

EL CAMPO CULTURAL DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX Y SU ARTICULACIÓN CON LA HISTORIA (FREUD, SAUSSURE, POÉTICA, PINTURA ABSTRACTA)

Edmond CROS
(*Université "Paul Valéry"-Montpellier III, Francia*)

Palabras clave: Instancia intermediaria, arte abstracto, poesía simbolista, Freud, Saussure, estructuralismo, óptica fisiológica.

Resumen: En el decenio 1850-1860, las investigaciones en el campo de la óptica fisiológica, más especialmente por Hermann von Helmholtz, ocasionan una definición radicalmente nueva del proceso de la percepción que provoca un nuevo examen de la problemática de lo visible. En este artículo se trata de ver cómo una estructura céntrica del discurso científico (*Impresión vs sensación*), desplazada en una instancia intermediaria, *La Estética científica*, articula la infraestructura y el campo cultural de la época contemplada (premisas del estructuralismo, surgimiento del psicoanálisis y de la semiología, poesía simbolista, pintura abstracta).

Mots-clés: Instance intermédiaire, art abstrait, poésie symboliste, Saussure, Freud, structuralisme, optique physiologique, impression, sensation.

Résumé: Autour de 1850-1860, les recherches menées en particulier par Hermann von Helmholtz (*Optique physiologique*, 1856-1866), dans le domaine de l'optique physiologique ont fait advenir une définition radicalement nouvelle

du processus de la perception qui a entraîné un réexamen de la problématique du visible. Il s'agit de montrer ici comment une structure majeure du discours scientifique (*Impression vs Sensation*) redistribuée par une instance intermédiaire, *L'Esthétique scientifique*, articule les deux niveaux de l'infrastructure et du champ culturel de l'époque impliquée (fondements du structuralisme, avènement de la psychanalyse et de la sémiologie, poésie symboliste, peinture abstraite).

Key Words: Intermediate field, Abstract Art, Symbolist Poetry, Saussure, Freud, Structuralism, Physiological Optic, Impression, Sensation.

Abstract: By 1850-1860, the research into the Physiological Optics, particularly by Hermann von Helmholtz aroused a radically new definition of the perception's process, causing a new examination of a set of problems about the visible world. This contribution is dealing with the way how a scientific discourse's major structure (*Impression vs Sensation*) is linking together the infrastructure and the cultural field of the concerned times (structuralism, psychoanalysis, semiology, Abstract Art, Symbolism's Poetry), through an intermediate field, *The Scientific Aesthetic (L'Esthétique scientifique)*.

1. DE LA IMAGEN SONORA DE FREUD A LA IMAGEN ACÚSTICA DE SAUSSURE

La sociocrítica se interesa por sacar a la luz la manera como lo socioeconómico se incorpora en las estructuras textuales, afirmando sin embargo que esta incorporación no es directa ni automática, ya que cada uno de los dos niveles implicados (la infraestructura y la superestructura) tiene su historia y su ritmo propios. Supone además que entre lo socioeconómico y lo cultural existen instancias intermediarias. Pero la noción de instancia intermediaria quizás sea demasiado abstracta y es necesario precisar lo que puede significar, acudiendo a un ejemplo concreto. El presente artículo enfoca, con esta perspectiva, un período histórico relativamente amplio –desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el primer decenio del siglo XX–, poniendo de relieve cómo una instancia intermediaria, en este caso

la *Estética científica*, articula sobre la infraestructura los principales campos culturales de la época implicada (Freud, Saussure, poética, ensayos teóricos de Kandinsky, Klee y Kupka).

La sociocrítica se interesa sobre todo por sacar a la luz la manera como lo socioeconómico se incorpora en las estructuras textuales, afirmando sin embargo que esta incorporación no es directa ni automática, ya que cada uno de los dos niveles implicados –la infraestructura y la superestructura– tiene su historia y su ritmo propios. Dicha postura se fundamenta en la noción de formación social definida por Marx como constituida por la coexistencia de varios modos de producción (medieval, precapitalista, capitalista, en el caso del Siglo de Oro, por ejemplo). Esta noción puede parecer poco adaptada a la evolución de las sociedades modernas cuyos modos de producción tienden a organizarse de manera homogénea, pero su interés no deja de ser evidente si consideramos que, en realidad, la especificidad de cada modo de producción remite a un tiempo histórico preciso, de manera que la noción de formación social puede ser redefinida por la coexistencia, en un momento determinado de la historia, de varios tiempos históricos. Debemos considerar sin embargo que estos distintos tiempos históricos están vinculados entre sí, constituyendo por lo tanto un sistema gobernado por la hegemonía de uno de sus elementos, en este caso el tiempo presente. Es este sistema el que genera la formación ideológica correspondiente. No se puede imaginar en efecto que cada uno de los diversos tiempos históricos implicados intervenga directamente en esta formación. La complejidad de este proceso se nos aparece más evidente si recordamos que este segundo sistema (formación ideológica) no se mueve forzosamente al compás del primero, sino con relación con su propia historia. Y lo mismo pasa en cuanto a las relaciones que se establecen entre lo ideológico y el nivel discursivo en que se plasma en última instancia el material socioeconómico. Como se

habrá observado, el proceso de incorporación de la historia implica unos mecanismos de mediación, de traslado, de desenganches y de adaptación. Lo más notable, a primera vista, es que, de todas formas, pasando de un sistema (infraestructural) al segundo (ideológico) y, de éste, al tercero (discursivo), nos hemos movido sucesivamente en el contexto de tres ritmos distintos o sea que hemos cruzado por tres tiempos históricos que solo parcialmente coinciden. Dentro de cada uno de estos tres niveles y entre el uno y el otro, debemos imaginar además una serie de instancias intermediarias que se presentan ya sea como perfectamente adaptadas al tiempo hegemónico del presente, o al contrario como atrasadas o avanzadas. Cuando cuestionamos el mecanismo que gobierna este flujo ininterrumpido de la historia, observamos que es la existencia de estos múltiples desfases la que impulsa su dinamismo, en la medida en que las instancias adaptadas al tiempo presente o avanzadas atraen siempre a las instancias atrasadas. El plurisistema (la totalidad de las tres formaciones) en efecto “se presenta en realidad como un dispositivo de producción que funciona movido por un régimen de desigualdad en el que los desequilibrios generan las mutaciones.” (Louis Althusser).

Pero la noción de instancia intermediaria quizás sea demasiado abstracta y me parece imprescindible precisar lo que puede significar, acudiendo a un ejemplo concreto. Quisiera, por lo tanto, enfocar, con esta perspectiva, un período histórico relativamente amplio –desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el primer decenio del siglo XX–, poniendo de relieve cómo una instancia intermediaria, en este caso la *Estética científica*, articula los dos niveles de la infraestructura y del campo cultural. Haré hincapié en las mayores manifestaciones culturales de la época implicada, desde Sigmund Freud y Ferdinand de Saussure hasta los manifiestos que atañen a la poética o al arte abstracto, tratando primero de reconstruir las regularidades de las prácticas discursivas a partir de algunos micro-fenómenos discursivos.

Freud y *La Óptica fisiológica* de Helmholtz

Para Freud la representación consciente asocia la representación de la cosa y la representación de la palabra correspondiente:

Para Freud la articulación del lenguaje con el universo de los 'objetos' sensibles pasa por el ojo (la imagen visual del objeto) y la palabra (la imagen sonora de la palabra) y Freud llama 'afasia simbólica' a la consecuencia de una alteración o de una ruptura de esta articulación. (Huot, 1987: 66)¹.

Esta teoría referente a la imposibilidad de disociar la una de la otra de las dos imágenes (la sonora y la visual) procede de su experiencia clínica que él evocó varias veces, como, por ejemplo en el pasaje siguiente sacado de su *Contribución a la concepción de las afasias* (1891):

Si el trabajo del pensamiento se cumple esencialmente en un hombre con ayuda de estas imágenes ópticas [...] por lo mismo unas lesiones bilaterales en la zona cortical óptica han de provocar también alteraciones en las facultades del lenguaje que van mucho más allá de lo que se puede explicar por la localización. [...] En un 'hablante visual' una lesión del elemento visual no sólo provocaría la ceguera de las letras sino que lo volvería incapaz de utilizar su aparato del lenguaje. (Freud, 1983: 130 y 149; *apud* Huot, 1987: 28).

¹ Tanto esta traducción como las restantes presentes en este estudio son mías, E.C.

Hay que recordar que Freud se dedicó a la investigación experimental durante seis años en un laboratorio de Óptica Fisiológica (v. *infra*) que desde luego repercutía los progresos de la tecnología, lo cual puede explicar, como lo sugiere Hervé Huot, que no haya dejado de utilizar como modelos de comparación con el aparato psíquico los instrumentos ópticos como el microscopio, el telescopio o el aparato fotográfico (Huot, 1987: 25). Toma parte en una investigación colectiva que llevará a cabo una concepción radicalmente nueva de lo que es la percepción y cuyos efectos se pueden rastrear en varios campos culturales de la época (los últimos decenios del siglo XIX) y más especialmente en los ensayos teóricos que se refieren al arte abstracto (v. *infra*) (En su *Bosquejo de una psicología científica*, distingue, por ejemplo, las neuronas 'permeables' de la percepción de las neuronas 'impermeables' de las cuales dependen la memoria y los procesos psíquicos (1895, in Huot, 1987: 67). En el primer período de su carrera científica, Freud es un anatomista del cerebro que se interesa más especialmente por la óptica fisiológica. En 1885, está tres meses de pasante en oftalmología. «Como clínico, tengo que dedicarme al estudio de la histeria y hoy en día no se puede publicar nada en este asunto sin medir el campo visual.» (Carta a Carl Koller, del 13 de octubre de 1886). Su interés por la histeria lo lleva pues a estudiar los procesos de alteraciones del órgano de la vista en el caso de los comportamientos histéricos. Hay que recordar además, en este plan, que las dos primeras enfermas histéricas atendidas por Breuer (Anna O...) y Freud (Emmy Von N...) tienen alteraciones de la visión. En la gestación de lo que va a ser al final el psicoanálisis, la segunda aportación, igualmente de suma importancia en el recorrido científico de Freud, procede de su encuentro con Charcot y la hipnosis, la cual, tratándose de la patología o de la terapia, no puede dejar de examinar las relaciones que se traban entre la representación y la palabra, entre la visión y el lenguaje.

Cuando el hipnotizador dice «Su brazo se está moviendo», Usted no lo puede dominar, el brazo empieza a moverse y se nota que el hipnotizado trata vanamente de inmovilizarlo. La representación que el *hipnotizador ha comunicado al hipnotizado por medio de la palabra* ha provocado este comportamiento psicocorporal que corresponde exactamente con su contenido. (Freud, 1984: 15-16, *in* Huot, 1987: 31; el subrayado es mío, E. C.).

Estudiando la fisiología del ojo es como Freud descubre la estrecha relación entre esta fisiología y la problemática del lenguaje. El discurso científico producido por el campo de experimentación clínica de la óptica fisiológica es por lo tanto un elemento capital en el recorrido de un pensamiento que se precisa y se enriquece a lo largo de los años que Freud dedica a la histeria. Georges Roque observa que la óptica fisiológica se ha desarrollado de manera espectacular en la segunda mitad del siglo XIX, y más especialmente merced a los trabajos de Hermann von Helmholtz:

Como lo ha explicado Georges Ghérault, que tradujo al francés la *Teoría fisiológica de la música*, los rayos luminosos producen en el ojo una impresión que los nervios de la retina transmiten al cerebro en forma de sensación. Hay que distinguir dos procesos distintos: la impresión, grabación pasiva por la retina, y la sensación, resultado de la transformación de esta impresión por una serie de mecanismos neurológicos en los que interviene la memoria. Otro discípulo de Helmholtz, Augusto Laugel, afirmaba más claramente todavía que “la sensación no es la obra del nervio óptico sino del cerebro”. (Roque, 2003b: 51).

La *Óptica fisiológica* de Helmholtz (1856-1866) fue traducido al francés por E. Javal y N.T. Klein en 1867. Su influencia, directa o indirecta en las teorías de la pintura y de la música en la segunda mitad del siglo XIX es manifiesta y parece fundamental. Referente a los colores, supone que existen tres colores fundamentales, el rojo, el verde y el morado que corresponden con tres terminaciones nerviosas. A partir de sus análisis fisiológicos construye una teoría del conocimiento. Tenemos que situar a Freud en este contexto: de 1876 a 1882 trabaja en efecto en el Instituto de Fisiología de Viena dirigido por el Doctor Brücke quien pertenecía precisamente a la escuela de Helmholtz, interesándose por la anatomía del cerebro; en 1879 propone nuevos métodos histológicos («Nota sobre un método de preparación anatómica del sistema nervioso»). De 1882 a 1884 publica varios artículos científicos sobre el mismo asunto: «Estructuras de las fibras y de las células nerviosas del cangrejo de río» (1882), «Un nuevo método para el estudio del trayecto de las fibras en el sistema nervioso central» (1884), «Un nuevo método para el estudio de las fibras nerviosas en el cerebro y la médula espinal» (1884) (Huot, 1987: 22-23). También se interesa por el proceso de la percepción visual, empezando por la localización del centro visual en el cortex y la función de este centro en las perturbaciones del lenguaje en los casos de afasias. Escribe en su *Contribución a la concepción de las afasias* (1891):

Una percepción visual debe ser relacionada en el córtex con la terminación central del nervio óptico, una percepción auditiva con la región donde se extiende el nervio acústico. Todo lo que va más allá, tal como la combinación de diversas representaciones para formar un concepto y otras cosas similares, es una operación de los sistemas de asociación que relacionan diferentes áreas corticales entre

ellas y luego no puede ser localizado en una área única. (Freud, 1983: 53; cit. por Huot, 1987: 21; el subrayado es mío, E. C.).

El concepto procede pues de un proceso cerebral complejo en el que intervienen varios elementos que se conectan. Ya están convocados en esta cita los elementos que, a partir de este esquema de cognición, organizará años más tarde F. de Saussure en torno a la articulación Significado/ Imagen acústica (o significante).

En 1885 durante su estancia en París, se entrevista con el oftalmólogo Parinaud, 'el primer oftalmólogo de Nueva York Knapp' y el físicooculista Cornu, quien trabaja sobre la velocidad de la luz y los rayos ultravioletas (Huot, 1987: 22). Y, sobre todo, conoce a Charcot, «el mayor investigador de la nueva ciencia de la neurología, el maestro de los neurólogos de todos los países» (en palabras de Freud escritas en una nota necrológica dedicada a Charcot). El encuentro es de una importancia evidente para la génesis del psicoanálisis: después de dedicarse casi nueve años a investigar la anatomía del cerebro va a pasar otros diez, de 1885 a 1895, a estudiar la histeria.

Un nuevo lenguaje

Esta redefinición de la percepción genera un nuevo lenguaje. Para definir lo que es este nuevo lenguaje remito a lo que escribe Freud referente al caso siguiente:

A propósito de esto me acuerdo de una dama que desde hacía muchos años padecía de representaciones obsesivas y fobias, y que con respecto a la génesis de su padecer me remitió a su infancia, pero no sabía nombrar qué tendría ahí la culpa. Era sincera e inteligente, y ofrecía

una resistencia consciente notablemente baja. (Puntualizo aquí que el mecanismo psíquico de las representaciones obsesivas tiene muy estrecho parentesco con el de los síntomas histéricos, y para ambos la técnica del análisis es la misma). Al preguntarle yo si bajo la presión de mi mano había visto algo o le acudió algún recuerdo, respondió:

-«Ni una cosa ni la otra, pero de repente se me ha ocurrido una palabra».

-«¿Una palabra sola?».

-«Sí, pero suena demasiado estúpida».

-«Dígala usted lo mismo».

-«Casero».

-«¿Nada más?».

-«No».

Presiono por segunda vez, y hete ahí que vuelve a acudirle una palabra aislada, que se le pasa por la mente: «Camisón». Tomé entonces nota de estar frente a una novedosa manera de responder, y por medio de repetidas presiones promoví una serie de palabras en apariencia carentes de sentido: *Casero- Camisón- Cama- Ciudad- Carromato*. «¿Qué quiere decir eso?», pregunté. Meditó un momento, y luego se le ocurrió: «Sólo puede tratarse de una historia que ahora me viene a la mente. Cuando yo tenía diez años, y doce la hermana que me seguía en edad, cierta noche tuvo ella un ataque de furia y fue preciso atarla y llevarla a la ciudad en un carromato. Sé con exactitud que fue el casero quien la dominó y luego la acompañó también al sanatorio». Proseguimos entonces con esta modalidad de la busca, y nos enteramos por nuestro oráculo de otras series de palabras que, es cierto, no podían interpretarse como un conjunto, pero se valorizaron para proseguir aquella

historia y para anudar una segunda. La significatividad de esta reminiscencia se obtuvo enseguida. La enfermedad de su hermana le había hecho una impresión tan honda porque ambas compartían un secreto; dormían en la misma habitación y cierta noche habían debido soportar ambas los ataques sexuales de una persona del sexo masculino. Ahora bien, con la mención de ese trauma sexual de la temprana juventud no sólo quedaba al descubierto el origen de las primeras representaciones obsesivas, sino también el trauma que tiempo después habría de ejercer efectos patógenos. Lo raro de este caso consistió únicamente en el afloramiento de consignas aisladas que debimos procesar en oraciones; en efecto, la apariencia de no guardar relación y ser inconexas es propia de todas las ocurrencias y escenas que suelen acudir a la presión, tal y como sucedió con aquellas palabras pronunciadas a la manera de un oráculo. Persiguiéndolas, por regla general se descubre que las reminiscencias en apariencia inconexas están estrechamente enlazadas por unas ataduras de pensamiento y llevan por la vía más directa al momento patógeno buscado.» (Freud, 128-129; el subrayado es mío, E.C.).

Se notan en este caso dos tipos de lenguajes: el primero es el discurso del analista que procesa en oraciones las palabras aparentemente inconexas de la enferma y arma un relato: «La enfermedad de su hermana le había hecho una impresión tan honda porque ambas compartían un secreto; dormían en la misma habitación y cierta noche habían debido soportar ambas los ataques sexuales de una persona del sexo masculino.». Descifra de esta forma otro lenguaje cuyas ideas no tienen relación aparente entre sí; en este lenguaje el signo no atañe a la semántica común; sólo significa cuando se pone

en relación con otro signo que, a primera vista, no tiene nada común con él; sin embargo los dos tienen una correferencia que hay que buscar. Antes de que se descubra la naturaleza de esta relación, no significa nada, está vacío de cualquier significación, está en espera de quedar ocupado por esta correferencia. *Casero – Camisón – Cama – Ciudad – Carromato*. Constituyen una microsemiótica que se ha organizado en torno a una representación patógena. Todo eso implica que en este nuevo lenguaje el signo sea considerado como autónomo, expuesto a todas las formas posibles de asociación. El sentido está esencialmente en las relaciones que existan entre los signos. La noción de asociación, o sea, de la puesta en relación, está en el mismo centro de este nuevo lenguaje.

Me interesa hacer hincapié en la tesis freudiana que consiste en articular estrechamente la visión y el lenguaje; dicha tesis, a mi modo de ver, procede de un discurso científico específico que nos remite a las investigaciones de Helmholtz y que se nos aparece como estructurado en torno a la oposición entre la *impresión* grabada en la retina y la *sensación* «que no es la obra del nervio óptico sino del cerebro». Si se examina *Estudios sobre la histeria* con esta perspectiva, damos con una estructura (*Exterior/Interior*) que se presenta como el producto de esta oposición fundamental, con los fenómenos de difracción que afectan los tres componentes de cualquier relato: tiempo, espacio, punto de vista. Pero este relato ya está presente sintéticamente en la representación y en la palabra patógenas que, de esta forma, se nos presentan como verdaderos relatos de por sí. Esta observación nos remite a la imposibilidad de discriminar los dos elementos constitutivos de una misma entidad: la imagen sonora de la palabra y la imagen visual del objeto de la percepción.

De la imagen sonora de Freud a la imagen acústica de Saussure

Esta tesis de Freud es sumamente importante en cuanto la podemos relacionar con la definición del vocablo por Ferdinand de Saussure:

El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Esta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino *la grabación psíquica de ese sonido*, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; es *sensorial* y si a veces la llamamos «material» es sólo en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto. El carácter psíquico de nuestras imágenes acústicas aparece claramente cuando observamos nuestro propio lenguaje. Sin mover los labios ni la lengua, podemos hablarnos a nosotros o recitarnos mentalmente un poema. Y porque las palabras de la lengua son para nosotros imágenes acústicas hay que evitar hablar de los «fonemas» de que están compuestas. Por implicar este término una idea de acción vocal, no puede convenir más que a la palabra hablada, a la realización de *de la imagen interior en el discurso.*» (Saussure: 2005: 98; el subrayado es mío, E. C.).

Este pasaje ha sido muchas veces citado, sin que se haya subrayado, sin embargo, que yo sepa, lo que en él me interesa, o sea, la distinción que hace el autor entre el fenómeno físico (el sonido material) y el espacio psíquico (la grabación psíquica de este sonido) en el que se construye una «representación *sensorial*», una «imagen interior», o sea, literalmente, una sensación. La imagen acústica –el signo– es un fenómeno psíquico. En efecto:

Esta definición plantea una importante cuestión de terminología. Llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica pero en el uso corriente, este término designa, generalmente, a la imagen acústica sola, por ejemplo una palabra (árbol, etc.). Se olvida que, si árbol es llamado signo, es sólo porque lleva en sí el concepto 'árbol' de tal modo que la idea *de la parte sensorial* implica la de la totalidad. (Saussure, 2005: 99, el subrayado es mío).

Las dos definiciones, del signo por Saussure y de la palabra por Freud, son perfectamente similares: en ellas se plasma la oposición formulada por la óptica fisiológica entre la impresión y la sensación: la grabación psíquica del sonido, «realización de la imagen interior en el discurso» y cuya naturaleza es sensorial, da cuenta de un recorrido similar a aquel recorrido sacado a luz por la óptica fisiológica que a partir de la impresión en la retina produce esta «obra del cerebro» que es la sensación. Examinemos ahora más detenidamente las dos expresiones, considerándolas como unos microfenómenos discursivos en los que está grabada una significación histórica muy interesante. La una y la otra nos remiten en efecto a un contexto discursivo más amplio, y, por más señas, a la noción de sinestesia cuyo término y cuya problemática aparecen por los años 1860, primero en los campos clínico y científico de las teorías de la percepción y después, en los ensayos teóricos que se refieren a la producción artística. Se evocan y comentan frecuentemente las correlaciones intersensoriales en los últimos decenios del siglo XIX. Marcella Lista señala que el pintor y músico alemán Johann Leonard Hoffmann es a quien se debe el primer reparto de los colores por las grandes familias de los timbres:

el azul asociado a las cuerdas frotadas (viola, violín, violoncelo), el verde a la voz humana, los colores vivos (del

amarillo a la púrpura) a los instrumentos de madera y de cobre (trompeta, corno, flauta, oboe, bajón). Este paralelo viene a ser letra poética en su homónimo, T.A. Hoffmann, en el célebre pasaje de Kreisleriana evocado por Baudelaire en el que a merced de un estado especial que asocia el vino, la música y el adormecimiento de la conciencia, la sinestesia se desarrolla con un matiz onírico: «No es tanto en un sueño como en este estado de delirio que precede al sueño y más especialmente después de escuchar mucha música cuando percibo una armonía general de los colores, de los sonidos y de los perfumes. Todos me parecen manifestarse del mismo modo misterioso, como a través de un rayo luminoso para unirse en un maravilloso concierto». (Lista, 2003: 216).

A principios del siglo XX, en 1904, el biólogo Le Dantec piensa que «quizás la ciencia nos permita algún día conocer todos los fenómenos del mundo por medio de uno solo de nuestros sentidos» y a la noción anatómica de sentido sustituye la de lenguaje (lenguaje-color, lenguaje-timbre, lenguaje-palpar, lenguaje-olor, lenguaje-sabor). La reversibilidad de un lenguaje a otro permite concebir “una lengua universal de las sensaciones” (Roque, 2003; y Rousseau, 2003). Para Kupka en *La Creación en las Artes plásticas*, «la realización de una obra plástica requiere la colaboración de todos los sentidos» y con la memoria de los sentidos «se alargan nuestras impresiones confiriendo de esta forma aspectos colorados a los olores, asimilando a los colores unos sonidos que los matizan, los vocalizan, los enriquecen por medio de semitonos cromáticos etc.». Cuando, en los últimos decenios del siglo XIX, está evocada una ‘armonía de los colores’ o una ‘música de los colores’ no se trata de sencillas metáforas sino de expresiones que debemos entender literalmente y

que transcriben de otra forma lo que significan las expresiones de Freud o de Saussure que estoy comentando. En su *Psicología natural* (1898) escribe William Nicati que «las longitudes de onda de los principales matices forman en conjunto una progresión geométrica exactamente como las octavas en música». Esta cita de Nicati pone de manifiesto que la noción de sinestesia se ha desarrollado merced a dos paradigmas dominantes: el modelo de la transformación eléctrica de las sensaciones y, sobre todo, sin lugar a duda, el de la teoría de las vibraciones divulgada precisamente en 1853 por la *Óptica fisiológica* de Helmholtz. Hay que detenerse también en otro fenómeno discursivo que está grabado en la definición que propone Saussure del signo lingüístico, cuando precisa que la imagen acústica «no es el sonido material, sino la grabación psíquica de este sonido». En este término de *grabación* se plasma una densa significación histórica que nos remite al mismo discurso científico, ya que evoca las investigaciones dedicadas a tratar de traducir de manera gráfica las sensaciones auditivas y que han desembocado en la invención, en 1877, por Charles Cros del fonógrafo². Tengo que señalar otro índice que atañe a la unidad indisoluble de la representación del objeto y del signo (oído y visión). Ya evoqué más arriba la postura de Freud, pero comparte la misma opinión Saussure para quien el concepto, que es un «hecho de conciencia», está asociado a la representación mental de la imagen acústica, o sea, del signo:

Sean pues dos personas, A y B, que conversan [...] El punto de partida del circuito está en el cerebro de una, por ejemplo A, en el que los hechos de conciencia, que

² Charles Cros deposita el 18 de abril de 1877 en la Academia de Ciencias de París un sobre sellado en el que describe el funcionamiento teórico del fonógrafo.

llamaremos conceptos, se encuentran asociados a las representaciones de los signos lingüísticos o imágenes acústicas que sirven a su expresión. Supongamos que un concepto dado desencadena en el cerebro una imagen acústica correspondiente: es un fenómeno enteramente *psíquico*, seguido a su vez por un proceso *fisiológico*: el cerebro transmite a los órganos de la fonación un impulso correlativo a la imagen; luego las ondas sonoras se prolongan de la boca de A al oído de B: proceso puramente *físico*. Luego el circuito se prolonga en B en un orden inverso: del oído al cerebro, transmisión fisiológica de la imagen acústica; en el cerebro, asociación psíquica de esta imagen con el concepto correspondiente. [...] Sólo hemos tenido en cuenta los elementos considerados como esenciales; pero nuestra figura permite distinguir de inmediato las partes físicas (ondas sonoras) de las fisiológicas (fonación y audición) y psíquicas (imágenes verbales y conceptos). Es, en efecto, capital señalar que la imagen verbal no se confunde con el sonido mismo y que es psíquico tanto como el concepto que está asociado a ella. El circuito, tal como lo hemos representado, puede dividirse todavía [...] en una parte exterior (vibración de los sonidos que van de la boca al oído) y una parte interior que comprende todo lo demás. (Saussure, 2005: 27-29, subrayado en el texto).

Cuando las insertamos en su contexto sociodiscursivo, estas expresiones de Freud y de Saussure se nos presentan como unas realizaciones perfectamente similares de un mismo esquema conceptual. Cobran una evidente densidad de significación por dar cuenta de sus relaciones con la historia de las ideas y, más allá de esta historia, con la historia de la investigación científica y del progreso tecnoló-

gico, directamente articulada con la dinámica de la infraestructura. Funcionan algo como unos ideologemas que, en última instancia, nos remiten a un período histórico que corresponde con el apogeo del positivismo (1880-1910). Sale a luz de esta forma la arquitectura que organiza el funcionamiento de los diferentes niveles del *Gran Todo Histórico* y el espacio donde se sitúa, en este conjunto, la totalidad de los varios campos culturales. Dentro de este sistema que se autoorganiza hay que observar en efecto que, por ejemplo, las prácticas discursivas del psicoanálisis y de la semiología que han tenido un impacto tan fuerte en todas las ciencias humanas a lo largo del siglo XX, son, en gran parte por lo menos, los productos del avance de las ciencias y, en última instancia, de la infraestructura. Entre los dos niveles (infraestructura y cultura) actúan sin embargo unas instancias intermediarias que desempeñan un papel fundamental. La primera mediación es obra del discurso que ya hemos evocado varias veces y que está organizado en torno a una oposición principal entre el exterior y el interior o entre la impresión (huella que deja el exterior en el interior) y la sensación. Este discurso que vimos operar en las tesis de Freud y Saussure actúa en todos los campos culturales de la época y, más especialmente, en los debates en torno al arte abstracto. Conviene en efecto insertar este discurso científico en un conjunto discursivo mucho más amplio.

2. DE RENÉ GHIL A KANDINSKY. EL CUESTIONAMIENTO DE LA SIGNIFICACIÓN POR LA POÉTICA Y POR LA PINTURA ABSTRACTA

2.1. La pintura figurativa

Para tratar de entender el proceso mediante el cual el arte abstracto cuestiona la significación sugiero que contemplemos primero, en la

pintura figurativa, las modalidades de la representación en relación con el lenguaje. En ésta, las líneas y los colores se articulan para constituir unidades significativas que remiten directamente a la realidad por su dimensión claramente representativa o mimética. Pero para apropiarme esta unidad tengo que reconocerla y para reconocerla instintivamente le doy un nombre, la llamo. En todos los casos, la contemplación convoca automáticamente el lenguaje ya que la mediación por el lenguaje es indispensable para que el sujeto organice su percepción del mundo, de las cosas, de los seres y de la vida (Lemaire, 1977: 136). De inmediato, inserto el objeto en el campo afectivo de mi experiencia, dotándolo de cierta polisemia o pluriacentuación. La percepción visual «desencadena en el cerebro una imagen acústica correspondiente» (Saussure, 1900: 27-29), o sea, la grabación psíquica dejada en la memoria sensorial por el testimonio de los sentidos (v. *supra*). Las dos percepciones, la percepción visual del objeto (frente al cuadro) y la imagen acústica (el nombre que le doy al objeto y que se me ocurre automáticamente) son simultáneas, convocando un concepto. Ya en 1891, en su *Contribución a la concepción de las afasias*, Freud había asociado la percepción visual del objeto a 'la imagen sonora' (la expresión es suya) de la palabra que lo designa y había representado el esquema psicológico de la representación de la palabra. En *Sobre el mecanismo psíquico del olvido* (Freud, 1984: 100-101) cuenta como al tratar vanamente de acordarse del nombre del autor del fresco de Orvietto se le presenta a la mente el recuerdo plástico del retrato del pintor.

Pero el nombre del pintor se me escapaba y era imposible de encontrar. Apreté mi memoria, e hice desfilas delante de mi recuerdo todos los detalles del día que había pasado yo en Orvietto, resulté convencido de que no se me había borrado ni tampoco obscurecido el más mínimo detalle. Al

contrario [...] con especial agudeza estaba delante de mis ojos el autorretrato del pintor [...] hasta que me encontré con un italiano culto que me liberó dándome el apellido: Signorelli. Pude entonces yo mismo añadir el nombre del hombre, Luca. El recuerdo demasiado claro de los rasgos de la cara del Maestro en su pintura se desvaneció poco a poco. (Freud *apud* Huot, 1987: 201).

Cuando la enunciación verbal se borra, la representación visual se agudiza pero, cuando vuelve a asomar, lo visual afloja su intensidad. No se trata de una sencilla equivalencia que le permitiría a uno de los dos niveles sustituir al otro, sino de una continuidad indivisible. Cuando uno de los dos niveles queda alterado o cuando se desintegra esta unidad (constituida por la imagen visual del objeto y la 'imagen sonora' de la palabra) se trata en efecto para Freud de una «afasia simbólica».

El que unas perturbaciones que afectan los elementos ópticos de las representaciones de un objeto puedan producir un efecto tan fuerte sobre la función del lenguaje se explica por ser las imágenes visuales las partes más sobresalientes y más importantes de nuestras representaciones de objetos. (Freud, 1983: 127; *in* Huot, 1987: 66).

En el trasfondo de la sensación que se va construyendo en la mente de quien contempla una forma de la realidad, asoma o se levanta la relación entre este concepto y la imagen sonora (Freud) o la imagen acústica (Saussure). (Tampoco hay que pasar por alto el imprescindible rótulo que acompaña el cuadro que a su vez inserta el objeto en un discurso determinado). En la situación de comunicación que se va instituyendo pues con el sujeto que contempla el

cuadro, el proceso de cognición pasa por la existencia de un mundo de referencias estables y universales (los referentes, que en este caso son las formas reales), el cual implica un sistema de relaciones entre significantes y significados. El proceso de cognición pasa por el lenguaje que está grabado en las formas de la realidad. Pero el objeto es un objeto proyectado o representado, lo cual plantea la cuestión del cómo, o sea, de la diferencia entre el campo semántico del objeto y su figura pictórica. *Lo que se dice o se pinta representa una visión del mundo, la manera como se dice o como se pinta representa otra visión del mundo.* Ya no se trata de un objeto sino de una figura; pasamos del lenguaje propiamente dicho al lenguaje simbólico, o sea, a un lenguaje creado en el que intervienen otros elementos tales como los colores y las líneas y sobre todo un conjunto de relaciones entre todos los signos, organizado en un sistema que instituye la significación auténtica del cuadro.

En este proceso hay que distinguir en efecto dos niveles o dos tipos de estructuraciones: 1. Una primera unidad significativa que es el objeto figurado, como producto de una primera estructuración y que atañe al lenguaje pictórico. Representar una forma de la realidad *nos lleva a estructurarla en un espacio desplazado*, que no es el espacio de nuestra experiencia cotidiana.

Pintar figurativamente es en verdad apartarse, transformar la percepción ordinaria. El objeto figurado ya no es la reproducción exacta del objeto percibido; las líneas y los colores ya no se articulan con la figura como en el objeto real. (Sánchez Vázquez, 1974: 16).

Dicho proceso implica relaciones que son distintas a las que imperan en la percepción ordinaria. Podemos reconocer sin embargo el objeto real de nuestra experiencia a pesar de las transformaciones a

las cuales ha sido sometida nuestra percepción de él. Este objeto que es una forma de la realidad es por lo mismo el punto de contacto más inmediato con el lenguaje (entendido como macrosemiótica natural, o sea, el lenguaje preexistente al cuadro, y compartido por *el sujeto cultural* correspondiente a la gente que contempla el cuadro), por convocar una correferencia estable y universal que permite la comunicación. Cuando contemplo un objeto en el cuadro, me refiero al mismo concepto que el pintor y a la misma imagen sonora que él si comparto su competencia lingüística. En el caso contrario, mi experiencia me permite apropiarme de él en mi propia lengua. Lo importante es el recurso imprescindible a la expresión verbal.

2. Esta primera unidad significativa establece, a su vez, relaciones con los demás elementos del cuadro: colores, líneas, sombras, luces, signos diversos que, en sí mismos, no son significativos pero que integran el sistema estructurado que contribuyen a instituir. Este sistema transmite una significación nueva que procede «no sólo de la referencia a lo real, sino de un modo peculiar de presentar esta referencia.» (Sánchez Vázquez, 1974: 5; el subrayado es mío, E.C.). En efecto, el cuadro/signo remite por una parte al objeto real pero por otra parte transcribe una actitud humana determinada hacia la realidad misma. La realidad figurada es «la manifestación del modo como el hombre se apropia un fragmento de la realidad.» (Sánchez Vázquez, 1974: 5). En este nivel semiótico funciona un lenguaje simbólico específico, creado por el mismo sistema, y, por lo tanto, falto de cualquier dimensión universal y estable. Toda la problemática abierta por la pintura abstracta en su relación con el lenguaje implica esta distinción entre estos dos tipos de lenguaje: un lenguaje que existe antes y fuera del cuadro y un lenguaje creado, específico. Para ejemplificar este aspecto tomaré prestados dos ejemplos de Adolfo Sánchez Vázquez, el primero de Giotto, el segundo de Velázquez:

[Giotto] que se encuentra casi a horcajadas en las postrimerías de la Edad Media y en el alba del Renacimiento representa a los hombres y a los objetos con cierta desproporción. Pinta por ejemplo a los hombres desproporcionadamente grandes con respecto a las ovejas. Con ello quiere subrayar el valor del elemento humano frente a la naturaleza. La figuración responde aquí a cierta actitud hacia lo real que anuncia ya el humanismo renacentista. Y cuando pinta el rostro del Cristo lo que representa de verdad es el rostro de un hombre común cuyo sufrimiento inspira compasión. El modo como el pintor representa un rostro humano responde aquí a una visión de lo divino demasiado humana. La figura no es sólo signo de un rostro real sino también de una visión religiosa –prehumanista– del mundo y de los hombres. La línea, el color contribuyen a que la figura adquiera este poder significativo. La pintura de Giotto se convierte así en un medio para expresar y comunicar una nueva relación del hombre con las cosas, que se queda expresada en el modo de figurar o representar al Cristo y que difiere ya notablemente del Cristo medieval. [...] Es decir, no ha tomado la forma real como una forma acabada con una significación objetiva, inmutable [...] Se le ofrece como un objeto real que puede albergar, al ser transfigurado, nuevas e insospechadas significaciones. El objeto real, al ser reproducido o representado, está abierto a nuevas posibilidades significativas. [...] Velázquez toma un rostro y un cuerpo deformes (el del enano favorito del rey, El Primo) y lo representa –lo transfigura– sobre un fondo montañoso de nubes para expresar y comunicar el doloroso aislamiento espiritual de los bufones de la Corte. Pero Velázquez va aun más lejos en esa transfiguración:

ese rostro del enano, tristemente contenido, expresa a su vez la superioridad espiritual de este hombre deforme y sencillo sobre el mundo aparentemente tan alto y tan bello que lo rodea. (Sánchez Vázquez, 1974: 7-9).

Es éste el nivel que interesa a la sociocrítica.

2.2. La pintura abstracta

Como hemos visto más arriba, en el arte figurativo, el referente es el objeto; el nivel de las formas reales constituye el sistema de referencias que permite la comunicación para el sujeto cultural que contempla el cuadro. El arte abstracto rechaza la representación figurativa y, por lo mismo, el punto de contacto que tenía la pintura con el lenguaje. Remito a lo que escribe Kandinsky, referente al Objeto:

Divisé de repente en la pared un cuadro de una hermosura extraordinaria, iluminado por una luz interior. Me quedé desconcertado, luego, me acerqué a este cuadro jeroglífico, en el que sólo veía formas y colores y cuyo contenido me resultaba incomprensible. Di rápidamente con la clave: era un cuadro mío que había sido colgado en la pared al revés [...] Entonces entendí terminantemente que los 'Objetos' perjudicaban a mi pintura. (Kandinsky, 1946: 20, cit. por Etienne Jollet, 2003: 35; el subrayado es mío, E.C.).

Descartado el lenguaje preexistente grabado en las formas de la realidad, que era considerado hasta la fecha como una imprescindible mediación entre la creación y la recepción, sólo le quedaba a la pintura el lenguaje simbólico. Aunque los discursos semióticos fueran cada vez específicos e irreducibles de un cuadro a otro,

quedaba por resolver la invención de un nuevo lenguaje o sea, de un sistema en cuyo contexto y con arreglo al cual los signos pudieran ser entendidos. Anticipándome a mis conclusiones quisiera de una vez señalar que los teóricos como Kandinsky, Klee o Kupka, posiblemente sin tener una conciencia clara de la manera como se movían en un momento cultural mucho más amplio, redescubrieron, entre 1912 y 1913, el desplazamiento de la problemática de la significación reexaminado casi en el mismo momento histórico, entre 1907 y 1911, en Ginebra por F. de Saussure: en efecto si, como lo dice Saussure, el signo se puede definir como algo que es aquello que los demás no son o no es lo que los demás son, si la lengua sólo es un sistema de diferencias, eso manifiesta que la significación es el resultado de una puesta en relación; un signo aislado no significa nada, empieza a significar cuando lo relacionamos con otro signo. Freud acata un proceso intelectual perfectamente similar cuando procesa en oraciones una microsemiótica, *Casero - Camisón - Cama - Ciudad - Carromato*, aparentemente desprovista de significación (v. *supra*, 1). Pero esta ruptura epistemológica resulta esencialmente soportada por una actividad intelectual que va más allá de la simple percepción y que remite a una operación cerebral. Volveré a esta observación más tarde. Digamos de momento que pasar de una semántica del signo a una semántica de las relaciones entre los signos implica una concepción radicalmente nueva de la percepción. La significación está codificada en la estructura. Escribe Klee en *Escritos sobre el arte. I. El pensamiento creador*:

Para un pintor, ser abstracto no significa transformar en abstracciones eventuales correspondencias entre unos objetos naturales sino que consiste en sacar a luz, fuera de estas correspondencias eventuales, las relaciones creadoras que existan entre dichos objetos [...] Ejemplos de relaciones

creadoras puras: relaciones entre claro y oscuro, color y claroscuro, color y color; largo y corto, ancho y estrecho, agudo y mellado, izquierdo y derecho, bajo y alto, delante y detrás, círculo, cuadrado, triángulo etcétera. (Klee, cit. por Roque, 2003: 384).

La estructura en efecto descarta la semántica de los elementos y sólo se atiene a las relaciones que instituyen entre sí dichos elementos. *El nuevo lenguaje es el lenguaje de las estructuras*. Por eso mismo la abstracción pudo presentarse «como la lengua universal de una época en que culmina el fantasma esperantista de una Babel contemporánea...» (Rousseau, 2003: 19) (Conviene notar de paso que Zamenhof crea el esperanto en su manual *Lengua internacional*, en 1887).

2.3. De un lenguaje 'puro' a un arte 'puro' o del lenguaje poético a la pintura abstracta

El lenguaje verbal fue el modelo que a los pintores abstractos les permitió imaginar y teorizar el arte abstracto, más especialmente el lenguaje poético:

Por lo que se refiere a la generación de los pioneros del arte abstracto fue sobre todo el lenguaje poético lo que les sirvió como modelo, ya que los precursores estaban fascinados por la función denotativa de las palabras y su fuerza expresiva intrínseca. Así como la poesía constituía un lenguaje 'puro', han concebido un 'arte puro' considerando las líneas y los colores de por sí, sin ninguna relación con la denotación de los objetos. Así fue como Kandinsky llegó a imaginar algo que se pareciera a una

pintura abstracta. El cubofuturismo ruso constituye un caso todavía más interesante por haber dado la oportunidad de una extraordinaria emulación entre poetas y pintores. (Roque, 2003a: 19-20).

Se trata en realidad de un proceso radical de dessemantización de los elementos básicos del lenguaje grabado en los objetos, de una auténtica destrucción del contenido significativo de las formas reales, un proceso concebido como el único e imprescindible proceso capaz de hacer surgir una nueva significación. Para que pueda advenir el nuevo lenguaje hay que destruir el sistema de comunicación preexistente, aniquilando las relaciones que hasta la fecha existían entre la forma real y la manera como se la llamaba. «De la metáfora construida y motivada por el contexto se pasa a una poética donde ya no existe ningún anclaje en un plano de significancia primaria estable.» (Angenot, 1989: 821-822). En este contexto, la significación no se presenta como un dato inmediato de la percepción sino como un mensaje codificado en la estructura que exige que vayamos más allá de la impresión para tener acceso a una idea especulativa. En *La creación en las Artes plásticas* (fecha de redacción: 1910-1913, in Kupka, 1989: 44) Frantisek Kupka distingue dos categorías de obras plásticas:

‘las que dan cuenta de la opción de simplemente captar la impresión transmitida por las formas de la naturaleza’ y aquéllas en que el artista ‘nos propone descifrar una idea especulativa que se traduce por una combinación de elementos plásticos o cromáticos’. Aunque el intelecto funciona en los dos casos, prosigue él, en el primero ‘el artista se limita a concentrar su *atención totalmente pasiva sobre los datos de la percepción*, sobre las impresiones

suministradas por el mundo exterior, mientras que, en el segundo, *transforma activamente en imágenes plásticas la expresión de sus propias reflexiones íntimas*’. (Roque, 2003b: 51, el subrayado es mío, E. C.).

Kupka repite una oposición que ya habíamos observado entre la simple impresión y la actividad cerebral (v. *supra*), la cual, en esta última cita, viene evocada como la transformación activa de la expresión de sus reflexiones. En otro pasaje el mismo Kupka repite esta distinción con una fórmula todavía más significativa entre la *impresión* y la *sensación*, describiendo a los sensacionalistas como «aquéllos que por haber reconocido la vanidad de la aspiración a restituir la naturaleza en las artes plásticas con una total objetividad tratan de expresar más bien las sensaciones que suscitan en su mente.» (Roque, 2003 b: 51).

La oposición así formulada (*impresión vs sensación*) es el signo/ traza de un discurso científico que nos remite a un contexto cultural y sociohistórico mucho más amplio. El «nuevo lenguaje» implica la perfecta autonomía del signifiante. Es ésta la condición imprescindible de su funcionamiento. La línea y el color se hacen independientes del objeto y esta independencia les confiere una evidente densidad de significación. Cuando se limita a participar en la descripción del objeto, el color sólo es uno de los atributos de este mismo objeto. Pero cuando se exime de esta esclavitud, existe plenamente de por sí y esta autonomía le devuelve su fuerza expresiva, haciéndolo perfectamente apto para integrar un sistema específico tal como una gramática de los colores, por ejemplo. Esta postura ya se nota en los últimos años del siglo XIX en las «Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886», de Théodor de Wizeza (*Revue Wagnérienne*, t. III, 8 mai 1886, cit. por Roque, 2003a: 377):

En efecto los colores y las líneas en un cuadro no son la reproducción de los colores y líneas, muy distintos, que están en la realidad. No son más que unos signos convencionales, hechos adecuados a lo que significan merced al resultado de una asociación entre las imágenes; pero finalmente tan diferentes de los colores y de las líneas reales como una palabra difiere de una noción o un sonido musical de la emoción que nos sugiere. (Wizema, 1886; cit. por Roque, 2003a: 377).

Es de notar lo sugestivo de esta observación si se la pone en relación con lo que propone Saussure unos veinte años más tarde y que evocaba yo más arriba. Se habrá reconocido en efecto el esquema saussuriano *Significado/Significante* detrás de estas nuevas formulaciones: *Concepto/Significante*, *Emoción/Sonido musical*. La línea ya no es más la expresión convencional del límite de un cuerpo en el espacio, sino que viene a ser un trazo, o sea, un signo de por sí. En *La Creación en las Artes plásticas* (redactado entre 1910 y 1913) Kupka aborda una *Gramática elemental de la línea* (punto, línea, trazo, mancha, planos, volúmenes); Kandinsky propone, por su parte, en *De lo espiritual en el Arte* (1912), una Gramática del color (Roque, 2003: 381). Lo que llama la atención de Georges Roque es que muchos pintores abstractos hayan tratado en vano de conferir significaciones universales y estables a los componentes plásticos. Es evidente que había una contradicción básica entre esta aspiración y la valoración de la estructura como el foco de un proceso de significación ya que, de todas formas, en este proceso los elementos pierden sus valores significativos específicos, aunque fueran originariamente estables y universales. A partir de la estructura es evidente que no se puede remontarse hasta un sistema de referencias cualquiera que sea.

2.4. Un ‘Gran Campo cultural’ que se articula sobre el ‘Gran Todo histórico’

Esta valoración de los elementos que hasta ahora se consideraban como sencillos componentes materiales de una forma o de un significante faltos de cualquier sentido (línea, color, pero también, precisamente, palabra) corresponde a una postura compartida por los pintores y los poetas. El caso de la vanguardia futurista rusa es significativo: la mayor parte de sus representantes son a la vez poetas y pintores; Malevitch, Rozanova, Kandinsky, Bourliouk (v. Roque, 2003a: 339).

El Tratado del verbo, de René Ghil (1886, con un prefacio de Mallarmé) tuvo un impacto notable no sólo en el campo de la poesía sino también en los teóricos del arte abstracto. Su autor se interesa por la doble función de la lengua: a) ideográfica (signos de las ideas), b) poética (por la sonoridad de los vocablos). El vocablo tiene un valor plástico que constituye un signo de por sí; el significante fonético tiene un significado. A partir del análisis del funcionamiento del vocablo en la poesía de Maeterlink es cuando se le ocurre a Kandinsky la noción de resonancia interior:

El gran recurso de Maeterlink es el vocablo. El vocablo es una resonancia interior [*Das Wort ist ein innerer Klang*]. Esta resonancia interior procede parcialmente (si no principalmente) del objeto que el vocablo sirve para designar. Pero si no se ve el objeto y si sólo se lo oye llamar se va formando en la mente del oyente una representación abstracta, un objeto desmaterializado que en el acto despierta en el ‘corazón’ una vibración. Así, el árbol verde, amarillo, rojo en una pradera sólo es un caso material, una forma materializada fortuita del árbol que sentimos al oír el

vocablo árbol [...] Igualmente se pierde a veces el sentido hecho abstracto del objeto designado y sólo subsiste, desnudo, el sonido del vocablo.[...] Cuando Maeterlink lo utiliza, un vocablo a primera vista neutro, puede cobrar una significación siniestra. Una palabra sencilla (cabellos por ejemplo) puede en una aplicación convenientemente resentida, dar una impresión de desesperanza, de tristeza definitiva. Éste es el gran arte de Maeterlink. (Kandinsky, 1989: 84; cit. por Roque, 2003a: 325; subrayo el término de vibración ya que me parece remitir a la *Estética científica* que voy a evocar más adelante).

Georges Roque observa que esta comprensión del uso poético de la palabra es determinante para el pensamiento de Kandinsky y para la analogía que, a partir de ella, él va a deducir entre la palabra y el color. «Dicho de otra forma –prosigue Roque– cuando ya está separada de su significado usual y queda solo utilizada por su contenido de significación, la palabra adquiere una nueva resonancia y se encuentra asociada con otros significados, o, en palabras de Ghil, otros sensaciones, sentimientos o ideas.» (Roque, 2003a: 328). Nos damos cuenta en efecto de la relación fundamental que se traba entre dicha concepción de la total autonomía de la palabra y el surgimiento de un nuevo lenguaje fundamentado en la puesta en relación de los signos y la definición de un sistema autorregulado. El mismo Roque subraya con toda razón el parentesco que se puede establecer entre las nociones de ‘imagen acústica’ de F. de Saussure y de ‘resonancia interior’ de Kandinsky, recordando la cita siguiente del lingüista (1907-1911):

El signo lingüístico no reúne una cosa y un vocablo sino un concepto y una imagen acústica. Esta no es el sonido

material, elemento puramente físico sino *la grabación psíquica de este sonido, la representación que nos da de ella el testimonio de nuestros sentidos*; es *sensorial* y, si casualmente la llamamos material, es sólo con este sentido y por oponerla al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto. (Roque, 2003: 325; el subrayado es mío, E. C.).

Me parece sumamente importante subrayar la formulación de Saussure: lo de imagen acústica puede prestarse a interpretaciones equivocadas: no se trata en efecto de una percepción auditiva sino del producto de un proceso cerebral en el que viene totalmente implicada la experiencia. (Lo cual, digámoslo de paso, permite relativizar la crítica que hace M. Bajtin del 'objetivismo abstracto' de Saussure en *Marxisme et philosophie du langage*). Es impactante el paralelismo que se nos ocurre hacer con la relación entre el sonido musical y la emoción de Téodor de Wizema (v. *supra*) pero, en su comentario, Roque pasa por alto la aportación de Freud, aparentemente bastante anterior, a esta problemática. En los tres casos –Wizema, Freud, Saussure– podemos vislumbrar una formulación en la que se contraponen la *impresión* y la *sensación*, referente a la cual decía yo más arriba que nos remitía a un contexto cultural y sociohistórico mucho más amplio. Nos remite efectivamente de manera más precisa a las investigaciones en el campo de la óptica fisiológica del alemán Hermann Ludwig von Helmholtz, cuyos trabajos ponen de relieve una nueva concepción, revolucionaria, de la percepción visual (v. *supra*) y, entre otras cosas, la diferencia que hay entre la impresión, que es una grabación pasiva en la retina, y la sensación, que es el resultado de la transformación de esta impresión por una serie de mecanismos neurológicos en donde interviene también la memoria (Roque, 2003b: 51).

Esta observación es de una importancia capital ya que en torno a este discurso se construye una coherencia conceptual que moldea el conjunto del campo cultural correspondiente. En los dos campos culturales de la poesía y de la pintura se trata de liberar la palabra, la línea o el color de su esclavitud por el referente. Se descompone la línea hasta el trazo y la palabra hasta la letra. Roque cita varios manifiestos que salen en 1913 cuyos títulos son muy significativos: *La palabra como tal* (Kroutchenykh y Khlebnikov), *La Letra como tal*, *La Liberación de la palabra* (Livchits), *Resurrección de la palabra*, publicado en 1914 (Chklovski) (Roque, 2003a: 340). Dichos manifiestos evocan lo que dice Saussure cuando, para dar a entender la naturaleza del problema semiológico, estima que hay que estudiar la lengua de por sí, apartando las varias concepciones tradicionales, del público en general pero también del psicólogo o del sociólogo:

y de esta suerte se pasa al lado de la meta, descuidando los caracteres que solo pertenecen a los sistemas semiológicos en general y a la lengua en particular. Porque el signo escapa siempre en cierta medida a la voluntad individual o social: es ése su carácter esencial pero es también el que menos aparece a primera vista. (Saussure, 2005: 33-35).

Se nos aparece pues una ruptura epistemológica que afecta la naturaleza y el estatus del signo: éste ya no resulta reducido a su función ancilar en servicio del objeto y de la representación del mundo; viene a ser un signo de por sí y por lo tanto dotado de un significado totalmente autónomo, disponible en adelante para entrar en cualquier sistema de asociaciones. Su valor significativo resulta desplazado. Sólo va a tener el significado que los demás signos le van a proponer o a imponer.

Reseñemos pues los elementos principales en los que coinciden los discursos respectivos de Freud, Saussure y los teóricos del arte abstracto:

1. Una definición de lo que es la palabra: un sonido musical (Ghil), una resonancia interior (Kandinsky), una imagen acústica (Saussure), una imagen sonora (Freud). (v. 1).
2. La autonomía de la palabra. Lo acabamos de ver en los casos respectivos de Ghil, Kandinsky y Saussure. Reinsertadas en el contexto que vengo describiendo y reexaminadas a su luz, dichas observaciones transcriben el surgimiento de una refundación epistemológica que se extiende por el espacio europeo y afecta a todos los campos de la actividad cultural, más especialmente de la poesía y de la pintura sin duda, como lo acabamos de señalar. Pero dicha autonomía es también la clave del cuestionamiento de S. Freud, cuyas observaciones clínicas han demostrado que la palabra de por sí puede ser patógena o muy al contrario servir en la terapia psicoanalítica para curar el cuerpo. En los dos casos la voz remite a un significado codificado por la experiencia patógena del enfermo y no tiene nada que ver con el sitio que ocupa en el sistema lingüístico. Su significado usual es una máscara detrás de la cual se oculta la patología y, por lo mismo, el significante se debe desconectar del significado; sólo puede significar si se pone en relación con otro significante, de momento desconocido, lo cual supone que, en la terapia, sea considerado como un espacio semiótico vacío, autónomo, abierto a todas las asociaciones, en espera de ser insertado en una relación, como puede pasar con cualquier trazo, cualquier color o cualquier vocablo poético. En *La luz y los colores desde el punto de vista fisiológico* afirmaba Agustín Charpentier en 1888 que no

percibimos la realidad sino solamente relaciones. (Charpentier, 1888: 295, cit. por Rousseau, 2003: 23).

3. El advenimiento de un nuevo lenguaje fundamentado precisamente en una semántica de las relaciones producida por unas asociaciones de palabras o de signos dentro de un sistema organizado y regulado por estas mismas relaciones.

Esta convergencia se nos aparece como el producto de un discurso científico que vemos operar temprano en los trabajos de Freud (1875-1882) y que se organiza en torno a:

- una nueva concepción de los procesos que actúan en la percepción, y que asocian la visión y el lenguaje (la palabra=imagen sonora o imagen acústica).
- la oposición entre la impresión y la sensación.

3. UNA INSTANCIA INTERMEDIARIA ENTRE LA INFRAESTRUCTURA Y LA SUPERESTRUCTURA: LA ESTÉTICA CIENTÍFICA

El panorama que acabo de abalizar esquemáticamente saca a la luz un amplio espacio sociocultural, organizado de manera homogénea y coherente. En el caso contemplado vienen implicados no sólo la pintura y la poesía sino también la psicología, la lingüística, la incipiente semiología y los albores del psicoanálisis. Hay que observar sin embargo que:

- a) los diferentes elementos de este campo cultural no se mueven de manera homogénea. Cada uno de ellos tiene su historia y su ritmo propios. Las historias respectivas de la lingüística, del estructuralismo, de la psicología, de la pintura y de la poesía son en efecto distintas.

- b) Se articulan en última instancia sobre lo que llamo ‘*el Gran Todo de la Historia*’ y de manera más precisa sobre la infraestructura, por medio de unas instancias intermediarias que en este caso son los campos estrechamente relacionados de las investigaciones científicas y la tecnología aplicada, los cuales, a su vez, dan directamente cuenta del avance de las estructuras socioeconómicas de producción (la invención por Helmholtz de un oftalmoscopio, las investigaciones de Freud sobre la anatomía del cerebro que dependen del avance de la tecnología etc.). Desempeña esta función de instancia intermediaria, a mi modo de ver, en el período considerado, la *Estética científica*, en palabras de Charles Henry, que fue director del laboratorio de la fisiología de las sensaciones en la Sorbona y autor, en 1885, de una *Introducción a una estética científica*. El título de Charles Henry remite a un campo discursivo en el que dialogan biólogos, neurólogos, ingenieros, inventores, poetas y pintores. (Charles Cros, por ejemplo, es juntamente poeta, ingeniero e inventor de varios instrumentos entre los cuales el fonógrafo). El discurso teórico sobre la pintura, y más generalmente sobre las artes, viene contaminado y hasta dominado por el discurso científico. La *Estética científica*, como corriente intelectual, resulta «tributaria de las lecciones de la fisiología experimental». Muchas veces asociado a la Edad de oro del positivismo –entre 1880 y 1910–, es la fuente de las primeras pinturas abstractas para Pascal Rousseau, el cual señala con una serie de ejemplos cómo dicha estética «ha fomentado la emergencia de una reflexión sobre la autonomía expresiva de las líneas y de los colores, y, con ello, dado acceso a la posibilidad de una ‘pintura pura’, emancipada de la obligación mimética y descriptiva tradicional.» («Un langage universel. L’Esthétique scientifique aux origines de l’abstraction», Rousseau, 2003:19).

Prosigue P. Rousseau, hablando del «modelo mecanicista de la percepción que obsesiona el siglo XIX»:

Estamos en efecto en una época en la que se cree firmemente que la fisiología experimental va a contribuir a la comprensión no sólo de los mecanismos de la sensibilidad sino también incluso a la comprensión del funcionamiento del pensamiento. La visión, los fenómenos de atención o de memoria tendrían una explicación unificada con la exploración del sistema nervioso, con el modelo de la transformación eléctrica de las sensaciones como paradigma dominante. (Rousseau, 2003: 27).

Hay que notar otro paradigma: el de la teoría de la vibración, desarrollada precisamente por Charles Henry; éste adopta su concepción vibratoria de la actividad cerebral de Charles Richet, para quien el cerebro sería un disco en el que se grabarían las vibraciones electromagnéticas exteriores al modo del fonógrafo. Señalé más arriba la traza aparente de este discurso en la definición del signo, cuando Saussure habla de la «grabación psíquica de la palabra.». Las ideas circulan en efecto de un campo a otro. En 1853, más de medio siglo antes de que salga la edición del *Curso de lingüística general*, Helmholtz, para expresar la diferencia que existe entre un objeto del mundo exterior y la sensación que de él tenemos, compara los signos de la sensación visual con los del lenguaje, «haciendo observar a este respecto que la relación entre estos signos y el objeto inicial es tan arbitrario como la palabra en relación con el objeto que designa.» (Roque, 2003: 52). Es difícil imaginar que Saussure haya podido desconocer esta *Teoría del signo*, obra de uno de los más famosos fisiólogos de la época, teniendo en cuenta la difusión de todos sus trabajos en Europa, más especialmente en Francia. La

teoría de la vibración, que afecta directamente la concepción que hasta la fecha se tenía de la luz, del color y del sonido, el modelo mecanicista de la percepción o el de la transformación eléctrica de las sensaciones, constituyen otros tantos temas de comentarios y de debates cuyos impactos son perceptibles en los ensayos teóricos que se refieren a la música o a la pintura. Así es como, por ejemplo, para Kandinsky, los colores producen un efecto doble, físico y psíquico, lo cual nos remite al pasaje de Saussure que cité más arriba, y, primero que todo, a las propuestas fundamentales de la *Óptica fisiológica*, lo cual da cuenta de la gran permeabilidad de los diversos discursos. Referente al efecto psíquico, Kandinsky añade una observación también muy significativa cuando escribe que «se llega al segundo resultado primordial de la contemplación del color que provoca *una vibración del alma*.» (*Du spirituel dans l'art et de la peinture en particulier*, el subrayado es mío, E. C.). La teoría vibratoria explica la importancia que tiene la noción de sinestesia en la producción discursiva de los tres últimos decenios del siglo XIX. «En este gran mundo de las vibraciones que constituye la base del universo» (Roque, 2003a), es muy sugestivo tratar de reducir a un mismo esquema explicativo todas las manifestaciones de las diversas impresiones de los cinco sentidos. En su «*Memoria sobre los principios de la actividad cerebral*» que presenta en la Academia de las Ciencias, en 1872, Charles Cros pretende que una vibración sonora es traducible a un fenómeno óptico:

Conocer un sonido por el oído, escribe treinta años más tarde Le Dantec, es actuar humanamente; estudiarlo por medio del receptor de las formas visuales es actuar científicamente [...] El sentido de la vista usurpa con mucho los campos de los demás y su eficacia crece cada día más, merced a la invención de aparatos perfeccionados; uno

se puede preguntar incluso si no va a llegar más tarde a darnos un conocimiento perfecto de los fenómenos [...] No veo por qué negarse a admitir la posibilidad de la extensión a todos los fenómenos del estudio óptico directo. (Le Dantec, 1904: 19, 30-31, *in* Rousseau, 2003: 27).

La reorganización del saber referente al proceso de la percepción, cuya importancia es capital tanto en el advenimiento del arte abstracto como en la génesis del psicoanálisis, se nos presenta pues claramente como el producto del avance tecnológico. Trae dos consecuencias mayúsculas: un nuevo examen de la problemática de lo visible y «una nueva interpretación cognitiva de las relaciones entre el mundo exterior y el individuo exigida por las lecciones de la emergente fisiología, fomentando la influencia de lo subjetivo en la percepción de lo real.» (Rousseau, 2003: 19). Pero esta nueva interpretación se expresa, en el nivel discursivo, por esta oposición que vimos operar, en cada uno de los diversos campos culturales contemplados, desde el psicoanálisis, la lingüística general, la incipiente semiología hasta la pintura abstracta y la poesía contemporánea, entre *la impresión* –punto de contacto entre el mundo y el sujeto– y *la sensación*, que es el producto de un proceso de cognición en el que intervienen la experiencia personal y la memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGENOT, M. (1989), *1889 Un état du discours social*, Longueuil, Québec, Éditions Le Préambule, Coll. 'L'Univers des discours'.
- CHARPENTIER, A. (1888), *La lumière et les couleurs du point de vue physiologique*, Paris, Baillièere.
- FREUD, S. (1886), «Observation of a severe case of hemi-anaesthesia in a hysterical male», *in* Freud, *The Standard Edition of the*

- Complete psychological works of Sigmund Freud*, Vol. 1, London, The Hogarth-Press and the Institute of Psycho-analysis Angela Richards, 1966.
- FREUD, S., J. Breuer (1892), «Le Mécanisme psychique des phénomènes hystériques», in *Études sur l'hystérie*, 1981, pp.1-131.
- FREUD, S. (1891), *Contribution à la conception des aphasies*, Paris, PUF, 1983.
- FREUD, S. (1898), *Resultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1984.
- FREUD, S. (1895), *Études sur l'hystérie*, Paris, PUF, 1981⁷.
- FREUD, S. (1925), *Ma vie et la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1950.
- GUÉROULT, G. (1881), «Du rôle des mouvements des yeux dans les émotions esthétiques», *Gazette des Beaux Arts*, Vol. XXIII, juin 1881.
- HELMHOLTZ, H.L. (1867), *Optique physiologique*, 1856-1866, trad. por E. Javal et N.T. Klein, 3 vol., Paris, Masson.
- HELMHOLTZ, H.L. (1868), *Théorie physiologique de la musique*, 1863, trad. por G. Guéroult, Paris, Masson.
- HUOT, H. (1987), *Du sujet à l'image. Une histoire de l'œil chez Freud*, Begédis, Éditions Universitaires, Coll. 'Émergences'.
- JOLLET, E. (2003), «Les limites du possible à l'époque moderne», in *Aux Origines de l'abstraction, 1800-1914*, Paris, Éditions des Musées nationaux, pp. 35-49.
- KANDINSKY, V. (1946), *Regards sur le passé*, trad. de G. Buffet-Picabia, Paris, Galerie René Drouin.
- KANDINSKY, V. (1912), *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989.
- KUPKA, F., 1989, *La création dans les arts plastiques (1910 -1913)* Paris, Cercle d'art.
- LAUGEL, A. (1869), *L'Optique et les arts*, Paris, Germer Baillière.
- LE DANTEC, F. (1904), *Les lois naturelles*, Paris, Alcan.
- LEMAIRE, A. (1977), *Jacques Lacan*, Bruxelles, Pierre Mardaga.

- LISTA, M. (2003), «Le rêve de Poromothée: art total et environnements synesthésiques aux origines de l'abstraction» in *Aux Origines de l'abstraction, 1800-1914*, Paris, Éditions des Musées nationaux, pp. 214-229.
- NACCACHE, L. (2009), *Le Nouvel inconscient. Freud, le Christophe Colomb des neurosciences*, Paris, Jacob.
- ROQUE, G. (2003a), *Qu'est-ce que l'art abstrait*, Paris, Gallimard.
- ROQUE, G. (2003b), «Ce grand monde de vibrations qui est à la base de l'univers» in *Aux Origines de l'abstraction, 1800-1914*, Paris, Éditions des Musées nationaux, pp. 51-67.
- ROUSSEAU, P. (2003), «Un langage universel. L'Esthétique scientifique aux origines de l'abstraction», in *Aux Origines de l'abstraction, 1800-1914*, Paris, Éditions des Musées nationaux, pp. 19-33.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2009), «Un capítulo de la historia del concepto de literatura; el discurso contra el sujeto», in *Teoría y análisis de los discursos literarios. Homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1974), *La Pintura como lenguaje*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, Editorial Alfonso Reyes, Col. Cuadernos de Filosofía.
- SAUSSURE, F. de, (1916), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005.
- STEINER, G. (1991), *Réelles présences. Les Arts du sens*, Paris, Gallimard.

