

# Por qué el arte no es un lenguaje

(o Sobre cómo refuta la teoría pictórica del lenguaje la teoría de la pintura como lenguaje)

ALVARO DELGADO-GAL  
(Universidad Complutense)

## I

En *Sobre lo espiritual en el arte*, Kandinsky esboza una teoría de la expresión artística que me permito resumir a continuación con algunas alteraciones expositivamente convenientes aunque, espero, no desvirtuadoras en esencia del mensaje original. Supongamos, afirma Kandinsky, que determinadas figuras y colores representaran para nosotros otras tantas emociones o valores del espíritu. Tal vez, por ejemplo, constituya el círculo el correlato simbólico del valor *a*, y un específico tono de rojo o azul el correlato del valor *b*. Entonces, un círculo rojo o azul representaría un valor complejo, digamos, el valor *ab*. O un triángulo situado a la derecha del círculo representaría el valor *ac*, siendo *c* el valor representado por la figura triangular. La idea es que el arte expresa valores o emociones complejas combinando entre sí figuras y colores que expresan emociones simples. O en otras palabras: la idea es que el arte disfruta de algunos de los recursos expresivos típicos del lenguaje.

Mas ¿es ello verdad? O mejor: ¿resulta, no ya plausible, sino incluso inteligible el modelo de Kandinsky? Sea de nuevo el círculo rojo: ¿qué es lo que, *ex hypothesi*, permite al círculo rojo representar el valor *ab*? Evidentemente, que el círculo es... rojo, y que este ser-el-círculo-rojo —esta complejidad de carácter plástico— cabe ser entendida como una complejidad de carácter *no* plástico: como, precisamente, la complejidad inherente al valor complejo *ab*.

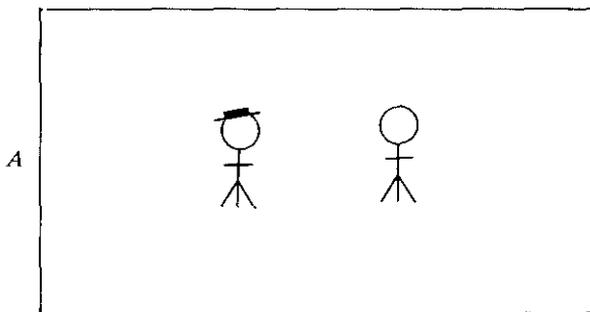
O dicho por lo menudo: ahí está *a* —asociado a lo rojo—, está *b* —asociado a lo circular— y, además, aparte de eso, ocurre en el lienzo, en el plano de lo perceptible por el ojo, un accidente: que lo rojo ostenta un borde circular, o, al revés, que un área circular está saturada de rojo. Gracias a este accidente, a este cruce de lo rojo con lo circular, somos capaces de representarnos otro cruce, otro accidente, no por fuerza vinculado al espacio: el que tiene lugar cuando acontece la emoción compleja *ab*. ¿Dónde está, repito, el secreto? ¿Qué sucede en nuestra cabeza, y qué en el mundo, cuando pasamos, de las figuras y los colores y sus combina-

ciones, a una esfera donde no hay figuras, ni colores, ni, por tanto, combinaciones de aquéllas con éstos?

## II

Existe una presunta obra maestra de la filosofía que pretende arrojar luz sobre, precisamente, el pleito que antecede: se trata del *Tractatus* de Wittgenstein. En Wittgenstein no tenemos obras de arte sino conjuntos de trazos sobre un papel —los que estampamos al escribir una proposición. Y, en lugar de complejos como *ab* —o como ese círculo de ese color rojo— hay hechos. Esto es, unos entes que son complejos pero que reúnen, por añadidura, ciertas virtudes de índole muy especial. Y, claro está, acontecen otras diferencias. Lo importante, sin embargo, es que Wittgenstein cree poseer una explicación acerca de cómo unas determinadas presencias físicas —a saber, los signos— se las ingenian para extraverterse y evocar, de consuno, un hecho. Lo que pasa, de acuerdo con Wittgenstein, es que los signos iteran este hecho. O para ser más exactos, tejen un hecho cuya estructura es idéntica<sup>1</sup> a la del hecho extralingüístico sobre el que nos pretenden transmitir información. Veamos el asunto un poco más de cerca.

Sea la figura siguiente:



Imaginemos que se ha construido la figura señalando sobre el papel una serie de puntos, cada uno con sus coordenadas. ¿De qué se compone *A*? Es claro que de formas, esto es, de conjuntos de puntos en el espacio bidimensional. Y es igualmente claro que existen análisis formales de

1. En el *Tractatus*, el término «estructura» posee unas connotaciones bastante problemáticas sobre las que no es del caso extenderse ahora. En el contexto actual, el concepto wittgensteineano pertinente no sería el de «estructura» sino el de «forma lógica», que tendré ocasión de usar más adelante. He acudido a una palabra que me consta que es inexacta por no apesadumbrar la exposición con la latiniparla un poco extravagante de la filosofía del lenguaje.

$A$  distintos y equivalentes. Un posible análisis de  $A$  nos vendría dado por la enumeración de los conjuntos de coordenadas que dibujan, respectivamente, las formas « $\text{♀}$ » y « $\text{♂}$ ». Y otro posible análisis, por una enumeración más prolija de conjuntos de coordenadas; verbigracia, una enumeración que comprendiera la «cabeza» de « $\text{♀}$ » como elemento dentro de la enumeración. Por descontado, no existe un límite para el conjunto de formas en que puede descomponerse  $A$ . Somos libres de descomponer  $A$  como queramos e invertir luego el camino y retornar a  $A$ . Lo único importante es que el punto de llegada sea siempre el mismo: esto es,  $A$ .

¿Qué representa la figura  $A$ ? Por supuesto, nada, ya que no la hemos interpretado todavía. Pero seguro que el lector está de acuerdo en que  $A$  podría representar el mismo hecho que nosotros expresamos mediante la proposición «Dante está a la izquierda de Beatriz». Bastaría, para ello, que se conviniese en que « $\text{♀}$ » representa a Dante, « $\text{♂}$ » a Beatriz, y luego se usara la relación izquierda/derecha entre « $\text{♀}$ » y « $\text{♂}$ » para simbolizar la relación izquierda/derecha entre los objetos representados, respectivamente, por « $\text{♀}$ » y « $\text{♂}$ ».

¿Qué ha ocurrido para que  $A$ , que no era más que un conjunto de formas, una figura sin más, se convierta en la *figura de un hecho* —en un hecho que figura a otro hecho—? Que hemos interpretado  $A$ , sí. Pero interpretarla supone asignar un contenido a ciertas partes de  $A$ , y dotar simultáneamente de contenido a una relación entre ellas —la de izquierda/derecha. Formulado de otra manera: para que  $A$  signifique que Dante está a la izquierda de Beatriz, es necesario que nos atengamos a un determinado análisis *formal* de  $A$ : por ejemplo, el que convierte a « $\text{♀}$ » y « $\text{♂}$ » en elementos de  $A$ . Tal vez existan otros análisis alternativos de  $A$  que nos permiten interpretar  $A$  como diciendo que Dante está a la izquierda de Beatriz. Pero es seguro que algunos análisis formales<sup>3</sup> son incompatibles

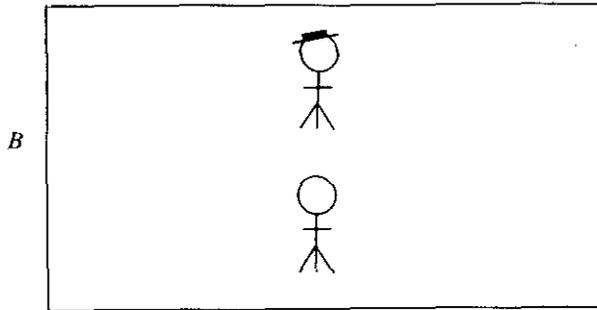
2. Otra aclaración terminológica: Wittgenstein no emplearía la palabra «representar» —reservada a la función semántica de un nombre propio—, sino «figurar». De nuevo, prefiero dejarme llevar por las incitaciones coloquiales del español normal.

3. En la lógica del *Tractatus* no pueden existir dos análisis distintos de una proposición elemental, ni, por cierto, dos análisis distintos y completos de una proposición cualquiera. Ello va íntimamente ligado al concepto de «objeto» —simple—, de crucial importancia en la lógica y ontología del primer Wittgenstein. Advierto que el presente artículo no pretende ser una exégesis del *Tractatus*. En espíritu, el concepto de «análisis» que aquí se maneja está próximo al que ilustra el propio Wittgenstein en el apartado cuarentésimo octavo de sus *Investigaciones*.

En todo caso, el problema es eminentemente contextual. *Ninguna* figura lógica —y, por tanto, ninguna proposición— de las que habitualmente escribimos con lápiz y papel, constituye *en sí* un hecho atómico. Es nuestra lectura semántica —nuestro uso— de la figura la que convierte a ésta en la figura de un hecho atómico. Por supuesto, pueden extraerse de la teoría pictórica enseñanzas independientes del atomismo. Steiner lo hace. Y, en esencia, eso se hace aquí también.

con dicha interpretación. Un análisis que descompusiera a *A* en *tres* elementos, inhabilitaría, evidentemente, a *A* como depositaria del mensaje «Dante está a la izquierda de Beatriz». ¿Por qué? Porque el hecho de estar Dante a la izquierda de Beatriz involucra a *dos* individuos, no a tres. Si descompusiéramos *A* en *tres* elementos, sería de todo punto imposible *percibir* a través de *A* un hecho integrado por dos elementos. Los elementos han de ser dos, puesto que *A* es para nosotros intercambiable, por así decirlo, con el hecho del que constituye una representación...

¿Cómo es que *A* —el complejo de trazos que hemos denominado «*A*»— es capaz de representar unas veces un hecho y otras otro distinto (por ejemplo, un hecho constituido por *tres* elementos)? ¿Cómo es que «equivale» ahora *A* a un hecho y después a otro? ¿Cambia quizá *A* *qua* conjunto de trazos? No, por supuesto, no cambia en cuanto conjunto de trazos. Lo que cambia es el modo como, a través de una representación, agrupamos los trazos en signos —formas— relacionados entre sí. Según identifiquemos tales y cuales signos en *A*, y tal o cual relación entre los signos, así será la estructura —en el idioma wittgensteineano: la forma lógica— del hecho que potencialmente transparezca a través de *A*. En el instante de haber decidido qué signos integran *A*, y qué relación entre los signos es para nosotros la importante —por ejemplo, la relación izquierda/derecha—, en ese mismo instante, habremos determinado en qué hecho consiste *A*, por ende la estructura de *A* y, por ende, la estructura de todos los hechos que alcancen a transparentarse a través de *A* —el *A* de esta



*manera* analizado. El hecho que describimos mediante la oración «Dante ama a Beatriz» podría, también, «leerse» en *A* tras de un análisis formal idéntico al anterior. Bastaría interpretar la relación izquierda/derecha entre «» y «» como significando la relación «amar»: cualquier conjunto de signos relacionados puede significar otro hecho... dotado de la misma estructura.

De aquí que, a la inversa, un hecho extralingüístico dado —el constituido por ejemplo por Dante y Beatriz cuando Dante ama a Beatriz— se preste a ser representado por infinitas figuras distintas, figuras que ni si-

quiera han de concretarse en un mismo medio físico. No sólo *B* puede significar también «Dante ama a Beatriz» —si se utiliza la relación arriba-abajo entre los signos para simbolizar la relación de amar—, sino que *dos* notas musicales distintas y sucesivas están en grado de desempeñar la misma función que *A* o *B*. Pongamos, en efecto, que la primera representa a Dante y la segunda a Beatriz. La relación temporal de sucesión podría constituir entonces una expresión «lingüística» de la relación de amar, y el hecho de que la primera nota antecede a la segunda expresaría que Dante ama a Beatriz. De la misma manera que «vemos» en *A* o *B* el hecho de que Dante ama a Beatriz, aprehenderíamos en el acontecimiento complejo de sucederse dos notas, un hecho, no ya acústico-temporal, sino escuetamente amoroso. Las oraciones del lenguaje verbal integran, según Wittgenstein, otro episodio «figurativo» de este género. «Dante ama a Beatriz» cabe ser escrito así: « $M(a,b)$ », donde «*a*» representa a Dante y «*b*» a Beatriz. La mayúscula «*M*» nos recuerda que estamos empleando la relación izquierda/derecha entre los signos «*a*» y «*b*» para significar la relación de amar<sup>4</sup>. Además, *de hecho*, «*a*» está a la izquierda de «*b*». Luego lo que queremos significar, de acuerdo con nuestra notación, es que... Dante ama a Beatriz.

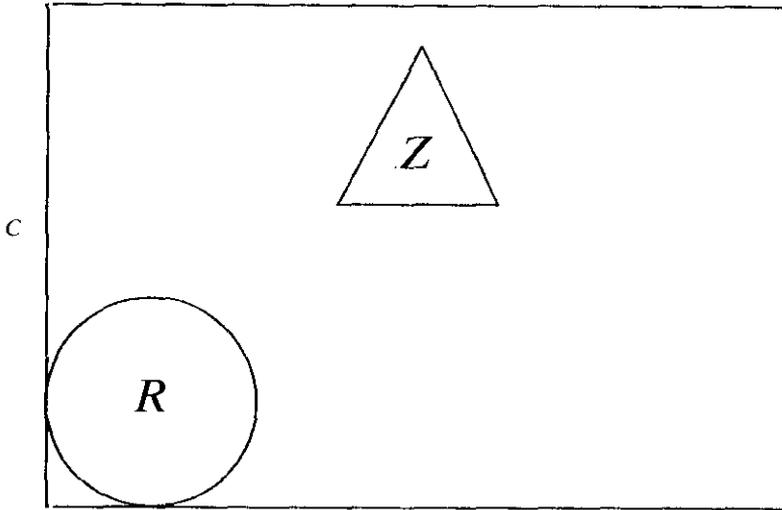
La exposición que antecede es, no necesito recordarlo, muy somera y aproximativa. Por ejemplo, a poca atención que se ponga, será fácil descubrir discrepancias de detalle entre la forma lógica de las figuras tomadas a modo de ejemplo y los hechos por ellas expresados<sup>5</sup>. Opino, aún así, que estamos ya en grado de comprender en qué consiste lo que se conoce como «la teoría pictórica del lenguaje» wittgensteineana. Y, mejor aún, disponemos de una plataforma conceptual para hacernos cargo de aquello en que podría consistir, en principio, una «teoría pictórica a lo Kandinsky».

El asunto está en que el espectador consiga organizar los datos visuales en complejos plásticos que le traspongan mentalmente a otros complejos correlativos —es decir, estructuralmente idénticos—, y situados ya fuera del cuadro. O si se prefiere: el asunto está en aceptar la ficción de que tales y cuales relaciones plásticas —que nosotros escogemos de las poten-

4. Véase, en particular, la proposición del *Tractatus*: «3.1432». No necesito recordar que me he atenido a una interpretación del *Tractatus*, según la cual las propiedades y relaciones no figuran entre lo que Wittgenstein denomina «objetos». En contra de esta interpretación, está la exégesis de Ramsey o Stenius. En su favor, la de G. E. M. Anscombe, Griffin o Anselm Müller. Y, lo que es más importante, el propio —opino— texto del *Tractatus*.

5. En particular, es obvio que mientras los elementos de las figuras mantienen entre sí una relación antisimétrica —izquierda/derecha, arriba/abajo, antes/después—, no sucede otro tanto, por ejemplo, con la relación de amar. Ello traduce una divergencia en las formas lógicas que sólo podría remediarse alterando convencionalmente la libertad combinatoria de los elementos icónicos. Aquí debería intervenir, naturalmente, lo que Wittgenstein denominó «sintaxis lógica».

cialmente infinitas que nos depara el lienzo— son un trasunto, o sucedáneo, de tales y cuales relaciones extraplásticas. Imagine el lector el cuadro —o esquema de cuadro— que a continuación viene:



La «R» indica que el círculo es rojo, la «Z» que el triángulo es azul. Supongamos que ambas figuras se destacan sobre un fondo blanco. ¿Cuál es la complejidad plástica de C? Lo bastante grande para rebasar, en la práctica, nuestra capacidad descriptiva. Observemos que:

1. El círculo es rojo.
2. El triángulo es azul.
3. El círculo es mayor que el triángulo.
4. El círculo está a la izquierda del triángulo.
5. El triángulo está desplazado hacia arriba con relación al círculo.
6. El triángulo es isósceles.
7. El triángulo se halla más próximo al centro geométrico del lienzo que el círculo.
8. El círculo es tangente a dos lados del lienzo.

¿Concluyen aquí las ponderaciones? No. No sólo es el triángulo más pequeño que el círculo, sino que es  $x$  veces menor. No sólo es azul, sino que ostenta un determinado tono de azul, y el círculo un determinado tono de rojo. Además, este tono de rojo guarda tal y cual distancia respecto del azul en el espectro luminoso. Y así sucesivamente.

Esto en lo que hace a C *qua* episodio plástico. Pero C expresa algo extraplástico, esto es, en C aprehendo yo algo extraplástico. Y esto entraña que hay accidentes plásticos en C que yo escojo como signos —digamos

lo rojo, lo azul, el círculo y el triángulo—, y relaciones entre esos accidentes de las que yo me sirvo para representarme relaciones entre cosas extra-plásticas —las denotadas por los signos. Por ejemplo, la relación izquierda/derecha entre el círculo y el triángulo denotará para mí una relación no espacial entre lo referido por el círculo y lo referido por el triángulo. Y el hallarse lo rojo colmando el interior del círculo, indicará que lo referido por lo rojo sustenta tal y cual relación con lo referido por el círculo. ¿Qué aprehendo a la postre? Un complejo o supercomplejo compuesto de tantas partes como signos, y edificado a partir de tantas relaciones entre esas partes como relaciones plásticas entre los signos se me antojan relevantes en la interpretación de *C*.

¿Y qué es lo que *percibo* en tanto que aprehendo lo representado por *C*? Un complejo *plástico* en que intervienen lo rojo, lo azul, el círculo, el triángulo, y un puñado selecto de relaciones en que éstos acontecen incurrir. La configuración de *formas* que percibo —incluyo los colores entre las formas— puede ser entonces identificada con la manifestación plástica de una cosa compleja no plástica, a saber, el «contenido» de *C*. La configuración de formas y el contenido tienen algo en común: una estructura. Y lo que permite pasar de aquella a éste trasciende, naturalmente, la pura presencia plástica del cuadro. El tránsito se produce, de hecho, a través de las reglas de interpretación a que yo someto a las formas al transformarlas en signos. En sentido amplio, *C* es una figura, como fueron figuras antes *A* o *B*. Por eso *C* es expresivo. Por eso, al modificar el pintor el medio material de un cuadro dibujando en él formas geométricas y cubriendo su superficie con colores, ocurre un acto de expresión. O para ser más precisos: ocurre la primera mitad de un acto de expresión. Es menester luego entender las formas como signos, esto es, proyectar las formas más allá de sí mismas.

### III

En resumen, y volviendo al principio: la plástica constituye para Kandinsky un ejercicio combinatorio; se combinan emociones por el expediente de combinar formas. Creo, por cierto, que Kandinsky está absolutamente equivocado en su apreciación combinatoria del arte. Ninguna vivencia introspectiva nos revela que experimentemos primero sentimientos simples ligados a formas simples, y que después los sentimientos se compliquen con arreglo a tal o cual «sintaxis» formal. Al menos, esto no me pasa a mí. Y, sinceramente, malicio que no le pasa a nadie. Sea como fuere, hay algo mucho más interesante que refutar de plano el implausible experimento de Kandinsky; y es el comprobar que entra en conflicto, no ya con nuestra experiencia, sino con nuestro *concepto* del arte. El problema está en la forma. No en las formas/signo a que he apelado antes, sino en lo que,

generalmente, se entiende por forma en la filosofía del arte o el discurso estético habitual.

¿Qué es, en este segundo sentido, la forma de una obra de arte? En la constitución de la forma intervienen, también, líneas, colores, y configuraciones espaciales; de hecho, como antes, registrar la forma de la obra implica registrar una serie de cualidades de índole sensorial. Pero una cosa es quizá distinta: la selección que de esas cualidades efectuamos. Percibir una obra de arte... significa... ahora... percibir aquellos aspectos de la obra indisociables del impacto *estético* que ella nos produce. Sea una obra cualquiera, por ejemplo, *El entierro del conde de Orgaz* del Greco. Ninguna descripción de la obra que intente hacer justicia a su forma omitirá señalar que el lienzo está dividido en dos mitades, una superior y otra inferior, o que esta última ofrece a sus vez una subdivisión en líneas verticales y paralelas que se corresponden, más o menos, con los cuerpos de los asistentes al entierro. Igualmente, será preciso hablar de la gama, la grafía en arabesco de las nubes que ocupan la mitad superior, o la huella del pincel al aplicar el color. Tales apreciaciones están vinculadas a lo que hiere nuestra retina en el instante de advertir la composición, el equilibrio cromático o la textura del cuadro. En tales apreciaciones se fundamenta, en fin, el conocimiento de una forma.

El lienzo del Greco, claro está, propone también otros flancos a nuestra capacidad perceptiva. Tracemos imaginariamente un círculo tangente al borde interior derecho e izquierdo del cuadro, y dividamos el contenido de éste en lo que está encerrado por el círculo y lo que es externo a él. A continuación, reconstruyamos la obra situando sus distintos elementos, así interiores como exteriores al círculo, respecto del centro de éste. Objetivamente, cada elemento ocupa una posición concreta con referencia al punto central, y cabe afirmar que el cuadro es el que es, por cómo se distribuyen sus elementos alrededor de dicho punto. Además, nada impide que adiestremos nuestro ojo para que esos elementos sean percibidos según su ubicación relativa al origen del círculo. Sin embargo, lo que de acuerdo con este procedimiento se percibiese, resultaría irrelevante a los efectos de las sensaciones que la obra suscita en un iniciado. En la experiencia óptica de un iniciado, interviene la división del lienzo en dos mitades, una superior y otra inferior, y no la organización de los elementos a tenor de una estructura circular, una estructura en la que podría adquirir relieve, por ejemplo, la pertenencia de un elemento al interior o exterior del círculo. Desde una perspectiva puramente sensorial, *ambas* divisiones, la vertical y la circular, son igualmente compatibles con los datos de la realidad. Pero el cuadro, como presencia significativa dentro del arte, sólo se nos hace presente en tanto que organizado en dos mitades contiguas de arriba abajo. Por ese motivo, en la organización vertical, y no en la circular, se inscribe *la forma* del cuadro. Que *ésa* es la forma del cuadro se revela, además, en una dimensión, por así decirlo, diacrónica. Por así decirlo, pública y objetiva y no sólo subjetiva. En efecto, el Greco, por encima de

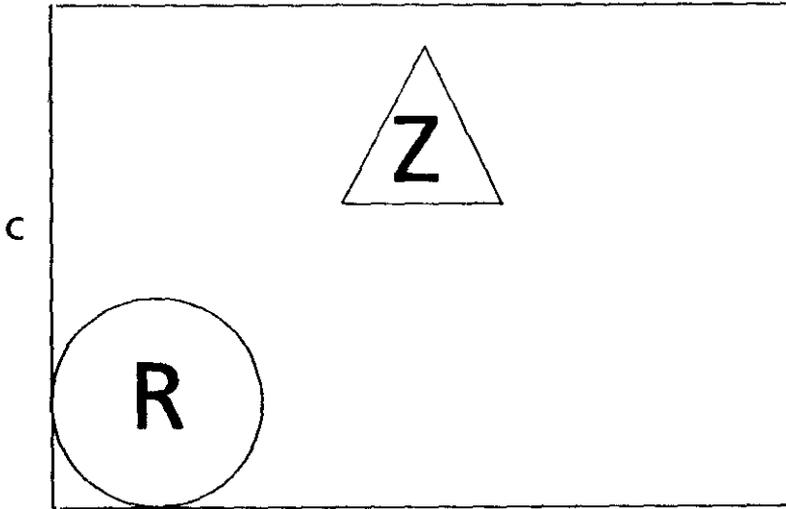
los asuntos que figuran en sus cuadros y que acaso interesen al iconólogo, constituye, para nosotros, el punto de convergencia de una manera o estilo. En la caracterización de esta manera, habremos de aludir a hábitos o pautas compositivas en las que *esa* forma juega un papel plausible. O elevando más el punto de mira: el Greco se sitúa, como todo artista, incluidos los marginales, en la historia del arte. Esto es, procede de determinados temperamentos artísticos y apunta a otros. Es, por ejemplo, prebarroco y postrenacentista. Pues bien, ello ha de quedar evidenciado en sus procedimientos y peculiar modo de resolver la composición de un cuadro, y, entonces, de nuevo, aparece la forma. La forma que percibimos y que se imprime subjetivamente en nosotros, pero que también nos sirve para hablar inteligiblemente del Greco cuando lo comparamos con otros artistas o le atribuimos una pieza determinada en el museo. En el espacio estético se enlazan, de hecho, las impresiones personales y el discurso erudito. Entre los dos existe un mecanismo de articulación sin el cual no se entenderían el 90 por 100 de las cosas que se dicen al hablar de arte. Ese mecanismo articulador es complejo y en gran medida intuitivo. Mas, en la maraña, hay un punto luminoso, un referente: la forma...

Pero, ¿cómo se vincula *esta* forma, la forma sobre la que se sustenta el discurso estético, con la *otra* forma, la forma ligada al hecho expresivo?

Toda teoría de la expresión *artística* digna de tal nombre ha de establecer un lazo estrecho entre los recursos expresivos del arte y el concepto estético de forma. Ya que, en principio, no aprehendemos meramente una forma y un contenido, o, tan siquiera, un contenido a través de una forma, sino que en el contenido que aprehendemos está necesariamente inscrita una forma. En caso contrario, la forma sería adjetiva al contenido y nuestra teoría de la expresión no sería una teoría de la expresión *artística*. Cuando se asume el paralelo lingüístico la teoría se grava, pues, fatalmente, con una exigencia nueva: la de que la percepción de la forma suponga o envuelva la percepción de los signos y sus relaciones recíprocas. La causa es rotunda e insoslayable. Los recursos expresivos de la obra reposan sobre lo que significan los signos y sus combinaciones. En consecuencia, la aprehensión de la forma habrá de involucrar la aprehensión de los signos simples y su constitución en signos complejos. O en otras palabras: es necesario que la *percepción* de la forma se vincule a la *comprensión* de la sintaxis.

Aclarado lo cual, estoy ya en grado de enunciar la tesis fundamental del artículo: el modelo de Kandinsky —el modelo del arte *qua* lenguaje representacional— propone una teoría de la expresión que no satisface el requisito enunciado en el párrafo anterior. ¿Por qué? Porque el análisis de la obra que nos describiría a ésta como un sistema de signos, esto es, de presencias plásticas significantes, no es comensurable con su descripción estético-formal. La forma que vemos como estetas, no se presta a ser puesta en una relación sistemática con la «forma» que percibimos al interpretar el contenido de la obra —lo que la obra expresa.

A fin de apreciarlo claramente apelaré, como otras veces, a ejemplos concretos. Vuelvo a la figura C:



Finjamos que *C*, en efecto, es una pintura y no una broma o esquema de pintura. Finjamos, en fin, que nos importa la *forma* de *C*. ¿Cómo definir esta forma a partir de los colores, tonos, figuras, etc., de la obra? Bueno, ya disponemos de una especie de definición, por llamarla así. La forma de una obra es lo que percibimos de ella al hacernos cargo de su valor estético. Pero esta definición ofrece una espalda que a lo mejor nos conviene más que su frente. Si la *forma* de *C* es lo que nos impresiona sensiblemente de *C* al aprehender *C qua* objeto estético, *C* ya no seguirá pareciéndonos —estéticamente— la misma al ocurrir en ella ciertas transformaciones. Cuáles, tal vez no lo sepamos todavía, ya que no es necesario, ni tan siquiera probable, que conozcamos explícitamente —esto es, que seamos capaces de enunciar verbalmente— aquellos aspectos de *C* que más intervienen en nuestra apreciación del cuadro. Mas el caso es que, al acontecer las transformaciones, notamos un efecto de arrastre en el tipo de incitación plástica que antes constituía *C*. Era importante, qué sé yo, el tono del rojo o, acaso, la distancia, en el espectro luminoso, entre los colores que respectivamente colmaban el interior del círculo y del triángulo: de modo tal que una levisima variación en el tono de rojo —permaneciendo invariable el azul— deshace nuestra impresión primitiva, aunque no sucede otro tanto si cambian simultáneamente los dos colores y se mantiene la distancia cromática entre ambos —medida, por ejemplo, por la razón entre sus longitudes de onda. ¿Y el triángulo? ¿Qué resulta en él decisivo? ¿Su condición de isósceles? ¿Su tamaño? ¿Su tamaño relativo al círculo? ¿Su distancia del centro? Sobre estos pormenores iremos teniendo

do noticia mediante un proceso largo de prueba y error, un proceso, a su manera, paralelo al que sigue el propio creador, quien propone al lienzo distintas posibilidades cromáticas y compositivas y elige al cabo las que le *parecen* mejor. O dicho con mayor rigor: las que él *ve* como mejores. Los artistas, a la par que los espectadores educados, son expertos en *ver*. La costumbre y la sabiduría del oficio les predisponen en favor de ciertas estructuras visuales —lo común a ciertas *visiones*—, y, luego, cada caso particular es una aventura. En cada caso particular, se juega con el ojo y el pincel hasta que el cuadro está concluido. La forma es ahora —ahora que está el cuadro concluido—, *buena*, y esta bondad de la forma nos hace sentir su contorno por zonas de hipersensibilidad plástica extrema y alternativas zonas de indiferencia a la deriva plástica. Allí donde no se puede *meter el pincel sin destruir la fisonomía de la obra*, el ojo se halla en relación estrecha con los valores estéticos de aquélla; allí donde el pincel es libre de correr irresponsable e inocuamente sobre la tela, nos encontramos con dimensiones plásticas sin proyección «formal». Esas dimensiones neutras tejen una apariencia, una «visión», que el ojo elude en su porfía por atinar con la esencia estética de la pieza de arte. Lo cual, habida cuenta de que estamos hablando de una pieza de arte *que presumiblemente nos comunica algo*, significa, a la vez, que el espectador tenderá a ser sensible sólo a las formas sobre las que se sustenta el importe expresivo del cuadro. El contorno de la forma, en fin, coincide con el contorno de la expresión.

¿Qué ocurre si la pieza de arte contiene signos, y estos signos son expresivos al modo contemplado por Kandinsky? El comportamiento plástico del signo habría de ofrecer, igualmente, zonas «neutras» y «sensibles». Ciertas diferencias «barrerían» el mensaje, otras no. Supongamos que la interpretación que se ha hecho de *C* discurre por la vía enunciada en la sección anterior. Será entonces crucial, por ejemplo, que lo rojo se halle encerrado en un perímetro circular, o que el triángulo se sitúe a la derecha del círculo. Si lo rojo rebasa visiblemente el límite de la circunferencia —aunque sea sólo un poco—, o el triángulo no ocupa un lugar obviamente diestro respecto del círculo, nuestro ojo y nuestro espíritu percibirán de inmediato un cambio: serán distintos la forma y el mensaje, y serán *coordinadamente* distintos por la sencilla razón de que el mensaje está asociado a la forma. A la inversa, da lo mismo cuánto diste el triángulo del círculo, siempre y cuando se halle a su derecha; y da lo mismo cuál sea el tono de rojo, siempre y cuando lo rojo colme el círculo. Tales variaciones no alteran la forma, la forma en cuanto coordinada a un mensaje. La forma que nos interesa —la que es tránsito hacia el mensaje— reposa indiferentemente sobre un sinfín de «formas»: diversos tonos de rojo, diversas distancias entre las figuras, etc.

Mas ¿no advierte el lector que estamos aquí dando al concepto de forma dos aplicaciones extravagantemente dispares? En un caso, los límites de la forma vienen determinados por las intuiciones que nos proporcio-

na la herramienta ocular. En el otro, por las reglas interpretativas. En un caso, esos límites son fluidos y se van descubriendo a trasmano, al hilo de la experiencia estética. En el otro, son rígidos y obedecen al *staccato* de un acuerdo convencional: sí, por ejemplo, rebasa lo rojo el perímetro en que estaba contenido, aunque sea apenas un milímetro, el mensaje ya no será el de lo rojo disciplinado por un perímetro circular. ¿De dónde esta dramática inestabilidad «plástica» de los signos? De un hecho de la máxima importancia: lo rojo, *dentro* de la circunferencia, significa una circunstancia *no* plástica: significa, o figura, al complejo extraplástico *ab*. Lo rojo, *fuera* de la circunferencia, *no* figura ese complejo extraplástico: tal vez no figure nada, o tal vez figure algo que excluye a ese complejo. En todo caso, acontece una suerte de interacción: lo que decidimos que *significa* una presencia plásticamente compleja, viene dado por las líneas de fuerza de las reglas de interpretación. Y al revés: esta decisión *configura* la presencia plásticamente compleja en una complejidad determinada, aquella que, de acuerdo con las reglas, significa tal y cual cosa y tal otra. El intérprete interpone una rejilla —la interpretación— entre lo que incide en su retina y lo otro, el asunto, y organiza la información visual conforme a esta rejilla: los datos visuales son, si se quiere, rehenes del proyecto interpretativo, elementos sujetos a una pauta que les viene de fuera.

¿Formulamos el caso de modo más directo, más brutal aún? Dado que ni *a*, ni *b*, son objetos plásticos, resultaría insensato trasladar hasta ellos *todas* las relaciones que se dan entre los respectivos signos —plásticos—. Saltamos del dominio plástico al extraplástico sabiendo que son *distintos*, y, en consecuencia, sabiendo que este salto implica un sacrificio: el sacrificio de ignorar, o volverse insensibles, a aquellas relaciones plásticas que el propio establecimiento de las reglas torna inelocuentes. Este *no* es un sacrificio ocasional: si todas las relaciones plásticas pudieran ser *simultáneamente* elocuentes, el dominio plástico y el extraplástico serían *idénticos*. Todo cuanto sucede allende lo ocularmente perceptible sería perceptible y en el globo del ojo cabría el mundo. Mas esto no ocurre. Muchos aspectos del mundo escapan al ojo. Que es la razón por la cual pensamos simbólicamente, o mediante signos: esto es, mediante presencias perceptibles cuyas relaciones perceptibles *fingen*, aunque no *espejan*, las restantes relaciones del mundo.

A la postre, lo que se tiene es un sistema de signos que constituyen, sí, presencias plásticas, pero que por su índole trascendente, o, si se prefiere, alusiva, escapan, en su impacto sobre nosotros, en el valor que les atribuimos, a las continuidades y oposiciones del juego espontáneo de la percepción. Las innumerables líneas de quiebra, las sorprendentes rigideces y laxitudes —recuérdese: no importa cuánto diste el triángulo del círculo— que el juego de los signos ofrece al ojo alertado por un propósito interpretativo revela, en último extremo, en qué difiere algo que es lenguaje de algo que es lienzo, talla o mole arquitectónica. Con los lenguajes, *lo ajeno* ha penetrado en el plano inmediato y literal de lo visible, y éste se ha

enriquecido —y empobrecido— con una geometría nueva. Una geometría que no es ya la de la mera sensibilidad visual.

#### IV

Hay en el *Tractatus* una enorme paradoja, una ausencia que al mismo tiempo es un fundamento: la intencionalidad. El concepto de intencionalidad resulta esencial en tanto en cuanto sólo gracias a ella una figura se erige en *figura de un hecho*. Una figura no sería figura de un hecho a no entenderse los elementos que la componen como nombres de objetos y las relaciones entre estos elementos como trasuntos de las relaciones entre los objetos. Pero la intencionalidad integra al mismo tiempo un punto ciego del *Tractatus*: en efecto, Wittgenstein recusa la idea de sujeto —«5.5421». El sujeto, en el *Tractatus*, ha desaparecido: sólo queda el medio psíquico, en el que la figura se proyecta como una sombra para mostrar, fuera de todo equívoco, el claro perfil de una estructura —«3.12». En un ámbito epistémico tradicional, explicaríamos la interpretación que se hace de una figura apelando a los denuedos de *alguien* y a su capacidad para elevar a símbolos lo que antes no eran sino rasgos vacíos de un signo proposicional. Wittgenstein delega este trabajo, o, mejor, el resultado de este trabajo, en un pensamiento desvinculado de toda domiciliación individual. El *Gedanke*, el pensamiento, es un hecho estructuralmente idéntico a la figura y al hecho figurado, aunque, a diferencia de aquélla, resulta misteriosamente autorrevelador. No precisa de otro intérprete que ponga orden en su estructura o escoja, entre las innúmeras que potencialmente le son imputables, una determinada. Como simultáneo e inseparable del acto interpretativo, el *Gedanke* muestra, en su propia faz, una estructura concreta e inambigua. El *Gedanke*, en fin, es lo que pasa cuando *se comprende* —no cuando *comprendemos*— una figura.

Naturalmente, la doctrina de una psiquis sin sujeto psíquico resultaba bastante escandalosa. El Wittgenstein de las *Investigaciones* —el que se acostumbra a conocer como «segundo Wittgenstein»— significa, primero de nada, una crítica de la idea residual de intencionalidad que todavía alienta en el *Tractatus*. En las *Investigaciones* se da un paso más y se desmonta el mecanismo intangible de que el sujeto había sido depositario a lo largo de la epistemología moderna; a saber, se destruye el mecanismo de referir, dirigir o proyectar un mundo interior de imágenes o representaciones sobre el espacio en torno. En el presente artículo no se ha avanzado, obviamente, hasta la latitud filosófica de las *Investigaciones*. No se ha hecho porque no estoy seguro de que este libro, aun siendo genial, no sea también un *cul-de-sac*. Me he detenido, incluso, más acá de la línea dibujada por el *Tractatus*. El motivo es claro: como ya he dicho, carece de sentido suprimir al sujeto y preservar, sin embargo, su organización interior.

Por ende, no he vacilado en hacer un uso rotundo y decidido del concepto de intencionalidad en su acepción más clásica.

Tales heterodoxias —desde la perspectiva de una exégesis wittgensteiniana— importan bastante menos, a mi parecer, que el peso literal de los argumentos escuetos. En particular, el mantenimiento de la intencionalidad recata la ventaja siguiente: la de establecer una divisoria que, de hecho, coloca a un lado a los lenguajes en sentido lato, y sitúa del otro ejercicios expresivos que, como el arte, *no* son lingüísticos.

¿Por qué —hecha abstracción del concreto modelo de Kandinsky— no es el arte un lenguaje? Porque no se usan —no se *entienden*— sus formas con fines eminentemente representacionales —o, si se prefiere, referenciales. Lo que de representacional hay en el arte, es en esencia adjetivo. Ciertamente, la dimensión representacional del arte es importante. Aún más: dentro de la tradición occidental, importantísima. Pero una exploración verdaderamente aguda del aspecto representacional nos conduciría a ligarlo, y vincularlo, a su *otra dimensión*, la que he relacionado con el concepto de sensibilidad visual. ¿Y qué es la sensibilidad visual? Adelanto la siguiente fórmula, circular aunque, espero, esclarecedora también: la sensibilidad visual es lo que queda de la forma y al mismo tiempo se añade a la forma... cuando de ella sustraemos el sesgo intencional. La pregunta que resta en pie, entonces es ésta: ¿qué torna al arte expresivo? De semejante pregunta, para la que hay una respuesta, no voy, sin embargo, a ocuparme aquí.