

COMUNICACIÓN VERBAL Y COMUNICACIÓN PLÁSTICA

Dan Munteanu Colán

El texto, como unidad lingüística comunicativa fundamental, y la obra de arte, como unidad plástica comunicativa fundamental, presentan una serie de paralelismos, debido a su condición de productos de la actividad humana. El proceso de comprensión de los dos requiere destinatarios dotados con competencia semántica y semiótica, que les permitan entender el texto/obra de arte más allá de la semántica referencial; competencia textual y plástica; y competencia intertextual, que les ayuden a desmontar los mecanismos de coherencia en la estructura latente y a establecer relaciones entre el texto/obra de arte y otros textos, expresados o no, siempre virtuales en la mente del usuario.

Se suele definir el arte, de la manera más sencilla y corriente, como el intento de crear algo que satisface nuestro sentido de belleza. Evidentemente, habría que definir el concepto de belleza. Las definiciones son numerosas. Sin embargo, una de las más acertadas, que consideramos, junto con Read¹, esencial, es la que identifica la belleza con la unidad o armonía de las relaciones formales que percibimos a través de nuestros sentidos. Resulta claro que, definido de este modo, el concepto de belleza es variable en el tiempo y distinto para diferentes comunidades socio-culturales, de acuerdo con la filosofía de vida de un período histórico y una sociedad, con su necesidad de idealizar algo. El ideal antiguo continuado por el Renacimiento, que ensalzaba la perfección humana, es distinto del ideal bizantino, más bien divino que humano, más intelectual y abstracto, o del ideal oriental, también abstracto, metafísico y, a la vez, instintivo.

Desde los albores de la humanidad hasta hoy día, toda la creación artística de nuestro planeta (no sólo las artes plásticas) ilustra, en términos de Gadamer² que el arte es «cambiante». Pensemos en las pinturas rupestres de Altamira, los retratos de El Faiyum, las estatuas toltecas, olmecas o aztecas, «La ola gigante» de Katsusika Hokusai, tan diferentes de los cánones de la belleza establecidos por la Antigüedad griega y continuados por la tradición europea. Como diferente es también la belleza de los frescos de Rafael, los lienzos de Velázquez y Goya, los dibujos de Degas,

¹ READ, Herbert (1969): *Semnificația artei*, în românește de D. Mazilu, Prefață de Theodor Enescu, București, Editura Meridiane, pág. 28.

² GADAMER, Hans-Georg (1995): *Kunst ohne geschichte?*, München: Beck.

las manzanas de Cézanne, el álbum «La Femme 100 Têtes» de Max Ernst, el caballo fantasma de Füssli, las jirafas de Dalí, el palacio de Giacometti, «La mariée mise a nu par ses célibataires» de Marcel Duchamp o las fotos de Man Ray. Del mismo modo podemos notar las diferencias entre la música de Lulli, Rameau, Marais o Cabanilles, distinta de la de Vivaldi, Scarlatti, Haendel, Haydn, o de la de Rossini, Bartok, de «Pierrot lunaire» de Schoenberg o de «Wozzeck» de Alban Berg. Como diferente es la belleza de la música de Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin, Grieg, Tchaikovsky o Mendelshon, la belleza de la música de Wagner, Mahler y Stravinsky. O la belleza de «La pasión según San Lucas» de Penderecky, comparada con la de «La pasión según San Mateo» de Bach. Y claro está, la belleza de las epopeyas homéricas es diferente de la del teatro de Shakespeare, del «Gargantua et Pantagruel» de Rabelais, del «Guzmán de Alfarache» y del «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías». Diferente es también la belleza del rey Ubu de Jarry, de la de «Nadja» de Breton, «El Monje» de Lewis, «Polifemo y Galatea» de Góngora, los «cadáveres exquisitos» de los suprarrealistas o los poemas de Tristán Tzara.

Debemos reconocer que es difícil, pero no imposible, aceptar que cada uno de esos ideales se amolda perfectamente a lo que solemos entender por belleza. Aunque una máscara de la Costa de Marfil o un ídolo de Nueva Guinea nos parecen feos, nos quedamos admirando esas obras, porque detrás de la imagen intuimos algo. Y no nos parece de más recordar de paso la teoría estética derivada de las ideas de Croce, que define el arte simplemente como intuición. Como receptores de la creación artística, nosotros intuimos también que aquel ídolo feo es la expresión de un mundo, o más bien de un ideal que aquél materializó en una forma plástica. Porque, según Heidegger³, la obra de arte, por su naturaleza, *ex-pone (Aufstellen)* un mundo y como tal *pro-pone (Herstellen)* la tierra; dos rasgos que pertenecen a la misma esencia de la obra de arte.

La obra de arte, destaca Danto⁴, «transfiere una manera de ver el mundo, expresa lo interno de una época cultural [...]». Como materialización de un ideal es el resultado de una forma de actividad humana. Es un objeto, una cosa, algo confeccionado. Pero más allá de su condición de «cosa», subraya Heidegger⁵, descubre públicamente algo, es una alegoría, un símbolo. La obra de arte está constituida por dos elementos: un objeto que podría considerarse como una especie de soporte (*Unterbau*) dentro y sobre el cual se edifica «lo otro» (*das Andere*), que cuenta realmente y le confiere carácter de obra de arte. Porque la obra de arte es la expresión del arte concebido como el salto originario (*Ursprung*), como modalidad privilegiada de la materialización de la verdad, según el mismo autor. Y nos parece interesante

³ HEIDEGGER, Martin (1982): *Originea opere de artă*, Traducere și note Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv Constantin Noica, București, Editura Univers, págs. 60-62.

⁴ DANTO, Arthur C. (1981): *The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art*, Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.

⁵ *Op. cit.*, págs. 33-34.

Comunicación verbal y comunicación plástica

recordar en este contexto las palabras de Carpentier acerca de la tarea del artista, del escritor, de descubrir y descifrar la realidad para penetrar más allá de las apariencias. Para sorprender la semilla mágica de la realidad circundante, el escritor debe llegar a un estado de exaltación del espíritu.

[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas por particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite»⁶.

Nuestra intención no es aquí ahondar y examinar consideraciones filosóficas sobre el origen de la obra de arte y su esencia. Queremos solamente poner de manifiesto que la obra de arte es producto de una de las formas de actividad humana, la actividad comunicativa, parte de la actividad sígnica, que utiliza para conseguir sus fines imágenes o símbolos, y que podríamos denominar actividad plástica. Desde esta perspectiva creemos poder establecer ciertos paralelismos entre la obra de arte y el texto, que, a su vez, es también producto de una de las formas de actividad humana, la actividad verbal, parte de la actividad comunicativa, que se caracteriza por la utilización productiva y receptiva de los signos lingüísticos y se materializa en textos.

Definimos el texto, junto con Bernárdez como

la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social; está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua⁷.

Parafraseando esta definición, podríamos decir que la obra de arte es una unidad plástica comunicativa fundamental, producto de la actividad plástica de los humanos, que posee siempre carácter social; está caracterizada por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención del artista de crear una obra íntegra y a su estructuración mediante unas reglas propias.

⁶ CARPENTIER, Alejo (1990): *Obras completas. Vol. 13 Ensayos*, México, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., pág. 117.

⁷ BERNÁRDEZ, Enrique (1982): *Introducción a la lingüística del texto*, Madrid, Espasa Calpe S.A., pág. 85.

La actividad verbal y la actividad plástica presentan todas las características de la actividad humana en general. Desde la perspectiva de la filosofía, la actividad se puede definir como «la influencia consciente, teleológica e intencional de los sujetos humanos individuales y colectivos sobre su ambiente natural y social»⁸. Destacamos en esta definición la existencia de factores individuales y, particularmente, sociales en toda actividad que implica una transformación del entorno por el individuo-autor de la actividad para conseguir un determinado fin. La actividad está incluida en un proceso social, lo que nos permite considerar que la comunicación plástica y verbal, en tanto que actividades, están determinadas por factores sociales.

Por otra parte, podemos ver claramente que la actividad presenta tres aspectos: motivación, finalidad y realización. «Cada acto de la actividad es la unidad de los tres aspectos. Comienza con un motivo y un plan y termina con un resultado, con la consecución de una meta, prevista al principio; pero en la mitad hay un sistema dinámico de acciones y operaciones concretas dirigidas a esa meta»⁹.

Si bien la actividad verbal es únicamente una actividad espiritual, mientras la actividad que denominamos plástica conjuga la actividad espiritual con la actividad práctica, las dos se articulan en los mismos aspectos mencionados. La motivación y la finalidad tienen carácter puramente pragmático. Por eso nos interesa de modo particular la realización de la actividad, integrada por varias facetas: establecimiento de un plan de actividad, formado por acciones individuales; realización de operaciones específicas para cada acción, según el plan de acciones prefijado; dependencia constante de la situación en que se lleva a cabo la actividad. Tanto el productor de un texto como el productor de una obra de arte tienen una intención comunicativa, quieren transmitir algo a sus semejantes. Por tanto, elaborarán un plan global que les permitirá, de acuerdo con los factores situacionales, que el texto u obra de arte cumplan con su finalidad, es decir, que transmitan su intención comunicativa. Finalmente, uno y otro llevarán a cabo las operaciones necesarias para la realización del plan global (su expresión verbal o plástica), de modo que el receptor o destinatario sea capaz de reconstruir o identificar a través de unas estructuras superficiales (sonidos, palabras, oraciones, en el caso del productor del texto; líneas, colores, formas, volúmenes, en el caso del productor de la obra de arte) la intención comunicativa del productor, de llegar hasta la misma intención comunicativa inicial.

La realización lingüística consiste fundamentalmente en la estructuración del plan global del texto en unidades inferiores, subtextos o frases, estructuras proposicionales abstractas (esqueleto del plan global), que se traducirán en oraciones superficiales con las subsecuentes operaciones concretas señaladas por Leontiev: selección de palabras; prognosis gramatical; traducción y comparación de las varian-

⁸ BERNÁRDEZ, Enrique: *Op. cit.*, pág. 63.

⁹ LEONTIEV, A.A. (1969): *Sprache-Sprechen-Sprechtaetigkeit*, Stuttgart, W. Kohlhammer, pág. 31.

tes sintácticas; fijación y reproducción de los «compromisos» gramaticales, que van unidos a la programación fisiológica¹⁰.

La realización plástica podría resumirse, siguiendo las consideraciones de Read, en tres etapas: percepción de las calidades materiales (colores, sonidos, gestos y muchas otras reacciones físicas complejas y difícil de definir); organización de dichas percepciones en formas y sistemas de acuerdo con el plan global elaborado por el creador; hacer corresponder la organización de las percepciones con emociones o sentimientos preexistentes según un «esquema», en términos del mismo Read; traducción de este esquema en la estructura superficial, con medios específicos: línea, color, forma, volumen, recurriendo a diversos recursos artísticos, desde la «Sección de oro» o la armonía geométrica, hasta la deformación. Evidentemente, cada artista aporta un elemento personal, una sensibilidad peculiar, tanto al elaborar el plan global de la obra, como al traducirlo en estructuras superficiales, surgidos, quizás, precisamente de aquella modalidad privilegiada de la materialización de la verdad. Explicaremos esta idea con el ejemplo que ofrece el propio Read: a Matisse, en «Le répos du modèle» no le interesa el modelo en sí como ser humano y tampoco la escena por sus cualidades arquitecturales. Pero todos esos elementos le sugieren un esquema que se convirtió en una obra de arte, mucho más brillante que una representación imitativa, debido a la penetrante análisis intuitiva del sujeto¹¹. Sumergidos en la realidad de la obra de arte, nos preguntamos embelesados qué es una obra de arte. Y extrapolando las palabras de Carpentier¹², diremos que una obra de arte empieza a ser una gran obra de arte, cuando deja de parecerse a una obra de arte.

Intentaremos analizar, a continuación, los mecanismos que entran en juego a la hora de comprender un texto o una obra de arte. Nos limitaremos a la comprensión del texto y trataremos, siempre que sea posible, de establecer paralelismos entre la comprensión del texto y la comprensión de la obra de arte.

El proceso de comprensión equivale a reconstruir en sentido inverso el proceso de producción, es decir, recorrer varias etapas, desde la estructura patente, superficial, hasta la estructura latente, profunda, más exactamente, hasta el plan global, la intención comunicativa del productor. Si el destinatario del texto/obra de arte no llega hasta ese último escalón, la finalidad del texto/obra de arte no se ha logrado.

El proceso de comprensión textual está constituido por dos tipos de operaciones que, a pesar de realizarse simultáneamente, representan niveles distintos. También supone un receptor dotado de un determinado grado de «competencia

¹⁰ LEONTIEV, A.A.: «Rečevaja dejatel'nost'», en AA.VV.: *Osnovy teorii rečevoj dejatel'nosti*, Moscú, Nauka, 1974, págs. 21-28.

¹¹ READ, Herbert: *Op. cit.*, pág. 31.

¹² *Op. cit.*

textual»¹³. El receptor se enfrenta a dos tareas: a) captar los significados, eso es, descodificar el sistema de signos mediante un análisis léxico-gramatical, «recuperar» la información semántica; y b) comprender e interpretar el texto, identificando y desmontando los mecanismos de coherencia¹⁴ que asigna al texto, en términos de Van Dijk¹⁵, es decir, captar el plan global del mismo, llegar a su comprensión total, a la intención comunicativa del productor.

La dificultad de la primera tarea surge cuando el receptor se halla ante un texto literario, que utiliza normalmente recursos característicos. Es frecuente el error de intentar «traducir» las metáforas, considerándolas «desviaciones», o confundir «los significados, que son objetos no definibles, con los conceptos que delimitan distintos usos concretos de esos mismos significados»¹⁶. Tales situaciones pueden aparecer también en cualquier texto común, no sólo literario, ya que la lengua se enriquece permanentemente gracias a la capacidad creativa de sus hablantes, pero no con la misma frecuencia que en los textos literarios. En tales casos, según Trujillo, se debe tener en cuenta

*[...] de una parte, el hecho de que un texto o expresión sea el representante inequívoco de una realidad o situación dada: en tales casos el texto o la expresión son determinados en relación con el referente [...]; de otra parte, el hecho nada infrecuente de que un texto o expresión no represente inequívocamente una situación claramente identificable desde cualquier punto de vista: en tales casos, el texto o la expresión son indeterminados en relación con el referente, de manera que éste puede resultar siempre problemático, al menos en cierta medida [...]*¹⁷

Se trata de aceptar, de hecho, que las relaciones reales pueden determinar las relaciones de compatibilidad semántica, pero no las agotan, que más allá de la semántica referencial existe otra semántica posible.

¹³ Según BERNÁRDEZ (*op. cit.*, págs. 162), el concepto se define como el conjunto de «los conocimientos que permiten al usuario de la lengua la elaboración y comprensión de textos coherentes en un contexto extralingüístico específico», y es muy próximo al concepto de *competencia comunicativa*, definido como el «conjunto de conocimientos y aptitudes necesarios a un individuo para que pueda utilizar todos los sistemas semióticos que están a su disposición como miembro de una comunidad sociocultural dada» (LOZANO, Jorge, PEÑA-MARÍN, Cristina y ABRIL, Gonzalo (1982): *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra, pág. 73).

¹⁴ Utilizamos el término *coherencia* exclusivamente para la coherencia de la estructura latente. Para precisiones sobre *coherencia* y *cohesión*, Vid. MARCUS, Solomon: «Textual cohesión and textual coherence», *Revue Roumaine de Linguistique* XXV, 2, Bucarest, 1980, págs. 101-112 y VILARNOVO, Antonio: «Teorías explicativas de la coherencia textual», *Revista Española de Lingüística* 21, 1, Madrid, 1991, págs. 125-144.

¹⁵ DIJK, Teun A. van (1988): *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, págs. 147 y sgs.

¹⁶ TRUJILLO, Ramón: «Acerca de la definición de las palabras y de la «inefabilidad» semántica», *Anuario de Letras* XXVII, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, págs. 63-79.

¹⁷ TRUJILLO, Ramón: «La interpretación semántica: significado y contexto», en AA.VV., *Actas del V Simposio de lengua y literatura españolas para profesores de bachillerato. Sevilla, 15-18 de mayo de 1985*, Sevilla, 1987, págs. 1-16.

Una dificultad similar puede aparecer cuando, ante una obra de arte que se aleja de la pura imitación de la realidad, el receptor intenta a toda costa identificar sus elementos con una situación claramente identificable. Esto puede suceder con cualquier obra de arte, pero particularmente con las llamadas abstractas en oposición a las figurativas. Es una equivocación identificar los huevos habitados por lémures, las larvas diabólicas y a los seres infernales de El Bosco, el cerebro de niño de Chirico, a los señores de levitas negras en una playa de noche de Magritte, los 'Izzo' de Vasarely o 'La puerta del beso' de Brancusi con la expresión inequívoca de una realidad existente.

Estamos inclinados a suponer que «toda expresión o texto lingüístico [y toda obra de arte] sustituye una realidad o experiencia inconfundible y perfectamente determinada, externa, naturalmente, al lenguaje mismo»¹⁸; cada receptor conoce y se limita, por lo general, a un mundo, a «su» realidad, y conoce menos o en absoluto «otros» mundos posibles. El texto/obra de arte se interpreta como sustituto de realidades –físicas o conceptuales–, que el receptor identifica perfectamente en su mundo circundante, conocido por experiencia. Cuando el texto/obra de arte refleja situaciones (hechos) que el usuario no puede identificar como coherentes en la realidad conocida –apegado al prejuicio antes mencionado–, el texto/obra de arte le resulta incoherente, por incomprensible. Así, un texto como:

*¡Cuánto jirón de estrellas, cuanto hielo,
caldeó la negrura celadora!
¡Cuántas espadas tu perfil añora
acezando vigiliás en su celo!*¹⁹

puede resultar incoherente, ya que en la realidad circundante la negrura no caldea jirones de estrellas, o hielo.

Al nivel de la comprensión semántica no se trata de descifrar el significado «verdadero» del texto, situándonos, eventualmente, en «otro» mundo posible, entendido como nueva situación real, o, en un mundo ficticio, entendido como situación imaginada, donde pudieran existir jirones de estrellas y donde la negrura celadora caldee hielo, lo que nos permitiría considerar el texto/obra de arte perfectamente coherente. Porque, en definitiva, nadie puede negar la existencia de una multitud de mundos posibles, reales o imaginados: lo inconcebible, lo inimaginable puede convertirse siempre en algo tan real como el mundo circundante que cada uno conoce. Acordémonos de Alicia, cuando traspasa el umbral del país de las maravillas y de Bastien, cuando viaja al mundo de los cuentos.

¹⁸ RUJILLO, Ramón: «La interpretación semántica: significado y contexto», *cit.*, pág. 2.

¹⁹ ALVAR, Manuel: *Las granadas en el ramo*, Madrid, La Muralla S.A., pág. 14.

Sin embargo, como hemos subrayado ya, en ese primer nivel la solución no es ésa. Porque en un texto literario, con sus peculiaridades, es menos importante identificar el sentido más probable de una expresión como *jirón de estrellas* 'pedazo de cielo estrellado'. Igual que en una obra de arte, no es tan importante identificar el significado más probable de elementos como el Elefante Célébès o el pájaro Loplop de Ernst. Porque «el sentido más probable es el menos interesante y, en consecuencia y paradójicamente, el más improbable: la probabilidad estética debe estar en relación inversa con la probabilidad ordinaria, que no es ni siquiera «lógica»»²⁰. La solución es suponer

que el significado no es de naturaleza conceptual, por lo que no entra nunca en contradicción con la realidad: su naturaleza no es la de la definición, sino la de la intuición, por lo que no puede concebirse más que como una «orientación» que marca, dentro de unos límites semánticos precisos, las pautas de los infinitos sentidos contextuales posibles. Concebido así el significado, toda expresión gramaticalmente bien construida [y toda obra de arte bien hecha, añadiríamos nosotros] es también semántica [semiótica] y no será necesario buscarle un correlato verosímil o «posible» en la experiencia. [...] El hablante no predispuesto por prejuicios lingüísticos [y el usuario de la obra de arte no predispuesto por prejuicios artísticos] entiende los mensajes semánticamente [semióticamente], sin tratar por fuerza de «cotejarlos» con la realidad: y aunque los coteje, estableciendo relaciones entre ambos, no los identificará nunca, dejando que una cosa sea la realidad y otra la «realidad de un poema» [o de una obra de arte], por ejemplo²¹.

Podemos afirmar, por tanto, que el usuario del texto debe poseer un determinado nivel de lo que llamaríamos «competencia semántica», que, en el caso del texto es un componente de la competencia textual, mientras el usuario de la obra de arte debe poseer un determinado nivel de «competencia artística y semiótica», que sería un componente de lo que llamaríamos «competencia plástica». Ambas pueden ser siempre ampliadas mediante recursos pragmáticos.

La segunda tarea presenta más dificultades. Independientemente de la naturaleza del texto, literario o no, y de la naturaleza de la obra de arte, figurativa o no figurativa, el receptor se ve obligado a recurrir a medios contextuales, pragmáticos, para asignar coherencia al texto/obra de arte y llegar así a la comprensión (total) del plan global, de la intención comunicativa del productor. Estos medios pueden ser considerados, a nuestro juicio, componentes o facetas distintas de un concepto más amplio que denominaríamos «intertextualidad»; y son los siguientes: el «conocimiento del mundo» o «dominio epistémico», en que se incluiría también la

²⁰ TRUJILLO, Ramón: «La interpretación semántica: significado y contexto», *cit.*, pág. 3.

²¹ TRUJILLO, Ramón: «Acerca de la definición de las palabras y de la «inefabilidad» semántica», *cit.*, pág. 70.

«enciclopedia», en la acepción de Eco, y la «interdiscursividad», en la acepción de Segre²²; el «marco» (*frame*), en la acepción de Van Dijk²³ y la «implicatura», tal como la entiende Reyes²⁴.

El dominio epistémico es todo lo que el usuario del lenguaje sabe (conoce) y no puede estudiar con medios puramente lingüísticos; o todo lo que el usuario de la obra de arte sabe (conoce) y no puede estudiar mediante la percepción visual. O sea, el conjunto de proposiciones conocidas como verdaderas sobre algo. El usuario (re)conoce y utiliza en la interpretación del texto/obra de arte todo lo aprendido anteriormente. «Tarde o temprano, lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente»²⁵. El dominio epistémico incluye todos los datos almacenados en la memoria del usuario, desde los primeros consejos recibidos y cuentos oídos en la infancia hasta los conocimientos adquiridos a través de lecturas. Gracias al conocimiento del mundo, a todo lo que sabe y conoce sobre su realidad, el destinatario del texto/obra de arte es capaz de ir más allá de la mera comprensión del significado y conferir coherencia a un texto/obra de arte. El grado de dificultad en la comprensión de un texto/obra de arte está en relación directa con el nivel del dominio epistémico del destinatario.

Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento: «Nos pareció maravillosa [...], y entonces vimos a Ariel que la miraba, salido de la ventanilla la miraba solamente a ella, girando la cabeza y mirándola sin vernos a nosotras, hasta que el tren se lo llevó de golpe»²⁶.

Sólo debido a su dominio epistémico, el receptor logra establecer una relación semántica entre *ventanilla* y *tren*, lexemas que no pueden relacionarse con un semema común o un archisemema. Si el usuario del texto no supiera qué es un tren y que los vagones del mismo tienen ventanillas, el texto podría resultarle incoherente. Se trata aquí de conocimientos de naturaleza pragmática, adquiridos por el usuario mediante su experiencia de vida, de datos almacenados en su memoria, o en la memoria colectiva de la comunidad a la que pertenece.

En muchos casos, las distintas asociaciones que establece el receptor le ayudan a comprender mejor el texto, a llegar a la mismísima intención del productor, ya que el texto adquiere mayor coherencia. Para más claridad, he aquí otro ejemplo: «Éste recibió, la noche del primero de marzo, un importante sobre sellado. Lo abrió: el sobre contenía una carta firmada Baruj Spinoza y un minucioso plano de la ciudad,

²² SEGRE, Cesare: «Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», en GIROLAMO Costanzo Di, Ivano PACCAGNELLA (eds.): *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio Editore, 1982, págs. 15-28.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ REYES, Graciela (1990): *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Barcelona, Montesinos Editor S.A.

²⁵ BAJTIN, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores.

²⁶ CORTÁZAR, Julio: «Final de juego», en AA.VV.: *El arte del cuento*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A., sin paginar. De ahora en adelante, AC.

arrancado notoriamente de un Baedeker»²⁷. Es evidente que este texto le resultará más coherente y comprensible a un receptor que sabe quién es Spinoza y qué son las guías Baedeker. En este caso se trata de los conocimientos enciclopédicos adquiridos por el usuario de textos anteriores, a los que recurre para llegar a la comprensión total.

Un proceso similar se produce cuando el usuario contempla una obra de arte. La imagen del asno de varios «Caprichos» de Goya (del 37 a 42), por ejemplo, puede relacionarse, en la mente del usuario, de acuerdo con su dominio epistémico, con la proverbial testaronería del animal, con el asno de Buridan, el ‘Asno de oro’ de Apuleyo o incluso con el pobre Bottom del «Sueño de una noche de verano», transformado en asno por encantamiento. De igual modo, el usuario que contempla el retrato de Calabacillas de Velázquez puede relacionar, simultáneamente, la imagen del enano con el circo, los siete enanos del cuento de los hermanos Grimm, los enanos de los libros de caballería, el filtro de amor que beben Tristán e Isolda, la Corte de Felipe IV e incluso con la novela *El enano* de Pär Lagerkvist.

Todos estos ejemplos representan, a nuestro juicio, sendas facetas de lo que hemos denominado dominio epistémico, factor pragmático que le ayuda al receptor a comprender mejor el texto/obra de arte, tanto en la estructura profunda, como en la superficial. Cuando el usuario recurre a estos medios en la comprensión y el análisis, utiliza, en realidad, textos anteriores, no expresados explícitamente. Lo que nos permite afirmar, parafraseando a Barthes, que el dominio epistémico y el texto/obra de arte representan tejidos nuevos de textos anteriores, especialmente si tenemos en cuenta que el lenguaje existe antes que el texto. O, dicho de otra manera, que «Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal, y después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y otra frase»²⁸. Extrapolando la reflexión de Paz, podríamos decir que ninguna obra de arte es enteramente original, porque es una traducción del mundo no plástico, real o imaginado, y cada signo o imagen es la traducción de otro signo o imagen. Consecuentemente, todo texto/obra de arte contiene un sinfín de determinadas categorías de relaciones intertextuales, no expresadas explícitamente en el mismo, que forman parte de un concepto más amplio que hemos denominado «intertextualidad»²⁹.

²⁷ BORGES, Jorge Luis: «La muerte y la brújula», en AC.

²⁸ PAZ, Octavio (1973): *El signo y el garabato*, México, Editorial Joaquín Moritz, pág. 58.

²⁹ No todos los estudiosos están de acuerdo con este término, aun cuando acepten el punto de vista expuesto por nosotros. Segre (*op. cit.*) distingue entre texto y texto escrito. Por tanto, según él, el término intertextualidad debería emplearse sólo para las relaciones entre los textos escritos, mientras que para las relaciones entre un texto (oral y/o escrito) con los enunciados o discursos registrados en una cultura debería utilizarse el término *interdiscursividad*. Nosotros consideramos que se trata, de hecho, también de un aspecto de la intertextualidad, dado que todo enunciado o discurso de una cultura es un texto expresado o no, de forma explícita o más frecuentemente, implícita.

Es sabido que el productor de un texto, especialmente literario, o de una obra de arte, alude con frecuencia a otros textos, más o menos reconocibles, lo que constituye otro tipo de relaciones intertextuales. No nos interesan aquí las relaciones intertextuales explícitas –títulos, epígrafes (de textos y/u obras de arte), o textos que figuran dentro de otros, con o sin remisión total o parcial al autor o título del texto reproducido, «transcodificaciones», como formas de «transtextualidad»³⁰–, porque no plantean problemas difíciles de comprensión.

Nos interesan, en cambio, las relaciones intertextuales implícitas, no expresadas (claramente), como en el siguiente fragmento:

–«Pero..., quién ha visto que el protagonista de una ópera sea un negro? – dijo el sajón –: Los negros están buenos para máscaras y entremeses». –
»Además, una ópera sin amor no es ópera – dijo Antonio –: Y amor de negro con negra, sería cosa de risa; y amor de negro con blanca, no puede ser – al menos, en el teatro.» –»Un momento... Un momento – dijo Filomeno, cada vez más subido de diapason por el vino romañola –: Me contaron que en Inglaterra tiene gran éxito el drama de un moro, general de notables méritos, enamorado de la hija de un senador veneciano...»³¹.

Este tipo de relaciones pertenecen también a la faceta «enciclopédica» del dominio epistémico, pero la referencia es relativamente clara (de acuerdo con la competencia intertextual del destinatario), porque se remite a un texto (literario) determinado.

Relaciones del mismo tipo podemos encontrar en las artes plásticas, cuando el título de un cuadro o una escultura remite de manera más o menos transparente a un texto o textos (literarios) determinados. Pensemos, por ejemplo, en «Laocoon», o «La rendición de Breda» y «La forja de Vulcano» de Velázquez y en un sinnúmero de obras, pinturas y esculturas, cuyo título remite a personajes y escenas mitológicos, bíblicos, literarios.

Naturalmente, en todos estos casos, para la comprensión total del texto/obra de arte, el destinatario debe poseer un determinado nivel de «competencia intertextual». La competencia intertextual permite al receptor situar el texto/obra de arte dentro de un contexto extralingüístico más vasto, sociocultural, histórico, ideológico, religioso, emocional, etc., posibilitando o facilitando la mejor comprensión del mismo.

Puede surgir, no obstante, otra dificultad en la comprensión. Igual que en el nivel de la comprensión semántica, el usuario interpreta el texto/obra de arte como sustituto o reflejo de «su» realidad, de «su» mundo conocido. Si esta realidad no

³⁰ GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

³¹ CARPENTIER, Alejo: *Concierto barroco*, México-Madrid, Siglo XXI Editores, 1988, pág. 51.

es coherente desde su punto de vista, el texto que la «traduce» le resulta incomprensible, por incoherente. En cambio, el conocimiento de un mundo determinado, «su» mundo, le ayuda a infundir coherencia y, por tanto, aceptabilidad a un texto, expresión/obra de arte que no siempre resultan aceptables, porque violan determinados condicionamientos semánticos o carecen de suficientes elementos de cohesión, respectivamente.

En el proceso de comprensión del texto/obra de arte es imprescindible, por tanto, tener en cuenta los distintos enfoques de la realidad por parte del productor, como representante de una comunidad o grupo sociocultural, pero también, y no en último lugar, la «interpretación» de la misma por diversos grupos socioculturales. Así,

*los miembros de cierta tribu consideran algunos hechos ampliamente divertidos que a nosotros nos horrorizan: por ejemplo, los gritos de dolor de un antílope herido; [...] hay personas que consideran estéticamente valiosas unas cosas, que nosotros rechazamos: lóbulos de oreja sobredimensionados, pies diminutos, labios enormes, cicatrices inmensas, vientres voluminosos [...]*³².

Los distintos grupos socioculturales pueden adoptar una serie de relaciones existentes o crear otras, sin correspondencia en la realidad, pero siempre se limitan a un determinado número, relativamente reducido, de «otros» mundos posibles fuera del suyo, contemplados como nuevas situaciones reales o situaciones imaginadas. Así, en un mundo que no fuera «otro» posible, entendido como nueva «situación real», o en un mundo de ficción, entendido como «situación imaginada», la relación *Cuaresma - Entierro de la sardina* puede resultar inaceptable e incomprensible para un receptor no hispano y no católico, igual que el fragmento del poema *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, en que sátiros, faunos, silvanos, semicarpos, centauros y náyades se asoman a los guayabales para admirar las hazañas del negro Salvador Galomón en su lucha por liberar al obispo de Cuba de las manos de los corsarios hugonotes, podría resultarle incomprensible e incoherente a un peón caribeño del siglo XVII. Generalmente, esta limitación en la comprensión (total) del texto/obra de arte se elimina en mayor o menor grado o, incluso, por completo, gracias a la competencia intertextual. Los datos almacenados en la memoria, transmitidos o adquiridos a través de otros textos (o enunciados registrados en una cultura, según Segre³³), deberían permitirle al usuario asignar coherencia al texto/obra de arte y, de esa manera, hacerlo aceptable y comprensible (totalmente). Está claro, a nuestro juicio, que es difícil aceptar la existencia de la pareja ideal productor-receptor, capaz de identificarse totalmente. Sin embargo, debemos admitir que, para

³² DANTO, Arthur C. (1981): *The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art*, cit.

³³ *Loc. cit.*

que el texto/obra de arte cumpla con su finalidad, aun cuando se trate de una comprensión con distintos niveles y matices de profundidad, los usuarios del texto/obra de arte –productor y receptor– deben poseer un nivel más o menos igual de competencia textual y plástica, respectivamente, e intertextual.

En esta exigencia fundamenta la lingüística textual, la teoría de la articulación en tema y rema y la de la progresión temática. Y en esta exigencia se basa generalmente el escritor/ artista cuando crea un texto o una obra de arte. El productor elabora el texto/obra de arte precisamente sobre la base de lo conocido por el destinatario (elementos internos, componentes del texto/obra de arte, como elementos externos, no expresados, que el productor supone perfectamente conocidos por el receptor)³⁴. Cuando este supuesto no corresponde a la realidad (eso es, el destinatario no posee el nivel de competencia intertextual –y textual/plástica– con que cuenta el productor como requerimiento fundamental de la comprensión), el texto/obra de arte no logra transmitir la intención comunicativa del productor, no cumple con su finalidad.

No obstante, en el caso del texto literario/obra de arte, se debe tener presente el hecho de que, a veces, el productor, conscientemente, no fundamenta su obra en la exigencia antes mencionada –productor y receptor con un nivel aproximadamente igual de competencia textual, intertextual o plástica. Porque quiere desvelar al destinatario otros mundos reales y/o imaginados u otras posibles facetas del mundo real del productor y receptor, de «su» mundo, que sólo el creador es capaz de ver debido a la privilegiada materialización de la verdad o a la revelación privilegiada de la realidad que conduce a un estado límite. Como propone el Bosco en su «Jardín de las delicias». A su vez, Montezuma del *Concierto barroco* de Carpentier intenta comprender el presente a través de su pasado, lo que significa su regreso en el tiempo e implícitamente la dilución del tiempo real, objetivo, en un tiempo único, subjetivo. En realidad, el tiempo de toda la existencia de la civilización humana en la tierra. El Mexicano conversa con Vivaldi, Haendel y Scarlatti ante la tumba de Stravinsky o los cuatro miran el entierro de Wagner, mientras el negro Filomeno, después de acompañar a su amo a la estación, va a escuchar un concierto de Armstrong³⁵. El mundo real se diluye en el tiempo y se recrea «otro» mundo posible a través del protagonista que, a su vez, se convierte en elemento componente del mismo.

³⁴ Sobre este fundamento afirmamos que la identificación de las distintas facetas de la intertextualidad (tal como la hemos definido aquí) en la literatura oral, donde el productor del texto es la voz colectiva de la misma comunidad destinataria del texto, puede ofrecer datos interesantes sobre el nivel del dominio epistémico de dicha comunidad en un momento dado de su existencia. Vid. MUNTEANU, Dan: «Otra lectura de la décima canaria en las *Coplas de Hupalupo*», en TRAPERO, Maximiano, Dan MUNTEANU, M^a Teresa CÁCERES LORENZO (eds.): *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima. Las Palmas, del 17 al 22 de diciembre de 1992*, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, págs. 279-288.

³⁵ MUNTEANU, Dan: «La necesidad de (re)descubrir América», *Philologica Canariensis* 2-3, Las Palmas de G.C., Universidad de Las Palmas de G.C., [1996/1997 (1998)], págs. 227-242.

Otro recurso que utiliza el receptor para asignar coherencia al texto/obra de arte con la misma finalidad de comprender (total) lo que el productor quiere comunicarle, es el «marco» (*frame*), que consideramos otra faceta del amplio concepto de la intertextualidad y definimos como «conjunto de proposiciones que caracterizan nuestro conocimiento convencional de alguna situación más o menos autónoma (actividad, transcurso de sucesos, estado)»³⁶. El marco le ayuda al receptor a situar el texto/obra de arte dentro de una tipología y, sobre esta base, a infundirles la coherencia necesaria que le faltaría si los situáramos en un marco diferente. Se trata, de hecho, de un concepto informacional y semántico, una estructura de datos, un conjunto de informaciones, que se evocan en la interpretación de una nueva situación. Considerado así, el marco puede ser interpretado también como un texto virtual, no expresado explícitamente, que establece una relación de intertextualidad con el texto/obra de arte que interesa al receptor. Así, un dibujo que representa a un señor con una estola en que aparece la sigla PNV, sosteniendo un pendón en que está escrito «dejad que estos chicos se acerquen a mí», y abajo, un pequeño encapuchado disparando, resulta perfectamente coherente si, además de recurrir a nuestra competencia intertextual, le ponemos el marco «caricatura».

Si el dominio epistémico permite al usuario: establecer relaciones semánticas entre lexemas que no se pueden relacionar con un solo semema; identificar realidades reflejadas por el texto/obra de arte; aceptar «otras» realidades posibles; comprender lo no expresado; y situarlos en un contexto extralingüístico, sociocultural, histórico, emocional, etc., el marco permite interpretar el texto/obra de arte dentro de un concepto o *significatio*. Los flujos de conciencia, los monólogos interiores de tantas novelas (recordemos sólo a Joyce), a primera vista incomprensibles, por incoherentes, se vuelven perfectamente coherentes y comprensibles precisamente en el marco «monólogo interior» o «flujo de conciencia», entendido como el conjunto de pensamientos, sentimientos y asociaciones de imágenes y textos fragmentarios que se producen en la mente de una persona, o «monólogo interior». Del mismo modo, los versos de Alvar analizados antes, son perfectamente comprensibles en el marco «poema». Y precisamente eso es lo que hace el usuario del texto/obra de arte: pone un marco y delimita, en este caso, la realidad de la «realidad de un poema» o de la «realidad de un lienzo».

Al analizar los aspectos pragmáticos de la comunicación verbal, Reyes define la *implicatura* de la siguiente manera:

*Gran parte del significado que producimos e interpretamos al usar el lenguaje se origina fuera de las palabras mismas. Lo que queremos decir es, en parte, lo que decimos (el contenido proposicional de nuestras oraciones, su representación semántica) y, en parte, a veces decisiva, lo que no decimos, pero está implicado en lo que decimos*³⁷.

³⁶ DIJK, Teun A. van. (1988): *Texto y contexto*, cit., pág. 157.

³⁷ REYES, Graciela: *Op. cit.*, pág. 62.

No se trata de implicaciones y presuposiciones incluidas en las formas lingüísticas de tipo «María está casada con Juan» = «Juan está casado con María», sino de formas subyacentes al texto. Aclaremos esta afirmación con el mismo ejemplo que comenta Reyes³⁸: «En el texto: «-¿Qué hora es?- Todavía no ha pasado el cartero», el interlocutor que hace la pregunta sigue el siguiente razonamiento: «el que me contesta sabe que yo sé que el cartero pasa aproximadamente a las doce y que también sé que él lo sabe, por tanto, quiere decirme que todavía no son las doce»».

Un guiño cómplice similar le hace Velázquez al interlocutor, en el siguiente diálogo imaginario: «Los dos sabemos que en el espejo se reflejan los rostros de los reyes. Por tanto tú sabes que yo retrataba a Sus Majestades, cuando en el salón irrumpieron la infanta y sus meninas que ves en el cuadro».

Está claro, a nuestro juicio, que el usuario establece unas relaciones intertextuales con textos no expresados, que le permiten decir o entender lo que no se dice explícitamente, poniendo en práctica el llamado «principio de cooperación», que «hace funcionar la maquinaria lingüística de modo que sirva razonablemente bien para la comunicación»³⁹.

Estos ejemplos ilustran la posibilidad de que se establezcan relaciones entre el texto/ obra de arte y otros textos no expresados, que le permiten al destinatario (re)conocer y utilizar todo lo aprendido anteriormente y llegar a la comprensión (total) de los mismos. Queda claro, en nuestra opinión que, contemplada desde esta perspectiva, la implicatura puede ser considerada también una faceta de lo que hemos llamado intertextualidad.

Podemos decir, que para la comprensión (total) del texto, el receptor tiene que estar dotado de un determinado nivel de competencia semántica, textual e intertextual. Igualmente, para la comprensión (total) de una obra de arte, se requiere un determinado nivel de competencia artística, semiótica, plástica e intertextual.

La competencia semántica y semiótica, respectivamente, le permiten al destinatario del texto/obra de arte entender que más allá de la semántica/semiótica referencial existe otra posible, sin correlatos verosímiles o posibles en la realidad.

La competencia textual y plástica le ayudan al destinatario a recorrer el camino desde la estructura patente, material (texto, imagen, volumen), hasta la estructura latente, hasta la intención comunicativa del productor.

La competencia intertextual le ayuda al destinatario del texto/obra de arte a identificar y desmontar distintos mecanismos de coherencia, principalmente en la estructura latente, establecer relaciones entre el texto/obra de arte que se le destina y otros textos expresados explícitamente y, de manera particular, entre el texto/obra de arte y otros textos no expresados, pero siempre virtuales en la mente del usuario.

³⁸ *Op. cit.*, pág. 62.

³⁹ REYES, Graciela: *Op. cit.*, pág. 63.