

# Divertimentos y espejismos

*Un estudio sobre los códigos de la pintura,  
la música y el lenguaje verbal,  
desde la semiótica y la lingüística*

Andrés Calle Noreña



# Divertimentos y espejismos

*Un estudio sobre los códigos de la pintura,  
la música y el lenguaje verbal,  
desde la semiótica y la lingüística*

# Divertimentos y espejismos

*Un estudio sobre los códigos de la pintura,  
la música y el lenguaje verbal,  
desde la semiótica y la lingüística*

Andrés Calle Noreña



**Programa de Comunicación Social y Periodismo  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Universidad de Manizales**



**Facultad de Ciencias Sociales y Humanas**  
Programa de Comunicación Social y Periodismo

**Guillermo Orlando Sierra Sierra**  
Rector

**Jorge Iván Jurado Salgado**  
Vicerrector Administrativo

**Gonzalo Tamayo Giraldo**  
Decano Facultad de Ciencias Sociales

**Adriana Villegas Botero**  
Directora  
Programa de Comunicación Social y Peiodismo

**Divertimentos y espejismos**  
*Un estudio sobre los códigos de la pintura, la música y  
el lenguaje verbal, desde la semiótica y la lingüística*

© **Andrés Calle Noreña**  
santarrosa61@yahoo.es  
@mambre61

ISBN: 978-958-9314-97-5  
2017

Sobre la portada:  
Pine trees. Obra de un artista japonés Hasegawa Tohaku (1539–1610), que inspiró a Greeg Dunn.  
Tomada de: <http://theairspace.net/interviews/the-brains-artistry-a-conversation-with-neuroscientist-and-artist-greg-dunn/>  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Hasegawa\\_Tohaku\\_-\\_Pine\\_Trees\\_%28Sh%C5%8Drin-zu\\_by%C5%8Dbu%29\\_-\\_right\\_hand\\_screen.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Hasegawa_Tohaku_-_Pine_Trees_%28Sh%C5%8Drin-zu_by%C5%8Dbu%29_-_right_hand_screen.jpg)

**Diseño y diagramación**  
Gonzalo Gallego González

**Centro de Publicaciones**  
**Universidad de Manizales**

Los textos pueden reproducirse siempre y cuando se cite la fuente.  
(Ley 23 de 1982. Art. 31: Derechos de autor).



## Contenido

Presentación . . . . .	7
Exordio . . . . .	11
El divertimento musical y los espejismos . . . . .	23
Estudio de raíces griegas relacionadas con los símbolos . . . . .	35
La capacidad simbólica y el pensamiento en el cerebro . . . . .	39
Cómo la dualidad tiene que ver con la discontinuidad: síntesis, análisis . . . . .	47
Afuera y adentro del cerebro . . . . .	53
La meta-representación, la fluidez cognitiva y el arte . . . . .	54
Características de los lenguajes . . . . .	59
Lo no verbal . . . . .	59
Lo verbal . . . . .	62
Lenguaje formal . . . . .	66
Pintura, música, y códigos . . . . .	74
Sobre el lenguaje de la música . . . . .	77
Las pragmáticas del lenguaje y el poder . . . . .	81
A manera de conclusiones . . . . .	85
La inconsistencia de las dualidades, la transposición de códigos y la creatividad . . . . .	85
Bibliografía . . . . .	91

Calle Noreña, Andrés

**Divertimentos y espejismos.** *Un estudio sobre los códigos de la pintura, la música y el lenguaje verbal, desde la semiótica y la lingüística.* -- 1 ed. - Manizales: Centro de Publicaciones, Universidad de Manizales, 2017

94 páginas, imágenes, tabla

Incluye bibliografía

ISBN: 978-958-9314-97-5

1. Pintura 2. Música 3. Semiótica 4. Simbolismo en el arte 5. Filosofía del lenguaje  
6. Lingüística I. Título II. Calle Noreña, Andrés

Dewey 302.2 / C157

Norma de descripción bibliográfica, RDA  
Descriptores recuperados de las listas de encabezamiento LEMB  
Universidad de Manizales. Biblioteca



## Presentación

Divertimentos y espejismos es un estudio sobre los códigos de la pintura, la música y el lenguaje verbal, desde la semiótica y la lingüística. La presente reunión de textos que propone Andrés Calle Noreña se lee con interés y gusto, gracias a que no se trata del sometimiento de la pintura, la música y el lenguaje verbal, sobre todo la literatura, a la coyunda de la semiótica y la lingüística, como lo sugiere su título. Estas dos disciplinas de la logística del lenguaje deben, más bien, rebajar sus pretensiones de explicación y objetivación, ante las realidades de todo lo que merezca llamarse “lenguaje”, de acuerdo con el aparte *Características de los lenguajes*, en el que el autor mejor muestra su agudeza como conocedor de la comunicación humana. La naturaleza fundamental del lenguaje responde a la necesidad de interlocución, tanto de demandarla, como de sentirse interpelado, y esta naturaleza campea en el pensamiento y los lenguajes de las artes, y en el universo de la comunicación de las inteligencias. Esto no implica que el profesor Calle Noreña no reconozca las especificidades de todos estos lenguajes, o que banalice las competencias de sus cultores o expertos; pero afirma igualmente sin inhibición, que *“procesos de pensamiento y producciones de arte (...) en realidad no son cosas distintas”*. La filosofía dominante de Occidente ha privilegiado la lógica y el método, el concepto y la proposición enunciativa; en estos ensayos, por el contrario, el escritor le contrapone a esa marcha regulada del pensamiento la dinámica de la inventiva, que echa mano de la analogía, la oposición, la deriva, la discontinuidad, la diferencia. Este es uno de los pilares de este libro.

Otro de los pilares es el motivo de los divertimentos y los espejismos, en otras palabras, de las pulsiones imprevisibles con que las artes desafían y estimulan el pensamiento, que en el autor del libro es una racionalidad estética. La música y la pintura son las artes que inspiran estos motivos; pero no son exclusivos de ellas, sino que se producen en toda la economía de la dinámica de la racionalidad. En la filosofía del arte de Hegel, lo bello artístico es descrito como belleza nacida y renacida del espíritu: belleza o pensamiento en lo sensible, que un espíritu (un artista) o el espíritu de una época, lo produce, y otro espíritu (otro artista) en otra época lo retoma, lo actualiza, y reabre su horizonte significativo o de verdad. Una concepción afín es la que se reconoce en los textos



de Andrés Calle Noreña. Podría decirse que para él somos bacantes que nos tambaleamos entre divertimentos y espejismos, que traspone-mos los códigos de unas artes en otras. De hecho, así se reproduce la cultura, como el arte ha generado más arte, y el pensamiento nuevos pensamientos. Es innegable que la escultura griega tuvo sus modelos iniciales en la solemne rigidez de los relieves egipcios de su arquitectura pero otro fue su cantar cuando la épica de Homero comenzó a inspirar la pintura de la cerámica griega y empezó a alentar la figura que había que plasmar de los dioses, y los héroes en la escultura. El profesor deleita cuando toma *La Divina Comedia* de Dante y la dispone como un sol que da estatus a la lengua italiana, a la literatura, la pintura y la música, y no sólo en su época, sino todavía, cómo versos de Dante renacen y renacen en obras de artistas y pensadores actuales. La afinidad con Hegel, no deshace sin embargo la diferencia: en Divertimentos y espejismos, el pensamiento es una modalidad de la racionalidad estética; en Hegel, la estética es una de las dimensiones del pensamiento.

Y el tercer pilar de esta reunión de textos, afín por lo demás a la dominancia de lo estético en la disposición intelectual, es la lógica del juicio, la lógica de situación y de pregunta y respuesta que practica Calle Noreña. “Divertimentos y espejismos” son una tentación que puede hacer avocar todo en ellos y banalizar así el *ethos* intelectual de su compromiso con el conocimiento. Pero tener tensiones no es igual a caer en ellas, y este punto lo deja bien claro el autor: “*Tal vez sólo con recuperar discusiones de las cátedras, con hacer preguntas y hablar sobre la música y la pintura, en forma teórica; pero que invita a la contemplación y a la escucha, al goce estético, con esto se habrá cumplido con creces el propósito*”, es decir, este libro.

**Javier Domínguez Hernández\***

Medellín, 26 de julio de 2017

---

\* Profesor Titular del Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Doctor en Filosofía, Universidad de Tübingen (1988), becario en Filosofía, Universidad Jagiellonsky, Cracovia, Polonia (1977-1978), Licenciatura en Filosofía y Letras, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia (1972). Desde 1995 a 2013, Miembro del Grupo de Investigación de Teoría e Historia del arte, Universidad de Antioquia y del Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte. Director de la revista Estudios de Filosofía, 1990 a 2000. Publicaciones: Cultura del Juicio y experiencia del arte. Ensayos (2003). El arte: entre la memoria y la historia. El arte y la fragilidad de la memoria. Lucidez histórica y tono épico. Hegel y Agamben sobre el arte y el artista. En: Diálogos desde la diferencia. Debates sobre pensamiento estético e historia del arte.



*Ecce cor meum*

*“¡Qué combate para obtener  
que la visión entera se encerrara en las palabras,  
sin que se derramara fuera una gota!”*

Niko Kazantzakis  
Carta al Greco



Stroboscopic image of the hands of Russian conductor, Efraim Kurtz. Photo by Gjon Mili, 1945.  
Tomada de: <https://co.pinterest.com/pin/72831718946360174/>



## Exordio

En este texto se ha seguido un camino de ida y vuelta: estudiar el arte, la plástica y sobre todo algunos casos de la pintura y la música, porque no se trata de ser omnicomprendidos ni exhaustivos; se tomarán piezas determinadas, momentos, autores, para profundizar en conceptos de semiótica y lingüística, y se han hecho exploraciones relacionadas con el funcionamiento del cerebro, en palabras de Changeux y Ricœur, con lo que atañe a *Lo que nos hace pensar* (1998). Así mismo, se trata de apropiarse de unas teorías de campos que se pueden conectar entre sí, para entenderlas, confrontarlas, discutirlos, analizarlas, desde las obras de arte y a través de la verbalización.

Rowell comenta la frase de Horacio: “*Ut pictura poesis*” y dice que (ésta) *se ha utilizado durante mucho tiempo en las discusiones comparativas sobre las artes*. Continúa: “La interpretación crítica de este fragmento sin duda ha extendido su significado más allá de lo que Horacio tenía en mente, pero la idea de que las varias artes presentan propiedades comunes y son susceptibles al análisis por medio de un vocabulario común, se ha enraizado con fuerza. Al reconocer que nuestro uso del lenguaje obviamente comunica nuestra experiencia del arte, es inteligente permanecer conscientes de que el problema es parte verbal; pero si no tuviéramos el lenguaje, ¿no sentiríamos de todos modos semejanza entre, por ejemplo, la música y las otras artes?”. (Rowell, 1999. p. 35).

Hay puentes y también fronteras. Desde otro punto también hay que tener en cuenta que el lenguaje verbal permite *la representación de representaciones* (Mithen, 1998, p. 67), a partir de *las distinciones de distinciones lingüísticas*.

El propósito es establecer una relación entre la música y la pintura, con los diferentes lenguajes. Se busca deliberar sobre los límites y especificidades, y revisar si la pintura como un lenguaje no verbal; la música, como formal; y lo verbal, están encerrados en cada lenguaje, si son universos herméticos y autónomos; si no se transducen, no



se imbrican, no se confrontan. Cómo se dan las ambigüedades, lo difuso, lo nuevo. Cómo la creatividad depende de la transposición de los códigos. Cómo abordan la realidad, cómo la representan; cómo se puede, a través de estos lenguajes: pensar, conocer, comunicar; con-formar, mostrar, decir; y dar cuenta del mundo.

Al respecto, es pertinente considerar que: “Gardner –citado por Mithen– sugería que los seres humanos más sabios son aquéllos mejor capacitados para crear conexiones interáreas –o intermapas–, cuyo ejemplo más paradigmático es el uso de analogías y metáforas”. (Mithen, 1998, p. 66). Aquí está todo el plan de este estudio: las conexiones son las mismas transducciones y transposiciones; la analogía le es muy propia a la pintura, pero tiene que ver con la representación, con la producción de signos, porque no hay pintura sin significado; y la metáfora es como la matriz del lenguaje. La metáfora, de igual manera se canta y se hace poesía y música. La capacidad simbólica y la creatividad, como procesos maduros de pensamiento, como demostración de *la fluidez cognitiva* (Mithen, 1998, p. 79), despuntan con la analogía y la metáfora, en la historia de la humanidad y en el crecimiento personal de cada sujeto.

Se podría ir más allá, para pergeñar qué de todo esto corresponde a la filosofía, la ontología, la semiótica, la lingüística, la epistemología y la estética. Pero tal vez sólo con recuperar discusiones de las cátedras, con hacer preguntas y hablar sobre la música y la pintura, en forma teórica, pero que invita a la contemplación y a la escucha, al goce estético; ya con esto se habrá cumplido con creces el propósito.

De manera aparente, la pintura se vincula de manera inmediata con lo icónico, pero lo no verbal va más allá; porque también hay una práctica pictórica no figurativa. Habrá que preguntarse: esta última qué representa, sino es icónica, si no tiene un referente externo, a qué o a quién (cuando aparece el autor) les da forma. Hay que ahondar en cómo se da la relación entre expresión y contenido, en diferentes tipos de pintura, en distintas épocas; así mismo, hace falta zarandear la ‘necesariedad’ en la correlación de los signos.



Se busca estudiar cómo se encuentran la pintura, la música, el lenguaje, y también cuáles son los límites, las particularidades insalvables. Debray afirma que las imágenes no son traducibles, porque “Mostrar nunca será decir” (Debray, 2002, p. 51).

Desde otro ángulo, la música es no verbal, pero, contrapuesta a la pintura y a lo icónico, es discontinua y discreta. Pero se podría hablar de una música descriptiva, que pretende representar la naturaleza o los estados del alma humana. Desde esta posición, la música, en parte, *muestra*; pero también ni *muestra* ni *dice*. Porque es autorreferida, es sólo lo que es, música. Es formal y tiene una gramática interna como la de lo lingüístico, y es abstracta, teórica.

La *lengua* es otro lenguaje, y es único y autorreferido. Éste no muestra, sino que ‘se’ *muestra*, como gramática formal, y articula, estructura, y ‘*dice*’, hasta cierto punto, lo que los otros lenguajes no pueden narrar. Sólo la lengua se pronuncia con oraciones, su disposición es sólo lingüística, discreta, y, afirma Benveniste, propia para el análisis (Benveniste, 1997, p. 118). Del mismo modo, todo estudio de lo verbal tiene que contemplar la dualidad del lenguaje y sobre todo la diferencia entre *lengua* y *habla*. Atención, no obstante se pueden asumir las voces como sonidos continuos, como en la monodia, en el canto Ambrosiano; o se pueden tomar las grafías como imágenes, como en la caligrafía china, o en el árabe (aunque en éste no sea ideogramas sino grafemas), como si fueran elementos de decoración. Se debería hacer una alusión explícita de los códigos numéricos, por lo menos dentro del lenguaje formal, pero esto desborda el propósito del estudio.

Hay una tensión entre lo verbal y lo no verbal. Régis Debray inquiere: “...no hace falta verbalizar para simbolizar. En el amplio espectro de los medios de transmisión el lenguaje articulado ocupa una franja corta (tardía)” (Debray, 2002, p. 42). Esto nos hace enfocar la reflexión en las potencialidades de los intercambios no lingüísticos; éstas pueden ser compartidas con otros seres vivos, como los primates. Apunta Debray: “la experiencia de un animal está perdida para su especie, y con cada nacimiento todo debe recomenzar. Parece que en un estadio superior de organización,



los primates no humanos, y en particular los chimpancés, serían susceptibles de transmitirse ciertos comportamientos aprendidos, todos ligados a funciones utilitarias como la obtención de los alimentos o la consolidación de su nicho ecológico, Lo cierto es que no se conoce tradición animal que, con el paso del tiempo, llegue a sumarse a la repetición de los rasgos de la especie. Los primates aprenden uno del otro; no acumulan de consuno. Por eso, al margen de la deriva de las especies y las mutaciones genéticas, que tienen una escala geológica, las sociedades estables del reino animal permanecen invariables”. (Debray, 1997, p. 95).

Es lo que se denomina *una comunicación sobre lo social*. También Vygotsky se refiere a una etapa prelingüística en la infancia humana.

Hay un momento en la historia de la humanidad y personal, en que se consiguen *unos retazos de conversación no social* y emerge el *lenguaje*, o sea un *lenguaje sobre el propio lenguaje*, un metalenguaje, y se da *el alumbramiento de un mundo*, en las culturas y en cada conciencia individual. Anota Mithen: “ A partir del momento en que el lenguaje empezó a actuar como un vehículo para canalizar información hacia la mente – la propia o la de otra persona – , incorporando retazos de información no social, se inicia una transformación de la naturaleza de la mente... el lenguaje pasó de desempeñar una función social a ejercer una función de tipo general, y la consciencia pasó de ser un medio de predicción del comportamiento de otros individuos a gestionar una base mental de datos relativos a todas las áreas del comportamiento. En la mente apareció una fluidez cognitiva que no correspondía a un nuevo poder procesador sino que reflejaba nuevas conexiones mentales... Supuso, básicamente, el origen de la capacidad simbólica exclusiva de la mente humana”. (Mithen, 1998, p. 223).

Esto no sólo nos remite al pasado, sino también al presente y al futuro, en cuanto las interacciones más corrientes en la contemporaneidad y dentro de las nuevas tecnologías, no ocurren de manera necesaria, basadas en los lenguajes articulados. La misma imagen digitalizada es percibida como continua, como icónica. Así mismo, para quienes no tienen una formación en competencias musicales, la escucha no es *gramaticalizada* sino *textualizada*.



Hay que anotar que las producciones culturales y el lenguaje nos hacen contemporáneos, o coetáneos, de todos los hombres. Esto precisamente lo resalta Gombrich en su *Historia del Arte*. En este orden de ideas: “Los tres procesos cognitivos fundamentales para crear arte – concepción mental de una imagen, comunicación deliberada y atribución de significado – estaban los tres presentes en la mente del humano primitivo. Se encontraban en las áreas de la inteligencia técnica, social y de la historia natural, respectivamente. Pero la creación y uso de símbolos visuales requiere un funcionamiento conjunto ‘armonioso y sin fisuras’ – para usar las palabras de Gardner –, lo cual exige una ‘transversalidad de los vínculos entre las distintas áreas –para citar a Karmiloff-Smith –. Y el resultado sería una ‘explosión cultural’ – para citar a Sperber –”. (Mithen, 1998, p. 175).

A propósito, como complemento, Debray agrega más adelante: “Los paleontólogos tienen todas las razones para suponer que los primeros trazos humanos apoyaban a recitaciones verbales, que la imagen y la palabra aparecieron conjuntamente en la historia de la especie. Y los psicólogos lo han demostrado en la del individuo: la adquisición del lenguaje en el niño se produce al mismo tiempo que la comprensión de la imagen visual”. (Debray, 2002. pp. 52-53). Esto es lo que se quiere destacar, *las metarrepresentaciones*, las conexiones intermapas, la afluencia de lenguajes y las transposiciones de código. Como dice Mithen, *la inteligencia lingüística* pone en comunicación otras inteligencias (Mithen, 1998, pp. 47. 75. 77); por esto es posible pensar que quienes estuvieran en condiciones de ser interlocutores, también representaban, producían signos, y enterraban a los muertos con ceremonias, danzaban, cantaban, se pintaban y adornaban el cuerpo. También es factible que los silbos para imitar a los pájaros, y otros gritos que emulaban los ruidos de las bestias; las interjecciones, las onomatopeyas, antecederan, a la percusión, las flautas, a las formas melódicas más depuradas, al canto, a los ensalmos, a las músicas de los orígenes, de pronto envueltas en los estertores de un trance de estados alterados de conciencia; pero son todos fenómenos concomitantes. A este instante de la historia, en las orillas del Orinoco, en tiempo reciente, corresponde la narrativa



contemporánea de Alejo Carpentier, cuando describe el treno, en la novela de *Los pasos perdidos*<sup>1</sup>.

Cuando confluyen: magia, religión, trascendencia, miedo a la muerte, arte, mito, oralidad, juego, risa y llanto, y así mismo, violencia, mentira, crueldad, guerra, se asiste a los albores de la humanidad.

Aquí aparece otro problema, porque hay diferencia entre *lo pensable* y *lo representable* (Zuleta, 2001, p. 128); entre lo que es efable e inefable. No todo lo pensable es representable ni todo lo representable puede ser dicho. Hay formas de representar que no tienen referencia en lo experimentable, en éstas la correlación entre significante y significado es más *arbitraria*; sirven de manera adecuada, en un contexto hipercodificado, para conformar lo no representable; y se llega a expresiones que son sólo *formas de formas*, como los lenguajes formales, que se consideran como la mejor, o la más *competente*, representación de lo teórico, de lo abstracto y de los juicios analíticos.

Apunta Wittgenstein: “2.12. La figura es un modelo de la realidad... 2.141. La figura es un hecho...2.15. Que los elementos de la figura se comporten unos con otros de un modo y manera determinados, representa que las cosas se comportan así unas con otras. Esta interrelación de los elementos de la figura se llama estructura y la posibilidad de la misma, su forma de figuración... 2.1512. Es como un patrón de medida aplicado a la realidad...2.1514. La relación figurativa consiste en las coordinaciones entre los elementos de la figura y los de las cosas... 2.172. Pero la figura no puede figurar su forma de figuración; la ostenta. 2.174. La figura no puede, sin embargo, situarse fuera de su forma de representación... 3. La figura lógica de los hechos es el pensamiento. 3.001. ‘Un estado de cosas es pensable’ quiere decir: Podemos hacernos una figura de él”. (Wittgenstein. 1994. pp. 23. 25.27.29).

Un dilema filosófico se evidencia si se pregunta: lo pensable, lo representable y lo efable, ¿son tales como resultado de una convención codificadora?, “cuando dos funtivos (expresión y contenido)

---

1 [http://www.cubaliteraria.com/autor/alejo\\_carpentier/obras/fragm2.htm](http://www.cubaliteraria.com/autor/alejo_carpentier/obras/fragm2.htm)  
Remitirse a este fragmento de Los Pasos perdidos, de Alejo Carpentier. Revisado el 12 de diciembre de 2010.



entran en correlación mutua: pero el mismo funtivo puede entrar también en correlación con otros elementos, con lo que se convertirá en un funtivo diferente que da origen a otra función. Por lo tanto, los signos son los resultados provisionales de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código”. (Eco. 2000. p. 84). El signo está enfermo de inestabilidad y de relatividad, y ¿esto cómo afecta la percepción de la realidad, el conocimiento?

Estanislao Zuleta estudia el concepto de *lo trascendente* en Kant. Afirma que lo esencial del sujeto es una subjetividad no empírica, sino trascendental. *Lo trascendental es lo máximo de comunicable y lo mínimo de expresividad* (Zuleta, 2001, p. 126). Esto coincide perfectamente con lo hipercodificado, en Eco; y es contrario a lo hipocodificado, que es de baja fragmentación y caracterizado por *galaxias expresivas y nebulosas de contenido*. (Eco. 2000. p. 282).

Esto tiene mucha pertinencia al considerar la pintura y sobre todo lo icónico, porque en este caso se trata de signos *de semejanza y proporción*, que tienen una correlación más *necesaria* entre significante y significado, porque tendrían un referente empírico (algo que va a criticar Eco, 2000. p. 287). Sobre todo la pintura icónica podría ser muy expresiva. Pero esto también tiene sus dificultades, porque el intérprete de altas competencias puede apreciar la hipercodificación del código, por ejemplo en la pintura renacentista. ¿Sería ésta, la pintura icónica, la de-mostración de la realidad (como se da en el hiperrealismo, como en Caravaggio; o en Durero, o los artistas de la Ilustración), o simplemente otra función semiótica, y una más de las maneras de comunicar el conocimiento de lo concreto? Si no es así, ¿cómo *mostrar* la realidad?

En el otro caso, la música puede ser calificada como trascendental e hipercodificada y por tanto *comunicable*. De manera efectiva hay una relación entre el rechazo a las formas canónicas católicas, icónicas, después de la Reforma Protestante y un desarrollo grande en la música, que está asociado con la lectura de pentagramas y con el



estudio analítico, con la consolidación del estatuto de las ciencias, de manera especial en el norte de Europa.

Pero se vuelve al mismo punto, ¿los signos por sí solos proporcionan esta transformación o se requiere un proceso cultural de apropiación, interpretación y capacitación para la producción y creación en las artes académicas? Porque, por ejemplo, con la industria cultural se ha alcanzado la divulgación de alta cultura y de la música clásica, en particular, de una manera impensable, pero los auditorios no experimentan una transformación de sus competencias cognitivas y difícilmente están en capacidad de efectuar las transposiciones de códigos con otras artes y experiencias. Esto se evidencia en la falta de críticos de arte autorizados y en la mínima difusión en los medios de comunicación, de literatura especializada de música o de arte. Además, lo anterior pone en tela de juicio lo que se denomina como *comunicable*, porque la sola posibilidad del acceso, de la reproducción y envío, en proporciones inauditas, no convierte a la música en tal, y en la acepción de Zuleta, tomada de Kant, la música es comunicable en un contexto de cultura de la literalidad y del fomento del conocimiento abstracto.

En este punto hay que hacer referencia a los límites entre verbal y no verbal, o también lo efable y lo inefable. Pone Eco: “Ahora bien, la efabilidad reconocida del lenguaje verbal se debe a su gran flexibilidad articulatoria y combinatoria, obtenida gracias a la utilización de unidades discretas muy homogeneizadas, fáciles de aprender y susceptibles de una reducida cantidad de variaciones libres”. (Eco, 2000. p. 261).

Lo anterior es intrínseco del lenguaje verbal, no obstante éste puede ser trascendental o expresivo, esto depende de las codificaciones, de las unidades culturales que se plasmen en la literatura, pero también de los libros, los lectores y los procesos de lectura. La oralidad espontánea ya está imbuida de expresividad. El signo verbal es sonoro, lo afirmó De Saussure, él se refiere a “una imagen acústica” (Benveniste, 1997, p. 50). Además, la escritura es una tecnología que no altera los códigos verbales, como tampoco los modifica la emisión virtual. La verbalidad convertida a grafismos, por sí misma no es



expresiva ni comunicable. Sólo la competencia para leer y escribir, cambia de manera definitiva la reflexión sobre la lengua en sí misma y puede dar paso a la lingüística y a las literaturas especializadas, al método científico, al enciclopedismo, y a todos los metalenguajes, a la impresión y apropiación de los lenguajes formales, todas éstas expresiones definitivamente *comunicables*.

Hay que afirmar, para este punto, que la edición de gramáticas y de diccionarios, y también de códigos legales, incide no sólo en la producción de signos, en las transposiciones, sino en la transformación de las estructuras socio-políticas y económicas, a partir de la Modernidad.

También se puede colegir, con Eco, que el problema no son los signos, sino los modos de producción de los mismos: *el reconocimiento, la ostensión y la invención*. Esto permite replantear la estética y la comprensión de la pintura, de la música, y del arte en general. Éste será el límite del estudio propuesto, más allá habría que profundizar en cómo se transforman los modos de producción de signos, a partir de las transposiciones entre pintura y música, y de las mediaciones del lenguaje verbal.

Se cuestionarán *los modos de producción de la ostensión y la reproducción*, como cercanos, propicios para la conservación de unidades culturales muy asumidas, y para la sustentación de prácticas de poder establecidas. Eco insiste en que en las culturas antiguas no hay aprecio por la innovación y antes se le considera como un riesgo. En este punto se puede hacer una mención necesaria de los trabajos de Walter Ong, al proponer las *Psicodinámicas de la oralidad* como propias para la homeostasis. En contraposición, están la literalidad y a las lecturas individuales, como detonantes de la duda, el disenso y la crítica. Por supuesto, esto no funciona de una manera inmediata ni exacta, porque hay demasiadas excepciones.

En cambio, se hará énfasis sobre todo en *la institución de código* (Eco, 2000. p. 231), y en los procesos en que hay manipulación textual, o manipulación estética, al CAMBIAR LOS CÓDIGOS (Eco, 2000. p. 231), en la pintura, en la música, en los relatos y la literatura, como alternativa de creatividad, de rompimiento de moldes; y se



confrontará este modo de producción con condiciones de inestabilidad, de ambigüedad, de dualidad, que son propias del mismo funcionamiento del cerebro, del lenguaje verbal y de las fronteras históricas, de las crisis y coyunturas, en la producción cultural.

Por esto no se pueden ni aislar entre sí, ni desprender los productos culturales del conocimiento y de la indagación filosófica; por esto es procedente estudiar las transposiciones, las particularidades y límites; y las posibilidades que tienen para plantear funciones semióticas. También en las transposiciones entre diferentes lenguajes y en las mediaciones del lenguaje verbal hay otras aproximaciones a los fenómenos. Wittgenstein afirma que la filosofía: “Debe delimitar lo pensable y con ello lo impensable. Debe delimitar desde dentro lo impensable por medio de lo pensable. Significará lo indecible en la medida en que representa claramente lo decible. Cuanto pueda siquiera ser pensado, puede ser pensado claramente. Cuanto pueda expresarse, puede expresarse claramente” (Wittgenstein. 1994. p. 67).

Se pretende diferenciar, definir, en primera instancia; para, después, contrastar tipologías, y volver a co-relacionar sistemas, *sistemas código*, y *códigos*. El propósito es hacer encontrar *la ambigüedad* de las fronteras que limitan los conceptos y los sistemas, con la producción de signos y con la riqueza de la creatividad en las culturas. Ahondar en productos culturales, de música y pintura, y en parte de la plástica, que han sido novedosos, únicos, que se han convertido en códigos en sí mismos, y que replantean, desmoronan, resignifican, los cánones, las escuelas y abren los tiempos y las artes, a partir de transducciones y las transposiciones de código.



Oliver Sacks, seated at his piano in the little house in Topanga Canyon. Photo courtesy of the Oliver Sacks Foundation.

Tomada de: <https://www.sciencefriday.com/articles/an-on-the-move-playlist/>  
<https://feelthebrain.me/2016/09/14/la-musica-de-oliver-sacks/>

# MUSIC

THE ORIGINAL  
MOOD-ALTERING,  
NON-FATTENING,  
WONDER DRUG.

ASK YOUR DOCTOR  
IF MUSIC IS RIGHT FOR YOU.

COMMON SIDE EFFECTIVES INCLUDE,  
BUT ARE NOT LIMITED TO, SPONTANEOUS HAPPINESS,  
INCREASED MEMORY AND MOTOR FUNCTION,  
CONNECTION TO OTHERS, MOVEMENT OF THE FEET AND HEAD,  
AND THE OCCASIONAL PERSISTENCE OF CATCHY MELODIES.

Música // la droga milagrosa que cambia el caracter, que no engorda // preguntale a tu doctor si la música es adecuada para ti // algunos efectos secundarios pueden incluir (pero no están limitados): felicidad espontánea, mejor memoria y función motora, conexión con los demás, movimiento de pies y cabeza y la persistencia ocasional de melodías pegadizas.

Oliver Sacks



## El divertimiento musical y los espejismos

¿Por qué *divertimento* y espejismos? Precisamente para centrarse en la importancia de la música y la pintura. El divertimiento, más allá del disfrute que puede producir la escucha y que connota liviandad, indaga por la divagación, la elongación de las formas, de la gramática interna, en la música. El espejo es visual y es engañoso, porque puede detentar las cosas, falsearlas y no alcanza a retenerlas, es el reflejo que duplica una imagen y es el vacío. En el primero todo es onda sonora; en el segundo es onda-corpúsculo; la física que se encuentra con el significado o viceversa.

El primer término hace alusión a la música, aunque no sólo a ésta, porque también podría referirse a la literatura. Esta acepción sirve para acentuar la posibilidad de que haya *transposiciones de código* entre el lenguaje verbal y las formas musicales. Pero ex profeso se quiere acentuar la ambigüedad; al ser la música una forma discontinua, discreta, se toma como *divertimento*, algo que se muestra con cierta libertad y con un carácter abierto, que deja improvisar; o también como una forma que se replica, es un encadenamiento de ecos o una estructura de fractales.

Está lo discreto que se escucha en unidad: es fragmentación, forma y armonía, composición; estructura y gramática interna que sostienen una obra que se asume como un totalidad, una *completitud*. Así sucede en el barroco, la música más formal aparece grácil, casi divertida, móvil, dúctil. Es una estructura del contenido que coincide con la forma de la expresión y es una síntesis, en cuanto condensación de musicalidad; pero también es pura forma y por lo tanto, pura abstracción. No es una música descriptiva, es teórica en su concepción. El divertimiento también se puede entender como algo original, irrepetible o novísimo, como puede suceder en las improvisaciones del jazz. Esto precisamente es lo que se denomina como una creatividad que rompe las normas.



Se pudo hablar del icono que tiende a ser lo universal, de manera aparente. Porque el etnocentrismo confunde lo que es propio de una cultura, con lo más necesario y le queda difícil comprender cómo otros pueblos o prescinden o aprovechan determinados signos y convenciones. Para Occidente puede ser impensable una plástica sin imágenes; en cambio, los aborígenes australianos construyen universos con la reiteración de círculos. No todos los pueblos recurren de manera necesaria a los iconos; ni éstos son expresiones denominadas ‘primitivas’.

El icono tiene proximidad con la naturaleza, con lo real. Claro que habría que discutir qué es lo natural. Pero el icono puede caer en el iconismo, en *la visión ingenua del signo* o con *la falacia extensional* (Eco, 2000. p. 104), o sea, en el signo que se confunde con la cosa que representa, y que lo anula.

El espejo, en cambio, es un artefacto, un artificio. No es nunca lo que muestra y crea la ilusión de que se tiene lo visto; es una trampa, es una ficción. Pero también, dentro de la Modernidad el espejo como tal, se convierte en un instrumento de conocimiento y de representación, junto con las lupas y la cámara obscura, porque permite recrear la realidad como nunca antes se había podido ver, como si el espectador se pudiera sumergir dentro de la escena, hacer parte de ésta. A propósito: “El maridaje del ojo y la lógica matemática han tenido por efecto abrir a la mirada la naturaleza física, y no sólo mitológica o psicológica. La perspectiva artificialis nos ha descubierto la tierra al liberarnos de las dos... La inversión metafísica de los polos del universo ha sido ante todo un hecho óptico, y la revolución de la mirada, como siempre, ha precedido a las revoluciones científicas y políticas de Occidente”. (Debray, 2002. p. 198). Esto concuerda de manera perfecta con lo que se ha sostenido en otras partes de este texto, las transformaciones dependen del intérprete, como lo llama Peirce, es un problema de pragmática y de competencia; con artificios o sin ellos, el cambio se tiene que dar, en este caso, en la mirada, en la forma de mirar, en el cómo, y en las preguntas que se le hace a lo que se mira; esto genera conocimiento y altera la posición en el mundo y frente a la realidad. Lo que se afirma de la mirada, con Debray, se puede



aseverar de la escucha, en la música; y de la mirada sin escucha, en la lectura. Además, para mirar y escuchar, y trastocar la epistemología, la reflexión filosófica, la estética, son imprescindibles: la confrontación de las culturas y tradiciones; generar otras transducciones en el cerebro y la transposición de los códigos.

El espejo puede ser visto en los cuadros de los holandeses como técnica. Necesaria para conseguir la perfección en la disposición y en la composición, y como un recurso temático para crear una nueva visión del espacio y para renovar la mirada. En estas obras se invita a pasar al interior de los domicilios de una nueva clase de gente, la de las urbes, de los oficios liberales; pero además el espejo es un recurso de retórica y de contenido, porque amplía y modifica los espacios. La imagen que se proyecta dentro de un espejo es completa, continua, y es más, es panorámica. De la misma manera el artilugio puede estar predisposto para deformar, para crear ambigüedad, una atmósfera de cierto vértigo. Pero cuando hay otros espejos, reflejos de vidrio, ventanas, se multiplican las imágenes en fragmentos, que también son icónicos, pero dan una sensación caleidoscópica, de trance, como si se tratara de fosfenos; se rompen los límites de las habitaciones, de la realidad y de la imaginación.

Por una parte hay demarcación, contorno, límite; y por la otra, está lo difuso, indefinido, lo indeterminado. Esto es más fácil de observar en la plástica y en la pintura, hasta en las pantallas de video; en la música tiene que ver con efectos, con variaciones en la interpretación y hasta con ruidos, como puede pasar en un vibrato, o en una soprano coloratura; o en una sordina, entre otros. También en los distintos niveles de la lengua hay ambigüedades, como puede ser la de los alófonos, o también la homofonía o la homonimia.

Entonces, estos fenómenos suceden tanto en los signos discretos, como en los análogos. Como si la continuidad y la discontinuidad se pudieran, a un mismo tiempo, distanciar y diluir, lo que constituye toda una paradoja ¿Es un problema de la realidad, de las cosas; de la percepción, de la subjetividad, del sujeto; del código, de la convención, de la función semiótica, de la cultura como gran interpretante? Esto es lo que interesa revisar y reflexionar. ¿Son los signos los que



se alteran, o son las producciones de los mismos, las pragmáticas y las apropiaciones, las miradas, las escuchas, las exposiciones?

Un divertimento musical, interpretado ante el espejo también está en el espejo, porque éste no lo deja escapar, porque se afecta y se hace trémolo.

Antiguamente en el cuadro no se podía conservar el registro de la música como tal, sólo quedaba el sentido: podía ser la connotación, en cuanto la música evocaba el mundo del espíritu; podía tener insinuaciones de la mitología, o servir para el culto. Es importante tener en cuenta que en los países de la Reforma, sobre todo de la enseñanza Calvinista, el rechazo de las representaciones icónicas de temas religiosos influyó para que se diera el gran desarrollo de la música.

También tiene la música una parte denotativa, en cuanto las pinturas proporcionan una arqueología de los instrumentos, de las técnicas, de las mismas partituras; a partir de la revisión de los cuadros se han podido reconstruir, perfeccionar, copiar artefactos y también se ha llegado casi a reproducir con fidelidad la sonoridad y la tesitura de lo que pudieron ser los recitales, la música de cámara, dentro de los recintos que recrean están obras, y demostrar este gusto como algo distintivo de una minoría de ciudadanos refinados que demandaban y solventaban la producción de los artistas. Este trabajo de recuperación de los ambientes y de la organología ha logrado una especialización muy exigente con personajes como Jordi Savall i Bernadet, o como Eduardo Paniagua, para sólo mencionar a dos muy destacados. En las esculturas medioevales, en los capiteles y artesonados, ya se podían rastrear mínimos detalles; pero nada igual a todo lo que aparece en un lienzo holandés de los siglos XVII y XVIII, hay verdaderas obras que no obstante ser visuales, son audíbles, o resonantes, que se anticipan a la eclosión de las nuevas tecnologías.

Hay una correspondencia entre música y pintura: porque de la misma manera que hay piezas de música que son reales paisajes sonoros; así mismo la pintura puede ser transductora de la armonía de las atmósferas y de los mismos instrumentos. Esto no sólo pasa en la



música descriptiva, porque la música toda, hasta la más abstracta, la serialista o dodecafónica, puede considerarse multisensorial o multi-perceptible. Así mismo, se podrían hacer equivalencias sonoras de colores y texturas (de igual manera que se habla de temperaturas), en trabajos pictóricos abstractos.

Pitágoras hablaba de *la música de las esferas*, que resultaba de la relación entre las proporciones de la música y los cuerpos celestes; explicaba que había una concordancia, o mejor, consonancia, entre la armonía de la música y la del cosmos<sup>2</sup>. En el presente se pueden graficar los movimientos musicales. En la música y en las representaciones de formas teóricas que no tienen un referente empírico, la forma de la expresión es la forma del contenido.

Hacia el presente, con la fonografía, y los medios de comunicación, es posible conseguir la convergencia de imágenes, movimiento, sonido, y una sensación de tener más dimensiones. Se puede tratar de una filmación de un músico en una habitación con espejo incluido; o también de una escena de un cuadro, en la que alguien interpreta en un clavecín, un piano, una partitura, como ocurría en un óleo tradicional, clásico, en un primer plano. En un ambiente refinado, era muy posible que el mismo pintor fuera, a la vez, intérprete de música, o, incluso, que un músico se interesara en hacer bosquejos.

Así se ven varios cuadros de Vermeer, en los que recrean conciertos y lecciones de música. Esta composición puede tener un espejo como elemento decorativo, que proyecta lo no visto; o también puede suceder que lo que muestra el cuadro es otra escena y en ésta haya un espejo que muestre al intérprete de la música. Como sucede en las *Meninas* con los retratos de los reyes.

Con los recursos actuales de la filmografía y de producción audiovisual, para una presentación de Yo-Yo Ma, se han animado los grabados del arquitecto veneciano Giambattista Piranesi (1720-1778),

---

2 [http://www.tendencias21.net/Un-satelite-de-la-Nasa-confirma-la-musica-de-las-esferas\\_a494.html](http://www.tendencias21.net/Un-satelite-de-la-Nasa-confirma-la-musica-de-las-esferas_a494.html)

Puede ser muy ilustrativa esta nota de prensa. Recuperado el 12 de diciembre de 2010.



hechos sobre unos planos para cárceles que nunca se construyeron<sup>3</sup>. Este audiovisual ha explorado, y en el trabajo se comenta, a partir de la observación de edificios de la época, sobre la relación profunda entre música y arquitectura. El chelista aparece dentro de una gran cárcel, como una inmensa catedral del horror (porque hay aparatos de tortura y el ambiente es sórdido); está ubicado en el descanso o en el cruce de un juego de escaleras, que parecen puentes, y desde allí interpreta el instrumento, con la sonoridad característica y con la profundidad que le otorgarían las dimensiones, la acústica, los materiales propios del recinto y de la época.

En este caso se trata de otros divertimentos y espejismos: se interviene un trabajo pictórico ya concluido, se le otorgaron las dimensiones de espacialidad y una sonoridad que no tenía; están los grabados, está Bach, y hay algo completamente nuevo, un producto cultural inaudito, por no escuchado antes; e inédito, por nunca antes visto. De la misma manera un cuadro holandés, español, italiano, de siglos atrás, ya anticipaba estas posibilidades y daba perfecta cuenta de *las transposiciones de códigos* entre las distintas artes.

Otra forma posible para hacer que confluyan los códigos y las creaciones, sería estudiar una obra musical que evoque cuadros, que los trate como contenidos, como es el caso específico de Los cuadros para una exposición, de Modest Petróvich Mussorgsky; pero esto aunque es descriptivo es mucho más abstracto.

Hay unas composiciones musicales que aluden a textos literarios de manera explícita. Entre éstos habría que tener en cuenta toda la música sacra. Es de destacar, para el caso, todas las cantatas de Bach, que acompañan los domingos de todo el año litúrgico y están apoyadas en los Evangelios. Sin embargo, en el barroco habría una diferencia entre una música temática y otra descriptiva, que sólo vendrá más adelante con el clasicismo. En el barroco predomina la forma como contenido.

---

3 <http://www.bullfrogfilms.com/catalog/soc.html>  
Yo-Yo Ma: Inspired by Bach Series. The Sound of the Carceri. Yo-Yo Ma performs Bach in a virtual prison designed by Piranesi. Recuperado el 12 de diciembre de 2010.



Otras producciones infaltables, en la transposición entre literatura y música, y también otras artes: ballet, pintura, teatro, etc., son las del género operístico, y también las operetas y zarzuelas. De todas maneras en estas obras, la música instrumental es más bien tributaria del canto, de los recitativos. Las imágenes verbales se imponen sobre las formas musicales, de esto depende el lirismo, la tensión dramática.

En cambio hay una música propiamente no verbal, que también es descriptiva, en ésta la forma de la expresión y la forma del contenido consueñan, se encuentran y acompañan un tema determinado, hay una composición dispuesta a través de pasajes que concuerdan con las formas sinfónicas.

Están como antecedentes imprescindibles de la música descriptiva los Conciertos para violín Opus 8, Las cuatro estaciones, de Antonio Vivaldi y posteriormente el oratorio Las Estaciones, de Franz Joseph Haydn. Toda la música del clasicismo es temática, los mismos nombres de las composiciones orientan y determinan la audición. Esto sucede en la Sinfonía n.º 3 en Mi bemol mayor Op. 55 de Ludwig van Beethoven, conocida como Heroica (Eroica en italiano), que es emblemática de romanticismo musical, porque se contrapone a los esquemas de la tradicional sinfonía clásica. Es famoso el incidente de que ésta estuvo dedicada a Napoleón Bonaparte, pero Beethoven tachó el nombre de la partitura, como rechazo a los abusos del poder del autoproclamado emperador.

Entre las obras de Beethoven, es pertinente hacer mención de la Sinfonía n.º 6 en fa mayor, Opus 68 «Pastoral», la cual el compositor subtítulo como *Recuerdos de la vida campestre*. Ésta obra sería transpuesta en forma completa en un capítulo de la novela de Los pasos perdidos de Alejo Carpentier (de la que se habló antes).

De la misma manera y hasta llegar a un patetismo, se puede encontrar esta confluencia de experiencia visual sensorial, emotiva, en el Romanticismo. Ya al abrir el siglo XX, con una intensión explícita de conmover y de impresionar, moderna y considerada escandalosa, se pueden encontrar obras como *La consagración de la primavera* (original en francés, *Le Sacre du printemps*; en inglés, *The Rite of*



Spring; en ruso, Весна священная) un ballet, basado en la Rusia pagana (L'adoration de la terre y Le sacrifice), con música del compositor ruso Ígor Stravinski.

Estos recursos de la descripción, de la recreación de ambientes, de la evocación, han sido determinantes en la filmografía, y se han convertido en unos nuevos clásicos, en referentes de la Industria cultural y son productos de masiva difusión y consumo. Se pueden revivir y 'animar' temas clásicos, como en la famosa Fantasía, de Disney, o crear cintas originales que se convierten en vanguardia, que rompen los marcos y que definen nuevos estilos. Por lo demás, ha habido películas que se centran en la música, en grandes obras o autores, o también hay todo un género muy propio de una época que es el de las revistas musicales. La música compuesta para el cine difiere de otras composiciones musicales, porque depende y completa la estética filmica. También, hay que referirse más ampliamente a todos los lenguajes sonoros y a *la banda sonora* que es el resultado de la edición de diferentes pistas de sonido, ya sean éstas: de diálogos, sonidos, de efectos y propiamente de la música de una película. Se podría afirmar que el séptimo arte es también la música del cine, la que le pertenece por entero al cine.

Aún sin proponérselo, la música remite, recrea sensaciones visuales y sensoriales en general. No obstante, como se ha dicho, en la música más abstracta, o la que se ha hecho como un juego de formas, sin un tema específico, se podría afirmar que es plástica, como sucede con las piezas más puras del barroco. Es precisamente el caso de las *Variaciones Goldberg*, para clave con dos teclados, o *el Clave bien temperado*, que es el nombre de dos ciclos de preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores de la gama cromática, de Johann Sebastian Bach.

De la misma manera, estas producciones antiguas, cuando se hace referencia a los cuadros que ilustran la ejecución o la instrumentación musical, en términos de semiótica no están lejos de las posibilidades que ofrecen la web y las nuevas tecnologías. Es un hecho que desde un teléfono móvil, desde un ordenador, o cualquier adminículo de tecnología de punta, se están enviando, en este momento, mi-



llones de ‘textos’ que revierten: palabras sonoras, escritas, lenguajes formales, formas geométricas, iconos, músicas, registros sonoros de todo tipo.

Todo esto es y sigue siendo, transposiciones y transducciones, y en últimas, sinapsis. Pero no se trata de dar cuenta de las condiciones y de las posibilidades de los sistemas de información, que no dejan de ser medios, y que por muy novedosos en todo (en materiales, en usos de energía, en conectividad, etc.), son canales, vehículos, del signo, e incluso textos; porque dentro del mercado son significantes.

Interesa sí, desde el cuadro renacentista, hasta la pantalla plana, estudiar la teoría de la producción de signos, las pragmáticas, los códigos, y, en definitiva todo lo que esto incide en los intérpretes, en los humanos; quienes, como se podría entender en Peirce y con Mariluz Restrepo, se convierten en intérpretes e interpretantes.

Por otra parte, están las preguntas filosóficas, epistemológicas y del funcionamiento del cerebro. Las épocas cambian y hay nuevas tecnologías, lo que permanece es la posibilidad de transponer códigos, de estructurar con otras formas lógicas y semióticas, de producir nuevos signos y correlaciones, de transducir. Eco habla de matizaciones, de fragmentaciones; Peirce propone los interpretantes. Hjelmslev, citado por Eco, asevera que: “La ‘materia’ sigue siendo en todo momento substancia para una nueva forma” (Eco, 2000, p. 88).

Pero vale la pena retomar a Wittgenstein, quien en sus circunstancias y con lo que era novedad en la tecnología de su momento, agrega, al respecto: “4.014 El disco gramofónico, el pensamiento musical, la notación musical, las ondas sonoras, están todos entre sí en esa relación interna figurativa que se da entre lenguaje y mundo. A todos ellos les es común la figura lógica... 4.0141 En que haya una regla general que permita al músico sacar la sinfonía de la partitura, que haga posible deducir la sinfonía del surco gramofónico y deducir de nuevo la partitura según la primera regla, consiste precisamente la semejanza interna de cosas aparentemente tan distintas. Y dicha regla es la ley de la proyección, que proyecta la sinfonía en el lenguaje de la notación musical. Es la regla de la traducción del lenguaje de la notación musical al disco gramofónico. 4.015 La posibilidad de



todos los símiles, del carácter figurativo entero de nuestro modo de expresión, descansa en la lógica de la figuración”. (Wittgenstein. 1994. p. 53).

Éste es el centro del estudio, tratar de entrar desde los códigos y los signos en estos campos cruzados, en estos divertimentos y espejismos; en los que un arte remite al otro; en que un código se transpone en otro y lenguaje verbal dice de todos y de sí mismo; en que una sensación se transduce en otras; y se crean y recrean meta-lenguajes y se hacen fluir y permanecer las unidades de sentido de las culturas.

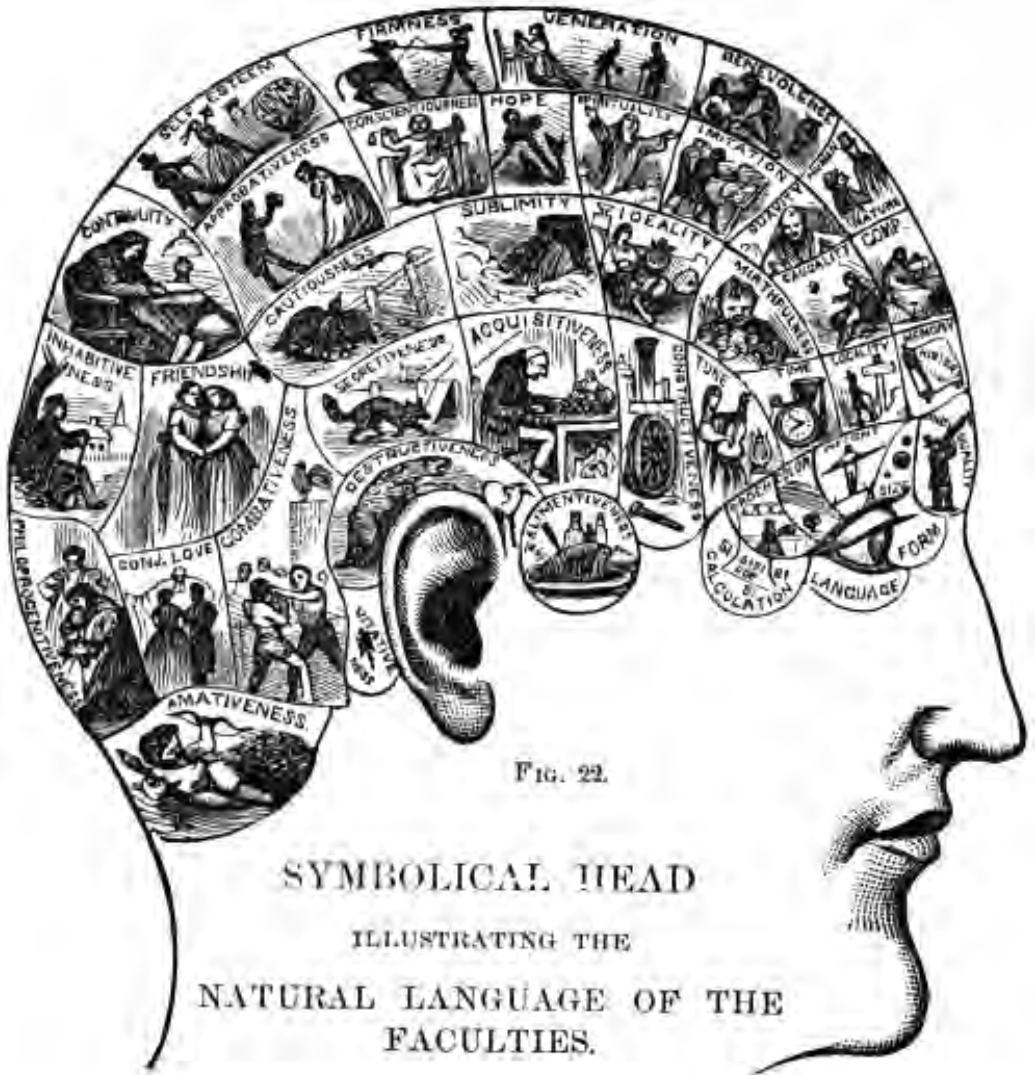


FIG. 22.

SYMBOLICAL HEAD  
 ILLUSTRATING THE  
 NATURAL LANGUAGE OF THE  
 FACULTIES.

Symbolical head. Illustrating the natural language of the faculties. También se encuentra como: Prenological chart.

Tomada de: <https://www.tumblr.com/search/phrenological%20chart>

<http://www.sbs.com.au/news/article/2014/06/13/natural-born-killers-brain-shape-and-history-phrenology>





## Estudio de raíces griegas relacionadas con los símbolos

La voz Βοη, ηζ (η) se refiere de manera indistinta al grito de hombres y animales. Cuál es la distancia entre estos seres vivos que gritan para *reaccionar* y *responder*, que son dos acciones distintas, como lo propone Cassirer (1996, p. 50). Cómo llegan los hombres a producir Παραβολε, parábolas, que se refieren a las comparaciones, y de otro modo a las sentencias y a la dicción. Está la μιμεσις, *que es imitación, representar y ser imitado*, en principio esto parece muy cercano al mundo animal, porque éstos se imitan entre sí, para tener una *comunicación sobre lo social*, como la llama Maturana y Varela, sobre todo los mamíferos más inteligentes. Pero, según estos autores, los animales no *lenguajejan*, no consiguen el *alumbramiento de un mundo*. Sólo los humanos articulan y producen diégesis.

Hace falta resaltar cómo la imitación es punto de partida y de recreación en las culturas; porque conforma la memoria, el acumulado histórico; porque si bien se aprende al imitar a los otros, el punto de inicio no es el de la genética, no se aprende sólo desde la especie; sino que se recibe la trayectoria del último que ha llegado más lejos. Agrega Debray: “Al materializar mi experiencia, la disocio de mí y le permito sobrevivirme. La extraigo de su contexto probado y la pongo a disposición de otros, la hago de libre uso, apropiable (por cualquiera que posea el código. Hago transitar lo intransitivo. Colectivizo virtualmente mi singularidad, y permito a cambio que un colectivo futuro me identifique como singular. Doy procuración a otros para vivir y pensar vicariamente lo que yo viví y pensé. Yo mismo no puedo interiorizar más que lo que fue exteriorizado antes de mí, del modo que el vínculo del adentro de un hombre con el adentro de otro aún no ha nacido pasará por un afuera, una materia trabajada, el testimonio en la carrera de postas de las generaciones”. (Debray, 1997, p. 102).

Aquí hay que hacer una reflexión, porque la producción de novedades es lo más difícil, lo que menos ocurre. Los que anteceden en esa



entrega de su ‘adentro’ velan para que los otros reproduzcan y no innoven, no cambien nada; porque el riesgo es grandísimo. El legado que cada generación recibe les ha costado tanto a los predecesores que se impone la conservación y esto se asegura por poder, con la fuerza, con la seducción y el convencimiento. Lo mismo acontece con las hablas, éstas preceden históricamente a la lengua; pero cuando se estructura un lenguaje verbal, todo lo que se desvía de la norma es considerado espurio, vulgar, inadmisibles. De igual manera sucede en las artes, las tradiciones, los rituales.

Eco apunta que: “Hay culturas en las que la ambición de los artistas es repetir muy fielmente el mismo motivo decorativo de la tradición y transmitir este saber heredado de sus padres a sus propios discípulos. Si existen variaciones en su arte no las percibimos”. (Eco. Carrière, 2010, p. 88). Por esto, las culturas más consolidadas pueden ser extremadamente conservadoras, no innovan, porque en sus condiciones, al alterar patrones puede sobrevénirles el caos, el desorden y quedar muy vulnerables.

En esto se ve que muchos se limitan a reproducir las normas y a sobrevivir. Pero en circunstancias especiales como catástrofes, guerras, migraciones, etc., se producen rupturas, y unos pocos proponen nuevos modelos, recuperan un conocimiento represado y proponen nuevas maneras de hacer las cosas, consiguen materiales inéditos, o hacen síntesis de influencias, y transforman las culturas y las condiciones socio económicas y son los que paren mundos, pueblos y civilizaciones.

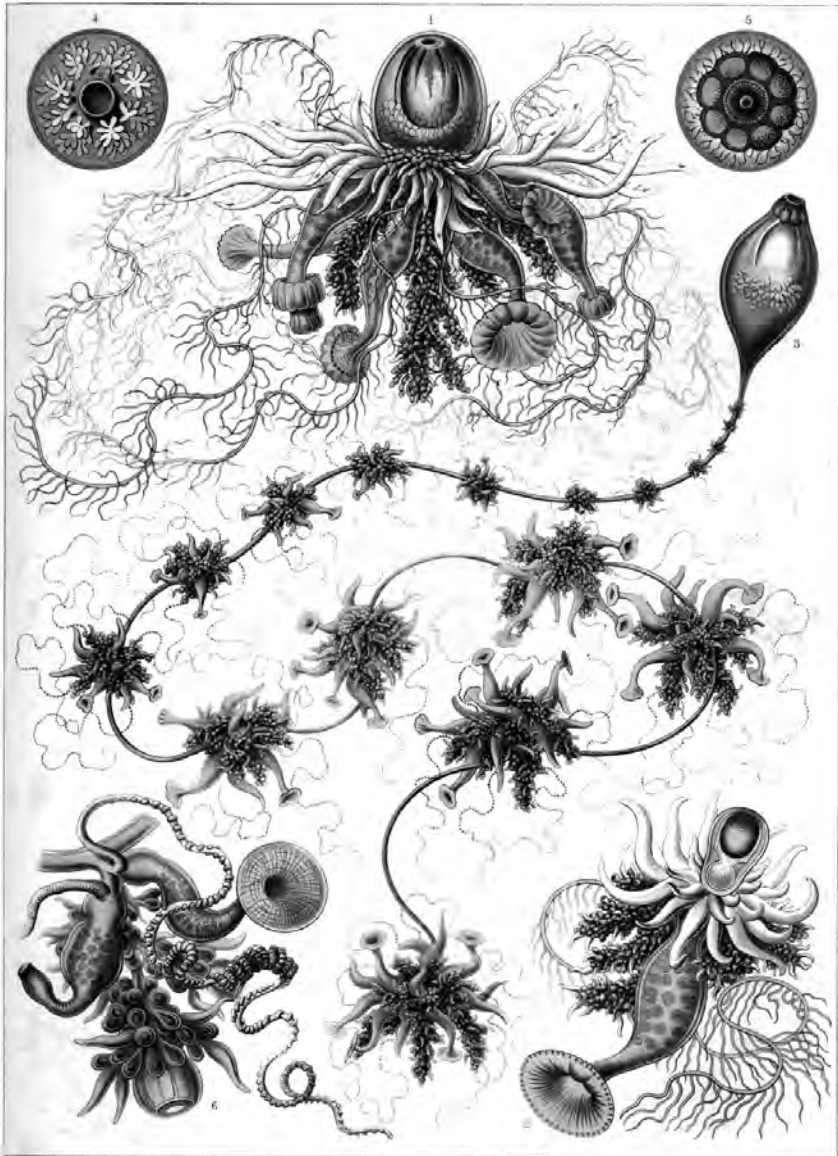
Del mero rugido, del sonido acústico se pasa al articulado: a éste le corresponde el *decir* que permite mencionar. En el griego están muy próximas: *μναομαι*, pensar en, acordarse de; *μιμνησκομαι*, *pensar, acordarse y hacer mención*. Claro, y mencionar es algo que sobrepasa toda comunicación como acto, como llamarse la atención en presencia; mencionar ya es nombrar y tener una proposición.

Las parábolas, ¿son un asunto de inteligencia, de comparar para conseguir una síntesis? ¿Qué tienen que ver estas parábolas con *la fluidez cognitiva* y con *la pasión por la analogía y la metáfora*? O lo definitivo es el logos, o es éste proferido en *Εποζ, Επεοζ, palabra, senten-*



*cia, discurso, materia de un discurso, poema y verso, que tiene la raíz de επικοζ, épicos, de poesía narrativa.*

Se ha opuesto la μιμεσις a la διηγεσι . Se trataba de hacer la *diferencia entre mostrar las acciones de los personajes y contar lo que hacen y supuestamente piensan y sienten estos mismos personajes involucrados por un tercer narrador*. También habría que hacer alusión a ερμηνευω, expresarse, explicarse, exponer e interpretar. Pero, para cerrar este estudio de raíces, las parábolas están relacionadas con “συμ-βαλλω, reunir, comparar, etc.; συμ-βολον, objeto por cuyo medio se da uno a conocer. Los que antiguamente hacían contrato de hospitalidad, guardaban cada uno parte de cierto objeto dividido en dos, que se transmitía de padres a hijos; estas dos partes acomodadas una con otra (συμ-βαλλω) servían para darse á conocer por huésped”. (Restrepo, Hernández, 1987, p. 167). De esto es lo que se quiere hablar, de cómo la comunicación es, en lo verbal y lo no verbal, simbólica.



Siphonophorae - Staatsqualen. Litografía del libro *Kunstformen. Kunstformen der Natur* (Obras de arte de la Naturaleza) Libro de litografías y autotipos del biólogo alemán Ernst Haeckel (1834-1919) Tomada de: <https://es.pinterest.com/pin/14707136254645326/?lp=true>



## La capacidad simbólica y el pensamiento en el cerebro

Como punto de partida sirve precisar que en el conocimiento de lo concreto, de lo empírico, hay coincidencia entre el estímulo y la representación simbólica. Por eso se habla de hacer analogías. Aquí habría que preguntarse qué tan objetivo o subjetivo puede ser el conocimiento que parte de una aproximación sensorial, centrada en el sujeto de conocimiento, el yo de Descartes. Sobre esto estuvieron discutiendo por siglos los *filósofos realistas* y los *nominalistas*, y los *racionalistas* y los *empiristas*. Es el debate sobre lo *a priori* y lo *a posteriori*, sobre los *juicios sintéticos* y *analíticos*. Kant hace una crítica tanto al empirismo, como al racionalismo y propone que el conocimiento nuevo depende de *juicios sintéticos a priori*. Por ahora interesa confrontar esta trayectoria con los aportes de los estudios actuales del cerebro. En el comienzo, a partir de las percepciones de todos los sentidos y de los neurotransmisores, las neuronas reciben múltiples informaciones, hacen convergencia y reducen la complejidad en aras de alcanzar una abstracción. Así se da paso a la representación. Entonces, la abstracción simbólica se puede independizar del estímulo.

Se puede hacer una correlación entre esta reducción, en las neuronas, y el código, que, entre la entropía y la neguentropía, reduce las posibilidades de combinación, y hace comprensibles y comparables dos sistemas diferentes. La abstracción y la comunicación, dependen de que el código permita y privilegie determinadas combinaciones de funtivos, y no otras. Más aún, sin la diferenciación y la fragmentación, no puede haber aproximación a la realidad ni conocimiento. Las estructuras mentales no son naturales, son imposiciones. Anota Wittgenstein: “La realidad empírica viene limitada por la totalidad de los objetos. El límite vuelve a mostrarse en la totalidad de las proposiciones elementales. Las jerarquías son y tienen que ser independientes de la realidad”. (1994. p. 141).

Para adentrarse en el estudio la neurobiología hay que considerar, según los autores, “tres aspectos distintos: anatómico (conexiones



neuronales), fisiológico (actividades eléctricas y señales químicas), y por último, mental y conductista (acción en el mundo y procesos reflexivos internos)” (Changeux y Ricœur, p. 50).

Se puede incurrir en una discusión vieja y arriesgada, sobre la realidad, lo que es cognoscible y lo que no lo es. Porque en principio la ciencia moderna se consolida a partir de un distanciamiento de la metafísica; le interesan la ontología y lo mensurable, definir qué es lo real. Era muy temprano para exponer la fenomenología.

Desde las investigaciones actuales sobre el cerebro y sobre la lingüística, es casi impensable que la mente y el lenguaje se trataran entonces como una metafísica. El cerebro produce expresiones perceptibles, tiene soportes materiales, está relacionado con estímulos físico-químicos, con electricidad. ¿Pero hace parte de la física? ¿Puede entrar en un paradigma positivo de ciencias o lo desborda?

En *el plano cartesiano* era preciso detener y aplanar el universo; la epistemología requería *los modelos mecánicos*, y también era *la época de la imagen del mundo* (de la que habla Martin Heidegger), porque todo debía ser cartografiado. Más adelante se impusieron los interrogantes de la biología y se propusieron modelos orgánicos. Pero quedaban por estudiar *el lenguaje en sí mismo*, y *las estructuras sociales*. Looke ya había anunciado una teoría de los signos, pero dentro de la filosofía (Locke, J. 1994. p. 728). Hay que hacer explícito, que en la modernidad la filosofía y la ciencia también se distancian y se independizan la una de la otra.

A finales del XIX, los antropólogos necesitaban hacer ciencia humana, con rigor, y se dieron cuenta de que los signos tejen redes que sostienen las culturas. En ese entonces, la neurología estaba en ciernes, era casi una especulación y se fundaba en prejuicios. Aparece la psicología.

Pero no se trata repasar la epistemología y el conocimiento, por ahora y para el propósito del que se ocupa el estudio, lo que hay que anticipar es esto: para estudiar los lenguajes, la comunicación, la estética, la lengua, la mente, la psique, el espíritu, es propicio hacer encontrar los estudios sobre ‘lo que nos hace pensar’ y a la semiótica



y seguramente esto develará muchos secretos. Es un hecho que la semiótica y la lingüística tienen umbrales y límites; pero cada vez es más procedente incursionar en un terreno de frontera, de ambigüedades, de incógnitas, que sobrepasa tanto la teoría de los códigos y la teoría de la producción de símbolos, como la ciencia del cerebro. Muy propio de todo esto es lo que Eco, al retomar a Hjelmslev, trata como *substancia del contenido* y que también tiene una *forma del contenido*.

A propósito, afirma Changeux: “En lugar de concebir el funcionamiento del cerebro según el esquema de ‘entrada/salida’, como es el del ordenador estándar, se considera al contrario nuestro sistema nervioso central como un sistema proyectivo, que proyecta constantemente sus hipótesis sobre el mundo exterior. Las prueba y, en ocasiones, da sentido a aquello que no lo tiene”. (Changeux, p. 46). Concluye: “Nuestro cerebro atribuye significaciones permanentemente”. (Changeux, p. 47).

Cada vez se abren puertas y surgen debates, y se adentra en un terreno que bien podría llamarse, como en los Cronistas de Indias, al referirse a un canal natural en Nicaragua, como ‘el estrecho dudoso’. Las correlaciones entre fúntivos y el mismo signo no se pueden comprender si no se profundiza en lo que es el significado. Se habla de *lo ausente*, y de lo vacío, de *un sistema de posiciones vacías: una estructura, en virtud de la cual los especímenes expresivos y unidades de contenido asumen su naturaleza posicional y oposicional* (Eco, 2000, p. 86).

Por ahora se puede afirmar que todo ocurre en el cerebro, pero posiblemente se está por desentrañar cómo ocurre, qué es, lo vacío y lo ausente, de la forma, de lo formal, del objeto en Peirce, *que lo entiende como interpretante final* (Eco, 2000, p. 115), del significado y del signo.

Como en el signo, el lenguaje todo está marcado por la dualidad: la del significante y el significado de las que habla De Saussure y de todas las demás dualidades, a las que se refiere Benveniste (1997, p. 41). Pero siempre está el riesgo de confundir el signo con el representante, con el referente empírico, en el caso de los indicios y huellas, o en el icono, como en Peirce.



Lo interesante es ver que después de llegar hasta los sistemas de posición y de oposición, de planos de la expresión y del contenido; de funtivos; lo que sigue es la correlación.

La separación es completa en los sistemas discretos, digitales, binarios. Pero visto desde otra perspectiva, muy propia de Saussure, habría que entender que *sincronía – diacronía*, es otra dualidad. Él es muy claro en afirmar que sin la sincronía no se podría estudiar la lengua en sí misma. Pero la vida de la lengua, el habla, el discurso, son diacronía. Un sistema discreto, como el de la lengua, puede subsistir como sistema código sintáctico, separado del sistema código semántico; puede conformar el código semántico, sin la comunicación. Pero esto sólo es asequible como un estudio formal y dentro de una cultura de la literalidad. La verbalidad como pragmática es correlación, algo que se con-junta y que se excogita, y también es un discurrir, un fluido.

Los sistemas analógicos no se pueden desprender de la continuidad y de la referencia a lo empírico. Porque si esto pasa, si se toman sus componentes como segmentos amorfos, o si se fragmentan hasta perder la semejanza y la proporción, se revierten, se devuelven a la materia no semiótica.

Eco estudia estos sistemas no verbales, desde la dualidad: sistema abierto – sistema cerrado. Apunta al final de la Estructura Ausente: “En el curso de este libro se han desarrollado de hecho dos líneas de razonamiento: a) por un lado, se ha tendido a la descripción de cada sistema semiótico como si fuera un sistema ‘cerrado’, rigurosamente estructurado y visto en un corte sincrónico. b) Por otro, la proposición del modelo comunicativo de un proceso ‘abierto’, en el que el mensaje varía según los códigos, los códigos entran en acción según las ideologías, y las circunstancias, y todo el sistema de signos se va reestructurando continuamente sobre la base de la experiencia de decodificación que el proceso instituye como ‘semeiosis in progress’. En realidad los dos aspectos no se oponen como una opción científica concreta contra una opción filosófica genérica, sino que el uno implica al otro y lo instituye en su propia validez”. (Eco, , p. 409).



Cerrar, en este caso, en los lenguajes que no se pueden desarticular, tiene que ver con la sincronía, y con un detener; pero como se trata de una sola articulación, el significante no se puede separar del significado, porque queda en la indefinición: entre tener función y ser funtuivo; o no tenerla y quedar como información, como soporte físico amorfo. En los sistemas verbales no hay problema, se puede separar lo sintáctico de lo semántico, y no se pierde la forma.

En lo no verbal, el 'abrir' es completud, es continuidad, propia de cada 'texto' o gran significante, y de una imagen toda, con relación a otras. En cambio, en los sistemas verbales el 'abrir' tiene que ver, según Benveniste, con un ascender en los niveles de la lengua, con *distribución e integración*, con segmentación y sustitución, pero aún al pasar al discurso, lo lingüístico sigue siendo un sistema autorreferido (Benveniste, 1997. p. 119).

Lo no verbal, icónico, no es autorreferido sino que su referente es externo o real. Porque puede haber representaciones icónicas no reales. Lo no verbal está ligado a un conocimiento de lo concreto, la descripción de un icono permite tener un juicio sintético. Lo no verbal puede ser representación de lo concreto o de lo abstracto y depende de la *híper* o de la *hipo-codificación*, que sea otra cosa diferente. También lo verbal, como concepto, como grafismo alfa-numérico, puede constituirse en un significante teórico o formal. Las representaciones continuas pueden ser formales tanto en cuanto se desprendan de su referencia externa o real; son sólo una sintaxis, o un significante, de lo teórico, son coincidencia de la forma de la expresión, con la forma del contenido, y son siempre hiper-codificadas, en un contexto de competencias especializadas, o académicas.

Esto permite avanzar en la discusión sobre las condiciones epistémicas, o de cómo se puede aprender a partir de la exposición a las imágenes y las representaciones continuas (que podrían llamarse incluso figuraciones, pero que no son iconos).

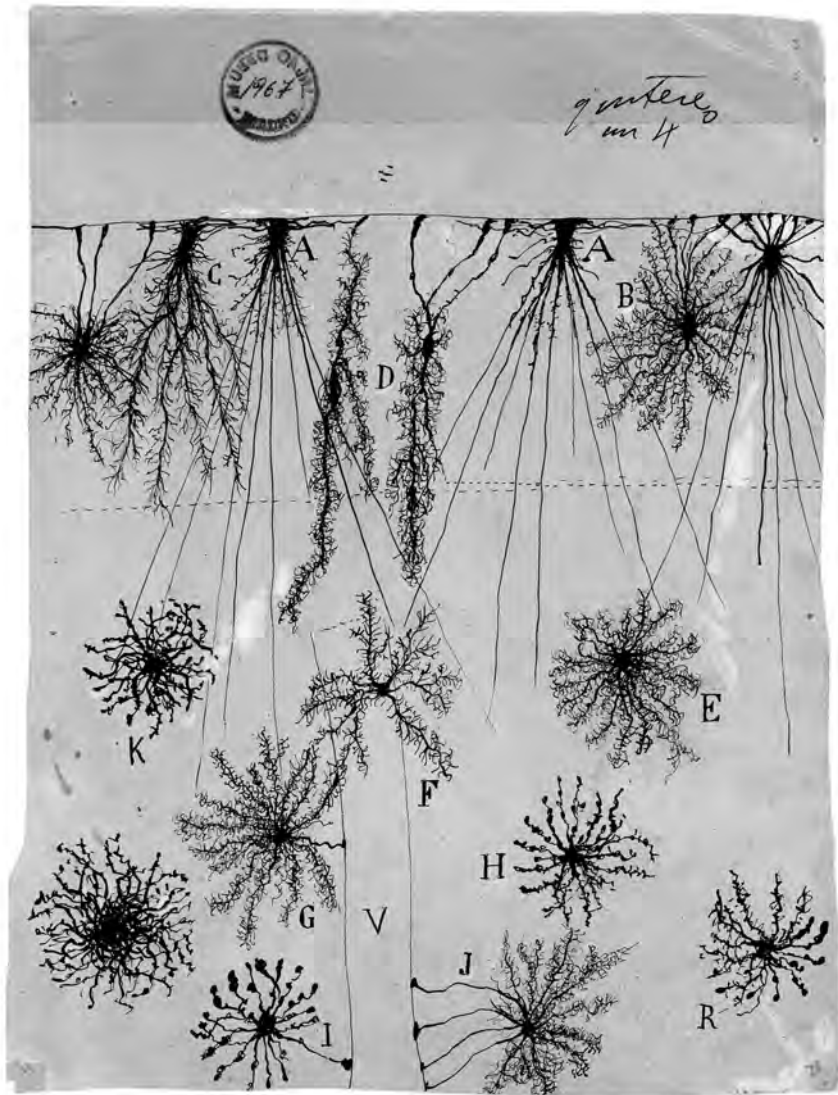
En este sentido se podría cuestionar lo que Eco define como la gramática interna. Porque las imágenes se disponen y se componen, en sí mismas como unidades totales, pero son puestas en contexto, o pueden llegar a ser comprensibles, comparables, sólo en una su-



cesión, o en una distribución de múltiples imágenes. Los iconos se definen por semejanza o proporción. Al ver un vitral en una catedral; o al observar una estampa medioeval, como las del Giotto, hay una narrativa que sólo se presta a la interpretación, en la medida en que se comparan unas imágenes con otras, completas y en su forma externa. Si se enfocan los detalles de cualquier imagen, siempre y cuando no se pierda la continuidad, se puede identificar como un objeto del mundo: el ojo, un dedo, o una hoja de una planta. Más allá quedan el cromatismo, la textura, el pigmento, pero en éstos ya no queda la forma, así indiferenciados, serían tenidos como materias no semióticas.

Hjelmslev, retomado por Eco, resuelve el asunto al concluir que el signo no es físico ni una correlación fija (Eco, 2000, p. 83). El término '*funtivo*' es procedente e imprescindible, porque es lo uno o es lo otro, según el código lo permita; es, o puede ser, parte del plano de la expresión o del plano del contenido; es disyunción. El único que es conjunción es el signo, y es tal en tanto es formal y abstracto. Este punto es muy interesante para el estudio que se plantea, el de la ambigüedad, como punto de partida de la creatividad en el arte, y de alguna manera también en el conocimiento y en las sinapsis.

Sí, es una gran paradoja, hay que fragmentar, diferenciar y comparar, para que haya forma; y a un mismo tiempo, se piensa y se producen signos, unidades culturales, desde que hay contacto eléctrico, transducciones y correlaciones de *funtivos*, función semiótica, y transposición de códigos.



The Beautiful Brain: The Drawings of Santiago Ramón y Cajal

Santiago Ramón y Cajal, glial cells of the cerebral cortex of a child, 1904, ink and pencil on paper. Courtesy of Instituto Cajal (CSIC).

Tomada de:

<https://www.metroframe.com/blog/2017/05/the-beautiful-brain-the-drawings-of-santiago-ramon-y-cajal/>





## Cómo la dualidad tiene que ver con la discontinuidad: síntesis, análisis

La discontinuidad es decisiva para producir pensamientos en el cerebro. “JPC. (Afirma:) Nuestro sistema nervioso está compuesto de entidades celulares discretas, las neuronas, que forman un circuito discontinuo. Esas neuronas sólo pueden comunicarse por mediación de sinapsis“. (Changeux y Ricœur, 1999. pp. 78).

Es importante diferenciar, oponer, distinguir, para poder conocer. La información es una ruptura de un continuo, o continuum en latín, como lo propone Eco (2000, p. 88). Puede descomponerse la realidad en fragmentos que siguen siendo continuos, como cuando se separa o se enfoca una mano, un ojo, dentro de un gran cuadro de un personaje con toda su corporalidad; o se puede llegar hasta la discontinuidad completa, hasta lo discreto, como en la lengua o la música. La síntesis es reunir preferiblemente *cosas claras y distintas*, como lo afirma Descartes. Como también se mencionaba en el significado de la parábola, para comparar hay que establecer semejanza y distinción. Precisamente los iconos, en Peirce se producen por analogías de semejanza y proporción. Pero queda claro que el signo es una representación que se desprende del emisor, en el caso de la huella o del indicio; en este caso la contigüidad se convierte en distancia; o, de la cosa que se representa, de la que se tiene una experiencia; en el icono se hace una imagen de algo que no está y se muestra como si fuera tal. Ésta es precisamente *la crítica* que le hace Eco *al iconismo*, que se cae en una *visión ingenua del signo* y se puede incurrir en una *falacia extensional*, o *referencial*.

“JPC. –Agrega al respecto– Uno de los problemas más importantes de las neurociencias actuales consiste en definir la estructura cerebral en sus rasgos invariantes y los límites de su variabilidad de un individuo a otro, y en precisar sus funciones. Pues la estructura y las predisposiciones funcionales que están asociadas a ella permitirán que se formen las representaciones y se construyan los objetos mentales. Debemos considerar también aquí los dos



grandes principios de la estructura del cerebro: el paralelismo y la jerarquía. Nuestro cerebro es capaz de analizar señales del entorno físico o social por diversas vías paralelas. Así, en el caso de la visión, las vías visuales analizan paralelamente la forma, el color y el movimiento. Primero separan esas marcas que caracterizan a un objeto para rehacer a continuación la síntesis. La estructura del sistema visual está organizada en una multitud de vías paralelas que, junto con las vías auditivas, olfativas, etc., permiten al cerebro analizar el mundo y elaborar una síntesis global.” (Changeux y Ricœur, 1999. p. 84).

Contrario a la síntesis, el análisis ya es división, diferencia, es segmentación de algo conceptual; o como lo llama Eco, es fragmentación o híper codificación del significado, del contenido. Es necesariamente una descomposición de un todo. Al mismo tiempo se separa, se divide, para establecer relaciones, ordenamientos, esto es jerarquías y paralelismos. La representación es un recurso para darle materialidad, sintaxis, significado, a estos sistemas mentales, que son propiamente ‘hipótesis operativas’; y para concretar el conocimiento se establecen relaciones con referentes empíricos (por semejanza o proporción), con formas lingüísticas (con convenciones sintagmáticas y paradigmáticas) o con formas de formas (con teorías y conceptos, o con estructuras, como en la música).

Puede resultar conducente confrontar procesos de pensamiento y producciones del arte, que en realidad no son cosas distintas. Pero habría que detenerse, con expertos, para diferenciar, clasificar, definir cuáles son los procesos de pensamiento en cada caso; o ver cómo se correlacionan *formas de contenido* y *formas de expresión*; para estudiar cómo se suceden, se concatenan, imbrican, se recrean, se multiplican, como en un juego de espejos: transducciones, o transposiciones o fenómenos de intertextualidad.

A propósito se lee en el mismo texto: “El otro principio de la estructura cerebral es la organización jerárquica en niveles de integración, que van de lo molecular a lo celular y de lo celular al circuito de neuronas, etc.... la estructura del cerebro es, pues, a la vez paralela y jerárquica. Esos caracteres estructurales universales hacen que



análisis y síntesis se produzcan de manera concomitante en nuestro cerebro”. (Changeux y Ricœur, p. 84).

Esto que de manera aparente podría resultar abstruso, se podría ilustrar al tratar de penetrar en la estructura y en las resonancias de una obra como la *Divina comedia*, en la que se vierten unidades de contenido cristiano, bíblico, judío; en otras, medioevales, locales de la Toscana, entre otras; éstas se transducen en metáforas, en retórica, en formas estilísticas de una lengua novísima. Esta lengua hasta ese momento era toda oralidad y sonoridad, era y es musicalidad, y Dante le da forma métrica y la transpone a un código escrito. Hay quienes afirman que esta obra es como la matriz de la gramática del nuevo italiano, de la misma manera que lo es el Quijote del español.

En esto no se resume la producción de signos, porque el autor quiere hacer una plástica de su relato, su descripción es cuasi icónica. Tanto es así que de esta literatura se desprendieron obras pictóricas muy significativas, y se puede decir que estos versos son como la leche nutricia de todo un pueblo de pueblos. Una muestra de ello es la obra de Luca Signorelli o Luca da Signorelli (Cortona, ¿1445? - 1523), en la Catedral de Orvieto; o el cuadro de Dante Alighieri y el universo de la Divina Comedia, representados por Domenico di Michelino en la catedral de Florencia; y las más conocidas ilustraciones de Gustave Doré.

Hay testimonios de los contemporáneos de Dante que lo reconocen y acreditan como un amante e intérprete de la música, entre éstos están: *el madrigalista valenciano Lodovico Balbi y el camarista florentino Vincenzo Galilei, padre de Galileo* y Pietro Casella. Los versos de la Comedia también fueron musicalizados y cantados. Más tarde y por fuera del universo italiano, los músicos del siglo XIX se inspiraron en la literatura de Dante. Alfredo Canedo apunta: “Por ese camino andaba, entre otros muchos compositores (6), Franz Liszt echando mano a transcripciones y paráfrasis bíblicas en sus obras pianísticas ‘Armonías poéticas y religiosas’, ‘Consolaciones’, ‘La leyenda de Santa Isabel’, ‘Cristo’ y ‘La Cena de los apóstoles’. Piezas profundamente espirituales tomadas de versos dantescos que no en vano Liszt reconociera en carta a su amigo Pierre Wolf: ‘La poesía didác-



tica y alegóricamente religiosa de Dante está a mi alrededor, tiende a impregnarme más y más de idealidades. La estudio, la medito, la devoro con furor, al punto que me ha permitido escribir música religiosa desde la perspectiva del ilustre florentino'. (7)". (2009).

Además, comenta el mismo autor: "El poema sinfónico '*Francesca de Ramini*', Opus 32, de Peter Ilytch Tchaikovsky, cuyos puntos esenciales resumidos de la historia de amor en el '*Quinto Canto del Infierno*', fue estrenado el 9 de marzo de 1877 en Moscú por la orquesta de la Sociedad Musical Rusa bajo la dirección de Nicolai Rubinstein. Dice Mistrev Steiniitzer que la idea del poema sinfónico fue sugerida a Tchaikovsky por: '*el grabado de Gusta Doré, el cual le había impresionado vivamente, que representa El Infierno con Dante acompañado de Virgilio*'. (9)". (2009).

También está la obra musical, "La Divina Comedia" del compositor norteamericano, para banda y orquesta, Robert W. Smith.

De alguna manera la cultura y los lenguajes tienen una correspondencia con el funcionamiento del cerebro. Se precisa disgregación y congregación, en cada proceso es diferente; pero hay oscilación y flujo, o también se puede pensar que es un asunto de ambigüedad; de lo difuso y lo caótico, o, por qué no, lo completo y lo incompleto; de lo pensable y lo representable; de proyección, traducción y figuración.

Así acontece en: la procreación y en el parto, en la formación de la personalidad, en los trabajos, el juego, la guerra y en la producción y consumo de bienes culturales; en las hablas y en la lectura, la escritura; en la graficación de partituras, la interpretación y la audición de la música; en múltiples expresiones plásticas, en los bocetos de pintura, en la estructura y el plan de ejecución, en la composición, en la creación y en la contemplación de las obras.

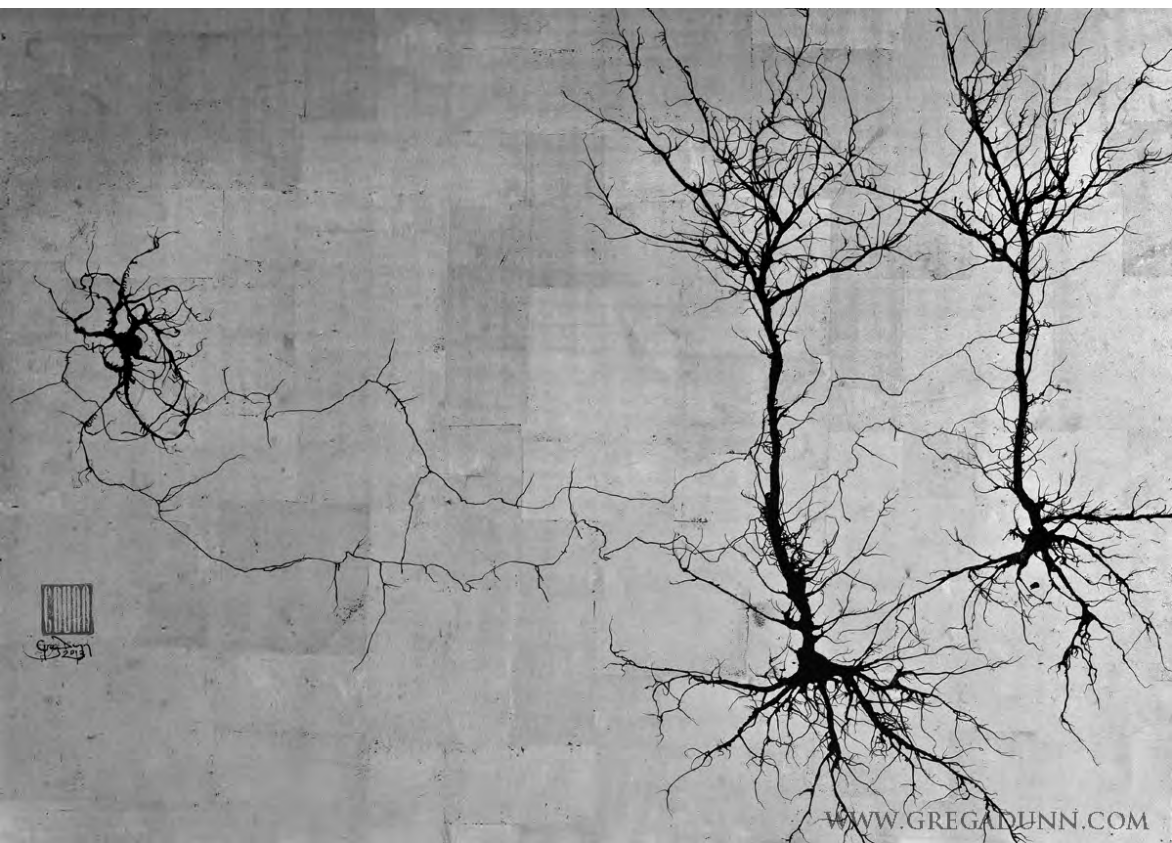
Así se constata que no hay grupos étnicos prelógicos. Pero, también, puede haber culturas y pueblos que privilegian la síntesis o el análisis; que propician la oralidad o la cultura literalizada; que representan en formas continuas con referente real; que son adoradores de imágenes o iconoclastas; que tienen pintura abstracta; que poseen



códigos alfanuméricos; que concibieron el cero o que prosperaron sin este signo; que poseen sistemas sintácticos con formas continuas teóricas, entre otras tantas posibilidades.

De esta manera, todos, en épocas distantes, en la basta geografía, por diferentes experiencias, por motivos y razones, se comunican, conocen, aprenden, enseñan y, así mismo, segregan, excluyen, ejercen el poder, luchan y se matan los unos a los otros, y se aferran a los signos, a los emblemas, a las palabras y a las formas, a las figuraciones, a las estructuras, como si fueran verdades ontológicas y si se tratara de la realidad por excelencia, única y propia, pero 'la realidad'.

En el cerebro, en los productos culturales, en los códigos y signos, en la comunicación, en la política, en el conocimiento, en la plegaria, el ser humano corrobora que es uno y diverso.



“Pyramidals on Gold” por Greg Dunn

Inspirado en la obra del pintor japonés Hasegawa Tohaku (ver portada)

The Brain's Artistry: A Conversation with Neuroscientist and Artist Greg Dunn

Tomada de: <http://theairspace.net/interviews/the-brains-artistry-a-conversation-with-neuroscientist-and-artist-greg-dunn/>



## Afuera y adentro del cerebro

El diccionario de la Real Academia trae la palabra *excogitar* (Del lat. *excogitare*). 1. tr. Hallar o encontrar algo con el discurso y la meditación. También están: *cogitar* y *cogitación*. Son éstas muy precisas para ahondar en los conceptos y procesos de pensamiento de los que se está hablando. Tienen la obligatoria referencia a la modernidad y a Descartes, con el *cogito ergo sum*. Pero además hacen explícita la relación entre pensamiento, reflexión y discurso, valga decir, la pragmática verbal, las hablas, la diégesis, la oración gramatical.

De todas maneras habría que recuperar las imágenes como soporte, o, como dice Eco, traído de Hjelmslev, *substancia del contenido*. El pensamiento tiene que ver con transducciones entre imágenes y palabras, con todas las posibles expresiones del contenido o de las ideas. Por lo demás están el afuera y el adentro del cerebro; el prefijo *ex* denota exterioridad. Entonces, ¿qué diferencia habría entre *cogitar* y *excogitar*?

En este mismo orden de ideas, es interesante recurrir a la raíz de *educar*, *educere*, *educare*. La primera es hacer aflorar; o conducir hacia afuera; pero también tiene el sentido de beber, absorber, alimentar, como si se tratara de llevar hacia adentro, en la segunda.

En la actualidad desde los estudios neurológicos hay muchas respuestas. Llinás afirma que el cerebro funciona como un sistema semicerrado, y que no se necesita la referencia a lo externo, para la deducción.

También están los problemas de la relación entre percepción y conocimiento; la novedad, o lo externo requieren ser abstraídos; y hay que tener en cuenta que la abstracción y el sentido tienen que ver con *las áreas terciarias del cerebro*. En *las áreas secundarias* confluyen varias áreas primarias como la evocación, la percepción compleja y éstas están vinculadas con memorias culturales, históricas; las terciarias son las encargadas de hacer la ‘asociación de asociaciones’ y tienen que ver con la producción de los signos y los sistemas de correlación.



## La meta-representación, la fluidez cognitiva y el arte

Se podría confrontar la explicación sobre el funcionamiento del cerebro, con lo que proponen, en ciencias disímiles, diferentes autores. Steven Mithen retoma a otros y comenta: “Todos estos razonamientos de Fodor, Gardner, Karmiloff-Smith, Carey, Spelke y Rozin parecen cuestionar la idea de una arquitectura estrictamente modular para una mente moderna plenamente desarrollada. Pero la ausencia de modularidad parece ser esencial al pensamiento creativo. El cognitivista Dan Sperber sostiene que se pueden tener las dos cosas: una mente moderna estrictamente modular y al mismo tiempo altamente creativa. Sostiene que en el curso de la evolución la mente ha desarrollado sencillamente otro módulo, un tanto especial. Lo llama el módulo de la metarrepresentación (MMR). Este nombre es casi tan extraño como el de ‘redescripción representacional’ de Karmiloff Smith, pero es evidente que existe una semejanza fundamental entre ambas: las múltiples representaciones del conocimiento en la mente humana. Mientras que los demás módulos de la mente contienen conceptos y representaciones de cosas, sobre perros y sobre lo que hacen los perros, por ejemplo, Sperber sugiere que el nuevo módulo sólo contiene ‘conceptos de conceptos’ y representaciones de representaciones’” (Mithen, 1998. p. 67).

Maturana y Varela, por su parte, proponen que al *lenguajear* le sucede un alumbramiento del mundo y esto coincide con la capacidad para hacer la *diferenciación de diferenciaciones lingüísticas*. Piaget expone que existen tres tipos de pensamiento: concreto, inductivo; formal, lógico; y post formal, un *saber sobre el saber*, deductivo, de categorización.

Es sorprendente que todo este estudio del cerebro concuerda con momentos de la historia de los seres humanos. Pero se podría hablar de antecedentes de manejo de útiles en otros animales como las aves (como el alimoche común), o como ciertos mamíferos, como los castores. Los útiles que pueden servirles a los chimpancés son fragmentos vegetales a los que se les han hecho mínimas



modificaciones (partir, raspar, tratar de conseguir una punta y usar éstos como prolongación o potenciación de las extremidades); pero no sólo hay que ver la diferencia de los materiales manejados o intervenidos, entre simios y humanos. *Hay que tener en cuenta los procesos mentales que subyacen en la manufactura de útiles.* En la garganta de Olduvai se encontraron útiles líticos que *eran fabricados para hacer otros útiles* (Mithen, 1998. p. 105)<sup>4</sup>. En esto hay una duplicación de procesos la cual va a devenir, muchos años después, en una eclosión cultural.

Cuando se recolecta, se extrae, se selecciona, y modifica algún objeto, ya no con un fin inmediato y temporal, sino con el propósito deliberado de aprovecharlo para otro efecto, para tenerlo como complemento indispensable en la producción de un artefacto más complejo o de una operación específica, o directamente para fabricar una herramienta, ya se ha pasado de la práctica de los útiles, a la creación de objetos *exosomáticos* culturales, históricos, referidos a operaciones mentales y a la imaginación del signo.

Puede ser algo tan simple, y que seguramente se dio de manera escalonada, como sucede al pasar de capturar peces directamente con las manos, arrinconarlos, envenenarlos, pescarlos con pájaros entrenados (como los cormoranes en China, en Guilin y Yangshuo. También en Yunnan), hasta llegar a preparar *artes de pesca*: perfeccionar punzones y anzuelos, preparar plomadas, y seleccionar cañas, obtener sedales, cordeles, cáñamos; trampas y redes.

Un detalle aparentemente nimio es necesario para entender cómo la producción de objetos de arte es una muestra clara de la fluidez cognitiva. Los neardentales pudieron desarrollar la técnica de los útiles líticos, pero carecían de útiles de hueso, asta o marfil. Esto demuestra que aunque los primeros son más difíciles de tallar que los otros; los últimos requieren una inteligencia con capacidad simbólica, para poder asociar lo inerte del material lítico, con sus propieda-

---

4 <http://www.mapblast.com/%28yggcfmvtfglxfs45a51we255%29/map.aspx?L=WLD&C=-2.91972%2c35.13151&A=559.00000&P=|A602|&TI=Olduvai+Gorge+%28gorge%29%2c+Tanzania>  
Olduvai, en el Valle del Rift. Mappoint. Recuperado el 12 de diciembre de 2010.



des, con los subproductos obtenidos de un animal que se considera vivo, o parte de la naturaleza, orgánico, aunque esté muerto; pasar a *diseñar útiles específicos para tareas específicas* y fabricar útiles con componentes múltiples. (Mithen, 1998. p. 141).



FRANCE. Alpes-Maritimes. Vence. February 1944. French painter Henri MATISSE at his home, villa "Le Rêve". Henri Cartier-Bresson  
Tomada de: <http://www.phaidon.com/resource/hcbressonmatisse.jpg>





## Características de los lenguajes

En esta parte se ha tratado de caracterizar la música, la pintura, y el lenguaje verbal, como un lenguaje específico; o se ha buscado confrontar cómo en las artes y la lengua hay límites y también hay fluctuación y desbordamiento. Lo verbal que es un lenguaje autorreferido, puede tener rasgos icónicos, y puede ser un recurso para la representación de lo teórico y conceptual. A su vez, la pintura, identificada en una manera simplista con lo icónico, puede devenir en abstracción; las formas continuas, sin referente empírico, también representan lo pensable con juicios deductivos. Por su parte, la música, como construcción formal, también linda con la voz humana, articularia y acústica, y surge de los ruidos de la naturaleza, de los animales, con el paso del viento, con las percusiones y el crepitar de las materias insertas en todas las expresiones de las culturas.

### Lo no verbal

Es continuo y completo. Puede estar en la representación en el cuerpo: en las múltiples expresiones de los músculos de la cara, de las manos; y también es la danza, el juego y la guerra; la mueca, el rictus, el fingimiento y tantas maneras de mostrar la pasión, la rabia, el miedo, etc. Así mismo lo no verbal puede ser la exteriorización, el objeto exosomático y la alteración de hábitat, desde lo mínimo, como la huella, el indicio, la sombra y el reflejo, hasta la agricultura y los caminos y la infraestructura.

Tiene una sola articulación (no se puede desarticular). Aún cuando hay una digitalización de la imagen, ésta se asume como un todo. Lo mismo sucede con las palabras escuchadas, que se asumen como una imagen sonora (continua, a la manera de un llanto, de una risa); aún más, no sólo cada palabra, sino los actos de habla, se reciben como unidades de sentido y unidades culturales, que están asociadas y se interpretan de acuerdo con la entonación y el contexto. La etnografía de estas expresiones permite acercarnos a conocer mar-



cas de pertenencia social, de género, de procedencia, de relaciones laborales, entre otras.

La oralidad está muy unida a la comunicación sobre lo social y tiene momentos de gran riqueza y complejidad en la escenificación del humor, la rabia, la intimidación, la seducción, el miedo, la suplica, el abandono, y muchas otras maneras de la vulnerabilidad y de la fuerza, del ejercicio del poder. Son los rasgos más hondos de lo biológico, orgánico, animal, que están intervenidos por las culturas y que dejan al descubierto lo específicamente humano.

Apuntan los autores: “Y como lo he dicho, en el caso de la visión, podemos ir primero del simple análisis del mundo exterior hasta funciones perceptivas más complejas que hacen intervenir la vivencia del sujeto. En el nivel de las áreas sensoriales primarias, las representaciones se asemejarán a las formas exteriores, serán isomorfas (como los signos icónicos). Luego, al ir ascendiendo progresivamente en la jerarquía, se irán haciendo más abstractas y podrán servirse del lenguaje; singularizarán caracteres más específicos y generales o, en otros términos, formarán conceptos. Otras funciones más integradas harán intervenir niveles de organización más elevados que incluyan el córtex prefrontal para la planificación de conductas, la intencionalidad.” (Changeux y Ricœur, p. 84).

En lo icónico, *la substancia de la expresión* determina la forma, la del mismo plano de expresión y la forma del plano del contenido (como en la diferencia que existe entre pintura figurativa y abstracta).

Apunta Eco: “En el texto estético, dicha materia (la del significante) desempeña una función importante... precisamente porque se ha infundido a la materia el carácter RELEVANTE SEMIÓTICAMENTE. En el texto estético, la materia de la señal se convierte en un texto estético, lugar de una segmentación ulterior... Eso significa que hasta los rasgos individuales de los especímenes concretos que el habla normal no tiene en cuenta adquieren en este caso importancia semiótica: la materia de la substancia significativa se convierte en un aspecto de la forma de la expresión”. (Eco, 2000, p. 373).



El caso de contemplación de la pintura, como la de los iconos, es paradójico, porque desde un punto de vista no necesita una disposición especial, pues cualquiera se puede apropiarse de lo visual, o de lo audio visual y percibirlo de manera pasiva o aún plácida, como una experiencia sensorial; también hasta un niño se puede dedicar a hacer analogías, a confrontar con referentes empíricos, lo que le pasa por los ojos y lo que le llega a los oídos. Puede partir desde los transductores, un receptor que transforma un estímulo en otro; pero este proceso está moldeado por las culturas. Esto está conectado con la memoria emotiva, relacionada con el encéfalo y la amígdala. Como se dice desde el sentido común, o como también lo manifiestan los místicos, todo nos habla, todo comunica. Actualmente hay estudios sobre los efectos de determinados colores, o de sonidos, e igualmente de la contaminación visual, del ruido, y cómo pueden alterar la concentración o distraer, por ejemplo a un conductor en una carretera.

Pero de otra parte, las recepciones de la pintura y también de la música, son muy exigentes, y son muy diferentes, porque demandan preparación y formación de las competencias del observador, para que éste se pueda convertir en un *intérprete* calificado, o para que se quede en una situación de receptor pasivo o desenterado.

Precisamente es lo que propone Peirce y que tiene que ver con la diferencia entre *interpretante* e *intérprete*. Pero se tiene que separar la música como tal, porque ésta es discreta, discontinua y se puede articular. Más bien cuando se hace alusión a lo audiovisual, hay que distinguir cuándo se trata de sonidos continuos que acompañan la exhibición de imágenes.

Eco habla del arte en general, pero en un capítulo dedicado al texto estético y a la pintura en particular, afirma: “Al contemplar una obra de arte, el destinatario se ve obligado, de hecho a impugnar el texto bajo el impulso de una impresión doble: al tiempo que advierte un EXCESO DE EXPRESIÓN (que todavía no consigue analizar completamente), capta también vagamente un EXCESO DE CONTENIDO. Esta segunda sensación parece nacer de la repercusión



del exceso expresivo, pero surge también cuando el exceso expresivo no alcanza niveles de conciencia”. p. 377.

## Lo verbal

Es discontinuo, discreto, digital. Tiene doble articulación. Tiene niveles. Se puede desarticular hasta llegar a los significantes, lo sintáctico sin significado. Son unidades digitales, que sólo se discriminan por la posición y la oposición, así es en la palabra, como en un tapiz persa, o en los píxeles de una pantalla de ordenador; cada punto sólo vale en ese punto, en esa ubicación. En esto coinciden la forma de la expresión y la forma del contenido.

Con todo lo anterior, especialmente en la comunicación de forma oral, las unidades de sentido se asumen como textos, como grandes significantes que tienen significados a varios niveles, con nebulosas de contenido; en estas circunstancias no hay una conciencia explícita de la doble articulación ni hay una evidencia de la gramática interna del código.

Sólo a partir del dominio de la lectura y de la escritura se puede reconocer la autorreferencia del lenguaje verbal. Quien lee y escribe puede desarticular, como sucede cuando en forma manuscrita o en imprenta mecánica, se impone partir una palabra. Las hablas, en cambio, están en un contexto y aluden a las unidades culturales, se reciben como unidades de contenido. La misma oración se encarga de disponer un verbo conjugado, un sintagma o una oración completa, como si fuera una imagen en la mente, algo completo en el sentido, como decir: *érase una vez...* O, *Érase un hombre a una nariz pegado, érase una nariz superlativa, érase una nariz sayón y escriba, érase un peje espada muy barbado...* de Quevedo; o algo que tenga un referente empírico, como: *en un lugar de la Mancha*; o en *Del amor y otros demonios*, de Gabriel García Márquez, en que se hace referencia a que de Sierva María de Todos los Santos, cuando fue exhumada, se encontró que su cráneo *tenía una cabellera de veintidós metros y once centímetros de largo*.

En la oralidad, la efabilidad o lo inefable, dependen de la actuación, de la presencia o hasta de la autoridad del locutor. Hay un contexto



que complementa el sentido. El problema se presenta más cuando el texto ha sido escrito para ser leído en ausencia del autor. Aquí se distingue lo propiamente lingüístico de la verbalidad.

En lo lingüístico prima la efiabilidad sobre la representación; por esto las correlaciones pueden ir de lo sintáctico a lo semántico; o viceversa. En cambio, en la iconicidad la referencia empírica, la inducción, pueden privilegiar la correlación que se hace desde lo sintáctico; incluso, en los procesos de alfabetización se puede iniciar un reconocimiento de los grafismos con imágenes familiares. Es más fácil proponer un nombre, o alguna descripción para una forma continua completa; que definir el contenido una palabra nueva del léxico; y al contrario, a veces es más complicado conseguir darle una expresión a un contenido nuevo, a una fragmentación de lo semántico y por esto se recurre a un nombre, una palabra, que simplemente repiten o se conforman a partir de *la forma del contenido*, como cuando se habla de VIH-Sida.

Aparentemente las imágenes pueden darle cuerpo a lo concreto, pero también se agotan al crear una escena, una acción o un fenómeno. Éstas están limitadas para representar la negación en una sola representación plana. Hasta hace bien poco no teníamos imágenes en movimiento (con excepciones, como las de las sombras chinescas), ni con sonido y menos con varias dimensiones (aunque la cámara obscura y los lentes ya anticipaban estas maravillas). Una secuencia de imágenes puede ‘mostrar’ un acto, pero no narrarlo como lo hace una proposición ni representar los tiempos verbales. Decir la acción es otra cosa.

La comunicación que antecede lo humano es ante todo de actos, de presencias. Asevera Mithen: “Las acciones dicen más que las palabras cuando el conocimiento técnico se encuentra atrapado en un área cognitiva especializada”. (Mithen, 1998. p. 204). Lo que quiere decir que no hay fluidez cognitiva, ni conciencia ni reflexión y, por lo tanto, no hay producción de signos. Es posible que se haya dado una situación muy cercana a lo que Vigotsky afirma que ocurre en el niño, *un periodo prelingüístico y una fase preintelectual en el lenguaje* (Vigotsky, 1993, p. 159). Según Mithen el primer lenguaje es so-



cial, con un léxico y cierta complejidad gramatical (Mithen, 1998, p. 199). Maturana y Varela lo denominan *comunicación sobre lo social*. Pero hay otra frontera difusa, “La inteligencia general pudo asimismo permitir a los humanos primitivos asociar determinadas voces inarticuladas a entes no sociales y, por lo tanto, permitirles producir ‘retazos de conversación’ sobre el mundo no social, retazos que habrían sido cuantitativamente escasos y gramaticalmente simples”. (Mithen, 1998, p. 199).

Habría que aprovechar esta información para relacionarla con la estructura y las categorías gramaticales y proponerlo a la manera de una hipótesis. Precisamente hay una diferencia grande entre los *monemas léxicos*, o raíces, que conforman unidades semánticas, y los morfemas. Los primeros son los que permiten representar con palabras, a la manera de imágenes, todo lo que tiene referente empírico; específicamente los sustantivos. Es claro que también hay sustantivos abstractos; pero en principio éstos nombran las llamadas *cosas comunes*, animales, personas, o cosas. Para los griegos todo era sujeto, porque se trataba de todo lo que tiene substancia, substrato. En cambio, después de Descartes sólo es sujeto quien conoce. Los niños tienen una etapa de su desarrollo en que comprenden el lenguaje de los mayores, pero ellos sólo son capaces de apropiarse de sustantivos del conocimiento concreto, esto es muy cercano a lo que se tiene como un lenguaje social.

En la proposición, los *monemas morfemas*, que en algún momento se denominaron como sincategoremáticos, serían, de alguna manera, dentro de un lenguaje ya completamente moderno, a la manera de Mithen, como el equivalente de *retazos de conversación no social*. Estructuralmente son unidades de sonido y sentido, pero su función es puramente formal, no semántica, son las preposiciones, las conjunciones, entre otros. Por supuesto, cuando se articulan en la oración cambian el sentido de los demás monemas. También no social puede ser todo lo que tiene el lenguaje de autorreferido, lo que nombra lo teórico, o como las llama Wittgenstein, las figuras lógicas. Sin embargo, no hay que olvidar que la creatividad está muy ligada a la pasión por la analogía y la metáfora, que ahondan sus raíces en el pasado, en la experiencia y en lo colectivo, en lo social.



En la lengua, los verbos son a un mismo tiempo acción y tiempo; los sincategoremáticos, las preposiciones, conjunciones, adverbios, etc. o sea, los morfemas, junto con las raíces o lexemas permiten construir cualquier proposición sobre lo empírico, lo real, todos los tiempos, lo inexistente, la mentira... La palabra acude a la metáfora para darle otra imagen al mundo. A un mismo tiempo juega con las onomatopeyas, que simplemente tratan de copiar sonidos, efectos, como si tratara de una utilería de teatro, para armar la escena, y sin problemas se puede saltar a un metalenguaje, a un lenguaje que sólo habla de sí mismo, que puede crear un universo único y aparte.

Sobre esto agrega Mithen: “A partir del momento en que el lenguaje empezó a actuar como vehículo de transmisión de información e ideas no sociales al área de la inteligencia social, la consciencia reflexiva pudo también ocuparse del mundo no social. Ahora los individuos ya podían ‘mirar’ introspectivamente sus procesos mentales y sus conocimientos no sociales. Y a partir de ese momento la totalidad del comportamiento humano quedó impregnado (sic) de la flexibilidad y de la creatividad características de los humanos modernos” (Mithen, 1998, p. 205).

Para continuar con las hipótesis de *los retazos de conversación no social*, de pronto habría que detenerse a considerar el papel que desempeñan en la música *los sonidos indeterminados*, que realmente sobrepasan el lenguaje de la música, porque no son discretos ni formales. Ya se verá cómo la música no siempre es descriptiva, y en esto también hay que resaltar un carácter que no es necesariamente social.

De igual manera, Eco hace énfasis en una pintura en la que la expresión es excesiva y en la que el mismo pigmento o el trazo del pintor, el sfumato, como en Leonardo, ya tienen que ser analizados desde una segmentación ulterior, él se refiere a una *organización micromaterial*. Esto es muy interesante, porque, como se ha explicado, la imagen es continua y completa, y puede prestarse para la analogía y la relación de proporciones. De alguna manera la analogía participa de lo empírico y sería como el equivalente no verbal, en el caso de la pintura, de una conversación sobre lo social. Como se verá, esta pintura, la rica en expresión como materialidad (no expresiva en su



composición, en la acepción Kantiana) favorece, o hasta irrumpe con una *institución de código* y hace que la obra, *el texto*, se vuelva *autoreflexivo*.

Así mismo, como en el lenguaje verbal se da paso a la creatividad, también en el caso de la pintura se pueden dar tratamientos, técnicas y nuevas posibilidades, hasta llegar a una pintura abstracta, en la que hay hipercodificación y la substancia de la expresión corresponde con la forma de la expresión, y posiblemente tenga un exceso de contenido, quizá a la manera de una nebulosa. Ésta puede ser expresiva, pero no necesariamente emotiva. Su sintaxis está cercana a los modos de producción de signos de ostensión e invención; son trabajos únicos e irrepetibles y también pueden tener indicios del autor.

En Mithen y en Maturana y Varela, los humanos modernos ya tienen una *comunicación sobre la comunicación*. Sperber (citado por Mithen) confirma: “Como resultado del desarrollo de la comunicación, y sobre todo de la comunicación lingüística, el ámbito real del módulo metarrepresentacional rebosa de representaciones que los comportamientos ponen de manifiesto...Un organismo dotado de...un módulo de metarrepresentación... podría formar representaciones de conceptos y de creencias pertenecientes a todos los ámbitos conceptuales, pero de una clase que los módulos de esos ámbitos tal vez no podrían crear por sí mismos” (Mithen, 1998, p. 205. Sperber, 1994, p. 61).

Ahora que se ha penetrado en la correspondencia entre el funcionamiento del cerebro y la capacidad de producir signos; se ha hecho explicación de las formas del conocimiento y de su resonancia en los distintos lenguajes; cuando se ha recorrido el proceso de la emergencia de los lenguajes: social, no social y de metarrepresentación, entonces se puede comprender mejor la transducción en el cerebro, y también en los sistemas, y se puede hacer mucha claridad en la transposición de códigos.

## **Lenguaje formal**

Para comenzar es importante definir la estructura y, como apunta Eco, determinar si se la entiende como una *realidad objetiva* o como



una *hipótesis operativa*. Él aclara que “debe entenderse como un modelo construido y ESTABLECIDO con el fin de homogeneizar diferentes fenómenos desde un punto de vista unificado”. (Eco, 2000, p. 69). El signo es una forma, es abstracción y no puede confundirse con lo representado. En este sentido, también los lenguajes verbal y no verbal son formas. Agrega Eco: “los s-códigos son en realidad SISTEMAS o ESTRUCTURAS que pueden perfectamente substituir independientemente del propósito significativo que los asocie entre sí” (Eco, 2000, p. 69).

En este punto se puede hacer una digresión en torno a la pintura icónica ¿Son ésta y la hiperrealista, y hasta la fotografía de alta definición, unas *realidades objetivas*? ¿Encuadran como *hipótesis operativas*? El gran reto que muchos pintores han perseguido por siglos, ha sido copiar la realidad, duplicarla. Después de hacer con los colores la luz y la sombra, los contornos, los volúmenes, y la profundidad, la fotografía parecía un milagro; después fue la imagen en movimiento y ahora cada vez hay mayor verismo, sensación de dimensiones; así mismo, se pueden obtener imágenes del cerebro, del fondo de los mares, de los tejidos, del genoma, del universo, pero todas las representaciones son artificios, son sucedáneos. Para representar la realidad, los fenómenos, hay que alterar todo, acallararlo, distanciarse, acercarse, aquietarlo, trastocarlo. Wittgenstein afirma que nosotros hacemos figuras del mundo, pero éstas son sólo representaciones. Si el signo no reemplaza a lo que representa, se anula. La función semiótica no es ni fija ni física, es temporal y formal.

Pero aún así habría que preguntar por la producción pictórica y la plástica, cuando se conciben como objetos, como creación, como obra de autor, ¿en este caso crean un universo aparte y son objetivas? Los trabajos abstractos deben tener una consideración especial, porque ya no son representaciones, por lo menos no de un referente empírico; pero podrían ser la representación del pensamiento y la experiencia del autor. Entonces, ¿en estas circunstancias, coinciden de manera indisoluble: *substancia y forma de la expresión*, con *substancia y forma del contenido*? Dada esta situación, ¿se trataría de una hipótesis operativa o algo objetivo? Porque se habla de arte conceptual; ¿éste es un problema filosófico o estético, o epistémico?



Pero, y esto se convierte en un callejón sin salida: si las obras de arte se consideran realidades objetivas, por tenerse como auténticas y únicas, ¿qué pasa con las copias y con la obra digitalizada, que se multiplica de manera indefinida? Debray, en este caso afirma que hay una *desmaterialización*. Afirma: “el modo de difusión de las imágenes por las reproducciones ha desmaterializado en gran medida a la escultura, ha desencarnado a la pintura e incluso a la fotografía”. (2002. p. 49).

Las estructuras, según Eco se pueden estudiar como sistemas con tendencia a estar cerrados o a estar abiertos. El lenguaje verbal puede disgregar completamente lo sintáctico y lo semántico, para conseguir la total sincronía; y cuando se abre, ya se desborda y se convierte en un discurso y en un habla, en una apropiación individual e histórica de la lengua. En cambio en las formas continuas icónicas, al cerrar no se puede desarticular; lo sintáctico y lo semántico son indisolubles. En la música la sincronía puede ser totalmente sintáctica y no deja de ser formal y teórica. La graficación o la interpretación audible son estructuradas, discontinuas, esto hasta el extremo de que se puede estudiar y componer de una manera que prescindiera del sonido, como le sucedía a Beethoven.

Otro asunto es el del texto, la pintura se constituye en un gran significante “cuyo contenido es un discurso a varios niveles” (Eco. 2000. p. 97). Pero, valdría cuestionar si la pintura, sobre todo la figurativa, es de por sí connotativa y expresiva, o de qué depende esto. Porque para unos observadores e intérpretes, con competencias y capital cultural es posible distinguir en *la superelevación de códigos* (Eco. 2000. p. 94). Pero ¿esto sucede en qué tipo de pintura o en todas?

En este sentido se puede decir que la pintura y la imagen desbordan el lenguaje no verbal. De hecho, en la logósfera, según Debray, son representadas las cosas como objetos y esto contribuye al conocimiento. El hombre es sujeto que está detrás de la mirada, es un yo. *El criterio es la individualidad asumida, actuante y hablante* (Debray, 2002. p. 192). (La invención de la perspectiva geométrica) “Hizo que la mirada occidental fuera orgullosa, y ante todo determinó su perspicacia. *Perspicere* es ver claramente y a fondo”. (Debray, 2002.



p. 197). Se mira para observar, clasificar, mensurar, conocer, desencantar y capturar, retener, modificar y producir, es la lógica de la Modernidad. Sale al paso Wittgenstein: “6.371. A toda la visión moderna del mundo subyace el espejismo de que las llamadas leyes de la naturaleza son las explicaciones de los fenómenos de la naturaleza. Y así se aferran a las leyes de la naturaleza como algo intocable, igual que los antiguos a Dios y al destino. Y ambos tienen razón y no la tienen... 6.373 El mundo es independiente de mi voluntad. 6.374 Y aunque todo lo que deseamos sucediera, esto sólo sería, por así decirlo, una gracia del destino, dado que no hay conexión lógica alguna entre voluntad y mundo capaz de garantizar tal cosa, ni nosotros mismos podríamos querer la hipotética conexión física”. (1994. p. 175).

Eco discute que las connotaciones puedan ser menos estables que las denotaciones y aduce: “La estabilidad concierne a la fuerza de la convención codificadora, pero una vez que se ha establecido la convención, la connotación se convierte en funtuivo estable de una función semiótica cuyo funtuivo subyacente es otra función. Un código connotativo puede definirse como SUBCÓDIGO, en el sentido de que se basa en un código base”.

Aquí se puede controvertir que haya una distancia insalvable entre los lenguajes y por consiguiente entre los métodos de conocimiento. Porque también las imágenes, en un contexto de hipercodificación no son sólo expresivas, sino también comunicables. Su lógica puede ser sintética, por analogía, pero la jerarquización, que tiene una base cerebral, proporciona criterios de juicio para conformar sistemas altamente fragmentados, como son las taxonomías; o también la sintomatología, la semiología médica, o también la astronomía, y también la etnografía, entre otros campos. En definitiva lo que se estudia, lo que se maneja y archiva, son imágenes, que aunque sean digitales, se observan como continuos y se comparan y se diferencian en sistemas códigos, que les sirven de estructuras mentales.

Requieren, de todas maneras, una consideración aparte aquellas imágenes, continuas, que no tienen un referente empírico, como son



las de la geometría. En éstas, *la figura*, como la llama Wittgenstein, o como ha sido traducida, es la misma forma, porque hay coincidencia total entre la expresión, lo sintáctico, y las formas de contenido. Son representaciones de lo teórico, sólo comunicables y privadas de la expresividad de la que habla Zuleta, al citar a Kant. En este sentido son trascendentales. Por esto no se puede generalizar al referirse a las imágenes, porque las que son formales no son análogas, no tienen semejanza ni proporción con ningún referente empírico y son realidades objetivas de conocimiento. Según los conceptos de Peirce, los lenguajes formales son la conjunción completa, en una sintaxis, del *interpretante* y *el objeto mental*. (Eco. 2000. p. 101).

El lenguaje verbal también tiene su propia estructura y gramática, porque es autorreferido y articulado. Pero además la lengua es formal, por definición. Benveniste afirma que más que estructura, la lengua es un sistema formal, estructurado. Él hace la diferencia entre estructura y estructural. La primera es la materialidad del signo organizada, dispuesta para ser significante en una correlación, lo sintáctico. Lo estructural tiene que ver con las relaciones de relaciones, es el metalenguaje.

El lenguaje tiene de particular que es articulado y es un sistema de dualidades, de oposiciones, de *solidaridad* e *interdependencia*. Puede ser expresivo o comunicable; puede ser hipocodificado hipercodificado, esto depende de si es oral o escrito; de si se lo apropia como *textualizado* o *gramaticalizado*; de los interlocutores; de los procesos de lectura y de los lectores, y en suma de las culturas.

Está previsto para darse forma a sí mismo y para conformar la realidad, es privilegiado como instrumento de transposición de códigos y es el recurso necesario para representar lo pensable; lo real y lo irreal; y es procedente para *decir* sobre lo teórico. Porque todo lo que tiene forma, así sea una forma sintáctica no verbal, en los lenguajes formales, puede tener un nombre. El lenguaje verbal no muestra todo ni representa todo, y no es el único lenguaje articulado ni autorreferido; pero es el que dice de sí mismo y enuncia lo que se puede decir de los demás lenguajes. Para el caso, se puede estudiar música, física, matemática, sin acudir a las oraciones, en una lectura muda y



teórica; pero todo intento de enseñanza o explicación de estas materias tendrá que recurrir al lenguaje verbal.

La música es humana, aunque esto parezca una obviedad, hay que resaltarlo. Es posible imitar muchos sonidos naturales, pero aún estos están mediados por la cultura y se emiten con una intencionalidad significativa. Además, todos los ruidos que produce una persona pueden ser categorizados, clasificados, en *sistemas código sintácticos*, pero no de manera universal. Por esto las onomatopeyas varían de una lengua a otra; así como cada pueblo distingue sus exclamaciones, interjecciones, en quechua son muy abundantes, para distintos estados y situaciones: ananay, arrarray, achalay, atatay, alalay, ayayay, achichucas<sup>5</sup>.

Las emisiones de voz o de BOE pueden tener sonidos continuos y discretos; estas últimas son sólo humanas y verbalizadas. Por otra parte, con los órganos de la fonación, se emiten sonidos en extremo variados; se puede incluso hacer música con la *boca qiusa*. Entre múltiples posibilidades sonoras cada lengua selecciona muy pocos sonidos pertinentes, oponibles, polares; y dentro de cada gramática, el código restringe las variaciones de combinación. Éste es un sistema económico y formal, que no obstante puede tener excepciones. La graficación de las lenguas puede ser semántica de ideas, como los ideogramas; o sintáctico-semántica, o sea, de correspondencia fonética, con un sonido para cada grafema. Esto es demasiado reciente en la historia de la humanidad, algo más de 3 mil años. Pero de todas maneras las culturas, todas, las comunicaciones, son orales. Porque los humanos se expresan en forma sonora, transducen sus imágenes en sonidos y el sonido es la representación usual de lo que es pensable y representable. La escritura como la conocemos es una tecnología, no es otra gramática; tampoco la virtualidad es otra gramática. La escritura, manuscrita, impresa, o internáutica (que no digital como adjetivo, porque toda voz y toda escritura alfabética son digitales), como dice Eco, es algo, que como la cuchara, el martillo, la rueda, las tijeras, quedó bien inventado y no hay que modificarlo.

---

5 <http://www.reference-global.com/doi/abs/10.1515/9783110244748.288>



Algunas culturas incluso las alfabetizadas, pueden ser también textualizadas, como algo que las caracteriza, o tener aspectos aislados en que la comunicación se establece de esta manera, textualizada.

Hace falta definir algo que se ha citado en diferentes puntos del estudio, Eco retoma a Lotman (1969,1971), quien “afirma que existen culturas regidas por sistemas de reglas y otras gobernadas por repertorios de ejemplos o modelos de comportamiento. En el primer caso, la combinación de unidades discretas es la que genera los textos y se consideran correctos éstos si se ajustan a las reglas de combinación; en el otro caso, la sociedad genera directamente textos que se presentan como macrounidades (de las que, en caso necesario, pueden inferirse las reglas) las cuales proponen ante todo modelos que imitar... Lotman sugiere que las culturas gramaticalizadas se orientan más hacia el contenido, mientras que las textualizadas dan preferencia a la expresión”. (Eco, 2000. p. 217). Las primeras se caracterizan por la hipercodificación en las correlaciones de los conocimientos, sobre todo de tipo teórico, se podrían denominar de ‘lo comunicable’, pretenden representar hasta lo pensable de manera deductiva; en cambio, las otras, tienden a la analogía y la metáfora, son más expresivas, se detienen en las experiencias, el conocimiento de lo concreto y representan aquellas cosas que tienen referente práctico.

Las palabras escritas se aprenden, se recuerdan, se evocan, como si fueran imágenes visuales, como un continuo, en pueblos tradicionales, frente a una escritura sagrada, y esto hace de las mismas, de las formas gráficas, los significantes de una cultura textualizada; pero esto no es privativo de los pueblos anclados en el pasado, porque en la contemporaneidad, con la publicidad, con las siglas de corporaciones, con los leguajes técnicos, o, en gran parte con la iconización de los textos en la virtualidad. Los mismos números no son articulados, pueden ser formales, no verbales, pero se asumen como imagen.

En la lingüística se separa el sonido acústico, del articulatorio. Se estudian los *merismas* como rasgos formales discriminadores del sonido y se aíslan de los fonemas, que son materialidad y que sólo



integrados producen sentido. En todos los niveles de la lengua hay siempre una estructuración formal, de sólo forma, de sonido, de monema, de sintagma y de proposición. El estudio de la gramática lingüística y de la lengua en sí misma, por su parte, es propia de las culturas gramaticalizadas.

Así mismo, en la música, hay quienes interpretan una melodía de oído, como quienes la pueden gramaticalizar. En este sentido se podría hablar de lo expresivo y lo comunicable. No toda la música expresiva es comunicable, y allí también tendrían que tenerse en cuenta las variaciones de la ejecución, de la interpretación. Cuando se cantan oraciones se produce un doble lenguaje: verbal y formal, y la ejecución articulada de toda la organología es también formal.

Todo lo anterior es pertinente para aclarar que la música no es ajena a lo no verbal, y que casi podría tener iconismos; puede darle sonoridad al lenguaje verbal; o ser teórica, abstracta, formal, comunicable y trascendental, en la acepción Kantiana. En ésta, la discreta y discontinua, *la forma de la expresión* es la misma *forma del contenido*. También la música descriptiva, narrativa, la romántica, de academia, es formal y se puede estudiar y comunicar como forma teórica. La otra música, como la barroca, es sólo eso, comunica sólo eso, música.



## Pintura, música, y códigos

Desde un punto de vista técnico, la pintura, la plástica, se relacionan con los signos icónicos, analógicos y continuos. En esto se quiere reconocer la dificultad que existe en delimitar lo figurativo, de lo abstracto. Hay una discusión pendiente sobre lo que es el referente real, lo que se puede o no experimentar, que es una búsqueda propia de la filosofía, de la ontología. Se tendrá en cuenta cómo se puede conocer a partir de las imágenes, si sólo se puede tener un conocimiento de lo concreto, o también de lo abstracto.

Hay que resaltar que la concepción de la imagen como lo visual es estrecha; que hay otras imágenes a partir de la percepción de otros sentidos. También lo sonoro continuo crea imágenes, como el correlato de la acción, como el contexto de un acontecimiento. El sonido trae imágenes del mundo circundante. En cambio la sonoridad de la oralidad, y de la música, son discretas.

Las formas alfa numéricas y musicales, pueden ser asumidas como unidades de contenido, como si fueran imágenes completas. La geometría desde la antigüedad hace uso de imágenes que son formas teóricas continuas, que no tienen referente real. Sólo a partir de los procesos de la lecto escritura se puede penetrar en la comprensión de los códigos discretos, digitales y binarios. Al leer palabras y signos de puntuación sin sonido, o al contar números y cifras que no son dichas, se da una invención de códigos, que son unos sistemas de signos que tienen una gramática interna; que son metarrepresentaciones y lenguajes autorreferidos.

El lenguaje verbal es el prototipo de estos sistemas y cumple a la perfección la doble articulación. Claro, si se trata de alfabeto de correspondencia fonética, como los de influencia greco latina. Los signos numéricos y las anotaciones musicales tienen su propia teoría y sus formas de expresión. Pueden cumplir la condición de ser discretos, porque son polares y oponibles; pero no tienen la disposición y la composición de lo lingüístico, no tienen niveles ni producen proposiciones. Se usan metáforas, como decir una *frase musical* o un *poema*



*sinfónico*; o hay lenguajes de la matemática que son lineales; pero no es lo mismo.

Desde el otro lado se toma la música como modelo de la sonoridad que tiene formas discontinuas. En ésta habría que distinguir la voz humana, del sonido producido con instrumentos. En la primera se van a distinguir sonidos continuos, de voces articuladas. Como sucede en la actualidad, con la producción de mensajes *audio visuales*, en principio, se puede constatar que los públicos no tienen que tener competencias especializadas para poder recibir, consumir y tener gusto por estas expresiones. Pero también habría que investigar si la formación en ciertos conocimientos incide en las condiciones para producir o para la apropiación, la comprensión de las formas y de las gramáticas internas; y de igual manera, si esto determina las posibilidades para transponer los códigos o para hacer relaciones con otras artes, con lo lingüístico, o con otras culturas.

Después de esto surgen preguntas y dificultades. Cómo tratar de establecer un límite entre las músicas tradicionales, folclóricas, monódicas, con instrumentos que pueden consonar con la misma afinación, y otras producciones complejas, con polifonía, con orquestación. De esta manera, habría que apartar la música descriptiva, que tiene alguna relación con la naturaleza, con sonidos de los animales, o con motivaciones empíricas; y tener en cuenta otra música que es casi toda forma, y que se define como teoría, como composición. Así, se podrían plantear muchas otras clasificaciones. Entonces, se podría encontrar que la música compleja está asociada con culturas que tienen tradición de lectura y escritura; y que tienen una dedicación a la abstracción. También es posible relacionar la estructura musical con la matemática y se puede transponer un código en otro.

Para tener mayor claridad hay que definir la hipercodificación y la hipocodificación. Por el momento se debe establecer que los sistemas de signos icónicos y continuos son la base de las culturas textualizadas, que tienden a la hipocodificación, en éstas los sistemas de contenidos no están discriminados y no corresponden de manera unívoca con los sistemas de expresión. En términos de Eco, en estos casos hay *galaxias expresivas* de mucha riqueza que se correlacionan



con *nebulosas de contenido*. De otra parte, los sistemas alfa numéricos y de teoría musical, son representativos y surgen en sociedades gramaticalizadas, en las que se privilegia la hipercodificación y la correspondencia unívoca entre sistemas de significado y sistemas de contenido. En ciertas circunstancias históricas, las culturas gramaticalizadas desarrollaron una tradición de lecto escritura, y un método basado en juicios sintéticos y analíticos, y fundaron un estatuto de las ciencias y las técnicas, que se definía por la fragmentación de los contenidos y la sistematización de jerarquizaciones, que se conoce como el positivismo.

Este período de renovación en los códigos del conocimiento, por lo menos en Occidente y en la Modernidad, coincide con otras invenciones en las artes. Es como una confluencia de avances, de descubrimientos y de aplicaciones, que está encarnado en verdaderos creadores y eruditos que abarcan un amplio dominio de campos del saber. En concreto, y esto tiene que ver con la dedicación que se hace en este trabajo a la música y a la pintura, se hace referencia: a la perspectiva lineal; a la aplicación de la óptica y de los espejos; técnicas como el *sfumatto* y la producción y aprovechamiento de pigmentos, disolventes, materiales diversos; más adelante se obtendrá la maestría en los trazos y manchas, que confunden el contorno, y así mismo la descomposición de la luz y los asomos al abstraccionismo. Apenas se tocan las invenciones de los medios masivos, como la fotografía y el cine. En lo que atañe a la música, aparte de la producción de nuevos instrumentos con diferentes sonoridades, se impulsan la polifonía, las corales, las formas de orquestación. Para que esta atmósfera socio económica sea propicia para la creatividad es determinante la imprenta de tipos móviles y la anotación gráfica de la música; luego vendrán los grabadores, los impresores de mapas y los divulgadores de las partituras.

Hasta este punto se trata de una explicación y exposición convencionales, que no tiene nada nuevo de lo que por largo tiempo se ha aceptado y se ha asumido como la historia de periodos y de pueblos que se suponían habían propuesto los cánones de casi todo lo que se considera como civilizado, clásico o universal. Entonces aquí viene lo que se quiere sugerir, es un replanteamiento de las



tipologías, de las categorizaciones, para tender puentes y traspasar umbrales. Primero, algo que no es tan original, es buscar como hay resonancias de la música en la pintura; o lo contrario, sería algo como con-cromancias, o con-texturas, de la plástica en la música, y esto puede abrir nuevos caminos de interpretación. Con conceptos de la semiótica, más que esta primera tarea hay que profundizar en las transducciones, que son propias de las percepciones y del cerebro; en las transposiciones de códigos y las potencialidades de la intertextualidad.

Por lo anterior, es pertinente resaltar la crítica que hace Eco a las dualidades en las tipologías de signos, y cómo él insiste en que se debe hacer un estudio de las producciones de signos; también hay que hablar de la *necesariedad* y la *arbitrariedad* en la correlación y, sobre todo en la pertinencia que tiene el concepto de función semiótica. XXX Después de hacer este recorrido por la historia de las artes se hace énfasis en la ambigüedad. Eco sobre todo habla de ésta para referirse al texto pictórico; pero igual se puede retomar para la música. En este punto se centra en gran parte este estudio, en ver las márgenes difusas, la indefinición, cómo se quiebran las jerarquías y dualidades, para renovar las convenciones, para resignificar o para recrear, es todo el fenómeno de la creatividad en la estética, en las culturas, en el mismo conocimiento, en las formas del pensamiento y hasta en las sinapsis del cerebro.

## **Sobre el lenguaje de la música**

Habría que dedicar un capítulo aparte a la música. Porque si bien no entra dentro de lo lingüístico, sí está dentro de lo discreto y discontinuo y puede tener representaciones del tipo de los lenguajes formales. La escritura de música es totalmente diferente, es un metalenguaje propio, aunque puede tener *disposición* similar a la de la proposición verbal, y de todas maneras la substancia de la expresión es la misma en los dos lenguajes.

Es importante detenerse a considerar que la música puede ser descriptiva, como la del periodo romántico y nacionalista, por excelencia. No obstante en este caso coinciden la forma de la expresión con



la forma del contenido; o sea la música tiene una gramática interna que puede prescindir del significado y ser a un mismo tiempo pura forma, como se podría decir del barroco en sus manifestaciones más depuradas, como las de las suites para chelo, o en los conciertos brandemburgueses, de Juan Sebastián Bach. Es posible que esto también se pueda afirmar en cierto tipo de jazz. De todas maneras, la música, como la lengua, se puede desarticular y volver a articular. Sin embargo queda por hacer un estudio de cómo se conforman distintos niveles al adentrarse en el análisis y de si es pertinente referirse a unidades, como bien se hace en el análisis de la lengua. Tal vez las notas musicales se pueden constituir en los elementos mínimos de desarticulación y articulación, porque son materiales y realizables en instrumentos con muy distinta sonoridad, pero con correspondencia entre vientos, cuerdas, etc. Sin embargo habría que discutir si la misma nota no es también un *discriminador formal*, a la manera de los merismas lingüísticos, de los que habla Benveniste.

Expertos habrá que enseñen, por ejemplo cómo puede variar la composición musical de acuerdo con la instrumentación, o con las afinaciones propias de diferentes culturas. El pianista Lang Lang (chino, nacido en Shenyang), que es un intérprete consumado de música occidental, está haciendo conciertos en los que se acompaña de instrumentos chinos milenarios, especialmente de cuerdas, con una afinación muy diferente a la clásica europea.

Como antes se tomó una cita de Eco, sobre las obras de arte, para explicar sobre lo no verbal y continuo; de igual manera, en el caso de la música, que puede ser formal e hipercodificada; en ésta se encuentran correlaciones que pueden tener también *exceso de expresión*, como en el barroco, que corresponde con *excesos de contenido*. Puede haber *excesos de contenido* que se expresan de manera narrativa, descriptiva, alegórica, y que son especiales para la transposición de códigos. Se podría aventurar a decir que los excesos de contenido, en esta música de motivos, coinciden con *nebulosas de contenido*, que es otro término de Eco.

Hay música que se convierte en unidades culturales de alto reconocimiento, o sea que se distingue con facilidad, como la marcial o mi-



litar; o, en otros ambientes, la música navideña. También hay *excesos de contenido* que pueden ser manifiestos en formas muy depuradas y minimalistas de expresión, como algunos tipos de música religiosa, como en la monodia, el *canto llano*; o, en algo muy contemporáneo, en músicas atonales. El creador, el músico puede proceder de la expresión al contenido, o viceversa.

Cuando las reglas son impositivas y estrictas, puede haber riqueza de producción, y poca creatividad, o variedad, como pasa en las músicas medioevales; y así como puede haber, en estas muestras riqueza expresiva, puede haber monotonía y simplicidad en la instrumentación. En el caso contrario, una música que tenga una base conceptual, honda, debe ser muy inaccesible para un público sin formación, como podría ser Arnold Schoenberg.

La música puede valerse de recursos expresivos de sonido continuo. Esto se utiliza en la ambientación de las producciones audiovisuales. Este asunto requiere un análisis muy refinado, porque habría que preguntar hasta qué punto lo uno hace parte de lo otro. Un buen ejemplo es el Paseo en trineo, de Leopoldo Mozart. Por el momento interesa resaltar que estos productos pueden tener gran acogida en las industrias culturales; y que desde un punto de vista pueden ser inductivas para acceder a la música culta, o de alta cultura; pero igualmente se prestan para la reiteración y la saturación y que recrean, en el sentido de que también entretienen, divierten, más un gusto de culturas textualizadas.



Shostakovich en Leningrado.

Tomada de: <http://librosalacancha.cl/librosalacancha/wp-content/uploads/2016/12/asda4.jpg>



## Las pragmáticas del lenguaje y el poder

No se trata de prescindir de las imágenes ni de estereotipar su privilegio en la comunicación dentro de ciertas culturas como característica de un pensamiento premoderno o ingenuo. Hay unos casos concretos en la historia y en la geografía de cómo han convivido por siglos, pueblos que se definen en su cultura y en su práctica cultural como devotos de las representaciones icónicas de manera abigarrada, como los hindúes, e iconoclastas, o centrados en la lectura de un libro, con representaciones sólo alfa numéricas y con una concepción abstracta de Dios, como los musulmanes. De igual manera, en el norte de la India, los mismos musulmanes, bajo la influencia mogol cedieron ante las prohibiciones y persecuciones y crearon una plástica y una decoración naturalista, con mínimos detalles de la naturaleza, como pájaros y flores, y muy pocas figuras humanas, que se enseñan en actividades domésticas y privadas, desprovistas de connotación devocional o idolátrica. En otra época anterior al año de 1492, en el sur de España compartieron sus costumbres, sabiduría y concepciones del mundo, musulmanes y judíos, que prescinden de las imágenes y valoran la tradición letrada; junto con los Cristianos más cercanos a la veneración de un universo de imágenes y de apariciones, y hasta con un comercio de reliquias, que casi raya con lo mágico, o que tenía cercanía con raíces culturales heréticas y paganas.

Antes de seguir la discusión es necesario profundizar en las repercusiones y la vigencia de la pragmática de la oralidad en las sociedades contemporáneas. La comunicación centrada en la voz es presencia, persona, e incluso autoridad moral, expresión de inteligencia y voluntad. Durante siglos la oralidad se altera, se transforma al exponerse a la escucha de textos leídos (como sucede en muchos cultos religiosos). Aun así la retórica es el buen decir, hablado, que observa las normas de una forma de la expresión y el contenido, de la cultura literal.

Pero con todo esto, el discurso de viva voz mantiene sus prerrogativas de poder, como sucede en la jurisprudencia, en muchos casos de la política, en la administración; quienes tienen el mando



y toman las decisiones, se acreditan especialmente con su discurso verbal y no necesariamente se les exige que deban ser competentes en la escritura de textos o que exhiban sus publicaciones. Con excepciones especiales hay mandatarios y dirigentes que se precian de tener una larga formación académica o de tener hábitos de lectura. No obstante, desde Platón hay dudas sobre la capacidad de gobernar o de sean convenientes los filósofos para el gobierno de lo público, y junto a los filósofos muchas veces se asocian otras personas que tengan trayectorias similares. Si hay un caso importante de un gobernante instruido y cercano a las artes, éste ha sido Vaclav Havel. Para contrastar, con casos de la actualidad, Eco afirma que Berlusconi y Sarkozy desprecian las lecturas (Eco. Carrière, 2010, p. 90)

Para el caso es muy contrastante el caso de la coincidencia histórica de personajes como Ronald Reagan y Margareth Tacher, con el presidente François Mitterand. El primero de todos era un actor de cine; éste y la ministra británica más que por la elocuencia, se destacaban por ser sujetos de acción y de fuerza; en cambio el francés además de ser un político de gran influencia, escribió una docena de libros.

Esta digresión para hacer énfasis en que la cultura de la literalidad es reciente, moderna, no necesariamente occidental y que no está tan afirmada como se cree. Se necesitan siglos para que se pase de la audición de libros, a una lectura individual, primero con resonancia y posteriormente en silencio. Es muy lento el proceso en el que se pueden dar los siguientes casos: que el lector sea un comentarista del texto; un estudioso de los conceptos (cuyas lecturas no se limiten a las obras de narraciones, descripciones, o a biografías) y teorías; un políglota traductor; un par académico, un alter ego del autor a quien se lee, o un contradictor y un escritor de profesión.

Muy posteriormente se van a crecer los públicos de lectores, y sobre todo de mujeres y niños; y es muy cercano, en un mundo en el que todavía el analfabetismo es un dato de peso en los análisis de pobreza, subdesarrollo e injusticia, y todavía muy reducido el mundo de lectores y escritores autónomos



En la actualidad hay más divulgación de libros y de impresos y de caracteres virtuales, que nunca antes. Se ha popularizado de manera masiva la instrucción pública o privada, durante la infancia y hasta pasada la adolescencia en muchos países. Hay un incremento del bilingüismo. Hay una producción inmensa de mensajes audiovisuales, y alfanuméricos en los medios masivos de comunicación, los cuales tienden a condensarse y a replicarse. Pero muchos sujetos quedaron inmersos en una sobre oferta de información, sin tener fundada una cultura de la literalidad y por lo tanto son consumidores con unas condiciones de asimilación muy diferentes a las de otros que sí tuvieron esa tradición. La exposición a los medios masivos audiovisuales no requiere competencias previas, ni larga trayectoria de escolaridad. Si acaso, cada vez es más exigente en el uso, por lo menos de una segunda o de la posible *lingua franca* del inglés.

Queda por preguntar si incide el distanciamiento de la cultura de la literalidad, en la heteronomía frente a la información alfanumérica y de lenguajes formales; pero no sólo esto, sino también en la ínfima intervención en la creación y en la emisión mediática. Es un hecho que con las posibilidades de inter conexión, los usuarios sí tienen más contactos que los que nunca antes pudo tener ningún sujeto de una comunidad mediana, o dentro de una familia extensa, de una colectividad de fe, de una etnia densamente tejida. Qué lenguajes utilizan; qué dominio tienen de los códigos que practican, y qué posición de poder ostentan; más allá de estar actualizados en el software y en los programas, de no quedarse atrás en la interactividad, qué autosuficiencia tienen en las gramáticas o en la comprensión de contenidos complejos y de conceptos abstractos.



Imagen de divulgación de un grabado que aparece en la obra "Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los pueblos indígenas de América" del alemán Alexander von Humboldt. Tomada de: [http://www.holaciudad.com/noticias/estados\\_unidos/exposicion-Humboldt-divulgador-America-Latina\\_0\\_693230715.html](http://www.holaciudad.com/noticias/estados_unidos/exposicion-Humboldt-divulgador-America-Latina_0_693230715.html)  
También en relación con el libro: La invención de la naturaleza. El nuevo mundo de Alexander von Humboldt, de Andrea Wulf.



## A manera de conclusiones

### *La inconsistencia de las dualidades, la transposición de códigos y la creatividad*

El asunto de este estudio es un *problema de problemas* que le atañen a filosofía, la ontología, la semiótica, la lingüística, la epistemología y la estética. Esto ya es, aunque desbordante y pretencioso, congruente con la necesidad de recurrir a la complejidad, en este caso para estudiar la pintura, la música y el lenguaje verbal, y en todo: en las transducciones en el cerebro, en los paralelismos y las jerarquías; en la fluidez cognitiva; en la consecución de *herramientas para producir herramientas*, en *las distinciones de distinciones lingüísticas*, en la concepción de los mapas interáreas, en las transposiciones de código, para poder aprender, explicar, conocer, y comunicar, y, específicamente en el arte, crear.

Pero, si lo anterior alude a una totalidades, desde otro ángulo se han introducido diferencias y distinciones; matizaciones, figuraciones. La realidad como un continuum es una materia no semiótica. La discontinuidad es decisiva para producir pensamientos en el cerebro y esto parece tener repercusiones, porque el signo y el lenguaje están conformados por dualidades de manera intrínseca.

Los sistemas están compuestos por unidades que, de acuerdo con unas reglas, tienen posiciones y oposiciones. Lo grave es esto, que entre las polaridades queda el vacío. Para que haya función semiótica, correlación, los furtivos, de manera no fija ni física, se mueven en el vacío. Después de enfrentarnos a la realidad, a lo concreto, a la presencia, a la manipulación de objetos, tenemos que comprender que el significado y los conceptos dependen de lo ausente, lo mental, abstracto, lo formal, y lo que queda al final es el vacío.

¿Esto qué tiene que ver con el arte y la cultura?, que cuando se asume el vacío comienza la creación, que el *súmmum* es también llegar a un diseño cero, a la pura forma. Lo que se denomina como arte tiene sus escuelas y patrones, y la producción en una gran parte



se limita a la reproducción, a la copia y al perfeccionamiento de lo ya establecido.

Puede haber circunstancias en las que se consigue un nuevo material, como la cerámica, el vidrio, o los plásticos; o que se depuras unas técnicas, como la escritura, o 'la perspectiva' y estas circunstancias inciden para que haya grandes transformaciones en las culturas, para que haya una influencia duradera entre las que logran y poseen las invenciones y las que las asumen, o a quienes se les imponen. Lo menos corriente, la exigencia mayor, está en la institución de nuevos códigos, en la transposición y en las crisis en la recepción: en la mirada, la contemplación, la audición, la lectura, la observación.

Hay una tensión permanente entre fragmentar y completar. No puede haber aproximación a la realidad ni conocimiento, sin la diferenciación y la fragmentación. Pero, desde la otra orilla, la correlación, la función semiótica, las pragmáticas, la comunicación, son conjunciones, encuentros.

Esta tensión se manifiesta también entre: *pensar y representar; mostrar y decir; lo comunicable y lo expresivo; análisis y síntesis*; lo hipercodificado y lo hipocodificado; las culturas gramaticalizadas y las textualizadas: y en la necesidad y arbitrariedad, en la correlación entre significante y significado, en el signo.

Para comprender los sistemas hay que abordarlos en su oposición de: abierto, cerrado. Si se hace énfasis en el sistema que tiende a estar cerrado, es el momento de abrirlo y de exponerlo al cambio, a la crisis, a la re-significación, hasta llegar a los extremos de los interpretantes. Se podría decir que casi hay que tocar el sinsentido, la sinrazón, como sucede en el Quijote; y desde estos bordes siempre hay una la posibilidad de renovar, de codificar con alteridad, y de co-relacionar dos sistemas totalmente distintos, para la convivencia, para la disputa, para mentir y engañar, para creer, para enseñar, fabricar, para el intercambio de sentidos.

En este estudio se dedicó mucho tiempo a caracterizar la música, la pintura y lo verbal, como lenguajes. Pero se encontró que el encasi-



llamamiento es una trampa y otro conflicto. Porque si bien hay fronteras, también existen lo que se ha llamado como el 'estrecho dudoso', un terreno para lo difuso y lo ambiguo; que precisamente es propicio para tomar posturas no convencionales, desafiar la ingenuidad y desquiciar los hermetismos y los dogmatismos. En estas circunstancias si una expresión se restringe, se constriñe, puede surgir otra, hay transposiciones y la pintura, la música y la literatura, el discurso, pueden convertirse en vasos comunicantes; la manifestación creativa se convierte en un detonante social, en una amenaza, en algo que puede ser insoportable, como los dibujos de la época negra de Goya.

Si se ha hecho énfasis en la sincronía, en la diferenciación de sistemas código; en la tipología de los signos, esto se hace con el interés de ser rigurosos en el análisis, en la categorización. Había que detenerse en las estructuras, en las dualidades, porque si no se hace esta demarcación y se toma el camino llano de explicarlo todo como una complejidad inasible, no se alcanza claridad.

Después de conseguir jerarquizaciones, órdenes, sistemas, hay que aceptar que todo está parapetado en dualidades, en n-tuplos, como los llama Eco, en distinciones de distinciones lingüísticas, en cartografías y en 'figuraciones'. Esto es lo que Eco denomina como la pertinentización. Todo código es una reducción, para delimitar lo pertinente y para desechar lo impertinente. Pero es evidente que en esto no está la fluidez, el caldo de cultivo, la interpretación o, como dice Eco, la obra abierta.

En definitiva, todas las estructuras mentales no son naturales, son imposiciones, son hipótesis operativas; sólo hipótesis que proyecta el cerebro sobre el mundo. Entre la cultura y los lenguajes, la epistemología, hay correspondencias con el funcionamiento del cerebro. Hace falta aislar, detener, y también reunir, o, también, considerar lo completo y lo incompleto, el orden y el caos. Hay oscilación y flujo, o también se puede pensar que es un asunto de proyección, traducción y figuración, como lo propone Wittgenstein.

Entonces, en qué queda la estabilidad. Tampoco hay estabilidad, la función semiótica no es ni fija ni física; queda el vacío para que haya posiciones y oposiciones. En cuanto al funcionamiento del cerebro,



se podría tener en cuenta que entre un vacío y otro vacío, se da la transducción.

Wittgenstein remata: “6.124 Las proposiciones lógicas describen el armazón del mundo o, más bien, lo representan. No ‘tratan’ de nada. Presuponen que los nombres tienen significado, y las proposiciones elementales, sentido; y ésta es su conexión con el mundo”. (1994, p. 157).

Así se ha ido avanzando en el texto. Hay unas preguntas que no se resuelven y que jalonan la discusión: ¿cómo incide en la percepción de la realidad y en el conocimiento que los signos estén cargados de inestabilidad y de relativismo? Aparecen una detrás de otra las preguntas corrosivas: ¿Se puede pensar, representar y manifestarse con efabilidad, sólo como el resultado de unas convenciones codificadoras? Por ahora, para no quedar sin piso, puede bastar con plantear que el lenguaje verbal es autorreferido y que el arte crea su propio universo.

También hay que afirmar que es muy procedente confrontar los procesos de pensamiento y las producciones del arte, que en realidad, en la lingüística y en la semiótica, no son cosas distintas.

A propósito, “Una vez identificadas diferencias y semejanzas en los diferentes modos de producir dichos signos, se descubre también que esas diferencias no caracterizan a los llamados ‘signos’ en sí mismos, sino al modo en que se producen o, mejor, a una serie de modalidades productivas que no corresponden directamente a tipos de signos, de modo que los tipos de signos resultan ser más que nada el resultado de diferentes modalidades operativas. Así pues, una tipología de los signos deberá ceder a una tipología de los modos de producción de signos: al mostrar una vez más la vacuidad del concepto clásico de ‘signo’, ficción del lenguaje cotidiano, cuyo puesto teórico debe ocupar el concepto de función semiótica como resultado de diferentes tipos de operación productiva” (Eco, 1995. p. 236).

El problema no está en los signos que se utilizan, en cómo se definen, en si éstos son verbales o no verbales, formales, sino, como



dice Eco, en la potencialidad de producir nuevos signos, correlaciones, códigos, y, en el mejor de los casos, transposiciones, transducciones de signos y de sistemas de signos, para darle paso, para volver a la complejidad. La comunicación y la realidad dependen de las miradas, de las escuchas, de las aproximaciones, y de la interrelación política de los intérpretes, de la trayectoria de los pueblos.

Aquí tiene un papel crucial la creatividad. En la naturaleza casi siempre imitar es la alternativa de la sobrevivencia; y en el arte, requiere menos agotamiento el copiar modelos; lo demás es un riesgo, es abrir un abismo que pasma, que paraliza.

Es muy explicable la pasión por la analogía y la metáfora. También el conocimiento de lo concreto proporciona seguridades, una autosuficiencia. En los dichos populares se tiene la sentencia de que nadie aprende por experiencia ajena. Se pregunta entonces, para qué cambiar, para qué abrirse, ¿vale la pena exponer hasta la propia identidad? Los pueblos tradicionales consideran que esto es una locura, una herejía.

Hacia el presente, precisamente, entre los pueblos que han sido sometidos al colonialismo y a la expoliación, los que tienen imaginarios arraigados y definidos han podido resistir el embate y pueden defender con fuerza su derecho a la autodeterminación. En este punto confluyen grandes conflictos de la actualidad, como: las migraciones, las guerras, la inequidad, la injusticia.

Eco apunta: “Por esa razón, entre transmitir un contenido nuevo, pero previsible y transmitir una nebulosa de contenido existe la misma diferencia que entre creatividad regida por reglas y creatividad que cambia las reglas. Por consiguiente, el pintor, en el caso que estamos examinando, tiene que inventar una nueva función del signo y, puesto que todas las funciones del signo están basadas en un código, tiene que proponer *un nuevo modo de codificar*. Proponer un código significa proponer una nueva correlación. Habitualmente, las correlaciones se fijan por convención. Pero en este caso la convención no existe y la correlación deberá basarse en alguna otra cosa” Eco, 2000. p. 284.



Las nuevas codificaciones y creatividad animan la música, la pintura, las artes y los lenguajes. Pero se vuelve al principio, lo que se ofrece es el vacío, el silencio en la música, la superficie en blanco en la pintura, y otra vez el silencio ante el verbo. La lucidez es angustiosa y no es lo que mucha gente añora; es más cómodo conformarse con las reproducciones y las imitaciones.

En la necesidad de romper moldes juegan un papel muy importante todos los inventores y creadores; pero también los transgresores; los que rompen los cánones y éstos, en muchas sociedades, están proscritos. Por lo demás, los artífices tienen que estar preparados, las exigencias cada vez son más grandes. La competencia y la disciplina ni son entretenidas ni son garantía de alcanzar la cumbre. Por supuesto, hay otras salidas para ser reconocido en el mercado, para tener buen suceso y reconocimiento. Pero la creación pide más y el tiempo decanta lo que de verdad queda, lo que tiene sentido, lo que en realidad transforma.

¿Por qué a la música y al lenguaje verbal les hace falta el silencio? ¿De lo que no se puede hablar se podrá mostrar o es totalmente inexpresable? ¿Pero, se puede si quiera pensar lo inexpresable? Y ¿cómo pensar más allá de las imágenes y las palabras?

Es muy conmovedora toda la obra de la artista plástica, colombiana, Doris Salcedo. En este punto es muy contundente el título que ella le ha dado a su nueva creación: *Plegaria muda*. Wittgenstein también había afirmado algo parecido: *De lo que no se puede hablar hay que callar*.

Si no se llega hasta el extremo vacío, todavía la materia espera la transformación; la música, la pintura, demandan otras recepciones y el lenguaje verbal también puede nombrar el mismo vacío, el silencio, la quietud, la luz y las formas de formas. Tal vez en todo tiempo se pueda decir y mostrar, y sobre todo queda la posibilidad de reiniciar el ciclo, de volver a inaugurar el signo, de invitar al encuentro, de quebrar e intentar nuevas interpretaciones.

**Andrés Calle Noreña**

Manizales, 12 de diciembre de 2010.



# Bibliografía

- Benveniste, E. (1997). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo xxi.
- Canedo, Alfredo. (2009). *La Divina Comedia en ideas musicales*. Revista n° 0013 de Sinfonía Virtual. Revista Musical. España.
- [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/013/divina\\_comedia\\_dante\\_musica.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/013/divina_comedia_dante_musica.php)
- Recuperado el 12 de diciembre de 2010.
- Cassirer, E. (1996). *Antropología filosófica*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Debray, R. (1997). *Transmitir*. Buenos Aires: Manantial.
- Debray, R. (2002). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. Carriere, J-C (2010). *Nadie acabará con los libros*. Bogotá: Lumen.
- Mithen, S. (1998). *Arqueología de la mente*. Barcelona: Drakontos. Crítica.
- Restrepo. S.J., F. Hernández. S.J, E. (1987). *Llave del griego. Comentario semántico, etimología y sintaxis*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Ricœur, P. Changeaux, J-P. (1999). *Lo que nos hace pensar. La naturaleza y la regla*. Barcelona: Península.
- Rowell, L. (1999). *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Zuleta, E. (2001). *Arte y filosofía*. Medellín: Hombre Nuevo.
- Wittgenstein, L. (1994). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Altaya.



## Euritmia y concinidad

<p>Lenguaje No verbal Icónico  Lenguajes</p>	<p>Continuidad (completitud)  La articulación es la composición  La disposición es la regla</p>	<p>euritmia</p>	<p>μιμESIS</p>	<p>Referente empírico. Biomimética. Antropomorfismo.  Mithos.  Ostentación y presencia. Memorización (espacio temporal)  La comunicación es acción. Ejecución-Plástica.  Imágenes (¿de todas las percepciones y los sentidos?)  Prima la información, emisión, recepción de significantes audiovisuales.</p>	
<p>Lenguaje Verbal:  Lengua Habla</p>	<p>Gramática interna  Doble articulación  Niveles de la lengua</p>	<p>Concinidad</p>	<p>διεγEσιC</p>	<p>Psicodinámicas de la oralidad (signo sonoro)  Segunda oralidad  Logos  Tecnología de la escritura.  Esquematación.  Teoría</p>	



<p>Reacción-respuesta (Cassirer).</p> <p>Reacción. Expectación (observación con 'Fluidez cognitiva'. Módulo de meta-representación). Exposición.</p> <p>Contemplación</p> <p>Estéticas (¿Lecturas?)</p> <p>Intertextualidad</p>	<p><i>Comunicación sobre lo social</i></p> <p>El sentido está determinado en la topología y la sucesión en el tiempo (diacronía-sincronía)</p> <p>Escenografía.</p> <p>Estructura.</p>	<p>Culturas textualizadas (Énfasis en las expresiones)</p> <p>Galaxias expresivas-nebulosas de contenido</p> <p>Hipocodificación</p>
<p>Transposición de códigos.</p> <p>Hablar sobre lo visto y oído</p> <p>Hablar sobre lo hablado</p> <p>Hablar sobre lo escuchado leído y sobre lo visto escrito</p> <p>Lectura (que reitera el sonido o visual).</p>	<p><i>Comunicación sobre la comunicación</i></p> <p>Metalenguaje.</p> <p>Meta-estructura.</p> <p>Funciones gramaticales.</p> <p>Proposición gramatical</p>	<p>Culturas gramaticalizadas (Énfasis en los contenidos)</p> <p>Univocidad. Denotación.</p> <p>Hipercodificación</p> <p>Lenguajes formales</p>





Imagen que identifica *Reconociendo el tejido*,  
Proyecto de fractalidad social. Imagen fractal.  
Luis Camargo. Barcelona.

Este libro se terminó de terminó de  
editar en Manizales, Caldas el 26 de  
julio de 2017.



La presente reunión de textos que propone Andrés Calle Noreña se lee con interés y gusto, gracias a que no se trata del sometimiento de la pintura, la música y el lenguaje verbal, sobre todo la literatura, a la coyunda de la semiótica y la lingüística, como lo sugiere su título. Estas dos disciplinas de la logística del lenguaje deben, más bien, rebajar sus pretensiones de explicación y objetivación, ante las realidades de todo lo que merezca llamarse "lenguaje", de acuerdo con el aparte *Características de los lenguajes*, en el que el autor mejor muestra su agudeza como conocedor de la comunicación humana. La naturaleza fundamental del lenguaje responde a la necesidad de interlocución, tanto de demandarla, como de sentirse interpelado, y esta naturaleza campea en el pensamiento y los lenguajes de las artes, y en el universo de la comunicación de las inteligencias. Esto no implica que el profesor Calle Noreña no reconozca las especificidades de todos estos lenguajes, o que banalice las competencias de sus cultores o expertos; pero afirma igualmente sin inhibición, que *"procesos de pensamiento y producciones de arte (...) en realidad no son cosas distintas"*. La filosofía dominante de Occidente ha privilegiado la lógica y el método, el concepto y la proposición enunciativa; en estos ensayos, por el contrario, el escritor le contrapone a esa marcha regulada del pensamiento la dinámica de la inventiva, que echa mano de la analogía, la oposición, la deriva, la discontinuidad, la diferencia. Este es uno de los pilares de este libro.

