



## **El problema del lenguaje plástico: notas sobre la doble articulación del signo pictórico**

**José M. Querol**

(Madrid)

Hablar de lenguaje es hablar de comunicación, y viceversa. Toda comunicación humana se sustenta sobre un sistema específico de signos materiales que transcriben unos contenidos de índole diferente de la materia sobre la que se transmiten.

Esto es una evidencia de la que nadie parece dudar, la magia de la transformación de los sonidos en imágenes mentales que generan la información sobre la naturaleza, y sobre sí mismo, al hombre, otorgándole así la posibilidad de transformar el mundo y realizarse como tal en la tarea, ha sido y es, desde la más remota antigüedad, objeto de estudio en función de su capital importancia para el desarrollo de nuestra especie.

De entre los sistemas utilizados en esta transferencia de conocimientos hay uno que sin lugar a dudas es el sistema raíz del proceso comunicativo humano: el sistema lingüístico. La capacidad de la palabra, del [158] lenguaje, como transmisor intermediario del hombre en su relación consigo mismo y con su entorno, hace posible la aprehensión de la simbólica del universo cultural, y, por tanto, su dominio.

Esta vieja tesis, que fue intuita desde la más remota antigüedad por las primeras culturas que dotaban a la palabra de poder efectivo sobre las cosas<sup>(87)</sup>, fue probada y sometida a estudio ya por Cassirer en los años cincuenta de nuestro siglo.

Ahora bien, el sistema lingüístico, primer y fundamental sistema de comunicación humana, no es sin embargo el único mediante el cual una civilización construye la imagen de sí misma y del universo. Es posible definir, como hizo Yuri M. Lotman (1970: 20 y ss.), a este sistema de signos que otros han denominado *lengua natural* como *proceso de semiotización primario*, frente a otros sistemas de representación simbólica del mundo que utilizan otros soportes materiales distintos del signo lingüístico.

De hecho, existen diversas formas de comunicación sistemática de la información simbólica de la realidad que elaboran reglas, a veces paralelas a las reglas del sistema lingüístico, a veces divergentes a éste, mediante las cuales la comunicación tiene lugar. Negar la capacidad comunicativa de la representación pictórica, por entrar en el asunto que nos ocupa, sería negar evidencias como la función comunicativa de las pinturas rupestres o de las representaciones plásticas medievales de la Historia Sagrada que se encuentran en todas las catedrales.

A aquellos sistemas de comunicación no lingüísticos, Lotman (1970: 20) los designa como *procesos de semiotización secundarios*, esto es, *estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural (mito, religión)*. Lotman, a través de la división de niveles en la comunicación (lengua natural, lenguajes artificiales y lenguajes secundarios de comunicación) estableció orden en la vieja discusión que es, en el fondo, el tema de este estudio: aquella vieja polémica que en nuestra cultura fue emblemática por el lema horaciano *ut pictura poesis* y que no ha dejado de preocupar, si bien de manera intermitente, a la crítica y al pensamiento más serios de nuestra cultura<sup>(88)</sup>. [159]

La polémica más reciente de las suscitadas alrededor de la consideración de la comunicación visual como sistema de comunicación se ha centrado sobre el paralelismo de éste, en cuanto a organización interna, con respecto al sistema matriz de comunicación: el sistema lingüístico, y se ha venido encauzando a través de la discusión sobre la posibilidad o no de que el sistema icónico contuviera en sí unos signos que fueran equiparables a los signos lingüísticos.

La base de la analogía de función que se pretendía respondía a la descripción de las tres características del signo lingüístico que había hecho Ferdinand de Saussure en su *Cours de linguistique générale*: linealidad, arbitrariedad y discreción, de las cuales las dos primeras no presentaban grandes problemas de aplicación, pero la tercera originó la gran polémica: si no podía encontrarse un esquema de funcionamiento discreto del signo pictórico no podía entonces hablarse con propiedad del sistema de comunicación visual como lenguaje.

El asunto pues pasaba por elaborar un examen profundo de la segunda articulación del lenguaje plástico, encontrar una nómina finita de *iconemas* que en combinación arbitraria fueran capaces de producir conceptos visuales de manera similar a cómo la combinación arbitraria de fonemas produce palabras en cada lengua.

De entre los defensores más entusiastas del lenguaje pictórico, el más destacable por su posición aproximadora entre los dos sistemas es quizás el profesor García Berrio, quien, a lo largo de varios años, ha venido defendiendo, en multitud de artículos y estudios monográficos, la posibilidad real de encontrar este grupo de iconemas teórico<sup>(89)</sup>. [160]

Por otro lado, gran parte de la crítica semiológica señala claramente la condición metafórica del lenguaje pictórico. El más destacado a nuestro juicio es Schefer, quien argumenta que la pintura no es una lengua en tanto en cuanto sólo puede leerse gracias a los límites lingüísticos, geométricos, etc., esto es, dentro del espacio epistemológico del que se constituye en punto de reunión de aquello que significa. Schefer admite que un cuadro sea analizable en términos de sistema en cuanto que un cuadro no se manifiesta en el espacio en que ha sido constituido sino por la implicación de las teorías que supone.

La postura de Schefer está muy cerca de los postulados de la deconstrucción (analizar la imagen no consiste en aislar sus partes constitutivas, sino en descubrir en ella los textos que han sido implicados, incluso nuestras propias lecturas), pero también de la mitocrítica estructural de Durand, en cuanto que el valor de estabilización de contenidos en un cuadro se produce en la medida en que éste transmite el símbolo como imagen<sup>(90)</sup>.

Es, sin embargo, evidente que es posible formalizar una lectura de la obra pictórica como sistema, sobre todo en los niveles superiores de análisis. La teoría de la composición pictórica que se imparte en las Escuelas de Arte no deja de presentar en el fondo una analogía funcional con la aplicación del estudio de la «dispositio» retórica, de la cual, a nuestro juicio, dependió siempre a través de la influencia en todas las artes que disfrutó la retórica clásica.

La propia crítica artística ha llevado muy lejos, y a buen término, sus estudios de los niveles superiores de la estructura lingüística del texto [161] plástico. Los estudios de Francastel (1969) sobre la figura, correlato posible en términos amplios de una morfología pictórica<sup>(91)</sup>. Los estudios iconológicos de Panofski, donde converge el interés por la materia poética como forma general de la comunicación simbólica con la evidencia de una semántica textual muy elaborada, y donde se manifiesta también el complejo entramado de relaciones entre la sintaxis compositiva y el significado cultural del discurso plástico<sup>(92)</sup>, o, incluso, lejos en el tiempo ya,

el ensayo de Alois Riegl que intentaba mostrar la evolución histórica del sistema de representación plástica, incluso casi explícitamente, y haciéndose contemporáneo a la moda de los estudios lingüísticos de la época, como un sistema parejo al lingüístico (y por tanto con una gramática discernible)<sup>(93)</sup>, manifiestan un dominio de la [162] concepción sistemática de la expresión plástica que muchos de los críticos de formación artística, entre los que quizás el más sobresaliente es Rudolf Arheim, afirmaron implícita o explícitamente sin rubor<sup>(94)</sup>.

Ahora bien, ¿es realmente preciso descender al nivel del significante y mostrar la viabilidad y operatividad analógica del signo plástico y el signo lingüístico, o simplemente debemos movernos en el terreno de una analogía general de funcionamiento epistemológico?

Quizás el problema sea más un problema de concepción del propio lenguaje natural (la concepción estructural que en el fondo lo suscita) que una cuestión real que afecte a la propia definición del arte como sistema, en cualquier caso, se han dado muy pocos pasos prácticos para afirmar o negar realmente la dimensión que pueda tener la segunda articulación del signo icónico, apuntándose sólo posibilidades teóricas fundamentadas, pero no estudios prácticos que descubran estas unidades.

Intentando avanzar sobre la hipótesis del profesor García Berrio de la existencia efectiva de estas unidades, y teniendo en cuenta que el caballo de batalla es el de su definición y descripción, debiendo llegar al final a una nómima de *iconemas*, o de *rasgos distintivos* que elaboren, nosotros intentamos llegar a ella, siendo enormes los problemas con los que nos encontramos.

En primer lugar, tuvimos que afirmar la presencia de materia significacional en el significante plástico. Desestimar la semántica del color o de la forma fuera del contexto de la figura era ciertamente una contradicción con la realidad pictórica, no sólo en la abstracción post-kandinskiana, sino incluso en la figuración (¿quién puede dudar del color naranja con que se define al hombre representado en *Melancolía* de Sérusier, por ejemplo?). Esta presencia de sentido en los elementos pre-significativos no plantea sin embargo mayores dificultades a la luz de los ya muy viejos estudios sobre el significante lingüístico en poesía [163] del formalismo ruso<sup>(95)</sup>. Ahora bien, ¿cómo deslindar entonces las dos articulaciones del signo plástico?

Partiendo de las indicaciones y sugerencias de trabajo que me hizo el profesor García Berrio cuando fui alumno suyo, alguna de las cuales aparecen reflejadas en su *Ut pictura poesis*<sup>(96)</sup>, comencé por superponer las teorías saussureanas sobre la discreción del signo lingüístico a los posibles significantes plásticos para de ese modo establecer la nómima teórica de

iconemas. Esta nómina debía ser capaz de generar, por combinación, todo el espectro morfológico de la pintura occidental que podía considerarse como *unidad lingüística*. La gran *revolución* del arte plástico del siglo XX, la abstracción, tendría entre una de sus muchas causas internas, en el nivel pre-significacional, la reducción del sistema iconémico que, por ejemplo, se manifiesta en la sistemática utilización de colores puros de la obra de Paul Klee o en el aformalismo pictórico de Pollock.

Parecía evidente que el sistema iconémico pretendido estaba conformado por, al menos, dos materias significantes diferentes (como el sistema lingüístico lo está por dos sistemas de fonemas diferentes: el vocálico y el consonántico), de tal manera que el color era el candidato primero a ser investigado como tal, pero, junto a él, no podía negarse que a éste se le unía al menos un sistema de *formalidad lineal* que lo completaba dando sentido al dibujo y otras artes monocromáticas que podían transmitir formas pictóricas con significado. La dualidad que presenta un dibujo a lápiz no es de alternancia de color, sino de luz en una gama única, y por tanto, presentar al color como único sistema suscitaba dudas razonables a la investigación.

La primera idea global fue presentar el triángulo de Goethe (formulado a partir del disco de Newton)<sup>(97)</sup> como el esquema básico de rasgos [164] [164] distintivos que formaban los colores del espectro físico, y, obtenidos éstos, constituirlos en iconemas del primer sistema de significantes plásticos. Así, los rasgos distintivos sobre los que operar en un principio eran: [±Rojo], [±Azul] y [±Amarillo], cuyas combinaciones proporcionaban el resto de los colores denominados *fundamentales*, esto es, los del arco iris.

Este sistema proporcionaba un corpus limitado de unidades pre-significativas aceptable, sin embargo, a la hora de fundamentar las analogías con el sistema de alófonos de la lengua natural debíamos defenderlo con rasgos de tipo semántico que no eran satisfactorios como tales para el sistema.

Fijamos entonces nuestra atención en la diferenciación que la física hace del color a través de su longitud de onda, sometida a una sencilla ecuación y que proporciona una estabilidad física a la materia significativa muy similar a la del sonido como materia del significante lingüístico. La fórmula de la longitud de onda es:

donde la longitud de onda es:

$$\lambda = c T = \frac{c}{f}$$

donde la longitud de onda  $l$  se obtiene multiplicando la velocidad de propagación de las ondas electromagnéticas  $c$  por el período ( $T$ ) o dividiendo la velocidad por la frecuencia ( $f$ ).

La longitud de onda del espectro visible va, desde la luz violeta ( $4 \cdot 10^{-5}$ ), hasta la luz roja ( $7 \cdot 10^{-1}$ ), cuyas frecuencias, obtenidas por deducción de la ecuación antes expuesta, son de  $7,5 \cdot 10^{14}$  hertz para el violeta y  $4,3 \cdot 10^{14}$  hertz para el rojo, entre esta banda de radiaciones se sitúan los colores del arco iris que se mueven en bandas de frecuencias intermedias. El problema de las variantes contextuales (alófonos para el lenguaje natural y sin determinar nombre para la lengua pictórica) quedaba pues sometido a una cuestión de posición del mismo dentro de la banda de frecuencia que definía el color en cuestión.

El problema de las tintas industriales no afectaba significativamente al sistema en cuanto que, reducido el problema a una cuestión física no [165] se presentaban complicaciones más importantes de las que se le presentan a la moderna fonética. La abstracción del iconema era una abstracción, de hecho, de la síntesis de toda la banda de frecuencia en la que se movía aquello que designábamos como tal o cual color.

Sin embargo, el sistema de color no es el único que opera en la comunicación visual. La textura, el soporte material de la obra y otros elementos como los grafismos y las estructuras lineales juegan un papel importante en este sistema de comunicación. Todos estos elementos citados, con la excepción de las estructuras lineales (incluidos, evidentemente los grafismos como tales) podían ser asignados analógicamente al grupo de los elementos suprasegmentales del sistema lingüístico natural.

El sistema de *formalidad*, llamado así por designar de alguna manera el complejo de líneas que aparecen sobre el plano y que, en su combinación, hacen perceptible la representación de una figura, ha sido estudiado varias veces, aunque por otros motivos, como matriz direccional de la comunicación plástica. El caso más evidente es quizás el pequeño estudio didáctico que hizo Kandinski, su famoso *Punkt und Linie zu Fläche*<sup>(98)</sup>, que demuestra ser un primer paso en la sistematización del comportamiento de los elementos geométricos básicos utilizados en pintura.

El sistema de elementos sobre el plano que combinados pueden generar la percepción de una forma resultante con significación (lo que se denomina *figura*) requiere para su estudio, como premisa, una depuración de los elementos que lo integran. En primer lugar, considerar las formas geométricas que pueden aparecer sobre un plano nos lleva a la insolubilidad de la cuestión por la infinitud de posibilidades que ofrece. Es necesario pues convenir en que estas formas son productos significacionales elaborados a

partir de elementos significantes más pequeños. La geometría euclidiana proporcionaba unos elementos básicos sobre los que operar, sin embargo, y a pesar de la sencillez expositiva y su generalmente admitida *operatividad* funcional, no se ajusta por completo a la nueva física que es capaz de definir el universo como curvo.

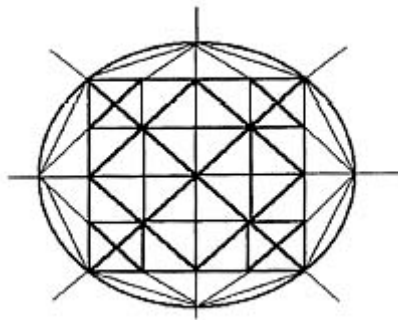
Sobre un plano, que es en definitiva el soporte físico-geométrico de un cuadro, hay puntos y líneas, materiales de los que se nutre la comunicación visual, combinados con las ausencias, los vacíos que muestran superficies perceptibles también como significados en una representación pictórica. Haciendo abstracción de la definición euclidiana del [166] punto, puesto que, como se hacía evidente a Kandinski y a todos los demás, el punto pictórico es en realidad un conjunto de multitud de puntos (el punto geométrico como tal no tiene dimensión espacial), tenemos, sin embargo, que proporcionar un esquema más preciso de los iconemas de este sistema. Hay líneas rectas y curvas, infinidad de líneas en alternancia libre (que llamamos grafismos) que no muestran una definición precisa de sí mismas obligando a la mente humana a separarlas simplemente por oposición entre unas y otras y por dimensión relativa en el conjunto.

Definir un cuadro, o un triángulo, por el número de grados que suman sus ángulos, puede ayudar a sistematizar el proceso de construcción de una forma visual, pero no de manera completa. Una primera aproximación, muy defectuosa desde su base, nos llevó a considerar los siguientes rasgos distintivos para el sistema de gráficos sobre el plano: [ $\pm$  dirección] y [ $\pm$  angularidad]. Ahora bien, el rasgo de angularidad no podía considerarse como tal en cuanto que no proporcionaba de por sí más que una división entre superficies y líneas, y no conseguía diferenciar siquiera un triángulo de un cuadrado (los dos poseían el rasgo de [+angularidad]). Era pues necesario continuar por otro camino aun cuando fueran válidos estos dos rasgos para separar dos tipos de elementos del sistema. Definir las superficies por el número de lados, forma clásica de definición geométrica, alargaba la lista de superficies posibles hasta el infinito, y, aunque en la práctica la lista fuera grande pero limitada, siempre había la posibilidad de topar con una superficie de más lados (esto es, de mayor número de grados en la suma de éstos).

Otro asunto era la irregularidad de las superficies. El rasgo de [ $\pm$ regularidad] aislaba una clase de polígonos de otros, estableciéndose así una nueva división en la ya practicada, pero aún insuficiente. Se acababan las posibilidades. Podía hablarse de la existencia de unas superficies geométricas básicas que eran definidas por la frecuencia de su utilización pictórica, y porque, en definitiva, una superficie mayor podía resolverse mediante la composición de ésta a través de varias de ellas unidas, como mostramos en la figura que aparece abajo al margen, donde una muestra de una

triangularización, que podía prolongarse hasta el infinito teóricamente, desarrollaría los polígonos regulares que fueran necesarios.

La irregularidad sería entonces una cuestión dependiente de una alternancia libre de la angularidad del polígono. Ahora bien, la figura siguiente que construye polígonos no es, de hecho, sino un conjunto de [167] líneas secantes de acuerdo con una posición relativa, esto es, un punto, sobre el cual gira toda la construcción, y que no es sino el eje sobre el que se desarrolla el círculo que inscribe el resto de polígonos:



Siendo esto así, debiéramos poder afirmar que este segundo sistema de la comunicación pictórica no contiene mas que un único rasgo distintivo que genera sin embargo multitud de iconemas, lo cual resultaría absurdo, o bien que, tomando como rasgos base el punto y la línea, sin hacer distinción entre curva o recta puesto que una línea recta puede definirse perfectamente como una sección de una circunferencia cuyo radio es infinito, resolver como pretendía Kandinski que existen dos iconemas básicos (punto y línea) que se proyectan sobre un plano y que, repetidos en combinación libre generan todo tipo de formas.

El asunto tenía su interés aunque probablemente seguía siendo tan confuso como al principio. La pregunta era, ¿podía considerarse entonces el mismo iconema dos líneas rectas de longitud diferente o dos secciones de curvas cuyos hipotéticos radios fueran de longitud diferente? Y todas estas preguntas, y muchas más no impedían ni por un momento realizar una lectura de un cuadro, o de todo el conjunto de la obra de un pintor, una escuela, o una época acudiendo al tipo de estructuras básicas (color y formas) que empleaban, y afirmar entonces que a través de ciertos elementos constitutivos básicos Klee, o Leonardo, ordenaban el espacio de su discurso plástico.

Nuestra posición hoy se aleja un tanto de la del profesor García Berrio, con el respeto profundo que merece el maestro. Él mismo no dejaba de insistir, en su ensayo sobre Enrique Brinkmann, que era posible afirmar la condición no



metafórica de la pintura como lenguaje, [168] posición que en el *Ut pictura poesis*, aun manteniéndose en la certeza de la convergencia entre los dos discursos, encuentra sin embargo problemas como, por ejemplo, el de la *arreferencialidad* de la pintura mironiana, escollo que García Berrio salva a través del concepto de la *autorreferencialidad* poética.

Nosotros estamos convencidos de la posibilidad de acometer el examen de los discursos plásticos a través de la óptica lingüística en tanto que, como el lenguaje natural, la comunicación pictórica resume el mundo emblematizándolo y convirtiéndolo en símbolo de nuestra propia relación con la naturaleza, y esa operación nos permite la transformación del cosmos de la misma manera que lo hace el lenguaje. En la mente de todos aparecerá el recuerdo de la vieja cuestión: ¿Es el arte el que imita a la naturaleza o la naturaleza la que imita al arte? Sin embargo, al tomar esta posición y obligarnos a llegar hasta el final, cabe la posibilidad de que no sea posible la analogía en el funcionamiento de los elementos internos del sistema, aun cuando el resultado sea el mismo, la posibilidad de construir el símbolo de nosotros mismos y el mundo.

La derivación hacia los componentes del imaginario humano es casi obligada, como de hecho también García Berrio deriva su análisis hacia estos esquemas de apreciación fantástica<sup>(99)</sup>. Pero, los componentes imaginarios, residen dentro de un sistema pre-lingüístico, y no lingüístico según Durand (1979: 19, donde Durand recoge las ideas expuestas en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*). Este autor establece tres dimensiones que definen tres categorías de símbolos. La primera dimensión es la que él denomina *mecánica*, que define al aparato simbólico por analogía a lo que Freud llamaba *aparato psíquico*, y que, por tanto, puede sufrir lo que se denomina *descalificación simbólica*, esto es, una pérdida de intensidad semica que lo sitúa en el nivel del *signo*, llevándonos entonces a suponer una relación de filiación entre signo y símbolo que a nosotros nos resulta difícil de ser sostenida. Esta dimensión es denominada por Durand nivel *verbal*.

Este nivel verbal es el primer lenguaje (que es prelingüístico claramente en Durand): la expresión corporal, que, en tanto que *verbo* es acción de lo prerreflexivo (según terminología de Husserl), y no se reduce a la obsesión por el agujero (Freud), ni al juego de palabras de [169] un lenguaje natural (Lacan), sino que se conforma como el esquema previo a todo: el enderezamiento postural<sup>(100)</sup>.

La segunda dimensión la constituyen las imágenes arquetipales, que a su vez se dividen en *epítetas* y *sustantivas* según si se trata de «cualidades sensibles» o «perceptivas», haciéndose más específicas bajo la influencia calificativa de las incidencias puramente exógenas: clima, tecnología, estado cultural...

Es en esta segunda dimensión donde se encuentra el símbolo *stricto sensu*. El ejemplo propuesto por Durand es la imagen arquetipal del Oriente, en el que convergen el conjunto simbólico del sol amaneciendo en las montañas o en las tierras desérticas, vinculado al color dorado de la arena.

La imagen arquetipal que propone Durand no es, sin embargo, a nuestro juicio, sino lo que la poética del texto denomina «tópico» aplicado a una imagen social (cultural) en vez de a un discurso, teniendo en cuenta que esta imagen social no es otra cosa que un discurso. Durand, expone además que el fonetismo de los lenguajes naturales añaden unas derivaciones específicas al aparato simbólico, estableciendo nuevas evocaciones distorsionadoras del significado primitivo, sin embargo (tercera dimensión), y, aunque coincidimos con él en esta afirmación, Durand supone una prioridad de los lenguajes naturales frente a los denominados «artificiales» que nosotros no estamos en disposición, por la evidente falta de datos probatorios, de aceptar plenamente.

Esta suposición *a priori* favorece que, más tarde, cuando hace el análisis de los textos visuales de Durero y el Bosco y de Rubens y Rembrandt, su discurso no haga sino enfrentar los tópicos culturales (en el sentido antes descrito por nosotros) que delimitan los estilos pictóricos. El caso de Rembrandt y Rubens es en este sentido llamativo, al terminar sosteniendo, en definitiva, aquello que la crítica de arte ya había constatado a principios de siglo (Wölflin en 1915) sobre la raíz católica de la exuberancia del pincel de Rubens y la protestante de la luz rembrandtiana.

Por otro lado, las derivaciones producidas por los lenguajes naturales comprometen, según Durand, al símbolo con particularismos culturales que convierten a éste en un sistema, esto es, le hacen perder su [170] plurivocidad, subsistiendo de él únicamente el signo arquetipo. Es lo que se denomina «particularización histórica».

Esta afirmación, que nos parece correcta de base, aun cuando la causa que produce esta designificación primaria y la subsiguiente asignación histórica de significado no creamos que sea algo tan simple, produce sin embargo la impresión de una obligada evolución degenerativa del símbolo, conclusión a la que por otra parte ya habían llegado Müller o Robert en los años finales del siglo pasado y principios de éste y que nos conduce a la discusión sin fin sobre el carácter del progreso del entendimiento humano de la naturaleza<sup>(101)</sup>.

La superación de las tesis de Robert o Müller pasa en Durand por negar a la definición del símbolo la característica de arbitrariedad, lo que desde luego allana enormemente el camino de la crítica semiológica de las artes plásticas de origen lingüístico que se enreda, como estamos viendo aquí, en la búsqueda de la segunda articulación del lenguaje pictórico sin obtener frutos claramente satisfactorios, y hace, en gran medida, innecesarias nuestras líneas. Si el

parámetro de análisis de las actuaciones «civilizadoras» del hombre en el mundo es su condición de símbolos (de instrumentos de la mediatez de la comprensión humana de la naturaleza) no debe entonces preocuparnos en absoluto el patrón estructural de conformación de los lenguajes, pues en éstos no se halla la significación plena de estas actuaciones, sino la evocación que resulta de la comprensión del símbolo que encierran.

La pregunta entonces es: ¿y cómo es posible liberarse de la tiranía de la arbitrariedad?, ¿no nos hallamos condenados a sufrir eternamente la entropía del significado a consecuencia de nuestro instrumento único de contacto con el mundo que es nuestro lenguaje natural?

Nosotros pensamos que esto es precisamente lo que Durand se propone en su modelo de análisis, adentrarse en los túneles subterráneos del significado en su estado puro «prelingüístico», y esto es hablar en definitiva de *noumenos*, esto es: Kantianismo estético, y Durand no lo niega, y lo muestra con orgullo cuando afirma que la semántica es, cuando menos, una poética (Durand 1993: 72). [171]

La reflexión sobre el símbolo nos conduce, como conduce a Durand, a la definición del mito como un sistema simbólico, y como tal sistema de apropiación de la naturaleza, éste puede ser entendido como lenguaje, en tanto en cuanto que la comunicación es una de las consecuencias, no la única, de la función simbólica (en términos de Cassirer que Durand utiliza), y *todo* lenguaje humano es, ante todo, donador de significación, siendo por tanto el mito lenguaje como ya apuntó Lévi-Strauss (1953: 272; Merquior, 1977: 18 y ss.), un lenguaje que trabaja por encima de la arbitrariedad del signo lingüístico sobre el que se desarrolla pero al que supera, pero también, en nuestra reflexión sobre el texto plástico, nos lleva a la misma conclusión obligada haciendo recaer todo el peso comunicativo de las artes plásticas en su relación con el símbolo, y, ¿por qué no?, también a arrastrar hacia él al propio sistema de comunicación natural<sup>(102)</sup>.

Quizá entonces debiéramos plantear otra cuestión de las que nunca tendrán una respuesta rotunda, incluso puede que ni siquiera una respuesta, la de la independencia del pensamiento y el lenguaje, pero aplicada a todos los sistemas que podamos denominar lenguajes, metafóricamente o no. Categorías como *discurso texto* se nos antojan entonces más universales, metacategorías del sistema de relación del hombre con el cosmos, y no categorías lingüísticas.

Si esto es así, es indudable que podemos hablar de discursos plásticos, de cuadros como textos, y ¿por qué no?, entonces aplicar las reglas constitutivas de estas estructuras supralingüísticas (*textos, discurso*) y organizarlas en unidades de análisis, las cuales habrá obligatoriamente que estructurar, no a través de un esquema de filiación que tenga en su origen el sistema de la

lengua natural, sino en un esquema de igualdad general que se pliegue a la exigencia propia de su utilidad comunicativa y, sobre todo, *transformacional*.

Los elementos significantes de cualquier sistema dependen de su constitución material, como ya Saussure entendió y nadie niega. Esta [172] condición material fundamenta, en alguna medida para nosotros hasta hoy oscura aún, la propia sustancia del signo que organiza el sistema, de tal manera que, a nuestro juicio, la analogía, sobre todo la analogía direccional, esto es, la que pretende *adaptar* un signo de un sistema en virtud de otro ya definido, entraña riesgos y problemas como los que nosotros hemos pretendido mostrar en estas líneas. La postura de Schefer, por ejemplo, es limpia porque no se compromete, todos podemos estar de acuerdo en el compromiso de la experiencia (Derrida) y de la cultura (Jung) en la resolución del significado de cualquier discurso, ahora bien, es necesario continuar más allá y valorar la convergencia de significados, de *evocaciones* para utilizar la palabra romántica, como una confluencia cooperativa de la capacidad humana de la comunicación<sup>(103)</sup>.

Las investigaciones prácticas que nosotros realizamos sobre la teórica posibilidad de que existiera una segunda articulación en el signo plástico no fueron del todo improductivas, aunque dejemos al hipotético lector de este artículo sin la agradable sensación que produce el haber solucionado un problema. A pesar de que sería ciertamente posible seguir en esta dirección como posibilidad teórica, y consideramos que no se ha agotado, ni mucho menos, este campo de actuación sobre el hecho pictórico que nosotros aquí hemos esbozado, y que esperamos sinceramente que alguien retome, hoy, y a la vista de las dudas que nos asaltan una y otra vez, y de los problemas que se han intentado evidenciar aquí, creemos que es necesario intentar la superación del problema provocando una revisión en profundidad de muchas de las ideas que sobre la naturaleza general de los sistemas de comunicación la semiología ha ido generando. La posibilidad que nos abre el estudio en profundidad del símbolo como matriz pre-lingüística del pensamiento (aún a nuestro juicio todavía en su primera fase) ofrece nuevas vías para la investigación que pueden en un futuro facilitar la comprensión de las relaciones entre el signifiante y el significado (si como oposición es realmente pertinente) en el discurso plástico. [173]

### **Referencias bibliográficas**

ARHEIM R. (1954). *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: The University of California Press [ed. esp. (1985). Madrid: Alianza].

BRUSATIN, M. (1983). *Storia dei colori*. Turín: G. Einaudi [ed. esp. (1987). Barcelona: Paidós].

CASSIRER, E. (1972). *Filosofía de las formas simbólicas*. Trad. de Armando Morones. México: F. C. E., 3 vols., [1.ª ed. al. (1964). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft].

\_\_\_\_\_ (1989). *Esencia y efecto del Concepto de símbolo*. Trad. cast. de Carlos Gerhard. México: F. C. E. [1.ª ed. en alemán Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1956)].

DURAND, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Edición y traducción de Alain Verjat. Barcelona: Anthropos / México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa [1.ª ed. fr. (1979)].

ELÍADE, M. (1992). *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del Éxtasis*. México: F. C. E., Reimpr. [Ed. fr. (1968). París: Payot, 1.ª ed. fr. (1958)].

FRANCASTEL, P. (1969). *La figura y el lugar*. Caracas: Monte Ávila. [1.ª ed. fr. (1967). *La Figure et le Lieu*. París: Gallimard].

FRAZER, J. G. (1986). *La Rama Dorada, magia y religión*. México: F. C. E. [1.ª ed. ing., 2 vols. (1890), la ed. esp. procede de la ed. abreviada en inglés (1922). Nueva York, The Macmillan Company].

GARCÍA BERRIO, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_\_ (1981). *Enrique Brinkmann. Semiótica textual del discurso plástico*. Montpellier: C. E. R. S.

\_\_\_\_\_ (1984). «Antonio Saura: imaginario espacial y tiempo del hombre». *Revista de Occidente* 32, 127-146.

\_\_\_\_\_ (1988). *Ut poesis pictura*. Madrid: Tecnos.

\_\_\_\_\_ ; HERNÁNDEZ, M.<sup>a</sup> T. (1984). *Ortiz Sarachaga, esquema plástico y, construcción imaginaria*. Villarrobledo: Catálogo de la exposición organizada por la Caja de Ahorros en el Museo de Albacete.

\_\_\_\_\_ ; HERNÁNDEZ, M.<sup>a</sup> T. (1985-1986). «Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria». *Estudios de Lingüística* 3, 47-85.

GUICHOT y SIERRA, A. (1903). *Ciencia de la Mitología. El gran mito ctónico-solar*. Madrid: Librería General Victoriano Suárez [reed. facs. (1989). Barcelona: Alta Fulla].

GOETHE, J. W. (1810). *Zur Farbenlehre*. [(1910) ed. al. Tubinga. ed. esp. Buenos Aires: Poseidón (1945)].

KANDINSKY, V. (1926). *Punkt und linie zu fläche*, Desau [ed. esp. (1984), con trad. R. Echavarren, Barcelona: Labor, procedente de la de Barral (1970) que recoge la francesa de Neuilly (Seine) de 1955].

LEE, R. W. (1982). «*Ut pictura poesis*». *La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra [ed. ing: «*Ut Pictura poesis*». *The Humanistic Theory of [174] Painting*, W. W. Norton & Company Inc., procedente de estudios publicados cuarenta años atrás en el *Art Bulletin*].

LESSING, G. E. (1766). *Lao Koon*. Berlín: Christian Friedrich Voss [ed. esp. de E. Barjau. Madrid: Ed. Nacional (1977)].

LÉVI-STRAUSS, Cl. (1953). *Anthropologie structurale*. París: Plon.

LOTMAN, Y. (1970). *Struktura judozhestvennog teksta*. Moscú: Iskusstvo [Trad. esp. de Victoriano Imbert: (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo].

MERQUIOR, J. G. (1977). *L'esthétique de Lévi-Strauss*. París: P. U. F.

MÜLLER, M. (1984). *Mitología comparada*. Ed. y trad. P. Jarbí. Barcelona: Teorema [1.ª ed. al. (1856)].

NEWTON, I. (1730). *Optiks: or a Treatise of Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*. Londres. [trad. esp. (1977). Madrid: Alfaguara].

PANOFSKI, E. (1927). *Die Perspektive als «Symbolische Form»*. Leipzig-Berlín: B. G. Teubner [orig. en *Vorträge der Bibliothek Wasburg*, hgr. von Fritz Saxl. Vorträge (1924-1925). Ed. esp. (1973), Barcelona: Tusquets].

\_\_\_\_\_ (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza [ed. amp. (1962) *Studies in Iconology*. Nueva York: Harper Torchbook & Row Inc.].

\_\_\_\_\_; PANOFSKI, D. (1956). *Pandora's box, The changing aspects of a mythical symbol*. Nueva York: Bollingen F. Inc. [ed esp. Barcelona: Barral (1974)].

PRAZ, M. (1970). *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princenton: Princenton University Press [ed. esp. (1979). Madrid: Taurus].

RIEGL, A. (1897-1898). *Historische Grammatik der bildenden Künste* [ed. It. *Grammatica storica delle arti figurative* (1983), por F. Diano. Bologna: Capelli].

ROBERT, C. (1915). *Oidipus. Geschichte eines Poetischen Stoffs im Griechischen Altertum*. Berlin: Weidmann, 2 vols. (El primero corresponde al texto y el segundo, a las notas).

SCHANE, S. A. (1979). *Generative Phonology*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs [ed. esp. Barcelona: Labor].

SCHEFER, Louis (1970). *Escenografía de un cuadro*. Barcelona: Seix-Barral.

SKLOVSKI, V. (1975). *La cuerda del arco (sobre la disimilitud de lo símil)*. Barcelona: Planeta.

SORIAU, Ét. (1947). *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*. París: Flammarion.

VOLNEY, C. F. (1822). *Les Ruines, ou méditation sur les Révolutions des Empires*. París: Bossange Frères Libraires [1.<sup>a</sup> ed. 1791]. [175]

▽△

## Repertorios extraverbales en la comunicación literaria

[\(104\)](#)

**José Romera Castillo**

(UNED, Madrid)

Día 12 de octubre de 1492. Unos perdidos navegantes llegan a una ignota tierra. Aquel día viernes, Colón descende de su nave, toma posesión de la «isleta de los lucayos»<sup>(105)</sup>, intercambia una serie de cosas [176] con la mucha gente que allí «se ayuntó» y se produce el primer contacto comunicativo con los indígenas. «Yo -escribe el Almirante- vide a algunos que tenía señales de heridas en sus cuerpos, y les hize señas qué era aquello, y ellos me amostraron cómo allí venían gente de otras islas que estaban acerca y los querían tomar y se defendían» (págs. 52-53). Desde el primer momento, lo no verbal va a tener

una importancia capital. La comunicación entre los «hombres venidos del cielo» y los nativos era imposible por la disparidad de códigos lingüísticos. El arma salvadora estará en las simples *señas*, ya que como afirma el jefe de la expedición «por lengua no los entiendo».

*In principio erat verbum.* Ahora, además del *verbum*, es el cuerpo. La tiranía del *logos*, por influencias griegas y sobre todo cristianas, comparte espacios con otros elementos. El cuerpo está de moda; de ahí que el hombre de hoy -y no digamos la mujer- cuide tanto la salud, se esmere tanto en estar en forma. Antes estudiaba el cuerpo fundamentalmente la medicina, ahora lo hace la etnología, el psicoanálisis, la fenomenología, la sociología, etc., hasta llegar al teatro, muy especialmente desde Grotowski, para el que la expresividad corporal es una de las reinas de la escena. Según P. Bourdieu (1977: 51) «el cuerpo funciona como un lenguaje mediante el cual, más que expresarse, el individuo es expresado, un lenguaje de la naturaleza con el que se traiciona lo más oculto y a la vez más verdadero, por ser lo menos conscientemente controlado y controlable, y que contamina y determina con sus mensajes percibidos y no advertidos todas las expresiones intencionales, empezando por la palabra»<sup>(106)</sup>. Estamos, desde nuestro punto de vista, en busca del cuerpo perdido. Estamos -y queremos- semiologizar el cuerpo para ver la capacidad y fuerza que tienen algunos de sus miembros en la producción y manifestación de múltiples signos en la comunicación entre los seres vivos, tanto en el hombre como en los animales, como se ha encargado de estudiar, para esta última especie, la zoosemiótica.

Como constatación objetiva -y para tranquilidad de los lingüistas- sabemos que la *palabra* es el vehículo más importante que usan los hombres para comunicarse, pero no siempre ésta es la clave en la interacción de mensajes, como lo demuestra el caso siguiente: «Narciso y Goldmundo Teufel, dos marinos hermanos gemelos, naufragaron juntos y fueron a parar cada uno a una de las dos islas también gemelas. Aunque ambos tenían una voz potente, entrenada contra el fragor del mar en cientos de tempestades, no podían comunicarse verbalmente. [177] Afortunadamente abundaban por allí los delfines, y Narciso los adiestró para que transmitiesen mensajes. Como es sabido, los delfines son seres altamente inteligentes y se negaron rotundamente a transmitir los mensajes de Narciso por considerarlos muy estúpidos»<sup>(107)</sup>.

La agudeza y arte de ingenio del hombre ha producido muchísimos lenguajes. Desde el articulado u oral al escrito, al del mimo, la danza, el de los ciegos, el de los sordos, el del silbido (practicado también por los habitantes de la isla canaria de la Gomera, el célebre *silbo gomero*, estudiado por Ramón Trujillo), el del abanico y tantísimos otros que podríamos enumerar. Fíjense hasta dónde puede llegar su inventiva que, además del ordenador, creó un sofisticado y evocador lenguaje: el del pañuelo, que llegó a plasmarse en la



obra anónima, *El secretario de los amantes* o *El libro de enamorados*<sup>(108)</sup>. He aquí algunos de sus signos: «Si se pasa el pañuelo por la frente es que se duda del galán; si se apoya en la mejilla derecha es que *no*, y en la izquierda que *sí*. Si se agita con la mano izquierda quiere decir «te amo», y si se hace con la derecha «te odio». Mensajes negativos son sacudirse el vestido con él («te aborrezco»), retorcerlo con ambas manos («indiferencia», aunque parece mucho trabajo para expresar la ausencia de sentimientos) y jugar con él («te desprecio»). Aunque se trataba de sociedades más reducidas, y por ello controlables, había fórmulas para informar de que el corazón de la dama no era libre: retorcerlo con la mano derecha («amo a otro»), arrollarlo al dedo índice («estoy comprometida») o al anular («soy casada»). No estoy seguro de que los amantes miopes pudieran captar estas sutiles variaciones. Pasar el pañuelo por los ojos significa que los comunicantes son expiados. Doblarlo lentamente equivale a «tengo que hablarte». Llevarlo cogido de una punta indica «sígueme». Mirar una punta significa que se ha leído la carta del pretendiente y meterlo en el bolsillo anuncia que se escribirá al amante. El amante queda identificado con el pañuelo desde el momento en que envolverse con éste la mano expresa «soy tuya». Retorcerlo con la mano izquierda (el pañuelo, no el amante) simboliza la sentencia final: «Hemos acabado».» Por ello, en adelante, antes de sacar el pañuelo o el aséptico *kleenex* apercíbense de cómo lo usan.

Son por tanto muchos y muy variados los códigos empleados en la comunicación humana. Sin restar ni un ápice de importancia al lenguaje que estoy empleando en este momento, sin embargo hay que tener muy claro que este sistema lingüístico o verbal no es el único que se [178] usa en la interacción de los seres racionales. Lo que importa, en definitiva, es que el hombre por medio de una serie de sistemas -o lenguajes ¿por qué no emplear el plural?- lo que ha pretendido, pretende y pretenderá es salir de la incomunicación.

Comunicar es transmitir informaciones a través de unos medios -unos signos- más o menos simbólicos de representación. Ahora bien, ¿cómo es posible que una persona entienda a otra, es decir, que entienda su habla y descubra sus creencias y valores? Una de las respuestas a la compleja pregunta la proporciona el filósofo norteamericano Donald Davidson que trabaja actualmente en la teoría de la interpretación y que intenta unir el campo de la filosofía del lenguaje con el de la teoría de la acción (campos expuestos en sus obras *Verdad e interpretación* y *Acciones y acontecimientos*). Para el citado investigador, «una persona que no tuviera contacto con otras no tendría un concepto de realidad objetiva. Captar la idea de un mundo independiente de nuestro pensamiento es tener la idea de una realidad intersubjetiva que es compartida por otros. Saber que uno comparte un mundo con otros requiere lenguaje». Queda lejos el aserto de Hamlet: «Oh Dios, podría estar encerrado en una nuez y considerarme rey del infinito

espacio». Pero ¿cómo concebir esta relación con el otro, es decir, el comportamiento social colectivo? ¿Intentando postular, como ha hecho la filosofía tradicional, una mente colectiva y una conciencia colectiva igualmente mítica? o ¿reduciendo toda la teoría de la intencionalidad a las intenciones presididas por la representación del yo? La respuesta, a mi modo de ver, nos la proporciona otro de los grandes filósofos de la actualidad, John Searle, tras hacerse él mismo otra interrogación: «¿cómo puede darse el caso de que haya realmente comportamiento *colectivo* como algo distinto de la suma de comportamientos *individuales* si la sociedad consta exclusivamente de *individuos*? Mi respuesta es que el comportamiento colectivo puede existir porque tenemos lo que técnicamente se denominan *intenciones*, que están protagonizadas por la representación del sujeto *nosotros* además de las que están presididas por la representación del sujeto *yo*. El soporte de unas y otras es el cerebro de los individuos»<sup>(109)</sup>.

El resultado de esta suma de factores es sencillamente la comunicación, un lugar de encuentros, una necesidad de *contarse* a los demás. [179] Para ello el hombre utiliza una serie de sistemas de comunicación que, en principio, los podemos clasificar como *verbales* y *no verbales* (y no entro en la polémica sobre la designación de esta segunda clase). Ambos pueden ser *vocales* y *no vocales*.

Así la lengua hablada sería un sistema verbal, vocal; la lengua escrita, el código Morse, etc. serían verbales no vocales; una exclamación de miedo, un grito, etc., serían no verbales vocales; y los gestos, posturas, etc. serían no verbales y no vocales. Después volveremos sobre ello.

No es muy atinado afirmar, como se hace frecuentemente, que los estudios de la comunicación no verbal no tienen más de una treintena de años. Baste recordar, por ejemplo, los análisis que durante los siglos XVI y XVII se hicieron sobre la *elocuencia muda*, insertos la mayoría de las veces en obras y tratados filosóficos, como los de Bruno o la *Scienza nuova*, estudiados por G. Gocchiara (1977)<sup>(110)</sup>, que llegan hasta las observaciones que Charles Darwin (1955), en *The Expression of Emotions in Man and Animals*, hizo sobre el significado de las expresiones faciales, los estudios de W. Wundt (1973), en 1870, o las anotaciones de Sapir (1962) en 1920, por citar unos cuantos botones de muestra. Lo que sí es cierto es que, en los últimos años, el auge de los estudios sobre la comunicación no verbal ha sido muy numeroso, alcanzando un alto nivel científico y sistematicidad que antes no tenían. Ahí están, por ejemplo, los trabajos ya clásicos de Ray L. Birwhistell (1952, 1973), M. L. Knapp (1982), P. Bouissac (1973), D. Efron (1972), E. T. Hall (1959, 1966, 1976), A. Kendon (1975, 1981), los trabajos de T. A. Sebeok y los del Research Center for Language and Semiotic Studies<sup>(111)</sup>, de la universidad de Indiana, en Bloomington, que dirige, y los del español Fernando Poyatos -del que tendremos ocasión de hablar-, entre los muchos

nombres que se podrían citar. Quienes estén interesados en el tema pueden acudir a los estudios históricos y bibliográficos de M. Davis (1972), cuyas 931 referencias bibliográficas abarcan los años 1900 a 1970; y M. Davis y J. Skupien (1982), con [180] 1411 fichas de libros y artículos escritos en diferentes lenguas (inglés, alemán, español, francés, italiano, portugués y flamenco), para los años 1971-1980<sup>(112)</sup>.

Sobre el área iberoamericana se han llevado a cabo también interesantes estudios sobre la comunicación no verbal. Sin pretender hacer un estado de la cuestión que, sin duda, es necesario realizar, habría que señalar los trabajos de Charles E. Kany (1960) que estudia 42 gestos de la América hispana; Robert L. Saitz (1972), que se fija en los gestos colombianos en comparación con los de los Estados Unidos; R. L. Gorden (s.a., 1974) que analiza gestos colombianos y de América Latina; G. M. Zilio (1960) que estudia el lenguaje de los gestos en el Río de la Plata; y los trabajos para España de Fernando Poyatos (1985)<sup>(113)</sup>, Esther Torrego (1971)<sup>(114)</sup>, Sánchez de Zavala (1973), Sebastián Serrano (1980), etc. Creo que es muy interesante el estudio realizado por Mónica Rector y Aluizio R. Trinta (1985)<sup>(115)</sup>, en el que además de ofrecer un repertorio de la gestualidad brasileña, hacen una introducción general a la comunicación no verbal y un estado de la cuestión de lo que se ha escrito sobre ella en portugués.

La relación bibliográfica podría continuar, repito que no pretendo dar exhaustividad a este apartado, pero no quisiera terminar sin referirme a un estudio muy curioso y un tanto desconocido. José Moreno Villa (1940), poeta español de la generación del 27, exiliado en México, en su obra *Cornucopia de México*<sup>(116)</sup>, interpretó algunos gestos mexicanos referidos al dinero, acción de gracias, unidad mínima de tiempo y volumen y altura de seres humanos, animales y cosas, coincidiendo Kany con él sólo en dinero<sup>(117)</sup>. [181]

## PARALENGUAJE

Fernando Poyatos, uno de los especialistas más importantes de la comunicación no verbal, ha propuesto la idea de la antropología literaria como campo independiente, pero complementario, de otras parcelas del saber (la misma antropología, la crítica literaria, la sociología, la psicología, la lingüística, la semiótica, los estudios sobre la comunicación no verbal, etc.). La tesis del investigador español, docente en la universidad canadiense de New Brunswick, es que a través de los repertorios extraverbales de los personajes (sobre todo en la novela, el cuento y la épica) se manifiestan muy claramente «patrones culturales y universales». Las literaturas narrativas de las distintas culturas, antes de que existiese el cine y las técnicas

magnetofónicas, «no sólo "describen", sino que "hablan de" muchos comportamientos e ideas típicos de esas culturas, y por tanto son superiores a cualquier otra forma de representación» (Poyatos, 1985: 373), como la pintura o la escultura. La «cultura» es comunicación -insiste el citado investigador- «bien estrictamente *humana* [directa, en la que operan los sistemas somáticos, o diferida, como los intercambios epistolares y la literatura escrita, o a través de mensajes registrados acústica o gráficamente (todos ellos canalizados somáticamente también)] o *no humana*, por medio del mundo objetual del entorno (modificado, construido o natural) y de las especies animales adaptadas a cada cultura». Por ello -apostilla- «El narrador, sobre todo el novelista, dota a sus personajes de características somáticas que, consciente o inconscientemente por parte de él, les permiten comunicarse entre ellos en un mundo ficticio lo mismo que funcionan en el real, según una serie de factores biofísicos-psicológicos y socioeconómicos-culturales. Y estas descripciones nos comunican a nosotros, los lectores, no sólo personalidades e idiosincrasias elaboradas en la mente del autor, sino una cultura concreta, quiera él o no, lo mismo que la revelan sus sistemas inteligibles» (Poyatos, 1985: 374).

Toda cultura está compuesta de una serie de signos y, por tanto, puede ser analizada desde un punto de vista de semiótico. De ahí que para examinar la comunicación humana -y la literatura es una de sus formas haya que partir de lo que Poyatos denomina la *Estructura Triple Básica*<sup>(118)</sup>, que está compuesta por *el lenguaje verbal*, *el paralenguaje* y *la kinésica*<sup>(119)</sup>. [182]

La literatura es un lenguaje verbal y aún más es un lenguaje verbal específico, *sui generis*, como han demostrado Jakobson, Lotman o Lázaro Carreter<sup>(120)</sup>. El creador literario en su comunicación a distancia utiliza la palabra escrita fundamentalmente (aunque también pueda emplear la oral) y otro instrumento expresivo cual es la puntuación que tan importante es para poner de manifiesto ciertos aspectos que su escritura no puede reproducir. Así -afirma Poyatos- los signos de exclamación e interrogación pueden duplicarse, triplicarse, etc., o combinarse; el guión (-) y los puntos suspensivos (...) se utilizan para representar indistintamente en el diálogo la elipsis producida por una interrupción, la duda o el silencio provocado por una reacción emocional; con *cursivas* se da énfasis, y *se-pa-ran-do-las-pa-la-bras* se indican el énfasis y el ritmo entrecortado del discurso acelerado; con MAYÚSCULAS se intenta transmitir el volumen muy alto con distintos matices; y se usan apóstrofes para representar el habla rural apocopada y sincopada (más apropiadamente en inglés). Pero, más o menos, esto es todo cuanto hay al alcance del escritor» (Poyatos, 1976: 359, nota 8)<sup>(121)</sup>.

Pero además del lenguaje verbal en la literatura, como en el lenguaje usual, se reproducen una serie de actividades no verbales que a continuación describo y que luego intentaré explicar.

El segundo elemento de la *Estructura Triple Básica* de la comunicación humana es el *paralenguaje*, constituido por todas aquellas modificaciones que sufre la palabra (la del lenguaje verbal, claro) y por las construcciones sonoras no léxicas. Estamos, por lo tanto, ante unas manifestaciones no verbales, pero vocales. Poyatos (1976: 360, nota 9) lo define como «las cualidades no verbales de la voz, modificadores y sonidos producidos o condicionados en las zonas comprendidas entre las cavidades supraglotales (desde los labios y los orificios nasales hasta la faringe), la cavidad laríngea y las cavidades infraglotales hasta los músculos abdominales que usamos consciente o inconscientemente reforzando o contradiciendo el mensaje lingüístico, kinésico o proxémico, bien simultáneamente con la palabra o alternando con ella». El citado investigador distingue cuatro categorías paralingüísticas: las *cualidades primarias* (timbre, tono, entonación, volumen, etc.); los *modificadores calificadores* (control glotático, velar, laríngeo, labial y respiratorio, etc.); los *modificadores diferenciadores* (cuchicheo, lloro, [183] risa, tos, etc.); y los *alternantes* (articulados ya sean vocálicos o consonánticos; inarticulados y pausales). Las tres primeras categorías no son representables en la escritura, por lo que el escritor tendrá que poner en funcionamiento su numen para describirlos con competencia literaria; en cambio los *alternantes* son formas paralingüísticas representables (*Posst, Uf!, Hum*, etc.) (Poyatos, 1976: 360).

Como por razones de espacio y tiempo no puedo detenerme en ejemplificar cada uno de estos repertorios paralingüísticos, me detendré un poco en uno de los *modificadores diferenciadores*: la tos como instrumento de comunicación, que Leopoldo Alas, *Clarín*, expone en uno de sus cuentos, *El dúo de la tos*<sup>(122)</sup>. La acción se desarrolla en un balneario indefinido en el norte de España. Estamos en el gran hotel del «Águila». Es de noche. Dos seres -dos bultos, nos dice el autor-, un hombre de treinta años y una mujer (extranjera) de veinticinco, enfermos de tuberculosis, con perspectivas de muerte, van al balneario para mejorar su estado. Instalados en el tercer piso del hotel, él en cuarto 36 y ella en el 32 -separados por la habitación 34 que no ocupa nadie- van a salir momentáneamente de su soledad por medio de la ilusoria comunicación a través de la tos enfermiza y lastimera. Nada de palabras sólo toses.

El *bulto* del 36 está fumando en balcón de su cuarto y «siente una angustia en la soledad del silencio y las sombras» (pág. 118). Pero de pronto:

«...como si fuera un formidable estallido, le hace temblar una tos seca, repetida tres veces como canto dulce de codorniz madrugadora, que sueña a la derecha, dos balcones más allá. Mira el del 36, y percibe un bulto más negro que la oscuridad ambiente, del matiz de las gabarras de abajo. "Tos de enfermo, tos de mujer"» (pág. 118).

Tras lo cual se recoge en su cuarto. La mujer quería *compañía*. Dos horas y media después, el del 36 «empezó a resonar, como bajo la bóveda de una cripta, una tos rápida, enérgica, que llevaba en sí misma el quejido ronco de la protesta» (pág. 119). «Y tosía, tosía, en el silencio lúgubre de la fonda dormida... De pronto creyó oír como un eco lejano y tenue de su tos. Un eco... en tono menor. Era la del 32» (pág. 120): [184]

1. La del 32 tosía, en efecto; pero su tos era... ¿cómo se diría? más poética, más dulce, más resignada. La tos del 36 protestaba; a veces rugía. La del 32 casi parecía un estribillo de una oración, un miserere; era una queja tímida, discreta, una tos que no quería despertar a nadie. El 36, en rigor, todavía no había aprendido a toser, como la mayor parte de los hombres sufren y mueren sin aprender a sufrir y a morir. El 32 tosía con arte; con ese arte del dolor antiguo, sufrido, sabio, que suele refugiarse en la mujer. Llegó a notar el 36 que la tos del 32 le acompañaba como una hermana que vela; parecía toser para acompañarle.

Poco a poco, entre dormido y despierto, con un sueño un poco teñido de fiebre, el 36 fue transformando la tos del 32 en voz, en música, y le parecía entender lo que decía, como se entiende vagamente lo que la música dice (págs. 120-121).

2. La tos del 36 le dio lástima y le inspiró simpatía. Conoció pronto que era trágica también. «Estamos cantando un dúo», pensó; y hasta sintió cierta alarma del pudor, como si aquello fuera indiscreto, una cita en la noche. Tosió porque no pudo menos; pero bien se esforzó por contener el primer golpe de tos.

La del 32 también se quedó medio dormida, y con algo de fiebre; casi deliraba también; transportó la tos del 36 al país de los ensueños, en que todos los ruidos tienen palabras. Su propia tos se le antojó menos dolorosa apoyándose en aquella varonil que la protegía contra las tinieblas, la soledad y el silencio. «Así se acompañarán las almas del purgatorio.» Por una asociación de ideas, natural en una institutriz, del purgatorio pasó al infierno, al de Dante, y vio a Paolo y Francesca abrazados en el aire, arrastrados por la bufera infernal (pág. 121).

3. De modo que lo que en efecto le quería decir la tos del 32 al 36 no estaba muy lejos de ser lo mismo que el 36, delirando, venía como a adivinar:

«¿Eres joven? Yo también. ¿Estás solo en el mundo? Yo también. ¿Te horroriza la muerte en la soledad? También a mí. ¡Si nos conociéramos! ¡Si nos amáramos! Yo podría ser tu amparo, tu consuelo. ¿No conoces en mi modo de toser que soy buena, delicada, discreta, casera, que haría de la vida precaria un nido de pluma blanda y suave, para acercarnos juntos a la muerte, pensando en otra cosa, en el cariño? ¡Qué solo estás! ¡Qué sola estoy! ¡Cómo te cuidaría yo! ¡Cómo tú me protegerías! Somos dos piedras que caen al abismo, que chocan una vez al bajar y nada se dicen, ni se ven, ni se compadecen... ¿Por qué ha de ser así? ¿Por qué no hemos de levantarnos ahora, unir nuestro dolor, llorar juntos? Tal vez de la unión de dos llantos naciera una sonrisa. Mi alma lo pide; la tuya también. Y con todo, ya verás cómo ni te mueves ni me muevo.»

Y para la enferma del 32 oía en la tos del 36 algo muy semejante a lo que el 36 deseaba y pensaba:

«Si, allá voy; a mí me toca; es natural. Soy un enfermo, pero soy un galán, un caballero; sé mi deber; allá voy. Verás qué delicioso es, entre lágrimas, con perspectivas de muerte, ese amor que tú sólo conoces por libros y conjeturas. Allá voy, allá voy... si me deja la tos... ¡esta tos!... ¡Ayúdame, ampárame, consuélame! Tu mano sobre mi pecho, tu voz en mi oído, tu mirada en mis ojos...» (págs. 122-123).

*El dúo de la tos* es un cuento de soledad, la soledad de dos seres innominados, con gran anhelo de la comunicación, de compañía, aunque sólo sea en la ilusión de una noche de verano. Comunicación que logran a través de la tos y que ha permitido a Clarín plasmar un realismo psicológico altamente significativo. [185]

## KINÉSICA

La kinésica, iniciada como ámbito científico por Ray L. Birdwhistell, es el tercer componente de la *Estructura Triple Básica* de la comunicación humana. E Poyatos (1976: 362, nota 12) la define como «el estudio sistemático de los movimientos y posiciones corporales de base psicomuscular, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, visual-acústica, táctil y cinestésica, que aislados o combinados con las estructuras lingüístico-paralingüísticas y con el contexto situacional poseen valor comunicativo, sea consciente o inconsciente». El mismo investigador distingue entre *gestos* (el movimiento corporal hecho con la cabeza, el rostro u otros miembros; la mirada, la sonrisa, los gestos de amenaza, etc.); *maneras* (actividades corporales aprendidas y socialmente institucionalizadas: modos de saludar, utilizar los cubiertos, aplaudir, etc.); y *posturas* (posición del cuerpo, más estática que los gestos y las maneras, que es usada secundariamente como instrumento de comunicación; posición de descanso, manos atrás al andar, etc.).

La actividad kinésica es de suma importancia en la interacción entre las personas y, también, la tiene -y mucha- en la creación literaria, solamente que en ésta el escritor se tiene que esforzar en plasmarla en su escritura a través de los signos gráficos. Pero es muy importante para poner de manifiesto su competencia literaria y para lograr una mayor profundización psicológica en la descripción de sus personajes. A veces sirve para reforzar el lenguaje verbal y otras para dar con el significado global de un texto. Las actividades kinésicas vienen a menudo explícitamente expresadas en las obras literarias. Veamos algún ejemplo.



En el *Diario* de Colón, como he tenido ocasión de ocuparme<sup>(123)</sup>, lo kinésico va tener mucha importancia. En treinta ocasiones se nos nombran las palabras señas, señales y ademanes. Era el único modo que tenían, en principio, españoles e indios para comunicarse:

«Partió de allí para Cuba, porque por las señas que los indios le daban de la grandeza y del oro y perlas d'ella, pensaba que era ella, conviene a saber, Cipango» (pág. 85).

«...Dixo un indio por señas que el almáciga era buena para cuando les dolía el estómago» (pág. 99). [186]

Pero fíjense en algo curioso y significativo: si fragmentamos esa treintena de citas explícitas sobre la gestualidad, en once ocasiones las señas están relacionadas con el ansiado oro; cinco con lo geográfico; cuatro, con lo corporal; tres, con las riquezas y las preciadas especias; dos, con la comunicación de los indios entre sí; y una con el poder de los reyes de Castilla, la oración, las cosas maravillosas, el tiempo y los ademanes de los indios, respectivamente. Como los números cantan y no hay más cera que la que arde, objetivamente y por lo que se refiere a los gestos explícitos, en el *Diario* sí es oro todo lo que reluce.

Otro dato más del *Diario*: de las treinta veces -alguna se me ha podido escapar- en las que aparece explícitamente la comunicación kinésica en veinticuatro son los aborígenes los que dirigen a los españoles; en dos, los indios se comunican entre sí; en una, la situación es ambigua; mientras que Colón se dirige por señas a los nativos concretamente (en las veinticuatro ocasiones anteriores se presupone que también lo haría, pero no se nos dice) en tres ocasiones. Una para preguntarles si hacían oración:

«Yo pensé que era templo, y los llamé y dixe por señas si hazían en ella oración; dixeron que no» (pag. 132).

Otra, para darles a entender el poder de los Reyes Católicos:

«El Almirante les dixo por señas que los Reyes de Castilla mandarían descubrir a los caribes y que a todos se los mandarían traer las manos atadas» (pág. 177).

Y la tercera, más ambigua, para demandar dónde se cogía el oro:

«...Y como siempre trabajase por saber donde se cogía el oro, preguntaba a cada uno, porque por señas ya entendía algo» (pág. 182).

Una tríada perfectamente armónica en la que lo religioso, lo político y lo material tienen -como debía de ser- complida presencia.



Como ven la presencia o ausencia de las conductas kinésicas en los textos literarios no es tan inocente. El escritor, consciente o inconscientemente, plasma en su escritura una serie de indicios y el lector, o [187] mejor el crítico, no tiene otra opción que cuantificarlos y tenerlos en cuenta como una varilla más de abanico -¡pero no la única!- a la hora de interpretar la significación global de las obras literarias<sup>(124)</sup>.

De la importancia de los gestos creo que nadie duda y tampoco es necesario que me detenga a enfatizarla. Baste, simplemente, el siguiente ejemplo que evoca Antonio Gala:

«Entre Granada y Jaén hay una finca espléndida, que perteneció al matador *Bombita*. Cuando las agitaciones campesinas andaluzas, con horcas y hoces se presentó un grupo amenazador ante la casa. Salió el maestro, viejo e impresionante aún; miró a los campesinos en los ojos, y, sin decir palabra, se desabrochó los pantalones y se los echó abajo. Aparecieron su vientre y sus muslos acribillados por las cicatrices. Los hombres de mirada torva comprendieron el gesto y su mensaje, abatieron los rebeldes utensilios, y se alejaron»<sup>(125)</sup>.

Gestos que, en ocasiones, adquieren un simbolismo manifiesto. Como nos cuenta el novelista español Jesús Ferrero en uno de sus últimos relatos breves:

«[En el Retiro] Manuel arrancó del suelo una de esas hierbas que crecen en los claros, afiladas como bisuterías, y miró con complacencia a Lola. Los indios de América del Norte se rozan las muñecas ensangrentadas cuando quieren hacerse hermanos de sangre... -dijo él-, y se acercó el frágil filo a su muñeca, después a la de Lola, y se rozaron las heridas mientras se besaban»<sup>(126)</sup>.

El cuerpo, en definitiva, es un hablador. El rostro es la enseña del ser humano y a través de la descripción de sus movimientos el narrador nos da claves de la personalidad de sus *actores*; al igual que por medio de la plasmación de otros movimientos corporales. He aquí cómo describe Juan Goytisolo a Fidel Castro en su obra *En los reinos de taifa*:

«Su rostro es vivo, móvil, astuto: vigila con el rabillo del ojo el efecto de sus palabras y a veces le pillas una expresión matrera o esquiva, instintivamente suspicaz... En adelante, le verás... saltando del *jeep* o encaramado en la tribuna de sus discursos, antebrazo magistral, índice brujo, impartiendo lecciones de cosas con su extrema voluntad didascálica»<sup>(127)</sup>. [188]

Las manos son también muy importantes en la kinésica. Muchos ejemplos de ello podemos encontrar en la obra de Julio Cortázar. El escritor argentino lo reconoce: «La mano ha sido una cosa muy mágica para mí. Las manos

funcionan mucho en mis cuentos. Incluso hay uno, *Estación de la mano*, en que una mano entra por una ventana y se hace amiga de un individuo, pero él, de tanto verla jugar con un puñalito, le toma miedo y la mano se da cuenta y se va. Ahí aparece ya la obsesión de la mano. Quizás venga del hecho de que una vez una de esas primeras mujeres que uno tiene en la vida me dijo que «lo único verdaderamente interesante en ti son las manos; tus manos tienen más personalidad que tu cara». Y me marcó eso». Obsesión -y lenguaje- que aparece a través de sus escritos tanto en poesía (*Último Round*, *Pameos*, etcétera.) como en su narrativa (*Rayuela*, capítulo 62, 76, etc.)<sup>(128)</sup>.

## POLISEMIA GESTUAL

A veces un mismo gesto o gestos semejantes pueden significar mensajes diferentes. Todos sabemos que el lenguaje gestual es mucho más internacional que el de las simples palabras para entenderse con hablantes de otras lenguas; pero también todos conocemos la ambivalencia y, en ocasiones, la perplejidad al comprobar que en culturas diferentes los gestos adquieren una significación variada. Por ejemplo, en Japón el contacto visual es algo clave para la manifestación de lo que alguien siente hacia otra persona, pero cuanto menos se utilice mejor. «Lo que para un occidental es una honesta mirada directa a los ojos, para el oriental es una falta de respeto y una afrenta personal. Incluso al estrecharse las manos o al hacer una reverencia -y especialmente durante una conversación-, sólo se considera correcta alguna mirada ocasional»<sup>(129)</sup>. El *cabeceo* en la mayoría de los países significa *sí*, mientras que en Bulgaria y Grecia, por ejemplo, significa *no*. Hacer un *círculo con los dedos*, aceptado como el signo norteamericano de OK («está bien»), se considera vulgar u obsceno en Brasil, está mal visto en la Unión Soviética o Grecia, en Japón significa «dinero» y en otros lugares «cero» o «sin valor», etc. [189]

Cada cultura tiene unos determinados usos y costumbres. De ahí que podemos hablar -según la terminología de Fernando Poyatos (1985)- de *culturemas* que serían cualquier porción de actividad cultural comprendida -sensorial e intelectualmente- en signos de valor simbólico que una sociedad determinada combina en asociaciones de mayor o menor complejidad y cuya reunión permite el establecimiento de estructuras culturales. Veamos en el ámbito de la literatura escrita dos ejemplos al respecto.

El primero, muy clásico y muy conocido por todos. Se trata *De la disputación que los griegos e los romanos en uno ovieron* de *El Libro de Buen Amor*<sup>(130)</sup>. Casi en el pórtico del libro, el Arcipreste, después de los *Gozos de Santa María*, a manera de prólogo justificatorio de las burlas de la obra, se encarga de dejar bien clara su intencionalidad:

(46) Entiende bien mis dichos e piensa la sentença:  
no m'contesca contigo como al doctor de Greçia  
con el ribald romano e su poca sabiençia,  
quando demandó Roma a Greçia la çiençia,

Y empieza el exemplo sobre cuyas fuentes y desarrollo en la literatura han tratado, Lecoy, Spitzer y Deyermond, entre otros<sup>(131)</sup>. Recordemos brevemente el relato. Los romanos no tenían leyes del derecho y fueron a pedírselas a los griegos, a lo que respondieron éstos «por se excusar» que no las merecían por no poderlas aquéllos entender; ahora bien, si las querían usar, antes tendrían que practicar con los sabios griegos el ejercicio escolar de la *disputatio*. Los romanos respondieron que «les plazía de grado» y «pusieron pleito firmado» para la discusión. Pero entonces surge el problema: griegos y romanos tenían lenguas distintas, «non entenderían el lenguaje non usado». ¿Cómo solucionar, pues, el problema? Sencillamente que disputasen «por señas, por señas de letrado».

El Arcipreste se vale del lenguaje no verbal para hacer una parodia del lenguaje sígnico usado en ciertos monasterios sometidos a la ley del silencio, como han estudiado, entre otros, Lecoy, María Rosa Lida y el mismo Deyermond. Dicho y hecho. Tras fijar la fecha para la contienda, los romanos con gran «coita», «porque no eran letrados», deciden que los represente un «ribald», un «vellaco», para que «según [190] Dios le demostrase fazer señas con la mano / que tales las feziese» y al encontrarlo le exponen el plan:

...«Nos avemos con griegos nuestros conbid  
para disputar por señas [tercera vez que sale la palabra]...».

Vistieron al «ribald» con «paños de gran valía / como si fuese dotor en la filosofía», se subió en la cátedra envalentonado, esperando al griego. Al lado, se subió en otra cátedra, «todo el pueblo juntado», el griego, un «doctor muy esmerado» y «començó sus señas como era tratado». He aquí el diálogo:

- (55) Levantóse el griego, sosegado, de vagar,  
e mostró sólo un dedo que está çerca el pulgar,  
luego se assentó en ese mismo lugar;  
levantóse el ribald, bravo, de malpagar
- (56) Mostró luego tres dedos contra el griego: tendidos  
el pulgar con otros dos que con él son contenidos,  
en manera de arpón los otros dos encogidos;  
assentóse el neçio, catando sus vestidos.
- (57) Levantóse el griego, tendió la palma llana  
e assentóse luego con sus memoria sana;

levantóse el vellaco con fantasía vana,  
mostró puño cerrado: de porfía a gana.

- (58) A todos los de Greçia dixo el sabio griego:  
«Merecen los romanos las leys, non gelas niego».  
Levantáronse todos en paz e con sosiego;  
grand onra ovo Roma por un vil andariego».

Hasta aquí la gesticulación en la disputa. Veamos ahora la significación de los gestos que cada uno de los dos protagonistas realizan:

- (59) Preguntaron al griego qué fue lo que dixiera  
por señas al romano e qué le respondiera.  
Diz: «Yo dixere que es un Dios; el romano que era  
uno en tres personas, e tal seña feziera [reproduce el gesto]
- (60) Yo dixere que era todo a su voluntad;  
respondió que en su poder tenié el mundo, e diz verdad,  
desque vi que entendién e creién la Trinidad  
entendí que meresçién de leys çertenidad». [191]

Por su parte el bravucón romano había entendido los gestos del griego de una manera diferente:

- (61) Preguntaron al vellaco cuál fuera su antojo;  
diz: «Díxom'que con su dedo que m'quebrantaría el ojo;  
d'esto ove grand pesar e tomé grand enojo,  
e respondí'con saña, con ira e con cordojo
- (62) que yo le quebrantaría ante todas las gentes  
con dos dedos los ojos, con el pulgar los dientes;  
díxom' luego após esto que le parase mientes,  
que m'daría grand palmada en los oídos retinientes.
- (63) Yo l'respondí que l'daría a él tal puñada  
que en tiempo de su vida nunca la vies vengada;  
desque vio que la pelea tenié mal aparejada,  
dexóse de amanazar do non gelo preçian nada».

Nos encontramos, por lo tanto, con una clara polisemia gestual en la que los *culturemas* de dos pueblos distintos, simbólicamente representados por la sabiduría del griego y la estulticia del romano, hacen que, simple y dicotómicamente, unos mismos gestos sean interpretados de una manera diferente. El relato, todo lo anacrónico que se quiera, sirve de botón de muestra para lo que venimos exponiendo. Pero el hecho queda aún más claro que en la ficción literaria y ejemplar en el encuentro real entre dos culturas diferentes. Me estoy refiriendo al encuentro de la cultura europea y la

indígena americana que Colón plasmó en su *Diario*. Españoles y aborígenes tienen que entenderse, en un principio, por señas, pero unas veces los gestos son interpretados inequívocamente por unos y otros y otras son ambiguos o mal interpretados. De ello se queja el propio Colón en alguna ocasión:

«...y también no sé la legua, y la gente d'estas tierras no me entienden, ni yo, ni otro que yo tenga, a ellos. Y estos indios que yo traigo, muchas veces les entiendo una cosa por otra al contrario» (pág. 125).

De ahí la cautela en ocasiones del Almirante ante esta polisemia gestual al afirmar a veces «según puede entender» (pág. 87), «entendía el Almirante» (pág. 168), «el Almirante entendió» (pág. 182), etc. O las quejas de los indios por no poderse entender con los recién llegados del viejo mundo: «y él [el rey] y su ayo y consejeros llevan grande pena porque no me entendían, ni yo a ellos» (pág. 157), ya que unas [192] veces adivinaban los deseos de Colón a través de las señas y otras no. Pero a medida que los contactos se fueron intensificando las señas fueron mejor interpretadas, como el descubridor apostilla:

«Cada día entendemos más a estos indios y ellos a nosotros, puesto que muchas veces hayan entendido uno por otro» (pág. 143).

«Porque por señas ya entendía algo» (pág. 182).

Sin embargo en el *Diario* hay un caso particularísimo de polisemia kinésica, en el que Colón no llega a interpretar correctamente, en un principio, las señas de los indios. Sucedió el lunes 3 de diciembre y nos lo cuenta del modo siguiente:

«...ayuntáronse muchos indios y vinieron a las barcas, donde ya se había recogido el Almirante con su gente toda; uno d'ellos se adelantó en el río junto con la popa de la barca y hizo una grande plática que el Almirante no entendía, salvo lo que los otros indios de cuando en cuando alçaban las manos al cielo y daban una grande voz. Pensaba el Almirante que lo aseguraban y que les plazía de su venida; pero vido al indio que consigo traía demudarse la cara y amarillo como la cera, y temblaba mucho, diciendo por señas al Almirante se fuese fuera del río, que los querían matar, y llegándose a un cristiano que tenía ballesta armada y mostróla a los indios, y entendió al Almirante que les dezía que los matarían todos, porque aquella ballesta tiraba lexos y mataba. También tomó una espada y la sacó de su vaina, mostrándosela, diciendo lo mismo. Lo cual, oído por ellos, dieron todos a huir, quedando todavía temblando el dicho indio de cobardía y poco coraçón, y era de buena estatura y rezió» (pág. 131).

Colón entiende el código gestual desde un punto de vista europeo, frente al código gestual de los aborígenes americanos, de ahí que aunque la comunicación gestual fuese el lazo primario de comunicación en la primera

frase del descubrimiento entre españoles e indios y que aunque hubiese una serie de rasgos comunes entre ambas comunidades a la hora de la realización de una serie de gestos, sin embargo, en otras ocasiones se producen -como en el caso que hemos visto- diferentes interpretaciones. Y es que lo gestual - como afirma Greimas- sirve más para *significar* que para *comunicar*. Los gestos o señas significan, pero su significación es distinta a la utilizada en el código lingüístico. En éste, como es bien sabido, los significantes en general, tienen un significado concreto en un contexto determinado. En el kinésico el significante -es decir, las manifestaciones externas corporales- no tiene o puede no tener un significado concreto, ya que cada cultura tiene sus rasgos kinésicos propios, [193] lo cual no quiere decir que no haya aspectos más o menos universales que se den o puedan darse en todas.

## LOS OJOS «HABLAN»

El canal ocular es una de las formas más sutiles del lenguaje corporal. Dentro de los mensajes que emite el rostro, el comportamiento visual tiene una importancia capital para transmitir actitudes y sentimientos, así como para expresar, en suma, la personalidad de un individuo. Como afirmaba Jean-Paul Sartre, el contacto visual es lo que nos hace real y directamente conscientes de la presencia del otro como ser humano con conciencia e intenciones propias<sup>(132)</sup>. La mirada -junto con el acercamiento al otro, las posturas gestuales y la mímica- es un modo de interacción corporal. La mirada -según Dominique Picard- es uno de los elementos más significativos en la interacción y ocupa un lugar de privilegio en la relación porque su función es doble: permite a la vez expresar lo que se siente y recoger información viendo el comportamiento del otro. Varias expresiones populares traducen esa doble función: se dice de una mirada que «acaricia», que «fulmina» o que «suplica»<sup>(133)</sup>. Pero también de una mirada que «incomoda» o que es «insistente», pues mirar a alguien no es simplemente buscar una información sino también penetrar en su intimidad. Ser mirado se interpreta a menudo como «ser señalado», ser «el objeto» de la atención del otro, y también estar bajo el control de otro»<sup>(134)</sup>.

La mirada ha tenido una larga tradición cultural, tanto que hay numerosas leyendas a lo largo de la historia del hombre sobre el *mal de ojo* y los maleficios que recibe la persona que lo recibe. De ello encontramos referencias, por ejemplo, en inscripciones en tablillas de arcilla del tercer milenio a. C.; en el judío Rab en el siglo III d. C.; y hasta se decía que Pío IX - elevado al papado en 1846- era poseedor de ese [194] diabólico don, como ha estudiado certeramente Silvan Tomkins<sup>(135)</sup>. Como ha observado el antropólogo Edward Hall (1966), el comportamiento ocular es variado y

diferente en las distintas culturas. La cultura que mayor uso hace del *hablar* con los ojos es la árabe, mientras que las que realizan un menor uso son las sociedades de Oriente. Veamos un ejemplo respecto al primer pueblo citado con una desorientación en la Medina de la bella ciudad marroquí de Fez, del periodista y escritor Manuel Vicent:

«La mirada es el único lenguaje de la medina de Fez... yo sabía que son los ojos de los árabes en la medina el código con que ellos se entienden, pactan y se penetran a distancia. Existen amores eternos entre adolescentes que sólo duran un guiño, aunque el combate de su mutua carne sin pudor ni culpa queda aplazado para la noche. Miradas de una contenida insinuación surgían de los rostros velados de algunas mujeres mientras te cruzabas en la calle con ellas y también estaban los ojos de la policía vigilando como secretos alcotanes y todo eso trenzaba una red de citas, amagos, deseos, calladas ofertas de intimidad que se extendía sobre el barullo de gente, pollinos y mercancías igual que en las terrazas donde se agitaba otra vida de señales amorosas y la presión de estas sensaciones la liberaba una música con ritmo de serpiente que no cesaba jamás de brotar de las guardias, armarios y tiendas presididas por el retrato de Hassan»<sup>(136)</sup>.

El lugar donde mira un individuo indica cual es el objeto de su atención, pero también sabemos que las miradas varían de significación de persona o persona ya que el código ocular se diversifica. Según Flora Davis (1986: 92) «los movimientos oculares de cada individuo están influidos por su personalidad, por la situación en que se encuentra, por sus actitudes hacia las personas que lo acompañan y por la importancia que tiene dentro del grupo que conversa». Todos esta casuística se podría ejemplificar con textos literarios, pero por razones de espacio nos detendremos en el examen de la mirada como atracción afectiva y sexual en dos obras muy conocidas.

Sabemos que la mayoría de los encuentros comienzan en la relación amorosa con un contacto visual. A mayor número de interacciones oculares las actitudes demostradas son más positivas, mientras que el desvío o rechazo de miradas es claro indicio de una negativa más o menos manifiesta. Ahora bien, también sabemos que la mirada no tiene en sí un efecto intrínseco, sino que su valor depende del contexto en el que ésta se realice, de ahí que a través de él pueda adquirir dos [195]significados afectivos opuestos: la expresión de una actitud agresiva o la de una atracción afectiva, según J. Corraze (1986: 97-106).

Vamos a fijarnos en el significado sexual de la mirada cuando se produce de un modo voluntario. Para ello utilizaremos *Sonata de primavera* de don Ramón del Valle-Inclán<sup>(137)</sup>. El eje estructural del relato se articula alrededor de las relaciones de las *dramatis personae*: de un lado el marqués de Bradomín; de otro, María Rosario, la joven de la que queda prendado el

personaje anterior; y de otro, la madre de ésta, la Princesa y sus secuaces, claros oponentes del libidinoso marqués. Por las miradas que estos tres grupos de personajes se echan, podemos llegar a calibrar el significado global del relato.

Antes todo encontramos miradas como signo de rechazo y, a veces, de agresividad. Veamos algún ejemplo. La Princesa, la madre de María Rosario, mantiene, al principio del relato, una actitud muy diplomática e interrogativa hacia Bradomín, pero a medida que el argumento avanza y se da cuenta de lo que está ocurriendo, sus miradas no pueden ser más delatorias hacia el cortejador de su hija:

«Su mirada se clavó en la mía, y sentí el odio en aquellos ojos redondos y vibrantes como los ojos de las serpientes» (pág. 278).

«Vi palidecer intensamente sus mejillas y brillar el odio en sus ojos» (pág. 291).

El mayordomo Polonio también mira al marqués con actitud negativa; tras un minucioso examen:

«Yo le adivinaba asaetándome con los ojos» (pág. 277).

«Me dirigió una mirada oblicua que me recordó al viejo Banlone, que hacía los papeles de traidor en la compañía de Ludovico Straza» (págs. 277-278).

«La voz del viejo y su mirada esquiva, despertaron en mi alma una sospecha» (pág. 295). [196]

También el Colegial Mayor hace otro tanto:

«De rato en rato fijaba en mí una mirada rápida y fugaz, y yo comprendía, con un estremecimiento, que aquellos ojos negros querían leer en mi alma» (pág. 245).

Pero también el marqués, percatado de las intenciones de ellos, mira de igual modo a sus oponentes. Así, al mayordomo Polonio:

«Yo le clavé los ojos, mirándole en silencio: Me pareció que no podía dominar su inquietud» (pág. 296).

[Al no aceptar el anillo] «Yo le miré amenazador» (pág. 296).

O se producen interacciones oculares de disimulo entre Bradomín y el Colegial Mayor:

«Nos miramos de hito en hito, con un profundo sentimiento de que fingíamos por igual, y nos separamos» (pág. 246).



A través de estas miradas, Valle-Inclán viene a reafirmar una vez más los rechazos, agresividades, interrogantes y, en suma, las discordancias existentes en el plano psicológico entre los *actores* del relato que hacen la función de *actantes oponentes*, según la terminología greimasiana.

El segundo grupo de miradas lo podemos establecer en los intercambios oculares que Xavier de Brandomín dirige a su idealizada María Rosario. Este don Juan «feo, católico y sentimental» -muy al estilo del seductor italiano de Da Ponte- tiende las garras de la seducción hacia la bella joven destinada al servicio religioso. Sus miradas hacia ella son conscientes, insistentes y -cómo no- místicamente ardientes:

«Yo escuchaba distraído, y desde el fondo de un sillón, oculto en la sombra, contemplaba a María Rosario. Parecía sumida en un ensueño: Su boca pálida de ideales nostalgias permanecía anhelante, como si hablase con las almas invisibles, y sus ojos inmóviles abiertos sobre el infinito, miraban sin ver. Al contemplarla, yo sentía que en mi corazón se levantaba el amor ardiente y trémulo como una llama mística» (pág. 248-249). [197]

Por su parte, María Rosario también mira seductora-seducida a su galán de turno y no con malos ojos. Ahora bien, su condición de mujer, debido a una educación tradicional, hace que deba reprimir sus impulsos oculares hacia el hombre que la corteja, máxime cuando la senda religiosa elegida se lo impide aún más. Su actitud es como la de un meandro. Son varios los tipos de miradas que en ella se manifiestan. Uno, primero, de adicción o muestra de simpatía:

«Creo que además de sus labios me sonrieron sus ojos» (pág. 232).  
«Y aquellos ojos como no he visto otros hasta ahora, ni los espero ver ya. tuvieron para mí una mirada tímida y amante. Callábamos conmovidos» (págs. 300-301).

Como hay una cierta adicción por el caballero mirón, la joven le echa a veces miradas furtivas:

«Seguí andando con los ojos fijos en aquella feliz aparición. Al ruido de mis pasos alzó levemente la cabeza, y con dos rosas de fuego en las mejillas volvió a inclinarla, y continuó leyendo... Al cabo de un momento volvió a levantar la cabeza, y sus ojos, en un batir de párpados, echaron sobre mí una mirada furtiva» (p. 283).

Pero cuando se da cuenta de lo que está realmente ocurriendo en el interior del marqués, opta por tomar tres actitudes diferenciadas. No se atreve a mirar a su seductor:

«Interrogó sin osar mirarme... y quedó con los ojos fijos en el cristal de la fuente» (pág. 284).

«Yo acudí presuroso a levantar el cortinaje de la puerta. María Rosario pasó con los ojos bajos, sin mirarme... Y con el alma herida por el desdén que María Rosario me mostrara, volví al estrado» (págs. 244-245).

Ante la cruda realidad de la adicción amorosa de Bradomín por ella, sus miradas hacia él son de horror, de espanto, de susto:

«Y miré a María Rosario, que bajó la cabeza y se puso encendida como una rosa... Miré disimuladamente a María Rosario: Sus hermosos ojos negros me contemplaban asustados» (pág. 259).

«...Se detuvo bajo la lámpara y me miró con ojos asustados, enrojeciendo de pronto. Luego quedó pálida, pálida como la muerte» (pág. 248). [198]

«Estaba pálida, y juntaba las manos mirándome con sus hermosos ojos angustiados» (pág. 285).

«Me miró despavorida, como si al sonido de mi voz se despertase, y arrancándose de mis brazos huyó hacia la ventana» (pág. 299).

«...Y me clavó los ojos, tristes, suplicantes, guarnecidos de lágrimas como de oraciones purísimas» (pág. 302).

Y la tercera actitud es la de cerrar los ojos:

«María Rosario cerraba los ojos con espanto, como al borde de un abismo» (pág. 298).

A través de estos repertorios visuales podemos constatar que el eje semántico del relato queda explícitamente más reforzado. En síntesis, la Princesa y sus adictos (Polonio, el Colegial Mayor, etc.) se oponen a los proyectos libidinosos de Xavier de Bradomín a través de las miradas inquisitoriales y negativas que echan al marqués; María Rosario, en su pasividad reprimida y en medio del torbellino, no mira con malos ojos a su seductor hasta enloquecer al final; y al narrador-narrado en este fragmento de memorias que es *Sonata de primavera* se le vuelven los ojos chispas hacia la joven idealizada platónicamente. Valle-Inclán se sirve del lenguaje de los ojos como un elemento reforzador, desde el punto de vista psicológico, de las emociones y sentimientos que narra y describe.

El otro ejemplo -podrían ser miles- que quisiera presentar tiene un matiz algo distinto. Se trata de un lenguaje de ojos más insinuador, evanescente y a distancia que encontramos en el epígrafe [13] -según la numeración del traductor, José María Valverde- del *Ulises*, del irlandés y padre de la novelística moderna, James Joyce<sup>(138)</sup>.

La escena se desarrolla en la playa, al atardecer, entre las ocho y las nueve. De un lado encontramos a Gerty MacDowell, «sumergida en sus pensamientos, con la mirada perdida allá en lontananza, era, a decir verdad, un ejemplar del joven encanto irlandés tan bello como cupiera desear... Su tipo era esbelto y gracioso... La palidez cérica de su rostro era casi espiritual en su pureza marfileña, aunque su boca de capullo era un auténtico arco de Cupido, de perfección helénica...» (pág. 531); y junto a ella sus amigas Cissy Caffrey - con sus dos hermanos gemelos [199] de apenas cuatro años, Tommy y Jacky- y Edy Boardman -con su hermanito, un bebé de once meses y nueve días en el cochecito-. Gerty, toda de azul, incluso su ropa interior, «su color preferido, y el color de suerte también para casarse que la novia tiene que llevar un poco de azul en alguna parte» (pág. 535), está sumida en pensamientos hacia aquel chico, estudiante, que andaba siempre en bicicleta de un lado para otro delante de su ventana. Joyce, en la primera parte de esta unidad narrativa, dirige el foco narrativo, fundamentalmente, hacia lo que está ocurriendo en este lado de la playa. En el otro, estaba un señor sentado enfrente del grupo. El enlace narrativo de lo que pasa al uno y al otro lado surgirá a través de la pelota con la que los gemelos juegan. Cissy la echa por la arena y aquélla va a parar a donde está el hombre solitario. Gerty, mientras tanto, «envuelta en sus pensamientos, apenas veía u oía a sus compañeras ni a los gemelos en sus pueriles cabriolas ni al señor llegado de Sandymount Green al que Cissy Caffrey le llamaba ese hombre que se parecía tanto a su padre» (pág. 539), aunque no era borracho. Pero a Gerty no le gustaría como padre «porque era demasiado viejo o no sabía por qué o por causa de su cara (era un caso palpable de antipatía a simple vista) o su nariz forunculosa con sus verrugas y su bigote color arena un poco blanco debajo de la nariz» (pág. 539). Leopold Bloom, vestido de negro, recoge la pelota, intenta devolvérsela a Cissy, pero ésta se detiene debajo mismo de la falda de Gerty. Ésta intenta devolverla con una patada, pero falla. Hace un segundo intento más, para lo que «se levantó la falda un poquito pero justo lo suficiente» (pág. 541), lanzando la pelota bastante lejos y anota el narrador: «no era nada más que para llamar la atención teniendo en cuenta al caballero de enfrente que miraba» (pág. 541). Empieza el flirteo entre ambos a través de los ojos. «Ella sintió el cálido sofoco, siempre una señal de peligro en Gerty MacDowell, subiendo y ardiéndole en las mejillas. Hasta entonces sólo habían intercambiado ojeadas del modo más casual pero ahora bajo el ala de su sombrero nuevo ella se atrevió a mirarle y la cara que se ofreció a su mirada allí en el crepúsculo, consumida y extrañamente tensa, le pareció la más triste que había visto jamás» (pág. 541-542).

El juego de miradas a partir de entonces y por parte de ambos iba a ser explícito y continuo, como el relato confirma:

«Sí, era ella a quien miraba él y su mirada quería decir muchas cosas. Sus ojos ardían en ella como si la explorara por dentro, toda, leyendo en su

misma alma. Maravillosos ojos eran, espléndidamente expresivos, pero ¿se podía fiar una de ellos? La gente era muy rara. Vio enseguida por sus ojos oscuros y su pálido rostro intelectual que era un extranjero... pero ella no [200] veía si tenía nariz aguileña o un poco remangada desde donde estaba sentado. Iba de luto riguroso, ya lo veía, y en su rostro estaba escrita la historia de un dolor acosador. Habría dado cualquier cosa por saber qué era. Miraba tan atentamente, tan quieto y la vio dar la patada a la pelota y a lo mejor veía las brillantes hebillas de acero de sus zapatos... Ahí estaba lo que ella había soñado tantas veces. Era él el que contaba y su rostro se llenó de alegría porque le quería porque sentía instintivamente que era diferente a todos. Su corazón mismo de mujer-muchacha salía al encuentro de él, su marido soñado, porque al instante supo que era él» (págs. 543-544) [y estaba dispuesta a perdonárselo todo.]

Mientras, su amiga, más bien rival, Cissy pasaba corriendo delante del enlutado caballero con el intento de lucirse y llamar la atención del solitario, agarrando a los dos gemelos:

«...y buenas ganas tenía de darles unos cachetes ruidosos pero no lo hizo porque pensó que él podía estar mirando pero nunca en su vida cometió una equivocación mayor porque Gerty veía sin mirar que él no le quitaba los ojos de encima...» (pág. 546).

En lo que se fijaba Leopold Bloom era en otra cosa: en las medias transparentes que llevaba Gerty:

«...eso era lo que miraba él, transparentes, y no a esas otras insignificantes que no tenían forma ni figura (¡qué cara dura!) porque tenía ojos en la cara para ver él mismo la diferencia» (pág. 546).

Gerty se quita el sombrero para arreglarse el pelo con «una breve visión radiante» (pág. 547), mientras las interacciones visuales se suceden:

«Casi pudo ver el rápido sofoco en respuesta admirativa de los ojos de él, que la hizo vibrar en todos sus nervios. Se puso el sombrero para poder mirar por debajo del ala y balanceó más rápido el zapato con hebilla pues se le cortó el aliento al captar la expresión de sus ojos. Él la observaba como la serpiente observa a su víctima. Su instinto femenino le dijo que había provocado un tumulto en él y al pensarlo un ardiente escarlata la invadió desde el escote a la frente hasta que el delicioso color de su rostro se convirtió en un glorioso rosado» (pág. 547).

Pero también su amiga Edy Boardman se había dado cuenta del hecho, «porque miraba de reojo a Gerty... fingiendo arreglar al nene» (pág. 547). Gerty tenía unas terribles ganas de que el asunto acabara e [201] insinuó a su amiga marcharse. Cissy quiere saber la hora exacta y va a preguntársela al caballero solitario:

«Así que allá que fue y cuando él la vio le vio que se sacaba la mano del bolsillo, y se ponía nervioso, y empezaba a jugar con la cadena del reloj, mirando a la iglesia. Aunque de naturaleza apasionada Gerty vio que tenía un enorme dominio de sí mismo. Hacía un momento estaba allí fascinado por una delicia que le hacía mirar pasmado, y un momento después ya era el tranquilo caballero de grave rostro, con el dominio de sí mismo expresado en todas las líneas de su rostro distinguido» (págs. 547-548).

Cissy le pregunta a Bloom la hora, pero éste al ir a decírsela ve que se le ha parado el reloj. Gerty no quita ojo:

«...ella vio al caballero dando cuerda al reloj y oyendo si funcionaba y ella balanceó más la pierna entrando y saliendo a compás. Estaba oscureciendo pero él podía ver y miraba todo el tiempo mientras daba cuerda al reloj o lo que estuviera haciendo y luego se lo volvió a guardar y se metió las manos otra vez en los bolsillos. Ella sintió una especie de sensación que la invadía y comprendió por cómo notaba la piel del pelo y esa irritación contra la faja que debía venirle esa cosa porque la última vez fue también cuando se cortó las puntas del pelo porque tocaba lo de la luna. Los oscuros ojos de él se volvieron a fijar en ella, bebiendo todos sus perfiles, literalmente adorándola en su santuario. Si ha habido alguna vez una admiración sin disimulo en la apasionada mirada de un hombre, ahí se veía claramente, en el rostro de ese hombre. Es por ti, Gertrude MacDowell, y lo sabes muy bien» (pág. 548-549).

Empieza a prepararse para marcharse. Las amigas punzan a Gerty sobre el estudiante que la dejó plantada. Ante lo cual, «Un rápido fulgor frío brilló en sus ojos, expresando elocuentemente un inmenso desprecio» (pág. 549). A punto estuvo de llorar. Mientras:

«...Ellas la miraban en inexorable escrutinio, pero, con un valeroso esfuerzo, Gerty volvió a chispear en respuesta comprensiva, lanzando una ojeada a su nueva conquista para que vieran» (pág. 549).

Respondiendo con decisión:

«...puedo arrojar el guante a cualquiera porque es año bisiesto» (p. 549). [202]

Con ella no se podía jugar y estaba dispuesta a dejar de lado al señorito Reggy: «Y si se le ocurría jactarse alguna vez, ella le dejaría clavado en su sitio con Wyle, una mirada de medio desprecio» (pág. 550). Gerty -pese a su «defecto que ella sabía no tendría por qué tener a ninguna competidora y eso fue un accidente bajando la cuesta de Dalkey y siempre trataba de ocultarlo» (p. 552)- estaba ya dispuesta a todo con aquel caballero mirón y se daba cuenta:

«Pero tenía que terminar, lo presentía. Si distinguía en los ojos de él esa mágica llamada, no habría nada que la sujetara. El amor se ríe de las rejas. Ella haría el gran sacrificio. Su único empeño sería compartir los pensamientos de él» (pág. 552).

Elocubra si era casado o viudo, mas no quería ser como una de esas prostitutas; sería mejor tener una relación de hermanos... De pronto se encienden a lo lejos fuegos artificiales y todo el grupo baja a la playa a verlos; pero Gerty permanece inmóvil y

«...dijo que veía muy bien desde donde estaba. Los ojos que estaban clavados en ella le hacían hormigear las venas. Le miró un momento, encontrando su mirada, y una luz la invadió. En aquel rostro había pasión al rojo blanco, una pasión silenciosa como la tumba, que la había hecho suya» (pág. 553).

Y ya sin nadie, solos los dos, reaccionan ambos de la manera siguiente:

«Al fin quedaban solos sin las otras que cotillearan y comentaran y ella sabía que podía confiar en él hasta la muerte, constante, un hombre de ley, un hombre de honor inflexible hasta la punta de los dedos. A él le vibraban las manos y la cara, un temblor la invadió a ella. Gerty se echó muy atrás para mirar desde lo alto los fuegos artificiales y se cogió la rodilla entre las manos para no caerse atrás al mirar y no había nadie que lo viera sino sólo él y cuando reveló así del todo sus graciosas piernas, tan hermosamente formadas, tan flexibles y delicadamente redondeadas, le pareció oír el jadeo de su corazón, el ronco respirar de él, porque conocía la pasión de hombres así, de sangre caliente, porque Bertha Supple se lo había contado...» (págs. 553-554).

Leopold Bloom se masturbaba ante la visión para él erótica: [203]

«...y Jacky Caffrey gritó que miraran, que había otro y ella se echó para atrás y las ligas eran azules haciendo juego por lo de la transparencia y todos lo vieron y gritaron mira, mira ahí está y ella se echó atrás todavía más para ver los fuegos artificiales y algo raro volaba por el aire, una cosa suave de acá para allá, oscura. Y ella vio una larga bengala que subía por encima de los árboles, arriba, y en el tenso silencio, todos estaban sin aliento de la emoción mientras subía más y más y ella tuvo que echarse todavía más y más atrás para seguirla con la mirada, arriba, arriba, casi perdiéndose de vista, y tenía la cara invadida de un divino sofoco arrebatador de esforzarse echándose atrás y él le vio también las otras cosas, bragas de batista, el tejido que acaricia la piel, mejor que esas otras de pantalón, las verdes, cuatro con once, porque eran blancas y ella le dejaba y vio que veía y luego subía tan alto que se perdió de vista por un momento y ella temblaba por todo el cuerpo de echarse tan atrás y él lo veía todo bien arriba por encima de la rodilla que nadie jamás ni siquiera en el columpio ni vadeando con los pies en el agua y a ella no le daba

vergüenza y a él tampoco de mirar de ese modo sin modestia porque él no podía resistir la visión de la prodigiosa revelación ofrecida a medias como esas bailarinas de falditas cortas que se portaban tan sin modestia delante de los caballeros que miraban y él seguía mirando, mirando. Ella habría deseado gritar hacia él con voz sofocada, extender sus brazos níveos para que viniera, sentir sus labios en la blanca frente, el clamar de un amor de muchacha, un gritito ahogado, arrancado de ella, ese grito que corre a través de los siglos. Y entonces subió un cohete y pam un estadillo cegador y ¡Ah! luego estalló la bengala y hubo como un suspiro de ¡Ah! y todo el mundo gritó ¡Ah! ¡Ah! en arrebatos y se desbordó de ella un torrente de cabellos de oro en lluvia y se dispersaron y ¡Ah! eran todos como estrellas de rocío verdoso cayendo con doradas ¡Ah qué bonito! ¡Ah qué tierno, dulce, tierno!» (págs. 554-555).

Tras el espectáculo de los cohetes, sobreviene el silencio:

«ella le lanzó una ojeada al echarse adelante rápidamente, una pequeña ojeada patética de protesta lastimosa, de tímido reproche, bajo la cual él se ruborizó como una muchacha. Él estaba recostado contra la roca de detrás» (pág. 555).

Leopold Bloom, «ante esos jóvenes ojos sin malicia», siente remordimientos por lo hecho, pero sabe que «había una infinita reserva de misericordia en aquellos ojos» (pág. 555). El secreto sería de los dos. Gerty antes de irse deja caer un algodón con perfume y:

«sus almas se unieron en una última ojeada demorada, y los ojos de él alcanzándole el corazón, llenos de un fulgor extraño, quedaron flotando en arrebatos en torno a su dulce rostro floreal... Lentamente sin mirar ella bajó por la playa desigual...» (pág. 556). [204]

Ella se aleja cojeando. A través de este pasaje se pone de manifiesto una verdadera comunicación a través de un lenguaje muy particular: el de los ojos. Por medio de las miradas se produce una seducción a distancia, en la que cada uno de los dos interlocutores interpreta los signos de una manera diferente pero paralela. Gerty, de un modo romántico y de novela rosa, y Leopold de una manera erótica. Y como éste reconoce explícitamente «había una especie de lenguaje entre nosotros» (pág. 563).

## OTROS ASPECTOS

Podríamos seguir analizando, además de otros gestos, las maneras y las posturas. Así como rasgos de la *proxémica* definida por Fernando Poyatos como «el concepto, estructuración y uso del espacio, desde el entorno natural,

modificado o construido por el hombre hasta las distancias mantenidas consciente o inconscientemente en la interacción personal. Es decir, la conducta proxémica abarca muchas manifestaciones universales y culturales, pero en primer lugar son biológicas, o sea, las desarrolladas por nosotros como organismos que exigen, delimitan y mantienen un territorio propio u ocupan el ajeno. Como sistema comunicativo de origen corporal desarrollado en la interacción, la conducta proxémica se estructura con otras actividades portadoras de mensajes, desde el lenguaje verbal y el paralenguaje hasta el contacto físico y la percepción olfativa<sup>(139)</sup>, afectadas todas ellas por cada una de las cuatro distancias clasificadas por Hall (pública, social, personal e íntima). Dentro de la narrativa la conducta proxémica puede revelar no solo un concepto psicológico concreto, sino el medio cultural en el que se desarrolla la acción (lo cual caería en la antropología literaria...), ya que los conceptos "distancia personal" y "distancia íntima" pueden variar sensiblemente de una cultura a otra», según Poyatos (1976: 358, nota 5). También se podía estudiar la *cronémica*, definida por el citado investigador «como área de estudio que trataría la conceptualización y uso del tiempo como elemento biopsicológico y cultural que proporciona características especiales a las relaciones sociales y a las actividades comunicativas en general, desde sílabas lingüísticas y gestos inconscientes hasta miradas cargadas de significado y elocuentes [205] silencios» (Poyatos, 1976: 358, nota 6). Es decir, en una narración podemos analizar no sólo el *tiempo social* (el utilizado en las relaciones sociales que varía según la cultura, aparte de ciertas características universales), sino el *tiempo interactivo* (utilizado en las diversas formas de encuentros interactivos y en la producción de las actividades comunicativas mismas), e incluso el *tiempo conceptual* (pues, según la cultura y la personalidad, varían conceptos como puntualidad e impuntualidad, unos minutos, media hora, hasta luego, pronto, etc.<sup>(140)</sup>).

## FINAL

Termino ya. Es cierto que la comunicación no verbal existe en la interacción personal entre dos o más interlocutores y que está estrechamente ligada con la comunicación verbal. Según Knapp (1982), existen numerosos puntos de contacto entre los dos sistemas: puede servir lo no verbal para reforzar lo verbal, para sustituirlo, para complementarlo, para poner énfasis en algún aspecto, para repetirlo o para regular el flujo comunicativo. Para S. Johnson y M. Gentleman<sup>(141)</sup> hay cinco modos de interrelación entre lo verbal y lo no verbal: para acrecentar en el canal auditivo componentes no verbalizados, para sustituir a lo verbal, para contradecir un comportamiento verbal simultáneamente, para complementar a éste último y para producir, a



veces, ciertos obstáculos o ruidos en la comunicación cuando los comportamientos no verbales no son bien entendidos.

Ahora bien, si en la comunicación oral la sistematización de los repertorios extraverbales es fácilmente observable, en la literatura la cosa se complica. En principio no podrían darse por ser una comunicación indirecta, a distancia. En el lenguaje escrito -como es lo literario, en general- lo no verbal tiene que ponerse de manifiesto, explícitamente, por medio de signos impresos (visuales), aunque implícitamente el creador ofrece al lector una serie de posibilidades multisensoriales que éste podrá revivir y re-crear en mayor o en menor cuantía según sea su competencia. En la literatura, desde un punto de vista semiótico, los signos visuales, olfativos, táctiles, cinestésicos, [206] auditivos o gustativos se reducen a otros exclusivamente visuales. Aquí es donde viene la dificultad y la grandeza del arte verbal por excelencia. En la comunicación literaria los repertorios extraverbales, gracias a un proceso de metamorfosis, están virtualmente presentes a través de la creación y la re-creación de los personajes de los textos (muy especialmente en la novela, el cuento y la épica), como hemos intentado exponer. Y estos repertorios no verbales tienen una gran importancia tanto técnica como estilística, muy especialmente para fijar realismos de diversa factura (realismo físico, deformante, individualizador, psicológico, interactivo o documental, según Poyatos). Para el escritor es un gran desafío describir los comportamientos no verbales de sus *dramatis personae* y tendrá que poner mucha agilidad en su pluma para conseguir proporcionar al lector, a través de ellos, unas pautas definitorias de los mismos. Lo literario es un acto lingüístico que representa, ficcionalmente a personas, hechos, lugares, etc. El autor reproduce lo que otros imaginariamente dicen y al hacerlo está realizando una serie de citas<sup>(142)</sup> de una serie de diversos lenguajes. Lenguajes que, según Bajtín<sup>(143)</sup> conviven en el texto literario en relación dialógica. Así pienso que habría que ver los repertorios no verbales en la comunicación literaria: como un lenguaje más en «diálogo» continuo con otros lenguajes que articulan en su totalidad la polifonía textual.

### Referencias bibliográficas

BERNARD, M. (1972). *Le corps*. París: Editions Universitaires.

BIRDWHISTELL, R. L. (1952). *Introduction to Kinesics. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Washington: Foreign Service Institute/Department of State.

\_\_\_\_\_ (1973). *Kinesics and Context*. Harmondsworth: Penguin.

- BOUISSAC, P. (1973). *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*. La Haya: Mouton.
- BOURDIEU, P. (1977). «Rentarques provisoires sur le perception sociale des corps». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 14 (abril).
- CORRAZE, J. (1986). *Las comunicaciones no verbales*. Madrid: G. Núñez Editor.
- DARWIN, CH. (1955). *The Expression of Emotions in Man and Animals*. Nueva York: Philosophical Library. [207]
- DAVIS, F. (1986). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.
- DAVIS, M. (1972). *Understanding body Movements*. Bloomington: Indiana University Press.
- DAVIS, M. y SKUPIEN, J. (1982). *Body Movement and Nonverbal Communication: An Annotated Bibliography, 1971-1981*. Bloomington: Indiana University Press.
- EFRON, D. (1972). *Gesture. Race and Culture*. La Haya: Mouton.
- FAST, J. (1971). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Kairós.
- GIOCCHIARA, G. (1977). *Il linguaggio del gesto*. Palermo: Sellerio (Introducción de S. Miceli).
- GORDEN, R. L. (s. a.). *American Gest in Colombian Homes: A Study of Crosscultural Communication*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (1974). *Living in Latin America*. National Texbook Company.
- HALL, E. T. (1959). *The Silent Language*. Nueva York: Doubleday.
- \_\_\_\_\_ (1966). *The Hidden Dimension*. Nueva York: Doubleday.
- \_\_\_\_\_ (1976). *Beyond Culture*. Garden City/Nueva York: Anchor/Doubleday.
- KANY, Ch. E. (1960). *American-Spanish Euphemism*. Berkeley. [«Appendix II: Gestures»].
- KENDON, A. (1975). *Organitation of Behavior in Face-to-face Interaction*. La Haya: Mouton.

KENDON, A., ed. (1981). *Nonverbal Communication, Interaction and Gesture*. La Haya: Mouton.

KNAPP, L. M. (1982). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.

MARQUÉS, J. V. (1987). «Un lenguaje desconocido». *El País Semanal*, domingo 25 de enero, 61.

MAURO, T. DE (1986). *Minisemántica. Sobre los lenguajes no verbales y sobre las lenguas*. Madrid: Gredos.

MORENO VILLA, J. (1940). *Cornucopia de México*. México: Casa de España.

NOTH, W. (1985). *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: J. B. Metzler.

POYATOS, F. (1976). «Nuevas perspectivas de la narración a través de los repertorios extraverbales del personaje». En *Teoría de la novela*, VV. AA., 353-383. Madrid: SGEL.

\_\_\_\_\_ (1981). «Punctuation as Nonverbal Communication: Toward an Interdisciplinary Approach to Writing». *Semiótica* 34, ½. 91-112.

\_\_\_\_\_ (1983). *New Perspectives on Nonverbal Communication: Studies in Cultural Anthropology, Social Psychology, Linguistics, Literature, and Semiotics* 3. Oxford: Pergamon Press (cap. V).

\_\_\_\_\_ (1985). «Antropología literaria: la narración como fuente interdisciplinar de signos culturales sensibles e inteligibles». En *Teoría semiótica. Lenguajes y Textos hispánicos*. M. Á. Garrido (ed.), 366-391. Madrid: CSIC.

RECTOR, M. y TRINTA, A. R. (1985). *Comunicação não-verbál: A gestualidade brasileira*. Petrópolis: Vozes.

SAITZ, R. L. (1972). *Handbook of Gestures: Colombia and the United States*. La Haya: Mouton.

SÁNCHEZ DE ZAVALA, V. (1973). *Indagaciones praxiológicas sobre la actividad lingüística*. Madrid: Siglo XXI.

SAPIR, E. (1962). *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*. México: FCE, 2.<sup>a</sup> ed.

SERRANO, S. (1980). *Signos, lengua y cultura*. Barcelona: Anagrama. [208]

TORREGO, E. (1971). «Lingüística y cinésica». *Revista de Filología Española* LIV, 145-159.

WALFGANG, A., ed. (1984). *Nonverbal Behavior: Perspectives, Applications, Intercultural Insights*. Toronto: C. J. Hogrefe.

WUNDT, W. (1973). *The Language of Gestures*. La Haya: Mouton.

ZILIO, G. M. (1960). *El lenguaje de los gestos en el Río de la Plata*. Montevideo. [209]

▽△

### **Del excentrismo formalista al principio del montaje**

**Vicente Sánchez-Biosca**

(Universidad de Valencia)

## FORMALISMO Y PRÁCTICA DE VANGUARDIA

Hace ya algún tiempo, Pozuelo (1988a y b) evaluó con precisión la importancia para la teoría literaria de la poética desautomatizadora promovida por los formalistas rusos, al tiempo que puso de manifiesto hasta qué punto la oposición entre el lenguaje poético y el lenguaje normal había ya estado en la base de la concepción grecolatina y su tradición, sólo rota por la teoría romántica que buscaba la literariedad en esencias simbólicas<sup>(144)</sup>. Pozuelo sostenía que la contribución fundamental de la OPOIAZ consistió en la rentabilidad del término teórico desautomatización oponiéndolo al de mero desvío (Pozuelo, 1988: 34). Esta consideración de conjunto puede ponerse en relación con el fenómeno que se ha dado en llamar 'crisis de la literariedad'. Con esta [210] expresión se levanta acta de la decadencia producida desde finales de los años sesenta del paradigma formalista de cuño inmanentista en beneficio de una multiplicidad de paradigmas que Darío Villanueva, recogiendo el término de Paul K. Feyerabend, ha denominado *proliferación* (Villanueva, 1991: 204).

La convergencia de estos dos hechos nos permite inscribir en la historia con mayor precisión la aportación formalista, dibujándola bajo sus condiciones específicas de formación. En otras palabras, la justeza de la consideración de Pozuelo no debería hacernos perder de vista el marco vanguardista, de intervención poética y, por ende, determinado históricamente que se inspiraron las primeras teoría y práctica de los formalistas rusos, pues ambas facetas son en este caso difíciles de discernir. Perdido el valor de modelo incuestionable del formalismo, parece necesario, no su abandono, sino su percepción en el contexto adecuado que lo vio surgir. Podría, así, afirmarse que la sensibilidad fragmentarizante, disruptiva y excéntrica que da cobijo a sus primeros postulados es indisociable del clima de la vanguardia de las primeras décadas de siglo y resulta, a la postre, incomprensible al margen del mismo. Abundantes son las referencias que avalan esta constatación. Por sólo citar alguna de ellas, Jakobson, en sus conversaciones con Krystina Pomorska, se remonta a un período muy temprano, anterior a la aparición de la OPOIAZ y relata el acicate teórico que supuso para él la indagación vanguardista, tanto literaria como plástica: V. Jlébnikov y Kruchényj por sus creaciones y disecciones de palabras, pero también las investigaciones formales de Malévich en pintura. La declaración de Jakobson disipa toda duda: «Por mi parte, yo me esforzaba obstinadamente en mis textos y en mis meditaciones teóricas en alejarme de las palabras y de su significación, en concentrarme en los componentes elementales de la palabra, en los sonidos del lenguaje en cuanto tales, despojados tanto de toda analogía dudosa con la música como de su confusión con la escritura» (Jakobson, 1981: 17). Por su parte, Sklovski apelaba como sanción de su concepto de ostranenie a idénticos experimentos poéticos, aun cuando su corpus de aplicación se apoyara preferentemente en autores clásicos: «Finalmente somos testigos de la aparición de una fuerte tendencia que trata de crear una lengua específicamente poética; a la cabeza de esta escuela se ha colocado, como se sabe, Velemir Jlébnikov» (Sklovski, 1970: 70). Y, por no proliferar en citas innecesarias, el propio Viktor Erlich dice al remontarse a la génesis del Círculo Lingüístico de Moscú en 1915 y la posterior OPOIAZ: «Fascinación por los descubrimientos de la vanguardia literaria e impaciencia por los procedimientos caducos de la ciencia [211] literaria: éstos fueron los síntomas principales de aquel fermento intelectual que en la segunda década de este siglo cristalizó en un movimiento organizado» (Erlich, 1974:89). Localizando este período germinal comprendido entre 1916 y 1921, Eichenbaum (1970: 55) lo considera marcado por las consignas y fines propagandísticos y lo juzga, en todo caso, anterior al de constitución de una ciencia de la literatura (surgimiento de las nociones de construcción, sistema, historia literaria, etc.) por la que los formalistas muestran su preocupación poco tiempo después.

No es pretensión de estas páginas interrogar una vez más la contribución formalista a la teoría literaria, sino más bien subrayar su condición de síntoma de la modernidad artística. En otras palabras, en lugar de promover una lectura

teleológica de los conceptos iniciales del formalismo juzgándolos primerizos o fundadores de las ideas más elaboradas de construcción, historia literaria, sistema, etc. que supondrían la contribución decisiva de la escuela en cuestión<sup>(145)</sup>, proponemos ver en ellos el sello de algo que fractura toda la primera vanguardia, a saber: una manifestación excéntrica y disruptiva que atraviesa todas las artes y buena parte de las teorizaciones, poéticas y manifiestos del período y que deseáramos denominar *la irrupción del principio de montaje en la modernidad*. Ahora bien, suponer lo anterior nos obligará, en un segundo momento, a disociar la *ostranenie* del marco literario que la ve nacer para inscribirla en el orden estético general, subrayando su operatividad en otras artes. Por último, podrá advertirse la pertinencia de este planteamiento para cerrar el bucle con el estudio del cine, espacio discursivo en el cual el mecanismo técnico del montaje sufre una sorprendente literalización.

## LA «OSTRANENIE» COMO MONTAJE

Sea el celebérrimo concepto de *ostranenie* o extrañamiento que Viktor Sklovski acuñara en 1917. Este, identificado con la imagen poética, [212] consiste -dice el autor- en arrancar el objeto de su contexto habitual y colocarlo en otro inesperado. El resultado de esta operación devuelve al conjunto -y no sólo al elemento desplazado<sup>(146)</sup>- la perceptibilidad que su uso estereotipado le había cercenado y, en consecuencia, los hechos se presentan a la percepción como una 'visión' (como si fueran vistos por primera vez), en lugar de hacerlo como reconocimiento. Esto es de sobra conocido y no merecería ser citado de nuevo si no fuera de manera táctica, es decir, para avanzar algo más en nuestras intenciones. Consideramos, pues, esta referencia como mero punto de partida y deseamos rescatar dos elementos en la definición: el efecto de violencia perceptiva que impone al lector y el carácter centrífugo que la *ostranenie* introduce respecto a la estructura compacta -transparente- del texto. En un ensayo de 1923 titulado «Literatura y cine», el mismo Sklovski nos ofrece una bella descripción del miserable panorama del lenguaje contra el que pretende reaccionar la *ostranenie*, al tiempo que anuncia la dimensión extraliteraria del procedimiento:

«Vivimos en un mundo cerrado y mezquino. No sentimos el mundo en el que vivimos como no sentimos la indumentaria que llevamos puesta. Volamos a través del mundo como los héroes de Julio Verne a través del espacio cósmico en el vientre de un cohete. Pero nuestro cohete no tiene ventanas».

«Los pitagóricos afirmaban que no oímos la música de las esferas porque suena incesantemente. Así, quienes viven en las orillas del mar no oyen el rumor de las olas, pero nosotros ni siquiera oímos las palabras que

pronunciamos. Hablamos un miserable lenguaje de palabras no dichas a fondo. Nos miramos a la cara pero no nos vemos» (Sklovski 1971: 107).

Por consiguiente, el resultado del extrañamiento es un enriquecimiento de la forma, de aquello justamente que pasa desapercibido en el uso habitual y éste es el comportamiento propio del discurso poético. Ahora bien, Sklovski añade que el uso del extrañamiento no es en absoluto patrimonio de la vanguardia, sino que ya se encuentra en la literatura clásica rusa, con Tolstoi y Pushkin a la cabeza. ¿Por qué, entonces, haber esperado hasta este momento para advertir su importancia?<sup>(147)</sup> Es aquí donde nos agradecería inscribir nuestra intervención: el concepto de extrañamiento y sus derivaciones teóricas más consecuentes [213] adquieren sólo su pleno rendimiento observados a la luz de una poética que postula la violencia perceptiva, el shock emocional, y que concibe el texto como el desmantelamiento de una estructura compacta. En la teoría y en la práctica, el sujeto de la enunciación que la vanguardia propone opera un extraño despedazamiento de su texto. Y es que la vanguardia, en cuanto fractura de la modernidad artística, constituye el impulso que los formalistas precisaban para descubrir procedimientos excéntricos que no son específicamente vanguardistas, pero que sólo al calor de su actitud excéntrica pueden ser reconocidos en otros períodos y otras obras. Valdría la pena detenerse en un ejemplo, aunque de forzosa brevedad, para mejor exponer esta idea.

Sabemos que el fragmentarismo y ciertas formas de 'collage' fueron moneda corriente en el arte medieval; sorprende, con todo, su práctica desaparición durante siglos hasta el período de irrupción de las vanguardias, donde se impusieron con inusitada contundencia. La tentación de asimilar estas dos fórmulas -medieval y vanguardista- encerraría, sin embargo, un craso error de cálculo, pues no cabe duda de que, más allá de su semejanza formal, la significación de ambas manifestaciones es radicalmente distinta y, a fin de cuentas, su similitud resulta incomprensible si no se toma en consideración el esfuerzo del arte renacentista por construir un espacio compacto, homogéneo y habitable a partir de la llamada perspectiva artificialis. En efecto, ésta instauro con ayuda de la geometría euclidiana y la centralidad del punto de vista, un espacio antropomorfo coherente que responde al nuevo papel de la ciencia en el universo renacentista y a la función central asignada al ojo en la percepción del mundo y que destituye el espacio de agregados medieval. La descomposición de este espacio plástico hacia finales del XIX a partir de los postimpresionistas de la Escuela de París (Francastel, 1975) y su radical disolución con los primeros 'papiers-collés' cubistas están unidos a la crisis de un modelo de sujeto racional ordenador, así como de paradigma científico. Nos excusamos por el carácter sucinto de esta explicación, que sin duda peca de elíptica, pero nos sirve para llamar la atención sobre las insuficiencias de una interpretación meramente formalista de determinados rasgos significantes al margen de su contexto de enunciación.

Con todo, este pequeño desvío nos ha permitido de paso situar la 'ostranenie' fuera de un marco estrictamente literario. Parece, pues, pertinente convenir en la extensión que propone Gillo Dorfles del término en cuestión a «todos aquellos casos en que se presenta un fenómeno de escisión, de disyunción entre un fragmento y el texto, entre una obra y su contexto, entre una palabra y su colocación normal, como consecuencia de la [214] cual dichos elementos son susceptibles de una fruición más profunda y 'especializada'» (Dorfles, 1984: 98).

Regresemos de nuevo al contexto vanguardista en que se fraguó la noción que nos ocupa. Si de este procedimiento retenemos su perceptibilidad formal excéntrica, no sólo podemos reconocer en él un eco de los experimentos de 'zatrudnânnaja forma' (forma deliberadamente obstruida), propuesta por Krucheny y Kamenski o el proyecto de fundir libremente palabras eslavas presentado por Jlébnikov, sino también -y esto es capital para nuestro razonamiento- estamos autorizados a hallar un mismo fermento que nos conduce a la propuesta de asintactismo en la composición poética defendida por Marinetti y los futuristas italianos, así como la irrupción del azar en los métodos de composición de poemas dadaístas propuestos por Tristan Tzara o incluso la emergencia del lapsus en la escritura automática superrealista. Veámoslo. El futurismo concibe la ruptura con la sintaxis, tal y como figura en el «Manifiesto técnico de la literatura futurista» de 11 de mayo de 1912, como una forma de construir redes estrechas de imágenes o analogías que tenderán a captar todo lo que hay de más huidizo en la materia. La destrucción del yo, de la lógica oracional, de los epítetos, la nuclearización de la lengua llevan a postular a Marinetti sus célebres 'palabras en libertad' (Marinetti et al., 1973: 77-84). Nada hay de casual en que los autores del manifiesto pongan en relación esta absoluta libertad de las palabras con la idea de hombre mecánico de partes intercambiables o la defensa de una poética de la sorpresa que se plasmaría en sus 'serate futuriste'. Otro tanto cabría afirmar del provocativo sistema compositivo de poemas dadaístas propuesto por Tristan Tzara (1972) en el cual se trata de unir palabras y barajarlas al azar con total gratuidad para obtener un resultado totalmente aleatorio. Igualmente, la producción de textos automáticos de André Breton en 1924 (1975) obedece a una técnica de montaje en tanto en cuanto su cometido es unir lo heterogéneo haciéndolo chocar en la percepción del lector. Estamos, a fin de cuentas, ante una técnica de shock. Ahora bien, una reflexión algo más cuidadosa nos revelará que estas dos últimas manifestaciones -dadaísmo y superrealismo- son rabiosamente opuestas, pues, a diferencia de Dadá, la poética bretoniana parte del azar para acabar negándole todo estatuto. En realidad, si Breton postula la existencia del azar objetivo es porque cree, al igual que Freud, en la causalidad psíquica y si es cierto que el azar está determinado por el inconsciente, entonces no existe sino la necesidad. La oposición que ahora presentimos entre dadaísmo y superrealismo prefigura otra que se nos aclarará más adelante entre montaje y construcción. [215]



Lo expuesto nos conduce a una conclusión casi inevitable: en todas las concepciones mencionadas, la parte se autonomiza respecto al todo y la estructura orgánica se quiebra, desvelando el texto como una mera composición de agregados. Además, esta técnica establece con el espectador una relación de violencia cuya mejor expresión es el shock emotivo. No se trata -claro está- de ignorar los matices que distinguen entre sí todos estos procedimientos ni tampoco de minimizar los desajustes cronológicos existentes entre las diversas posturas que hemos traído a colación, sino más bien de reconocer en todos ellos la manifestación de una misma categoría, a saber, la de montaje, en la cual se acentúa la disgregación de los significantes en lugar de hallarse éstos unificados en una estructura compacta y centrípeta. Diríamos que la enunciación se muestra incapaz de coser la heterogeneidad de las partes borrando sus desajustes. La pérdida de cualquier resto de ilusión referencial se encuentra indisolublemente ligada a este destino. Triunfa, por tanto, el principio de desmembramiento en detrimento de una concepción organicista del texto<sup>(148)</sup>.

Añadamos a lo anterior, para mayor abundamiento, algunas manifestaciones extraliterarias todavía más explícitas respecto a la concepción de un espacio de agregados: el 'collage' pictórico, comenzando por los 'papiers-collés' de Braque y Picasso y atravesando futurismo, dadaísmo y superrealismo, la generalización del fotomontaje en el dadaísmo berlinés, de Raoul Hausmann a Hannah Höch, pasando por John Heartfield o Kurt Schwitters<sup>(149)</sup>, la cartelística de propaganda política durante la Alemania de Weimar, la concepción de Mejerhold del teatro como amalgama (en cuyo espectáculo se incluyen pequeñas proyecciones cinematográficas), el resurgir de espectáculos de atracciones como el circo, la feria y las diversiones populares y excéntricas (el cinematógrafo entre ellas), de los que se hicieron eco tanto el teatro de Brecht como el de Eisenstein<sup>(150)</sup>... Llegaremos fácilmente a la conclusión de que también en estos fenómenos y prácticas artísticas o pseudoartísticas un mismo procedimiento está en juego: el montaje. [216]

Resumiendo lo expuesto, podríamos concluir lo siguiente: en todos los ejemplos señalados la enunciación exhibe el principio de montaje que sirvió para la composición, pues el extrañamiento del fragmento, del fonema o de cualquier otro segmento textual respecto al previsible sentido lógico y verosímil del texto introduce una percepción intensificada de todos y cada uno de los elementos que componen la obra en lugar de propiciar su percepción en cuanto totalidad borrando consiguientemente la autonomía de las partes. Por demás, el lector está llamado a certificar el régimen de extrañamiento, pues es él mismo quien -permítasenos el juego de palabras- ha sido extrañado con violencia del y por el texto.

## EL MONTAJE COMO CATEGORÍA ESTÉTICA

La *ostranenie*, como concepto teórico y actitud, se convierte, así, en un síntoma de un principio estético más general, al tiempo que un instrumento de doble valor: teórico, sin duda, pero también combativo, heredero o, cuando menos, coordinado con otras manifestaciones del mismo principio. Podría afirmarse que la teoría formalista rusa vive las mismas etapas y progresión de las vanguardias: de una tendencia centrífuga del texto que propone, descubre y teoriza el shock perceptivo sobre el lector o espectador a una dimensión constructiva, estructural que, por añadidura, atiende cada vez en mayor medida la dimensión diacrónica de los textos. Por supuesto, lo que aquí desplegamos en un sentido temporal lógico puede leerse igualmente como contradicción, es decir, como momentánea superposición o encabalgamiento entre distintas fases. En suma, la *ostranenie* abre a la lectura y torna explícito el proceso de fabricación técnica del texto. Por decirlo con las palabras de Bürger (1987: 137): «El montaje supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra».

Nos hallamos, por consiguiente, ante la irrupción de un principio -el de montaje- que, según Adorno (1980: 81) se opone al principio organicista de la obra de arte. El razonamiento de Adorno arranca del enfrentamiento entre composición y construcción. Responde la primera a una concepción organicista de la obra de arte, en la cual la parte y el todo mantienen una relación dialéctica, mientras el segundo produce una síntesis a costa de los momentos cualitativos y del sujeto que parece desaparecer (caso ejemplar de esto último sería la obra de Piet [217] Mondrian). La construcción -prosigue Adorno- saca al arte de su situación nominalista, pero también implica una síntesis, para cuyo triunfo ha de imponerse tiránicamente a todos los componentes que, debido a esta violencia, nunca estarán de acuerdo con la unidad que se les impone. A pesar de todo, Adorno parece matizar una oposición ulterior entre montaje y construcción, que resulta especialmente pertinente para nuestros fines. Si una primera fase de las vanguardias, especialmente plásticas, operaba el desmembramiento de las estructuras, dando autonomía a los fragmentos, los cuales se emancipaban de la totalidad (montaje), pronto se impondría (de nuevo en contradicción lógica con lo anterior) una enunciación tiránica -principio de construcción- cuyo efecto consistiría en la reintegración, en lugar de insistir en la descomposición, la amalgama, la perceptibilidad de las fisuras que abren la obra de arte, es decir, la autonomía de sus componentes. La oposición entre el 'collage' cubista y el constructivismo de Malévich, por ejemplo, daría cuenta, de un modo harto ilustrativo, de este conflicto entre montaje y construcción. En nuestra opinión, se trata de concebir -tomando en este momento cierta distancia respecto a

Adorno- que el montaje es este principio textual que, expreso o no, regula la discrepancia entre los significantes que constituyen el texto artístico y cuya expresión privilegiada es el texto desplegado y de montaje visible propio de la fase analítica de la vanguardia, en palabras de Menna (1977)<sup>(151)</sup>. Ahora bien, si constatamos que los significantes de un texto son por definición heterogéneos entre sí, concluiremos que lo que el montaje -en cuanto sujeto de la enunciación del texto moderno- hace es abrir la brecha de la heterogeneidad significativa, es decir, descubrir lo que antes había estado encubierto o recubierto por la sutura y el efecto de transparencia del texto clásico.

En suma, disgregación perceptible en la estructura, shock en relación con el espectador o lector e inspiración en la producción de bienes materiales que el arte imita son, a nuestro juicio, los rasgos decisivos de este efecto de montaje que irrumpe en la escena artística a comienzos del siglo XX. Ni que decir tiene que el origen de todos estos fenómenos se fue larvando durante el siglo XIX, como demuestra con belleza y extrema lucidez la famosa y inconclusa *obra de los pasajes*, de Benjamin (1982). Pues bien, justo es reconocer estos tres rasgos no coinciden forzosamente en todas las obras, pero que pueden ser reconocidos como característicos de una misma época. El hecho de que la [218] noción de montaje tenga su origen en la ingeniería no es casual, como tampoco que su devenir lo conduzca a una máquina, a saber: el cinematógrafo. Y en este último caso no se tratará ya de esa máquina estilizada que fue el automóvil de carreras de Marinetti, mero emblema de la ruptura con una tradición estática y extática en la que el arte decadente se regocijaba, sino lisa y llanamente una máquina de discurso. En resumen, el montaje se nos aparece como la herencia de la modernidad depositada sobre un objeto a un mismo tiempo técnico y discursivo como es el cinematógrafo. Que la vanguardia cinematográfica tardara tanto tiempo en advertir la fecundidad histórica de este encuentro abre un fascinante campo de estudio que la estética tan sólo ha esbozado hasta el momento<sup>(152)</sup>.

## EL ENCUENTRO DE FORMALISTAS Y EXCÉNTRICOS

Fue Viktor Sklovski quien subrayó en 1928 el paralelismo entre la actitud excéntrica del grupo teatral y cinematográfico conocido como FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico) y la teoría que Serguei M. Eisenstein formuló en el seno del Proletkult teatral como montaje de atracciones. Lo curioso del asunto es que Sklovski traza el vínculo a partir de su propia concepción de la *ostranenie*: «Puede que el excentrismo desplazara la atención de la construcción al material. De todas formas, la teoría del montaje de atracciones está en conexión con el excentrismo. Este último se funda en la elección de los momentos más significativos y en una nueva correlación, no automática,

entre ellos. El excentrismo es la lucha contra la rutina, el rechazo de la percepción y de la reproducción tradicional de la vida» (Sklovski, 1978: 86).

En efecto, Sklovski advierte la existencia de un principio común en concepciones heterogéneas procedentes de campos artísticos distintos: la *ostranenie* se convierte, así, en un término teórico y operativo. Por su parte, el excentrismo de la FEKS se aplica al teatro y, con posterioridad, [219] se desplaza al cine, más apto para producir efectos de shock en un período similar, S. M. Eisenstein inicia sus experimentos sobre la atracción en el seno del Proletkult teatral para, en 1924, desembocar en la imagen fílmica, idónea, en su opinión, para golpear la sensibilidad del espectador de acuerdo con los principios reflexológicos paulovianos con los que el autor trabajaba en la época<sup>(153)</sup>. No es ahora pertinente constatar las notables diferencias que separan estas dos concepciones de la materia teatral y fílmica, pues ya fue señalado tiempo atrás por Montani (1971), sino de subrayar su semejanza al calor de la teoría del extrañamiento. Así pues, Sklovski insiste en establecer un parangón entre el funcionamiento poético (extrañamiento sistemático) y la aparición de series asociativas que rompen con el desarrollo causal de la obra y, por tanto, subraya en el montaje de las atracciones eisensteiniano la presencia del eje metafórico que él mismo había postulado para el extrañamiento.

Dejemos de lado por el momento el montaje de atracciones y abordemos las concepciones excéntricas de la FEKS, uno de los grupos de la vanguardia teatral y cinematográfica soviética que dieron el salto en 1922, tras el período del comunismo de guerra, a la palestra artística. Dos rasgos advierte enseguida el lector de sus manifiestos: por una parte, la fascinación maquinística que arrancó del futurismo aparece aquí investida de un desaforado americanismo; por otra, una tendencia centrífuga en el texto, inspirada en espectáculos menores, que parece el eco, demasiado visible para ser casual, de las teorizaciones de los formalistas rusos en torno a la *ostranenie*. Respecto al primer aspecto, estos autores leen, por así decir, la entera vida norteamericana como una manifestación de lo mecánico reductible a la idea de montaje, cuya expresión última habría de ser la moderna cultura de masas. Pero interpretan la estructura formal del maquinismo como un fenómeno de extrañamiento, lo que les lleva a identificar principio formal y rasgo de modernidad. La mera cita de algunos fragmentos ayuda a esclarecer la convergencia entre *ostranenie* y maquinismo, como se revela en el temprano «Manifiesto del Excentrismo», que data de 1922 y fue firmado por Grigori Mijailovitch Kozintsev, Georgy Krizicky, Leonid Zacharovitch Trauberg y Serguei Josifovitch Yutkevitch. Reza así: [220]

«1) AYER: estudios cómodos. Frentes despejadas.

Razonaban,

decidían, pensaban.

HOY: la Señal. ¡A las máquinas! Correas, cadenas, ruedas, manos, pies electricidad.

El ritmo de la producción.

AYER: museos, templos, bibliotecas.

HOY: fábricas, talleres, astilleros.

2) AYER: la cultura de Europa.

HOY: la técnica de Norteamérica.

La industria, la producción bajo la bandera estrellada. O americanización, o a la funeraria.

3) AYER: salones. Reverencias. Barones.

HOY: Gritos de vendedores callejeros, escándalos, la porra del policía, ruido, gritos,

pateo, carrera.

Ritmo de hoy:

El ritmo de la máquina, concentrado por Norteamérica, introducido en la vida del boulevard» (Kozintsev et al., 1978: 33).

Acaso no sea difícil percibir en esta descripción cómo la vida norteamericana urbana y moderna aparece mitificada a través del prisma de la industrialización, del ritmo frenético callejero y de su emblema -la fábrica-; pero además, todo ello es interpretado a la luz de rasgo formal, a saber, el excentrismo. Puede sorprender que un movimiento de vanguardia como la FEKS mantuviera en el momento álgido del ímpetu soviético un ideal tan contradictorio con los destinos colectivistas en los que se iba a aventurar el arte soviético. Lo cierto es que el principio formal se impone sobre el destino militante y este rasgo de 'izquierdismo' les sería criticado desde las altas instancias del PCUS. Para la FEKS, el arte debe comportarse de acuerdo con el ritmo trepidante de la vida moderna e imitar su estilo. Con todo, la fábrica, si bien lo pensamos, dispone de un símbolo de productividad que se convertiría en mito en el desarrollismo soviético: la cadena de montaje. Y es ahí donde hallamos la confirmación del campo semántico en que se mueve nuestro concepto: aquí aparece aludido el único elemento de nuestra constelación que Sklovski no había nombrado ni pensado, la técnica. Ahora bien, el mito maquinístico, urbano y americanista, ha dado su fruto discursivo en la medida misma en que ha encontrado a su paso un instrumento formal de comportamiento textual: el extrañamiento. La mezcla entre el texto artístico y la producción del objeto material, la violencia espectacular, el recurso al truco sorpresivo, la mezcla indiscriminada de estilos, la función modelizadora de la máquina fabril, la interpolación del circo y la feria consideradas como atracciones, el culto al frenesí del ritmo... son éstos los elementos fundamentales que designan un modelo de arte cuya génesis hay que ver en este principio ubicuo del montaje: [221]

- «1) Espectáculo: golpes rítmicos en los nervios.
- 2) Cumbre: el truco.
- 3) Autor: inventor + inventor.
- 4) Actor: movimiento mecanizado, con patines de ruedas en lugar de coturnos, una nariz que se enciende en lugar de máscara. Interpretación: en lugar de movimiento, bufonería; en lugar de mímica, mueca: en lugar de palabra, grito.  
Nos gusta más el culo de Charlot  
que las manos de Eleonora Duse!
- 5) Pièce: acumulación de trucos: Ritmo: 1000 caballos de vapor. Carreras, persecuciones, fugas. Forma: el *divertissement*.
- 6) Jorobas que crecen, barrigas que se hinchan, pelucas de clown que se elevan: principio de un nuevo vestuario escénico. Fundamento: una incesante transformación.
- 7) Sirenas, disparos, máquinas de escribir, silbidos; la música excéntrica, tip-tap: inicio de un ritmo nuevo.  
Nos gusta mucho más las suelas dobles del bailarín americano que los quinientos instrumentos del teatro Marynsky.
- 8) Síntesis de los movimientos: acrobático, deportivo, danzante, constructivamente-mecánico.
- 9) Can-cán en la cuerda de la lógica y del buen sentido. De lo 'inimaginable' y de lo 'imposible' al excentrismo.
- 10) De lo fantástico a la habilidad manual. De Hoffmann a Fregoli. Lo infernal norteamericano: Los misterios de Nueva York, La máscara que ríe.
- 11) Dar la mano al Vseobuc. El deporte en el teatro. Las medallas del campeón y los guantes del boxeador. ¡Parade allez!, más teatral que las muecas de Arlequín.
- 12) Empleo de los procedimientos de la propaganda norteamericana.
- 13) Culto del parque de atracciones, de la gran noria y de las montañas rusas. Las sonoras bofetadas del payaso. Poética: 'El tiempo es dinero!'"» (Kozintsev et al., 1978: 34-35).

La vida americana es contemplada a la luz de sus imágenes más llamativas, aquéllas que dieron la vuelta al mundo y que proceden de sus filmes cómicos, *suslapsticks*; expresión de ritmo trepidante que fascinó a los vanguardistas soviéticos hasta límites insospechados. Un dato significativo confirma esta sospecha: Grigori Kozintsev propone una lectura del 'gag' propio del *slapstick* utilizando todos y cada uno de estos criterios y reconociendo en él la más pura expresión tanto del montaje como de la vida moderna que debe ser imitada por el arte. En efecto, para este cineasta, el procedimiento del 'gag' debe ser entendido como una transposición de elementos, como una confusión entre causa y efecto, una distorsión semántica. La metáfora se torna realidad o, lo que para él es equivalente, la realidad se convierte en metáfora. Pues bien, su razonamiento concluye con la afirmación de que el gag es, al igual

que el excentrismo, una puesta al desnudo del recurso que ha servido para la composición: el humorismo nace, pues, de la relación entre los elementos y no de los elementos considerados de modo aislado. Procediendo a unir aquello que no puede estar unido, aquello [222] que contradice la lógica, el 'gag' entra a formar parte del disparate (Kozintsev, 1973: 90). Como puede verse, la argumentación de Kozintsev concluye con una definición que evoca una vez más la *ostranenie* de Sklovski. Poco importa si ello fue voluntario; lo cierto es que revela hasta qué punto la lectura excéntrica se aplica por doquier a textos propios y ajenos en estos fructíferos años de vanguardia. Muy poco tiempo después, S. M. Eisenstein emprendía una lectura sistemática en clave de montaje de textos clásicos, entre los que no faltaron autores como El Greco o Góngora (sic!). Y quizá cabría considerar en este mismo contexto la sensibilidad hacia el montaje que ponían de manifiesto Pound y Fenollosa (1977) al estudiar el carácter de la escritura china como medio poético. Era claro que una actitud nueva, que ponía el acento en la heterogeneidad y el montaje, había encontrado en la *ostranenie* un síntoma y una herramienta idóneos a través de los cuales expresarse. Claro que el síntoma -bien lo sabemos- no encarna la totalidad, sino que se limita aludirle metonímicamente.

## TINIANOV, GUIONISTA DE LA FEKS

Pronto la FEKS trasvasaría estos principios generales del teatro al cine. Fue en 1924 con *Las aventuras de Octobrina*, comedia en tres actos realizada por Trauberg y Kozintsev. Sin estructura, el filme se reducía a un conjunto de trucos, sobreimpresiones y mecanismos extraídos del *slapstick* americano, donde no faltaron procedimientos característicos de la cultura de masas. Resulta harto significativo el hecho de que, para evaluar la poética cinematográfica de la FEKS, Vladimir Nedobrovo recurra en 1928 a una explícita terminología formalista, introduciendo por enésima vez el concepto de *ostranenie*: «El sentido del método excéntrico de la FEKS -es necesario decirlo- consiste en arrancar los objetos y las ideas de su proceso automático. La FEKS procura dar la sensación del objeto a través de una visión, y ya no a través de un reconocimiento. Su procedimiento excéntrico es un procedimiento de complicación de la forma. La complicación de la forma prolonga la percepción del objeto en el plano temporal e implica a la totalidad del proceso perceptivo» (Nedobrovo 1978: 90). En este contexto de recurrencias, nada sorprendente es la explícita colaboración que unió al grupo capitaneado por Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg con algunos de los autores de la escuela del método formal. El dato más llamativo, pero en absoluto el único, es la puesta en escena [223] para el cine por Trauberg y Kozintsev de *El Capote* (Shinel), 'a la manera de Gogol', en 1926 y según

guión del formalista Yuri Tinianov, quien se basó en dos cuentos, «El Capote» y «La perspectiva Nevski», ambos de Gogol. Llama poderosamente la atención la muy libre elaboración del guión por Tinianov y, sobre todo, el hecho de que se inspirara en la interpretación de *El Capote* hecha por Boris Eichenbaum en 1918 en un artículo que llevaba por título «Cómo está escrito *El Capote* de Gogol».

En dicho texto, Eichenbaum sostenía que el argumento de la narración de Gogol sólo servía para ligar procedimientos estilísticos particulares y apuntaba la existencia de palabras situadas fuera del sentido: «dichas palabras son apenas perceptibles como unidades lógicas, como designaciones de nociones; descompuestas y recompuestas según el principio del discurso fónico. Este es uno de los efectos de la lengua de Gogol»(Eichenbaum, 1966: 167). Desacuerdo cómico entre la tensión de la entonación sintáctica y su consistencia semántica, cambios de tono, interrupción, surgimiento de lo grotesco para cuya explicación recurre Eichenbaum al teatro. «Este procedimiento recuerda el recurso escénico que consiste en que el actor sale de su papel y se dirige directamente a los espectadores» (Eichenbaum, 1966: 171). De ahí la insistencia en el artificio; término, como se sabe, de sabor sklovskiano. En suma, el procedimiento que Eichenbaum advierte en Gogol consiste en «conciliar lo inconciliable, exagerar lo insignificante y minimizar lo importante, habiendo previamente aislado de la vasta realidad el mundo del relato» (Eichenbaum, 1966: 173). Ya nos encontramos muy próximos de la idea de montaje y el hecho de que Eichenbaum recurra a símiles cinematográficos como el de primer plano para definir la actitud ante los detalles de Gogol no puede considerarse ocioso.

Pues bien, *Shinel (El Capote)* como filme combinó los dos cuentos de Gogol indicados, procurando ser fiel a la noción de lo grotesco enunciada por Eichenbaum, eliminando los elementos más realistas y desarrollando el aspecto de estilización, tanto en la invención de escenas nuevas, como en el uso de una atmósfera irreal basada en decorados deformados o procedimientos de cámara, iluminación e interpretación. Esto sugiere que el responsable de la relectura no fue tan solo Tinianov, sino que en ella colaboran Trauberg, Kozintsev y el operador Andrei Moskvín. Tanto es así que por la interpretación grotesca de su actor principal, quien se movía cual marioneta según el modelo expresionista, por los trucajes de cámara (sobreimpresiones, filtros, desenfocajes, etc.) y por el tratamiento deformado de la escenografía, *Shinel* fue considerada una película experimental (Zorkaja, 1989: 86) y logró [224] muy pronto fama de película formalista, entendiendo por tal su concomitancia con los planteamientos de la escuela de la OPOIAZ (Lebedev 1962: 264).

Valga añadir que el caso no fue aislado y las colaboraciones de los formalistas se multiplicaron: Sklovski trabajó en una treintena de películas



(entre ellas *Por la ley*, de Lev Kuleshov, 1926, basado en el relato de Jack London «The Unexpected») con autores de la talla de Boris Barnet, Olga Preobrajenskaia, Abraham Room, etc., mientras Ossip Brik, por su parte, colaboró con Pudovkin y Kuleshov y el mismo Tinianov fue guionista junto a Julian Oksman del film *S. V. D.*, dirigido por Trauberg y Kozintsev en 1927.

## POETIKA KINO

Es este el título del volumen colectivo que los formalistas rusos consagraron en 1927 al estudio del cine. *Poetika Kino* (Eagle, 1981) constituye una reflexión de conjunto sobre el discurso cinematográfico, especialmente en las aportaciones más globalizadoras de Yuri Tinianov y Boris Eichenbaum y se presenta aún hoy como la primera sistematización teórica alejada de la práctica fílmica (frente a las teorías llamadas formativas de las primeras décadas) y concebida en el período de la elaboración de las teorías del montaje y la forma fílmica de Lev Kuleshov (1974) y V. Pudovkin (1949).

Tal y como los autores del método formal plantean, el cine no debe ser analizado en relación con realidad ninguna, sino en cuanto material construido por procedimientos característicos de un sistema signifiante. No obstante, una afirmación semejante podría ser suscrita por los teóricos formativos, por los enseñantes y experimentadores soviéticos del período o, incluso, por la mayor parte de los teóricos de la vanguardia que dirigieron su mirada hacia el cinematógrafo en alguna ocasión. ¿Dónde hallar, pues, la especificidad de la contribución de *Poetika Kino*?

Uno de los teóricos formativos, Louis Delluc, se había referido a la 'fotogenia' para describir la cualidad específica del cinematógrafo. Eichenbaum recoge el término y lo transforma sustancialmente privándolo de su resabio esencialista y otorgándole una condición semiótica, al afirmar que la fotogenia no se refiere a los objetos ni a las personas [225] de la vida real, sino a cómo están transmitidos cinematográficamente, es decir, por medio de qué procedimientos formales, angulaciones de cámara, puntos de vista, etc. son tratados (Eichenbaum, 1981: 57). Puede, mediante este dato concreto, advertirse la distancia que separa a Eichenbaum de autores como Delluc o Abel Gance Gance y, por extensión, de Germaine Dulac o Jean Epstein al tiempo que servir de botón de muestra de la revolución teórica formalista: allí donde los teóricos formativos apelan a una cualidad supuestamente congénita del cine, los formalistas se fijan en el tratamiento específico del procedimiento o procedimientos con los que está construido el discurso. En consecuencia, el cine ya no puede ser definido por rasgos metafóricos tales como 'música de

los ojos' o 'poesía visual', muy frecuentes al filo de 1920, sino que exige una concepción más rigurosamente estética y lingüística.

Ahora bien, si el estudio del cine no puede ser agotado refiriéndose a la realidad, ni tampoco resulta adecuado definirlo por sus semejanzas con las otras artes, ello se debe precisamente al carácter arbitrario de sus signos. Esto lleva a Tinianov, a postular que el cine es, en realidad, un arte abstracto, cuyo valor sígnico es inversamente proporcional a su capacidad referencial. En efecto, la cualidad planaria de la imagen, es decir, su bidimensionalidad, la restricción cromática del blanco y negro, la carencia de sonido y diálogos y las limitaciones del punto de vista constituyen a un mismo tiempo la 'pobreza realista del cine' y su riqueza discursiva (Tinianov, 1981: 81). Dicho en otros términos, son las limitaciones realistas las que convierten la imagen en un signo. Así pues, el mundo visible se presenta en el cine -esta definición es quizá la más célebre de cuantas pronunciaron los formalistas- en su correlación semántica. Y esta noción de correlación semántica nos conduce inexorablemente al montaje.

Tinianov considera que el montaje no consiste en la mera unión de imágenes, sino en su sucesión diferencial y ésta puede producirse en tanto en cuanto dichas imágenes tienen un punto de correlación. Repetición y diferencia son, por tanto, los ejes sobre los que actúa el principio semiótico del montaje. Y éste aparece, entonces, en el corazón de la sucesión discursiva del cine. Dicho en palabras de Eichenbaum, el montaje es el sistema que construye la sintaxis fílmica. Y aquí se bifurcan los caminos: por su parte, Tinianov busca el modelo del cine en la poesía, considerando que el ritmo es el 'factor constructivo del verso', como definió en su libro *El problema de la lengua poética*. Relacionado con la poesía y el ritmo, el montaje aparecerá como la interacción de movimientos estilísticos y métricos en el desarrollo del [226] filme. Por su parte, Eichenbaum concibe el cine, gracias al montaje, como un arte de la sucesión y, por tanto, su modelo debe buscarse en la prosa. El montaje se transforma en la estilística fílmica en la medida en que garantiza todas las formas de articulación de las unidades sígnicas. Eichenbaum hablará de los film-períodos, basados en la construcción de contigüidades espaciales y temporales que producen ilusión de continuidad espacio-temporal. Todo el sistema de articulaciones que va de la cine-frase a la cine-oración, objeto de estudio de la cine-estilística, tiene su instrumento decisivo en el montaje. Al cabo de este razonamiento, podemos comprender con mayor claridad la siguiente expresión de Eichenbaum: «El cine posee su propio lenguaje, su propia estilística y sus propios procedimientos de fraseo. Uso estos términos, por supuesto no para aproximar el cine al arte verbal, sino en el sentido de una legítima analogía, al igual que se habla, por ejemplo, de la 'frase musical', 'sintaxis musical', etc.» (Eichenbaum 1981: 68).

## EPÍLOGO

Lo expuesto en estas páginas se limita a ser un recorrido de los primeros textos formalistas en su interrelación con manifiestos y prácticas vanguardistas contemporáneas. Todos ellos revelan repetidamente un lenguaje y conceptualización comunes de cuño excéntrico. Ahora bien, tales actitudes constituyen sólo una fase, necesaria pero transitoria durante la cual se hizo hincapié en el valor de cada parte autónoma, cada significante disociado del resto en el seno de los textos. No puede deberse al azar que apenas una década más tarde, el espíritu disruptivo de la vanguardia dé paso a una reflexión que se pretende científica, provista de un metalenguaje homogéneo y un espíritu constructivo. Y en esta nueva época el principio de montaje dejaba su lugar a la tiranía de la construcción. El montaje se había desplazado de la práctica a la teoría y acaso el surgimiento muchas décadas más tarde de la deconstrucción no sea sino el último capítulo y la forma más contundente de teorizar una práctica que la vanguardia ejerció por doquier<sup>(154)</sup>. [227]

### Referencias bibliográficas

- ADORNO, Th. W. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, W. (1982). *Das Passagen-Werk*. Frankfurt: Suhrkamp.
- BRETON, A. (1975). *Manifiestos du surréalisme*. París: Gallimard (texto de 1924).
- BÜRGER, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- DE MARIA, L. (1973). *Marinetti e il Futurismo*. Verona: Mondadori.
- DORFLES, G. (1984). «El concepto de ostranenie como fenómeno interválico». En *El intervalo perdido*, 97-122. Barcelona: Lumen.
- EAGLE, H. (1981). *Formalist Film Theory*. Michigan: Slavic Publications (ed. ing. *Poetika Kino*).
- EICHENBAUM, B. (1970). «La teoría del método formal». En Todorov ed., 21-54 (texto de 1925).

EICHENBAUM, B. (1970). «Cómo está hecho El Capote de Gogol». En Todorov ed., 159-176 (texto de 1918).

EICHENBAUM, B. (1981). «Problems of cinema Stylistics». En Eagle ed., 58-80 (texto de 1927).

ERLICH, V. (1974). *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral.

FENOLLOSA, E. & POUND, E. (1977). *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor.

FRANCASTEL, P. (1975). «Destrucción de un espacio plástico». En *Sociología del arte*, 153-202. Madrid: Alianza.

GARCÍA BERRIO, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.

JAKOBSON, R. (1981). *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona: Crítica.

KOZINTSEV, G. (1973). «El arte popular de Charles Chaplin». En AA. VV. *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva Visión.

KOZINTSEV, G. et al. (1978). «Manifiesto del Excentrismo». En Rapisarda ed., 31-48.

KRAISKI, G., ed. (1971). *I formalisti russi nel cinema*. Milán: Garzanti.

KULESHOV, L. (1974). «Art of the cinema». En *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*. R. Levaco, ed., 39-123. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press (texto de 1929).

LEBEDEV, N. (1962). *Il cinema muto sovietico*. Torino: Einaudi.

MENNA, F. (1977). *La opción analítica en el arte moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.

MONTANI, P. (1971). «L'ideologie che nasce della forma. Il montaggio delle attrazioni». *Bianco e Nero* 7-8, 6-19.

NEDOBROVO, V. (1978). «FEKS: Trauberg y Kozintsev». En Rapisarda ed. 88-137 (texto de 1928).

POZUELO, J. M. (1988a). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

POZUELO, J. M. (1988b). *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus.

PUDOVKIN, V. (1949). *Film Technique & Film Acting*. New York: Bonanza (textos de 1929 y 1933 respectivamente).

RAPISARDA, Giusi, ed. (1978). *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico*. Barcelona: Gustavo Gili. [228]

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1987). «El expresionismo: hacia una relectura de las vanguardias». *Ideologies & Literature* II-2, 201-209.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid. Verdoux.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca Valenciana.

SKLOVSKI, V. (1970). «El arte como artificio». En Todorov ed., 55-70 (texto de 1917).

SKLOVSKI, V. (1978). «Nacimiento y vida de la FEKS». En G. Rapisarda, ed., 84-87 (texto de 1928).

SKLOVSKI, V. (1971). «Letteratura e cinema» En Kraiski, ed., 99-144 (texto de 1923).

TINIANOV, Y. (1975). «El ritmo como factor constructivo del verso», En *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.

TINIANOV, Y. (1981). «On the Foundations of Cinema». En Eagle, ed., 81-100.

TODOROV, T. ed. (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI.

TZARA, T. (1972). *Siete manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets.

VILLANUEVA, D. (1991). «Pluralismo crítico y recepción literaria». *Tropelías* 2, 203-218.

ZORKAJA, N. (1989). *The Illustrated History of Soviet Cinema*. New York: Hippocrene.

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

