

Semiótica e icónica*

Mieczyslaw Porebski

En las investigaciones actuales sobre el arte, especialmente sobre el nuevo y el novísimo, parecen dibujarse dos puntos de vista, el primero de los cuales, más extendido y fundamentado, podría ser llamado *semiótico*, y el segundo —en la práctica, por lo demás, difícil de distinguir, porque no dispone de una plataforma metodológica propia, más ampliamente conocida y aceptada—, punto de vista *icónico*.

El primer punto de vista lo he llamado semiótico tomando en consideración su coincidencia (lo que no siempre significa derivación) con los conocidos principios de la semiótica o semiología contemporánea. Semejante punto de vista considera toda obra de arte —también la obra arquitectónica, escultórica, pictórica, gráfica— como un *texto*, o sea, una combinación significativa de fragmentos distintos, que pueden ser establecidos de antemano y previstos, porque pertenecen a un determinado sistema sígnico. Tal texto debe ser leído e interpretado situándolo en el *contexto* cultural propio de él: en medio de otros textos que remiten al universo de las cosas, conceptos y representaciones determinados por él.

El segundo punto de vista, el icónico, no se queda en eso. Porque parte del principio de que la obra es algo más que un texto: es una *imagen* que transmite un texto, e imagen en un sentido doble o hasta triple. A saber, es

* «Semiotyka a ikonika», en: Mieczyslaw Porebski, *Sztuka a informacja*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1986, pp. 105-115.

2 Mieczyslaw Porebski

una imagen-proyección del mundo de objetos presentados que sus contextos señalan. Es, además, una imagen-huella del complejo *subtexto* de las acciones y motivaciones que condicionaron su génesis y tienen participación en su interpretación semántica. Por último, es —lo que tampoco carece de importancia— una imagen *de sí misma*: una imagen de su propia *estructura* informacional portadora del texto, así como de las referencias *sistémicas* de ésta, no de las contextuales o las subtextuales.

La proyección imaginal puede ser presentada de diversas maneras y en diversos grados. Por una parte, podemos encontrar la reproducción pictórica directa que conserva de manera más o menos completa y fiel el aspecto aparental de los objetos presentados, y por otra, la reproducción indirecta propia de los textos literarios, que apela a la imaginación del lector convenientemente conducida. Pero en ambos casos, por lo demás tan diferentes, el efecto directo o indirecto de la proyección depende no sólo de la combinación misma de las partículas y fragmentos textuales, sino también de lo que sustenta y cocrea cada combinación semejante: el conjunto de cualidades con que ha sido dotada la superficie pictórica, en un caso, y la secuencia verbal, en el otro.

No ocurre de otro modo con la obra considerada como huella imaginal del subtexto que la condiciona genéticamente. A tal subtexto pertenece todo lo que decide sobre la apariencia cualitativa concreta y la plena elocuencia del contenido de la obra que transmite cualquier texto. Ésta es, pues, una esfera de *elecciones* sucesivas o paralelas: la elección de una determinada *tecnología* junto con el material sustancial propio de ella, la elección de una *morfología* que decide tanto sobre la articulación del texto como sobre la coloración cualitativa del mismo, y la elección de una *poética*, que decide sobre el carácter de la presentación mediante imágenes [*obrazowanie*]. Ésta es, a la vez, la esfera de las *motivaciones* de todo género que acompañan a cada elección semejante: económicas, artístico-estéticas, ideológico-cosmovisivas, psicológico-emocionales.

Precisamente tal comprensión de la obra como totalidad integral constituida por la tecnología, la morfología y la poética es la que aquí he llamado icónica. Se diferencia tanto de la comprensión ingardeneana, que reduce el estrato de la sustancia de la obra a las apariencias mismas y excluye así de los marcos de la obra el sustrato físico propio de ésta, como de la comprensión aquí denominada semiótica, que toma en consideración únicamente el estrato textual de la obra, tomando en cuenta solamente los vínculos de éste con el contexto cultural.

Sin pretender agotar la problemática que está ligada a la diferenciación apuntada, me limitaré a tratar de responder a sólo dos interrogantes: ¿Qué de concreto puede aportar a las investigaciones del arte el punto de vista semiótico? y ¿en qué medida puede ampliarlo y completarlo el punto de vista que aquí he llamado icónico?

El horizonte semiótico

Para el punto de vista semiótico con su modo de tratar la obra como un texto que hay que leer e interpretar en el contexto de otros mensajes a los que tenemos acceso, lo primero y lo más importante es distinguir en tal texto las unidades básicas de significado: los átomos que significan conjuntamente y las partículas que significan independientemente, que sólo después integran fragmentos y totalidades más amplias que se construyen sobre ellos de manera jerárquica. Pero aquí ya de entrada surge la primera dificultad.

En el texto icónico-visual que nos interesa —estampa, pintura, relieve, escultura que existe de manera independiente (para limitarnos a las disciplinas con una tradición representativo-figurativa, que sólo en los últimos tiempos están pasando en parte a formas no-figurativas)—, no se puede hablar de átomos y partículas significantes separados al estilo de los fonemas y morfemas lingüísticos. El texto icónico-visual no tiene ni un alfabeto ni un diccionario propios. Las caracterizaciones significantes se descomponen aquí enseguida en áreas enteras de fronteras internas y externas variables, en las que la continuidad de las mismas se quiebra o se interrumpe. De esas áreas, de sus recíprocas contigüidades y vínculos surgen, oponiéndose a su entorno más cercano y más lejano, distintas unidades de un sentido definido, legibles para nosotros sobre la base de las analogías aparentes. Sólo de tales unidades se forman las totalidades definidas más vastas. A las unidades básicas del sentido por lo regular las llamamos *motivos*, y a las totalidades formadas por ellas, *temas*. A los semiólogos que se apoyan en el modelo del lenguaje verbal, puede parecerles extraño el hecho de que un sistema jerarquizado de sentidos significados surja directamente de la articulación indefinida y variable, indesintegrable en átomos separados, del substrato signifiante, pero todo indica que precisamente en eso estriban la especificidad y el carácter distinto del sistema icónico-visual con respecto a otros sistemas textuales.

Una comprensión muy omnilateral del motivo ha sido elaborada por una orientación de la historia del arte, principalmente alemana, que se está

4 *Mieczyslaw Porebski*

distinguiendo últimamente: la «ciencia de los motivos», la *Motivkunde*. Ésta parte del concepto de motivo empleado ya en el siglo XVIII para designar un componente aislado perteneciente al contenido, e introducido en las investigaciones literarias sistemáticas en la segunda mitad del siglo XIX por Wilhelm Scherer. En esta concepción, el motivo es —como escribe una representante de esa orientación, Elizabeth Frenzel— una unidad constitutiva de la imagen con un carácter activo, que atrae otros motivos y los liga en complejos semánticos más amplios. Es, al mismo tiempo, una unidad que reaparece muchas veces en sistemas semejantes o diferentes, lo cual acerca el motivo al topos, y la *Motivkunde* decimonónica de Scherer a la *Toposforschung* de Curtius.¹

Cuando se trata de investigaciones análogas sobre el arte, éstas parten del principio de que el motivo —gráfico, pictórico, escultórico— muestra propiedades dobles: formadoras de imágenes, situadoras del «signo objetual» en el campo de representación de la imagen, y semánticas. La orientación «motivológica» halló una aplicación particular en las investigaciones del arte de los siglos XIX y XX, desde el romanticismo hasta el simbolismo y después de éste, lo cual suele ser explicado con una tendencia a traspasar «la frontera maldita» del año 1800, en la que por lo regular se detenían las investigaciones iconológicas hoy día ya clásicas, orientadas principalmente al Renacimiento y al Barroco.

La cosecha de las investigaciones motivológicas así orientadas es ya hoy día considerable, para mencionar solamente los trabajos conocidos, emprendidos también en nuestro país, sobre motivos tales como la ventana abierta, el barco naufrago, el monje solitario, el peregrino, el actor de circo, la ruina, la tumba, la forja, la fábrica y el ferrocarril.

Pero el motivo mismo —algo a lo que la *Motivkunde* presta una atención menor que hasta ahora— todavía no lo es todo. El motivo, atrayendo y subordinando a sí otros motivos, se desarrolla hasta convertirse en tema, y sólo en el marco de la totalidad temática mayor adquiere una elocuencia propia, completamente unívoca. Sobre esto ha escrito Panofsky, y en nuestro país, Jan Bialostocki.²

¹ E. Frenzel, «Stand der Stoff-, Motiv- und Symbolforschung in der Literaturwissenschaft», en: *Beiträge zur Motivkunde des 19 Jahrhunderts*, red. L. Grote, Munich, 1970, pp. 253-261.

² El enfoque hoy día clásico de la relación motivo/tema lo dio Panofsky en la introducción a *Studies in Iconology*, Nueva York, 1939, y a *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, 1955. Cf. también el epílogo de J. Bialostocki en: E. Panofsky, *Studia z*

Un ejemplo característico de una sorprendente transformación del tema, con una simultánea conservación, en un contexto cambiado, del motivo que liga la totalidad integrada por muchos elementos representacionales [*wielowatkowa*], es la ventana romántica abierta que reaparece muchas veces en las investigaciones motivológicas del arte de la primera mitad del siglo XIX. Pienso aquí en el cartón de Grottger, *Después del paso del enemigo*, en el que esa ventana es asociada con el cristal roto por una bala, un florero derribado, una cortina rota, mediante lo cual adquiere un nuevo significado sumamente sintomático.³

Para seguir con ejemplos de los que yo mismo me he ocupado, recordaré un caso aún más particular, tal vez todavía más instructivo en esa su extrema particularidad. Pienso en el motivo de la guadaña. En la iconología tradicional, ésta es atributo de Saturno, está ligada a una alegoría del tiempo coloreada de la melancolía del pasar y de la muerte. Y a la inversa: la guadaña, pero rota, deviene uno de los atributos intercambiables de la representación alegórica de la Esperanza, que, al triunfar sobre el tiempo, «la guadaña sostiene rota; y eso significaba: El corazón, en buena esperanza, desdeñó la muerte» —como escribió Mikolaj Rej en *El coto*.⁴

En nuestro siglo XIX, en lugar de esos temas alegóricos irrumpe el tema histórico: la guadaña con la hoja insertada perpendicularmente en la mano del guadañero* de Kosciuszko, del *krakus*** del año 1831, del insurrecto del año 1863, adquiere determinada elocuencia patriótica, fortifica el

historii sztuki, Varsovia, 1971, p. 399 y ss. J. Bialostocki toma como punto de partida el enfoque de Panofsky, entre otros, en «Tradycje i przekształcenia ikonograficzne» en: *Teoria i twórczość*, Poznań 1961, p. 138 y ss.

³ Sobre la particular popularidad del motivo de la ventana abierta en el arte romántico y sobre las investigaciones actuales de la misma, escribe J. Bialostocki: «Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych», en: *Romantyzm*, Varsovia, 1967, p. 85. Sobre la reinterpretación de este motivo en Grottger he escrito en *Interregnum*, Varsovia, 1975, p. 154.

⁴ M. Rej, *Zwierzyniec*, Cracovia, 1895, p. 215. Cito en *Interregnum*. Véase allí mismo más ampliamente sobre el motivo de la guadaña, en el capítulo «Kosy nasze», p. 35 y ss. El motivo de la guadaña como elemento representacional literario lo comenta Fr. Ziejka, «Raclawickie kosy», en: *W kregu mitów polskich*, Cracovia, 1977, p. 81 y ss.

* N. del T. Guadañero: soldado armado de una hoja de guadaña colocada perpendicularmente en el extremo de un palo.

** N. del T. *Krakus*: soldado de la caballería ligera polaca de los tiempos del Principado de Varsovia y de la Insurrección de Noviembre.

espíritu nacional, para finalmente, en Malczewski, retornar a los elementos representacionales de partida, que están bajo el patronato de la Melancolía y de Tánatos.

Y un último ejemplo: el motivo de la figura sentada solitaria con la cabeza apoyada en la mano. Éste es el tema del Job medieval de los capiteles románicos, como en la *Melancolía* de Durero. Miguel Angel lo empleó para presentar imaginalmente la «*vitam contemplativam*» personificada en la estatua florentina de Lorenzo de Medici. Este mismo motivo lo halla Jan Bialostocki en el *Saturno* de Jacques de Gheyn y en el *Gigante* de Goya.⁵ Se podrían añadir aquí todavía el *Pensador* de Rodin, el *General Dembinski* de Rodakowski o —ya en nuestro siglo— el *Profeta* de Tadeusz Brzozowski, sumamente afín, a su vez, a los afligidos Cristos de nuestros imagineros populares.⁶ También esta peregrinación de los motivos a través de los temas, el juego de las tradiciones tópicas establecidas y de las invenciones que aparecen en diferentes circunstancias y contextos históricos y culturales, es muy instructiva para la determinación de la relación motivo—tema.

Las perspectivas de un abordaje semiótico de la obra de artes visuales conducen del motivo al tema —alegórico o simbólico, arquetípico, histórico o retratístico—, y del tema a contextos culturales —religiosos, mitológicos, caracterológicos, antropológicos, políticos— sumamente heterogéneos, sumamente complejos. En todos estos enfoques, la obra es entendida y leída como texto: una combinación —repetimos— de motivos separados, que pueden adoptar diferentes significados más o menos parecidos y vinculados, en los marcos de un tema que los une y, lo que es importante, los vuelve monosémicos. O, todavía más ampliamente —agreguemos—, en los marcos de un *ciclo* temático que conduce a través de diferentes motivos y temas.

Esta última ampliación del concepto de texto parece necesaria en la medida en que ciertos significados textuales y contextuales pueden volverse aprehensibles no en el nivel de las totalidades temáticas particulares, sino sólo precisamente en el nivel del ciclo, que abarca un mayor número de temas vinculados por una determinada idea o hilo conductor.

Argumentos en favor de la necesidad de tomar en consideración el tercer miembro de la jerarquía: motivo—tema—ciclo pueden suministrar-

⁵ J. Bialostocki, «'Chlopska Melancholia' Albrechta Dürera», en: *Piec wieków mysli o sztuce*, Varsovia, 1959, p. 75.

⁶ M. Porebski, «Sybirskie futro wział», en: *Ikonografia romantyczna*, 1979, p. 13 y ss.

los, creo yo, las investigaciones sobre los ciclos históricos que integraron nuestra «historia pintada» decimonónica.⁷

Así, por ejemplo, siguiendo una vez el desarrollo y las transformaciones del ciclo al que dio inicio la documentación visual de los acontecimientos de la insurrección de Kosciuszko y que se extendió con el tiempo a la totalidad de nuestras aspiraciones y luchas independentistas, pude observar el proceso de transformación del documento irreplicable en estereotipo que se repite, de desalojo y sustitución de la factografía visual por la creación de mitos que regresa a los viejos elementos representacionales de ofrenda y *potlatch*, a los que, en opinión de Czarnowski, se reduce toda genealogía mitologizada.⁸

Así como a la inversa: sobre todo en el ejemplo de la obra de Piotr Michalowski pude, creo yo, mostrar cómo en la obra de un gran artista un estereotipo arraigado social y clasistamente retorna a sus fuentes arquetípicas, se individualiza, y a la vez alcanza el rango de símbolo creador de cultura.⁹

Creador de cultura, lo que significa también: creador de estilo. Así fue por lo menos en el caso de los ciclos de Grottger, cuya poética, analizada en las opuestas categorías jakobsonianas de metonimia y metáfora, permite situarlo en el radio de acción de las aspiraciones creadoras de estilo de su tiempo que traspasaban considerablemente las fronteras de las meras artes representativas visuales. Pienso aquí en el conflicto entre, de un lado, el realismo que no siempre se libera eficazmente de la intimidad pequeño-romántica de las interioridades de estado de ánimo y de los motivos paisajísticos, y, del otro, el simbolismo que regresa al pathos de las actitudes y gestos irreales de procedencia clásica. Este conflicto, que se halla tanto en las fuentes del fenómeno del kitsch, tan típico del siglo XIX, como en las de los logros más elevados, principales, de la época, sólo se presenta y se explica plenamente en los marcos textuales, más amplios que el tema individual, de ciclos como *Polonia, Lituania, Guerra*, y también sólo en tales marcos se vuelve comparable con propiedades análogas de la poética de la

⁷ M. Porebski, *Malowane dzieje*, Varsovia, 1961. La formación de ciclos de cuadros y el funcionamiento de los mismos en la conciencia colectiva constituye el hilo conductor de ese trabajo.

⁸ M. Porebski, *Interregnum*, Varsovia, 1975, p. 35 y ss.; S. Czarnowski, «Powstanie i społeczne funkcje historii», en: *Dziela*, t. V, trad. A. Gliniczanka, Varsovia, p. 99 y ss.

⁹ M. Porebski, ob. cit., p. 67 y otras.

novela y la ópera decimonónicas, del *boulevard* de la gran ciudad, de la sala de exposiciones llena de las características muestras de mercancías.¹⁰

Uno podría preguntarse si el esquema investigativo aquí propuesto, motivo—tema—ciclo, puede hallar aplicación también en otros períodos, no tan condicionados «literariamente» como precisamente el siglo XIX. Creo que, en lo que respecta al arte del pasado remoto, la utilidad de este tipo de investigaciones no puede despertar dudas. A los territorios conocidos explorados por la iconología actual vale la pena agregar aquí las investigaciones de André Leroi-Gourhan sobre el arte de la Europa paleolítica. Merecen atención también porque conciernen a una época cuyo arte no es acompañado por ningún contexto hablado o escrito al que tengamos acceso. Este arte permanece callado para nosotros, pero, a pesar de eso, sus pinturas y grabados sobre rocas, gracias a la comparación metódica realizada por Leroi-Gourhan de los motivos que se repiten en ellos, gracias al hallazgo de determinados temas —aunque permanezcan anónimos— en las disposiciones de los mismos, gracias al enlace de esos temas en grandes ciclos que llenan cavernas enteras, dejan ver en toda su plenitud su estructura textual de tres niveles.¹¹

¿Y cómo se presenta el asunto —para cambiar diametralmente la perspectiva— con el arte más reciente? Las correspondientes investigaciones apenas han empezado en este terreno. Pueden resultar particularmente interesantes cuando se analizan los casos en que una reorganización extrema del espacio pictórico se encuentra, como ocurrió en el cubismo hermético, con un mantenimiento tenaz de los mismos motivos (los proverbiales guitarra, vaso y periódico cubistas), temas (la naturaleza muerta musical, el personaje anónimo con un instrumento o material de lectura), y ciclos que se encierran en el marco de esos elementos temáticos que quedan de pasadas épocas. Así como cuando se analiza la posterior trayectoria postcubista o paracubista hacia la temática contemporánea de «la ciudad, la masa y la máquina» en Léger, los futuristas, los formistas, los constructivistas, o, por el contrario, de regreso a los elementos representacionales mitológicos, lúdicos y simbólicos inmemoriales, en Picasso, en Braque, en Klee.

A pesar de las apariencias, también el arte abstracto crea aquí campos investigativos sumamente vastos que todavía siguen inexplorados. Los motivos de las divisiones verticales y horizontales en Mondrian, del cua-

¹⁰ M. Porebski, ob. cit., p. 129 y otras.

¹¹ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, París, 1965.

drado, el círculo, la cruz y el rectángulo en Malevich, se unen claramente formando temas de un significado más amplio, no carente de referencias simbólico-metafísicas. Éstos, a su vez, se disponen en ciclos consecuentemente contruidos con amplitud hasta el completo agotamiento del elemento representacional que se impone. El aislamiento de cada uno de esos elementos representacionales es facilitado por puntos de partida sumamente característicos: el árbol, el mar, la construcción, la catedral en Mondrian, el caballero errante, el cataclismo del Juicio Final o del diluvio en Kandinsky, la ausencia de cualquier objeto definido, la presencia exclusiva del espacio, del movimiento del infinito en Malevich.

Como se ve por los ejemplos citados, el horizonte de las investigaciones semióticas sobre la obra tratada como texto compuesto de motivos que se combinan formando temas y ciclos temáticos, es muy vasto. Pero esto no significa que él pueda abarcar todo lo que tiene participación en el mensaje llevado por la obra. Más allá del horizonte semiótico se abre el horizonte siguiente, que el punto de vista que llamo icónico nos da la posibilidad de abarcar.

El horizonte icónico

La obra no es exclusivamente el texto mismo: es la imagen portadora de ese texto; tiene su substrato substancial que presenta a ese texto, un medio substancial de los significados contextuales transmitidos por mediación de él; tiene subtextos vinculados a su génesis. A saber, del subtexto de la obra forman parte las elecciones creadoras efectuadas en el transcurso de su surgimiento, que decidieron no sólo sobre su forma, su articulación, sino también sobre su atmósfera, escala, accesibilidad, género y radio de influencia. Cada sucesiva elección —de tecnología, morfología, poética— está en dependencia de muchos factores, de diferentes motivaciones, en más de una ocasión muy complejas. No siempre se deja tal elección al creador, a menudo la opinión decisiva la tiene el que da el encargo, y a menudo decide simplemente la costumbre existente, más o menos trillada. Y hasta cuando la elección la efectúa el propio creador, no siempre ello ocurre de manera totalmente clara y consciente. Con frecuencia decide un impulso instintivo, una idea que viene no se sabe de dónde, una predilección oculta o una rutina adquirida; a menudo la vía escogida es simplemente la vía del menor esfuerzo. Para el análisis de esos fenómenos la categoría semiótica del texto deja de ser suficiente. Tampoco es casual, en mi

opinión, que se impongan aquí conceptos como mensaje, medio, el concepto mismo de elección —un lenguaje característico más bien de la teoría de la información o de la comunicación, con la cual la comprensión icónica de la obra no deja de tener vínculo.

Sin entrar en todo el complejo de los problemas teóricos que están ligados a tal cambio de enfoque, de óptica investigativa —porque ése no es el objeto de estas reflexiones—, llamaré aquí la atención exclusivamente sobre las consecuencias que de él resultan para el propio análisis de la obra. Desde el punto de vista nuevo, ampliado, ésta será examinada no sólo y no tanto como texto jerárquicamente construido y vinculado a otros textos, sino también y ante todo como mensaje informacional, que llega hasta el receptor en toda su extensión (e imperfección) física, llevando un comunicado que no se limita únicamente a los significados textuales, sino que da una visión imaginal del interior de los subtextos que acompañan el surgimiento del texto.

Las investigaciones que se concentran en las distintas disciplinas creadoras, toman en cuenta ese punto de vista ampliado en diferentes medidas, en dependencia de qué campo de maniobra tiene a su disposición cada una de esas disciplinas en la esfera de la tecnología, la morfología o la poética del mensaje.

Tomemos en cuenta exclusivamente la tecnología, en la que esas diferencias son las más sorprendentes. El campo de maniobra más limitado lo tiene en este sector, seguramente, la literatura. En ésta todo está, o más bien estaba todavía hasta hace poco, decidido de antemano. El texto literario es un texto impreso; únicamente los editores que realizan sus enmiendas se interesan en el substrato material de éste —el manuscrito o el escrito a máquina. Todavía sólo en la correspondencia personal privada (con seguridad, cada vez más raramente cultivada) la factura del registro, las particularidades grafológicas, el género y color del papel o la tinta empleados conservan sus propios significados subtextuales, que participan en la formación de la imagen del subtexto en el lector. Tal vez también por eso precisamente los estudios literarios redujeron de manera tan decidida y eficaz su interés por el mensaje al texto puro, haciendo abstracción del medio substancial cuyo carácter neutral está decidido de antemano.

Sólo la aparición de medios rivalizantes como la radio, la grabación, el cine, la televisión y el videocasette (y también de procederes como la poesía concreta) parece indicar que los asuntos pueden empezar a tener un aspecto un tanto distinto. En esta nueva configuración de posibilidades

puede ganar de nuevo en importancia la elección del material que media en el mensaje textual, la elección entre el texto impreso muerto, objetivado al máximo, y el texto hablado vivo —la conversación, el discurso— con toda la coloración expresiva propia sólo de él y con subtextos entonacionales específicos (sin hablar ya del factor adicional de la visualización de la persona del autor, de su mímica, gesto, de todo el comportamiento).

El propio mensaje pictórico o escultórico mismo no franqueó ese umbral de mecanización y standardización, aunque también aquí se presentaron ciertas tendencias análogas, que lo acompañaron: la reproducción gráfica que aparece en sincronía con la imprenta; después, la fotografía y la cromolitografía, hoy día la quimiografía y la diapositiva, o, por último, la documentación fílmica.

Culminando así en los últimos tiempos, aunque preparado desde hace bastante tiempo —porque lo es desde el inicio de la «civilización de la imprenta» gutenberguiana—, el fenómeno de la mezcla de los medios es bastante característico, pero no parece que haya de conducir a una completa nivelación de las diferencias que se bosquejaron en el marco de las técnicas clásicas, en el que la pintura o la escultura, y en parte también la gráfica, conservaron ese carácter manufacturado de *envío directo*, que «bajo el dominio de la letra de plomo» la literatura perdió.

De la importancia que eso tiene para la interpretación de la obra de artes visuales, lo mejor es convencerse sobre la base de ejemplos de los que ya aquí nos hemos servido.

El caso de Piotr Michalowski. Mientras esta «Señoría» se sirve sólo de un «equipo de viaje» que lleva en su portafolio, es únicamente un aficionado-diletante muy talentoso, como el Conde de *Pan Tadeusz*, como tantos otros románticos extravagantes, viajeros y gente de sociedad semejantes a él que se divierten y divierten a otros bosquejando motivos pintorescos, escenas, cabezas y personajes característicos.

Así lo veía todavía Władysław Łuszczkiewicz, cuando, elogiando su bravura pictórica, concluyó: «Lástima que es un aficionado y rico señor». Todo el círculo de contenido, todo el contenido iconográfico de los trabajos iniciales de Michalowski dependía precisamente de esas premisas tecnológicas, tras las cuales vienen determinados subtextos de costumbres y personales.

La situación sólo cambia completamente cuando, después de la caída de la Insurrección de Noviembre, Michalowski se decide a realizar estudios regulares de pintura en París, proponiéndose seriamente servir con el

pincel al país, a su historia antigua y más reciente, si ya no es posible servirle de otro modo. Dibujos de estudio, bocetos de concepción y de composición, incontables, tenazmente repetidos y perfeccionados, bosquejos geniales, alternativos, de Somosierra o de la serie de los *Hetmanes** (pensando en las salas del castillo de Wawel), eso ya no es sólo otro oficio, otra tecnología que se encamina a la «obra» públicamente expuesta, evaluada, influyente, eso es otro mundo.

Y todavía la etapa siguiente, la última, cuando la técnica del estudio independiente alcanza preponderancia, cuando el propósito de hacer de su pintura un servicio público cede ante el imperativo interior de hacer de ella la forma más personal de autodefinición, de ajuste de cuentas con su puesto en el mundo, la herencia del pasado, las obligaciones ante el presente y las premisas del futuro que surgen de las tinieblas del ajuste de cuentas.

Y si ya regreso así a las conclusiones tal vez demasiado minuciosas de mis propias investigaciones, permítaseme citar todavía el ejemplo de Grottger, en quien la elección de la tecnología —la decisión por el cartón de dibujo copiado muchas veces después y difundido fotográficamente (a lo que no se le pueden negar los rasgos de una innovación que se adelantaba a las futuras técnicas de multiplicación)— resultó de un nudo muy complejo de contextos personales: de ambiciones, económico-financieros y más objetivos —puramente artísticos. La elección del cartón fue la elección de una determinada tradición, de un determinado estilo y poética. Un intento de oponerse a la *Gemütlichkeit* vienesa postromántica en nombre de los modelos del pathos y la alegorización clasicistas, que revivieron en los años 60.

Desde luego, la cosa no se termina en la sola elección de la técnica. Tras ésta viene la elección de la morfología, esa factura de dibujo o pictórica, que, constituyendo la huella fijada de un gesto que crea una visión, de un contacto que la precisa y la modela, lleva en sí rasgos dobles: constituye una firma «grafológicamente» individualizada del creador, pero, al mismo tiempo, crea ese atmósfera igualmente individualizada, esa envoltura emocional de las cosas y acontecimientos presentados, que, por sí sola, tal o cual configuración de motivos no es capaz de transmitir. Y entre la tecnología y la morfología pueden establecerse relaciones diferentes, no siempre de convergencia y armonía.

* N. del T. *Hetman*: en Polonia, desde el siglo XV hasta la partición del país, el jefe supremo del ejército.

En Michalowski, que es un gran artista, la decisión tecnológica se confirma y explica en las decisiones morfológicas, son una sola. El color, la atmósfera, la articulación de la forma y la escala de la presentación resultan directamente de la mancha pictórica, del modo de aplicarla, de extenderla, de situarla. En Grottger, que no es más que un artista talentoso, la elección tecnológica ambiciosa, que exige una ascesis, atraviesa una crisis con las tentaciones, intimidadoras del cuadro, de la morfología pictórica, que opera no sólo con la luz y la sombra, sino también con toda una gradación de tonos cálidos y fríos, cuya sutileza y sensibilidad colorística admiró el autor de la primera monografía sobre el artista, Boloz-Antoniewicz. Surge una contradicción insuperable, dada la escala del talento y de la conciencia creadora propia de Grottger. En sus cartones «pictóricos» una y otra vez rozamos el kitsch.

¿Y la relación de la morfología con la poética? Un ejemplo más de este mismo círculo —el *General Dembinski* de Rodakowski, que ya he mencionado aquí. Cuando este cuadro que es una obra maestra del arte retratístico decimonónico, pero también algo más —una creación de un tema-tipo: el héroe de la acción sumido en una meditación amarga, melancólica (de ahí el motivo de la cabeza apoyada en la mano, que aquí regresa)—, conquistó una medalla de oro en el Salón de París del año 1852, entre los elogios circunstanciales apareció —por lo demás, aislada— una voz crítica. Un reportero del *Constitutionnel* sugirió maliciosamente que la figura del general recuerda no tanto a un héroe de luchas históricas como a un conductor de ómnibus. Éste es un sentimiento completamente distinto del que expresó Norwid, a quien el general retratado se le presentaba como un «rey de prisiones y exilios».

¿De la bandera tras él la sangre? ¿O de la luna el vidrio rojo?
De algún pasado el *fondo* —que se desgarrar... ¡y agoniza!...¹²

Yo sería de la opinión de que esta divergencia interpretativa no es casual y no carece de importancia. El crítico del *Constitutionnel* evaluaba el cuadro dentro de la poética realista, a lo cual lo autorizaba la morfología de la obra: su factura sencilla, académica, que acompaña a cierta rudeza de la caracterización. Dentro de la poética realista, que con la mayor evidencia no despertaba entusiasmo en él. Norwid leía ese mismo cuadro dentro de la poética romántica, también no sin ciertas premisas morfológicas, no

¹² C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. I, Varsovia, 1971, p. 253.

14 *Mieczyslaw Porebski*

sólo temáticas: el tono bermejo de las colgaduras, el tratamiento abocetado del motivo del campamento de soldados en un segundo plano complementario de la composición.

La vacilación morfológicamente documentada en la elección de la poética trajo consigo una polarización sumamente característica de las evaluaciones —y no sin razón.

Las decisiones creadoras, logradas o fallidas, siempre son decisiones *integrales*. Nuestra pedantería interpretativa, nuestra inquisitividad investigativa, es lo único que las divide en contenido y forma, imagen y texto, medio transmisor y significado transmitido.

El enfoque icónico que aquí he tratado de presentar, es la propuesta de ir más allá de esas divisiones artificiales, de regresar, también en la práctica investigativa, a la obra como *totalidad*, de la *semiótica* que toma en cuenta un solo lado de ella, el textual, a la *icónica* que se vuelve hacia su plenitud imaginal.

Traducción del polaco: *Desiderio Navarro*