que ésta es una cuestión fundamental; pero su abordaje exige una motivación diferente de la que da lugar a estas líneas⁶.

⁴ La categoría "lucha-de-clases" representa la asimetría social provocada por las contradicciones económico-políticas presentes en todas las formaciones sociales que existen y han tenido existencia histórica.

⁵ Todo texto es producto de investimentos de sentido; la lectura es, también, colocación de sentido --aunque sea distinto del dispuesto en la producción-- en un espacio-tiempo que puede o no coincidir con el de la emisión. (VERON: 1980; 147).

⁶ La proximidad semiótica de los discursos está determinada por las prácticas sociales; entre éstas, la gnoseológica, práctica social del conocimiento --que constituye uno de los ejes fundamentales del proceso de desarrollo de los hombres--, vincula dos tipos de discursos, diferenciados por la utilización en uno de ellos de un sistema secundario. Me refiero a la distinción entre discurso científico, por un lado, y, por otro, los discursos mitológico, religioso y artístico; estos tres últimos se manifiestan por medio de un lenguaje secundario (LOTMAN: 1978; 17-46. La referencia en p. 20).

En efecto, una de las realidades sónicas que aquí concitan mi atención, es una articulación de textos pictóricos que nuestra conciencia social reputa como artísticos: en este momento histórico y dentro de estas condiciones históricas de reproducción social. Su emisor, Julio Escámez, es considerado socialmente un artista, tanto a nivel nacional como internacional. El ámbito sociohistórico en que sus productos --o sea, los textos-mensajes pictóricos resultantes de sus prácticas significantes-- circulan, es aceptado como artístico; y el canal, por cuyo intermedio accedemos al reconocimiento de los textos, es la sala de exposiciones artísticas. Con todo, lo anterior no bastaría para que objetivamente pudiésemos afirmar que esa articulación de textos corresponde al discurso artístico pictórico; esto, por el hecho de que el único rasgo material --de carácter sónico, por supuesto-- que le confiere la calidad de artístico a un texto, es la presencia de ese segundo sentido arriba apuntado, resultante de la codificación-descodificación de un lenguaje secundario.

Los hombres empleamos colores, trazos, líneas, contrastes cromáticos y, asimismo, una sintaxis entre esos y otros componentes del sistema no verbal de signos cromoscópicos, para diversos efectos; muchos de ellos bordean el ámbito estético, en la medida en que cumplen los propósitos del lenguaje ornamental: diariamente, por ejemplo, seleccionamos signos cromoscópicos para codificar nuestra vestimenta o la disposición del espacio doméstico; por su parte, el espacio urbano manifiesta la constante presencia de los signos cromoscópicos. Podrían multiplicarse los ejemplos de este tipo, pero en ninguno de ellos se hallaría la función artística; ésta sólo se hace material por intermedio del lenguaje secundario "modelizante" o "modelizador" del arte⁷.

Puede afirmarse que un lenguaje secundario modelizador es un sistema de signos que, a través de otro --para los efectos: lenguaje primario--, permite codificar textos que permiten instaurar y proponer un modelo de la realidad. Dicho sistema sónico es secundario en un doble sentido: de un lado, como ya se dijo, porque necesita la existencia de otro por cuyo intermedio puede materializarse,

⁷ A nivel verbal, lo que afirmo en relación con las prácticas significantes cromoscópicas se expresa como oposición entre "literaturidad/no literaturidad", distinción que separa los textos literarios de todos los otros textos verbales. Cf. LOTMAN: op. cit.; 123-247. (La traducción española del libro de Lotman utiliza los términos "poesía/prosa" para referirse a la oposición aquí comentada). Vid.: GAINZA: 1984.

permeándolo; y, de otro, porque su apropiación y -a partir de ella- su manejo productivo, suponen la capacidad de reflexión, de re-presentación, esto es, de un "segundo" movimiento, de una actitud re-troalimentada y, por lo mismo, dispuesta en una "segunda" instancia respecto de la realidad⁸.

Por intermedio del lenguaje no verbal cromoscópico, Escámez instaaura y propone un modelo de las relaciones sociales de producción que han condicionado el desarrollo de su conciencia. Naturaleza y sociedad aparecen íntimamente fusionadas en su percepción de la realidad, toda vez que el eje fundamental en cuyo torno se articulan, es el de la explotación, la asimetría social, el verticalismo del poder. Los fenómenos naturales constituyen grandes metáforas o metonimias de las relaciones sociales que, en su óptica, caracterizan la formación socioeconómica nutriente de su conciencia.

La exposición de Escámez es un macrotexto, o sea, un conjunto de textos que, aun cuando están dotados de autonomía comunicativa, se hallan articulados en un mismo acto de comunicación. El sentido de éste puede describirse como un desgarrador testimonio de la lucha de clases; en algunos de los cuadros, dicha categoría es un núcleo semántico; en otros, un rasgo sémico articulado a los otros semas para sustentar el sentido último: la desigualdad, la injusticia y la explotación sociales.

La sensibilidad expresada en los textos conduce nuestra mirada desde las imágenes hacia la comprensión de un mundo en que alternan el momento de alegría, la limpidez de una mirada de reconocimiento, el gesto cotidiano de personajes del sombrío mundo de los explotados y marginados, con la opulenta, viciosa y obscena existencia de los que tienen el poder. A la ternura se opone el oprobio; al altruismo, la ignominia: el universo pictórico de Escámez no transa.

Todo texto es el encuentro de todos los textos que lo preceden; por eso mismo, es, sobre todo, la identificación de una otredad, la realización de un "principio dialógico" comunicacional instituido en todo emisor como condición inexcusable de

⁸ Utilizo el término "realidad" para denotar el conjunto de objetos y relaciones que constituyen el universo referencial de la conciencia cotidiana; en él se incluye la propia conciencia, con sus diferentes estratos, como el imaginario.

la semiosis⁹. La exposición de Escámez es también un texto, un macrotexto, cuya emotividad ("expresividad", en términos de la traducción castellana de Bajtín) consiste en una respuesta a textos que impugnan o propugnan, según fuere el caso, las condiciones de explotación social.

La codificación de un lenguaje secundario modelizador (artístico), le permite a Escámez transgredir el sistema no verbal cromoscópico para apropiarse de un modelo de nuestra existencia latinoamericana, tercermundista, neocolonial que, en su emotividad, es manifestación de una sensibilidad social que denuncia, apela y reclama la intervención discursiva de su destinatario¹⁰.

El macrotexto pictórico de Escámez ofrece, en las articulaciones semánticas de sus textos, los elementos de su actitud hacia los enunciados ajenos. Basta observar, por ejemplo, el singular manejo del color que, en cuadros particularmente emotivos como "La tormenta" --en mi lectura, desgarrador testimonio de cataclismos sociales provocados por la agresión de las capas dominantes sobre el pueblo (caso de los regímenes de seguridad interior del estado en América del Sur)--, constituye un factor de "contestación", en el sentido bajtiniano. El propio Bajtín afirma que, en la comunicación linguoverbal, la entonación es especialmente sensible y "siempre está dirigida al contexto"; equivalente a este significativo rasgo de los textos linguoverbales, el manejo de los recursos cromáticos es, en términos generales, el instrumento que Escámez pone al servicio de la emotividad y de su aguda percepción del "otro". Asimismo, apuntan a idéntico objetivo los símbolos recurrentes de su universo figurativo, como el caballo, por ejemplo.

3. Lectura y crítica. Como afirmé arriba, el discurso crítico es, en estricto sentido, un discurso sobre otro discurso. Por esta condición de su fina-

⁹ Vid.: BAJTIN: 1982; 248-293. Aludiendo a los rasgos constitutivos de los textos (en la traducción española, "enunciados"), señala Bajtín que todo producto (semiótico) siempre está orientado hacia la respuesta de otro(s). Cf. TODOROV: 1981; especialmente, pp. 67-93.

¹⁰ "La expresividad de un enunciado [texto] nunca puede ser comprendida y explicada hasta el fin si se toma en cuenta nada más su objeto y su sentido. La expresividad de un enunciado siempre, en mayor o menor medida, contesta, es decir, expresa la actitud del hablante [emisor] hacia los enunciados ajenos, y no únicamente su actitud hacia el objeto de su propio enunciado", BAJTIN: 1982; 282.

lidad intrínseca, la crítica corre siempre el riesgo de desempeñar, comunicativamente, un rol vicario. Como una posibilidad de esclarecer la productividad discursiva de la crítica, me parece conveniente diferenciar entre "comentario" e "interpretación", términos que habitualmente se utilizan para calificar los textos críticos. En mi opinión, hay una diferencia cualitativa entre ellos que permite tanto una más adecuada comprensión del papel sociocultural de los críticos, como un marco referencial para evaluar el otro texto que motiva estas líneas: la crítica que Alvaro Zamora hizo del macrotexto pictórico de Escámez.

Como lo evidencia su etimología, el comentario --que suele ser la materialización dominante del discurso crítico-- es un esfuerzo de la *mente* (raíz fundamental del término) para explicar un texto. El producto de ese quehacer es otro texto que, para explicar el primero, lo glosa y reescribe, reflejando su sentido, reproduciendo su carácter textual de mejor o peor manera. Ciertamente es que hay comentaristas dotados de una aguda capacidad creativa, y que logran intuir relaciones profundas de intertextualidad --aunque no lo evidencien con esta nomenclatura-- en el texto que critican (o sea, comentan). Pero lo que escapa siempre de un comentario --en el sentido que le he dado al término--, es la referencia a las condiciones de producción del texto objeto.

La interpretación, por su parte, es un proceso que, conceptualmente, está enmarcado por las prácticas de traducción; así lo confirma, por lo demás, su etimología. Asimismo, pertenece a un campo léxico correspondiente en castellano al que, en lengua inglesa, utiliza Charles S. Peirce para identificar una de las dimensiones de su concepción triádica del signo: la que corresponde a los factores que operan en la relación entre los signos y sus usuarios. El "intérprete" y el "interpretante" son categorías semióticas que, por un lado, superan los marcos de la concepción inmanentista de los signos, y, por otro, establecen las condiciones del sistema productivo de los signos, proceso social e histórico que, por lo demás, diferencia cualitativamente las prácticas significantes humanas de la producción de signos de los animales o de las máquinas¹¹.

La interpretación, asumida en su finalidad diferencial, supone dar cuenta del sentido de un

¹¹ Cp. GAINZA: 1983; 78 y s. Abordo en este mismo trabajo la noción de 'traducción' (74 y s.). Util es, además, ver: VERON: 1980, y TORDERA: 1978. La presentación del concepto de 'interpretante', en PEIRCE: 1974; 22.

texto dentro del proceso de su producción; en otras palabras, la interpretación fiel de un texto ha de considerar su condiciones de producción, de intercambio y de reconocimiento. Los términos utilizados son muy semejantes a los que emplea la economía política, pero ello no es casual, habida cuenta de que muchos lingüistas, entre los cuales destaca Ferdinand de Saussure, han percibido la afinidad que existe entre las prácticas comunicativas y las económicas¹². Los textos son productos inseparables de sus condiciones de producción, de intercambio y de reconocimiento. Cualquier texto lleva en su sentido el contexto sociohistórico que lo determina; dicho de otra manera: el sentido del texto --no su "contenido"-- está inserto en un haz de relaciones determinadas por su condición de producto de una práctica social específica.

De acuerdo con lo dicho, la función social del discurso de la crítica debería consistir en una interpretación del texto objeto de su interés; esto es, en un esclarecimiento de las relaciones que existen entre el sentido del texto y su contexto (condiciones particulares y generales de su producción). Si se procediere de esta manera, se lograría: a) impedir la tautología de la reproducción del sentido sujeta en el comentario; b) dar cuenta de las implicaciones sociohistóricas que tiene el sentido investido en el texto, y c) legitimar, objetivamente, las múltiples "lecturas" que pueden hacerse del texto, que conducen a invariantes enriquecedoras de la aprehensión de su sentido.

4. El rábano por las hojas. El texto de Alvaro Zamora está muy lejos de proponer una interpretación del macrotexto artístico-pictórico de Escámez. No tendría nada de particular que fuese así, toda vez que una aproximación como la que dicho crítico efectúa es la usual en nuestro medio, de no ser por el hecho de que fue la única crítica "oficial" de la exposición del pintor Escámez y que, por lo mismo, el errático comentario en que se sustenta, históricamente queda como la "voz" pública y colectiva de un juicio valorativo. Esta circunstancia me ha parecido injusta respecto de las virtudes de la obra de un artista de la calidad de Julio Escámez, y me ha movido a proponer mis puntos de vista sobre la índole del discurso crítico y su función social.

No basta, a mi juicio, con tener un conocimiento más o menos profundo de las magnitudes

¹² Cf. BENVENISTE: 1977; 104 y s. Vid., asimismo: ROSI-LANDI: 1972; 11-62, específicamente orientado a describir las prácticas significantes como un mercado

intrínsecas de un texto artístico (de cualquier naturaleza: pictórico, musical, literario, etc). Es insuficiente la capacidad de identificar los signos de un texto y de distinguir las relaciones con que han sido dispuestos en la estructura textual. Por supuesto, dichos conocimientos no sólo son necesarios sino imprescindibles en todo proceso de lectura crítica; pero por sí solos no permiten trascender el producto. Su innegable validez adquiere relevancia, en cambio, cuando se hallan insertos en una comprensión del texto que dé cuenta de los vínculos que éste tiene tanto con las condiciones sociales e históricas de su emergencia como producto, de su circulación y de sus "lecturas", como con sus condiciones de intertextualidad e interdiscursividad que lo constituyen como texto en una específica red semiótica.

La crítica de Zamora, distribuida en cuatro párrafos, solo dedica uno de ellos --el primero-- a comentar el sentido de la exposición de Escámez; en extensión de escritura no es más que una quinta parte del texto crítico; las restantes son observaciones sobre los materiales utilizados, el tipo de "enmarques" (sic) y la disposición del montaje de la exposición. Entremedias, sin embargo, hay una afirmación inquietante: "los trabajos [de Escámez] no revelan proyecto estético alguno; son chispazos de inspiración desvinculados entre sí". Más adelante me referiré a ella. En cuanto a su insistente recurrencia a objetar materiales y utilizaría, pareciese que el crítico sólo estaría en disposición de asignar sentido a un macrotexto pictórico cuyos materiales --que no su materia significante-- sean pulcros, ¿o lujosos?

Me parece conveniente recordar una de las contribuciones más valiosas de Karl Bühler, consistente en la distinción entre campo simbólico y material conductor --en términos posteriores a los de su tiempo, el "canal" comunicativo--, muy útil, en mi opinión, para dilucidar la cuestión aquí tratada (BUHLER³: 1968; 376-381).

Lienzo, cartulina o papel son materiales que pueden, o no, utilizarse como "conductores" de un texto. El papel de esta página es, por ejemplo, canal del texto verbal escrito que he elaborado para comunicarme con mis lectores. Pudiese ocurrir que la calidad del papel no fuese tan buena como la del tipo que utilizan revistas de los centros metropolitanos; o bien, que la tipografía careciese de claridad o nitidez, propiedades que pueden hallarse en publicaciones costosas. Pero ninguno de esos defectos sería achacable a las limitaciones o bondades que, eventualmente, pudiese tener mi texto. En efecto, éste sólo guarda una estrecha rela-

ción con el campo simbólico en que está inserto: la sintaxis representativo-mostrativa de la escritura castellana¹³.

El texto pictórico se despliega también a través de un canal que proporcionan materiales como el papel, en sus diversos tipos, y el lienzo. Aparte de sus condiciones de materiales conductores, ni en el papel ni en el lienzo es posible hallar rasgos del sentido de los textos; éstos, como en el caso de la escritura verbal, se vuelven textos en su campo simbólico, que es la específica "sintaxis" del lenguaje no verbal cromoscópico (BUHLER³: 1968; 254-256).

Es descorazonador que las cuatro quintas partes de la crítica de Zamora estén destinadas a evaluar el canal de los textos pictóricos de Escámez. Por lo mismo, sorprende observar que el título de su artículo, "El trabajo de Escámez", no sea coherente con el texto crítico; de no ser que por "trabajo" quiera entender, en este caso, todas las ocupaciones que conduzcan a la pulcritud del canal, al esmero para presentar en las mejores condiciones los simples materiales conductores.

Me resisto a creer que una mala intención --o una intención oculta-- guíe la aproximación crítica de Zamora, aunque es sugestivo que comience su texto con la expresión: "Acaso podríamos penetrar...", referida al hecho de que, no obstante reconocer el crítico algunas bondades de ciertos cuadros de Escámez, considera que la tarea crítica se resiente por lo que considera "urgencia" expositiva.

El adverbio de duda "acaso" introduce el desarrollo discursivo de su texto; por su contenido semántico, esta palabra está adscrita al campo de la deixis modal: muestra 'no certeza' (incertidumbre, suspicacia, duda), respecto de la situación comunicativa concreta en que se emite el texto¹⁴. Su valor textual, por consiguiente, insta un clima de ambigüedad, ¡precisamente, al inicio de la crítica! Por otra parte, el adverbio en cuestión determina el significado de la perífrasis: "podríamos penetrar", equivalente a la forma simple "penetraríamos", modificada por los semas de 'posibilidad / no posibilidad; decisión / no decisión' propios del verbo auxiliar "poder" que, además, está conjugado en el tiempo que, tan acertadamente, Andrés Bello denomina pospretérito: esto es, for-

13 Cf. GAINZA: 1975.

14 Prescindo del examen de las otras acepciones de la palabra, porque escapan del marco de este trabajo.

ma verbal en la que el tiempo es mostrado con posterioridad a una temporalidad anterior. Esto significa que el acontecer denotado por el verbo se percibe como una posibilidad sujeta a condiciones para su realización, aunque "anteriormente" el emisor ha decidido no hacerla.

5. ¿No es el sentido un trabajo humano? La interacción comunicativa de los hombres consiste en investir de sentido materias significantes, o, lo que es lo mismo, "colocar el sentido en el espacio-tiempo" (VERON: 1980; 147). Este investimento se produce en los dos polos del proceso de la comunicación: en la emisión y en el reconocimiento textuales. Por razones que no procede examinar aquí, la relación entre los dos momentos de investimento de sentido, correspondientes a cada polo, es de asimetría; hay, aunque sea leve en ciertos casos, una diferencia entre el sentido producido y el sentido reconocido en un mismo texto, debido a las condiciones sociohistóricas en que se producen y se reconocen los textos.

Dicho condicionamiento sociohistórico depende de la naturaleza que tienen las prácticas significantes: en la medida en que surgen como medios destinados a satisfacer necesidades de los hombres, tienen el carácter de trabajo (ROSSI-LANDI: 1972; 11-62. También GAINZA: 1983; 68). Investir de sentido materias significantes es trabajar semióticamente.

Ahora bien, afirmar que la exposición de Escámez no revela "proyecto estético alguno", equivale a decir que carece de sentido. Difícilmente podría significar otra cosa, pues la palabra "proyecto" denota la elaboración de un plan de ejecución. (Omito referirme a la operación delimitadora del sentido de un texto artístico, que lo reduce a la manifestación de un "proyecto estético", aunque creo necesario apuntar al paso que, en un texto lírico, por ejemplo, puede reconocerse una poética (esto es, un proyecto estético) como una de las articulaciones semánticas de su sentido).

Concedo que estoy interpretando las palabras de Zamora; que él no afirma explícitamente que la exposición de Escámez carezca de sentido. Con todo, la expresión yuxtapuesta a la que he comentado: "[los trabajos de Escámez] son chispazos de inspiración desvinculados entre sí", tiene como eje semántico el significado de la palabra "desvinculados", que apunta a un conjunto no orgánico, a una sumatoria de elementos que no alcanza la condición de totalidad; en fin, a una reunión incoherente de "chispazos de inspira-

ción" (otra expresión minusvalorativa del producto signifiante criticado, toda vez que "chispazo" denota algo momentáneo, accidental, inesperado, transitorio, sorpresivo). De este modo, la inexistencia de un proyecto estético y el desvinculamiento entre los elementos de un conjunto (que ni siquiera es un todo), no pueden sino referirse a la carencia de sentido.

Arriba procuré identificar los rasgos de la noción de sentido, dentro de una teoría general de la semiosis. En el mismo marco conceptual, creo necesario agregar a dicha noción la de su ocurrencia en la interacción de los hombres. Para ello hay que recurrir a la categoría de reproducción social, cuya comprensión supone reconocer que nuestros comportamientos, con escasísimas excepciones, han sido socialmente programados. De ello se infiere que la casi totalidad de los comportamientos humanos tiene sentido: están --consciente o inconscientemente-- investidos de sentido¹⁵.

En consecuencia, negar la existencia de sentido a una exposición es desconocer que hechos de su naturaleza, por su carácter comunicacional, tienen sentido necesariamente; no pueden no tenerlo. Peor aún, si los argumentos para fundamentar ese juicio consisten en consideraciones aleatorias, ancilares y subalternas, respecto de la realidad textual, como lo señalé en el apartado anterior.

Zamora señala que hay ausencia de unidad entre las obras expuestas; sin embargo, intenta demostrarlo con criterios errados; ni la disimilitud de las técnicas de ejecución textual ni la diversidad temática, son argumentos válidos para negar la unidad sentido. Por el contrario, son más bien pruebas de la excelencia productiva del artista. Ciertamente es que las condiciones mercantiles del capitalismo influyen en la óptica y valoración de los productos artísticos, introduciendo en ellos la estandarización y homogeneidad de las mercancías. Hay una suerte de "arte burgués" pictórico --paisaje, naturaleza muerta, cuadro de costumbres--, destinado a ser consumido como ornamentación doméstica. De dicha producción, sin embargo, muy pocos textos escapan a su trágico sino de mediocridad.

Espectadores sensibles reconocen la elocuencia de las imágenes, prescindiendo de los "ruidos" del canal que, en muchos casos --si no en todos, cuando se trata de la obra de un gran pintor--, obedecen al esmerado retorno sobre un trazo,

15 Cf. ROSSI-LANDI: 1972 a.

un acabado cromático o una perfección de la línea. "Las Meninas", de Velázquez, está sobre un lienzo atravesado por dos costuras verticales; "El entierro en Ornans" y "El taller", de Gustav Courbet, están surcados de lado a lado por costuras que, como cicatrices, dividen horizontalmente las obras; los frescos de "San Antonio de la Florida" de Goya, los geniales murales abocetados de Orozco y las témperas y dibujos de Picasso sobre cartón añadido --entre los que destaca "El loco", existente en el Museo de Arte Moderno de Barcelona--, son ejemplos de excelsas obras a pesar de los "ruidos" del canal que las vehiculiza. Los sobrepintados de muchos cuadros holandeses, cuyas figuras transparentan, como imágenes espectrales, las formas subyacentes, son otro ejemplo de "ruido", esta vez ocasionado por la perfección obsesiva del artista, que en nada desmerece el virtuosismo de la creación.

El ruido o interferencia del canal puede distraer la atención de lectores (o espectadores) de textos artísticos cuya función social no sea la del crítico. Para éste, en cambio, debería ser primordial el campo simbólico en que se halla inserto el desarrollo discursivo de los textos. En esa estructuración se halla el objeto de la interpretación crítica, al que es preciso aproximarse con la convicción de que hay dos niveles de comprensión de su sentido: uno aparente, el otro, profundo. Es necesaria una lectura subyacente de la imagen artística, tanto para identificar acertadamente los elementos del lenguaje secundario modelizador, como para reconocer el universo simbólico representado y sugerido en el modelo propuesto por medio del texto artístico.

Personalmente, considero que el macrotexto que Julio Escámez nos comunicó en diciembre pasado en la exposición a que me he referido, no sólo consta de unidad de sentido profundo, sino que logra esa unidad formulando un sistema de elementos cromoscópicos en el que se integran, incluso, los componentes de su envoltura material. La unidad depende del conflicto representado por la dinámica de los signos: contrastes lineales, texturales, volumétricos y de claroscuro, cuyas particularidades formales están determinadas por el contenido. La diversidad temática es una distribución semántica establecida sobre un soporte sémico organizador del todo, el cual, como dije arriba, es la lucha de clases, conflicto humano por excelencia.

El sentido es trabajo humano. Así lo confirma Pablo Neruda cuando señala, tras reconocer la textualidad pictórica de Escámez: "Vemos cómo en su obra se han reconocido las esencias más

extraordinarias de la creación, que tienen la quietud de la profundidad: la poesía... He amado con arrebatos sus líneas, sus cuadernos de viaje que son un soplo extraordinariamente creador, que recuerda aspectos de los grandes renacentistas. Escámez unió el esplendor imaginativo y la virtud esencial que nos hace ver las cosas con creciente belleza".

Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio"

BIBLIOGRAFIA EXPLICITAMENTE CITADA

BAJTIN: 1982.

M. M. Bajtín: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI. Trad.: Tatiana Bubnova.

BENVENISTE: 1977.

E. Benveniste: *Problemas de lingüística general*, II, México: Siglo XXI. Trad.: Juan Almela.

BUHLER 3: 1968.

K. Bühler: *Teoría del lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente, Selecta. Trad.: Julián Marías.

GAINZA: 1975.

G. Gaínza: "La demostración lingüística y la autonomía sintáctica". *Revista de Filología y Lingüística*, Univ. de Costa Rica. I, No. 1; 45-53.

GAINZA: 1983.

G. Gaínza: "La lingüística y la práctica comunicativa de los hombres". En: L. SAEZ-GODOY (Ed.): *Estudios lingüísticos en memoria de Gastón Carrillo-Herrera*. Bonn. Pp. 67-82.

GAINZA: 1984.

G. Gaínza: "Notas para una lectura semiótica de *Mamita Yunai*". *Annales*, Université d'Abidjan (COTE D'IVOIRE). Série D (Lettres), t. XVII, fasc. 1; pp. 27-48.

KONDRATOV: 1973.

A. M. Kondratov: *Del sonido al signo*. Buenos Aires: Paidós. Trad.: Eugenia Fisher.

LOTMAN: 1978.

Y. M. Lotman: *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo. Trad.: V. Imbert.

PEIRCE: 1974.

Ch. S. Peirce: *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva visión. Trad.: B. Bugni.

ROSSI-LANDI: 1972.

F. Rossi-Landi: *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Caracas: Monte Avila. Trad.: I. Manzi.

ROSSI-LANDI: 1972 a.

F. Rossi-Landi: "La programación social de la comunicación". *Casa de las Américas*, 71; 20-35.

ROSSI-LANDI: 1980.

F. Rossi-Landi: *Ideología*. Barcelona: Labor. Trad.: E. Rimbau Sauri.

TODOROV: 1981.

Tz. Todorov: *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Ed. du Seuil, Coll. Poétique.

TORDERA: 1978.

A. Tordera: *Hacia una semiótica pragamática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: F. Torres, Editor.

VERON: 1980.

E. Verón: "La semiosis social". En : M. MONTEFORTE TOLEDO (Coord.): *El discurso político*. México: UNAM/Nueva Imagen; pp. 145-165. (Trad.: G. Giménez).

VERON: 1985.

E. Verón: "Semiosis de lo ideológico y el poder". *Contratexto*, I, No. 1; 11-30.

ESCENA

10^o
A
N
I
V
E
R
S
A
R
I
O

ESCENA

ESCENA



ESCENA

ESCENA