

Paidós Estética

Últimos títulos publicados

F. Léger

Funciones de la pintura

L. Wittgenstein

Observaciones sobre los colores

R. Amheim

Consideraciones sobre la educación artística

J. Pawlik

Teoría del color

V. Kandinsky

De lo espiritual en el arte

V. Kandinsky

Punto y línea sobre el plano

E. Panofsky

Sobre el estilo

A. C. Danto

La transfiguración del lugar común

C. Greenberg

Arte y cultura

P. Bourdieu y A. Darbel

El amor al arte

S. Dalí

Carta abierta a Salvador Dalí

V. Van Gogh

Cartas a Theo

L. Shiner

La invención del arte

A. C. Danto

El abuso de la belleza

G. Dickie

El círculo del arte

S. Marchán (comp.)

Real / virtual en la estética y la teoría de las artes

M. Rothko

Escritos sobre arte (1934-1969)

F. H. Gombrich y otros

Arte, percepción y realidad

A. Monegal

Política y (po)ética de las imágenes de guerra

J. Dewey

El arte como experiencia

A. C. Danto

Después del fin del arte

D. Dutton

El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana

H. Matisse

Escritos y consideraciones sobre el arte

V. Kandinsky y F. Marc

El finete azul

N. Goodman

Los lenguajes del arte

Nelson Goodman

LOS LENGUAJES DEL ARTE

Aproximación a la teoría de los símbolos

SUMARIO

Título original: *Languages of Art. An approach to a theory of symbols*
Publicado en lengua inglesa por Hackett Publishing Company, Inc.
Traducción autorizada de la edición inglesa publicada por Hackett Publishing Company, Inc.
Edición española publicada por acuerdo con Eulama Literary Agency, Roma, Italia
Traducción de Jem Cabanes

1.ª edición, noviembre 2010

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

© 1976 Nelson Goodman Hackett Publishing Co., Inc.
© 1976 de la traducción, Jem Cabanes
© 2010 de todas las ediciones en castellano
Espasa Libros, S. L. U.,
Paseo de Recoletos, 4. 28001 Madrid
Paidós es un sello editorial de Espasa Libros S. L. U.
www.paidos.com

ISBN: 978-84-493-2445-1
Depósito legal: M-40921-2010

Impreso en Talleres Brosmac, S.L.
Pl. Ind. Arroyomolinos, 1, calle C, 31 - 28932 Móstoles (Madrid)

Impreso en España - Printed in Spain

Prefacio	11
Introducción	13
I LA REALIDAD RECONSTRUIDA	19
1. Denotación	19
2. Imitación	21
3. Perspectiva	25
4. Escultura	33
5. Ficciones	34
6. La representación-como	39
7. Invención	43
8. Realismo	44
9. Figuración y descripción	50
II EL SONIDO DE LOS CUADROS	53
1. Una diferencia de campo	53
2. Una diferencia de dirección	57
3. Ejemplificación	59
4. Muestras y etiquetas	63
5. Hechos y figuras	72
6. Esquemas	75
7. Transferencia	77

8. Modos de metáfora	83
9. Expresión	87
III ARTE Y AUTENTICIDAD	99
1. La falsificación perfecta	99
2. La respuesta	102
3. Lo infalsificable	110
4. La razón	112
5. Una tarea	118
IV LA TEORÍA DE LA NOTACIÓN	123
1. La función primaria	123
2. Requisitos sintácticos	126
3. Composición de caracteres	134
4. Subordinación	137
5. Requisitos semánticos	141
6. Notaciones	146
7. Relojes y contadores	148
8. Analógicos y digitales	150
9. Traducción inductiva	154
10. Diagramas, mapas y modelos	159
V PARTITURAS, BOCETOS Y GUIONES	165
1. Partitura	165
2. Música	167
3. Bocetos	178
4. Pintura	179
5. Guión	183
6. Proyectibilidad, sinonimia, analiticidad	185
7. Artes literarias	190
8. Danza	194
9. Arquitectura	199

VI EL ARTE Y EL ENTENDIMIENTO	205
1. Cuadros y párrafos	205
2. Buscar y mostrar	211
3. Acción y actitud	218
4. La función del sentimiento	221
5. Síntomas de lo estético	227
6. La cuestión del mérito	230
7. El arte y el entendimiento	236
Índice analítico	241
Índice de nombres	251

PREFACIO

Las líneas de pensamiento que hicieron converger mi interés por las artes con mi investigación sobre teorías del conocimiento comenzaron a despuntar hace unos diez años. Un par de años atrás recibí una invitación para pronunciar las conferencias John Locke de Oxford de 1962; esto me forzó a organizar el material que había acumulado en seis conferencias, que, una vez corregidas y ampliadas, formaron la base de los siguientes capítulos.

La deuda que he contraído para con ciertas personas e instituciones es enorme en relación con los resultados obtenidos. El año que pasé en el Centro de Estudios Cognitivos de la Universidad de Harvard y el apoyo subsiguiente que recibí de la National Science Foundation (la beca GS 978) y la Old Dominion Foundation posibilitaron una investigación mucho más extensa y detallada de lo que hubiera sido posible de otra manera. Como filósofo asentado en la tradición socrática de no saber nada, he dependido de expertos en aquellos campos en los que mi estudio ha tenido que inmiscuirse. Entre ellos se encuentran: en psicología, Paul A. Kolers; en lingüística, S. Jay Keyser; en las artes visuales, Meyer Schapiro y Katharine Sturgis; en música, George Rochberg, Harold Shapero y Joyce Mekeel; en danza y notación de danza, Ina Hahn, Ann Hutchinson Guest y Lucy Venable.

También he sacado provecho de conversaciones con mis estudiantes de posgrado y con filósofos y otros docentes de las Universidades de Pennsylvania, Oxford, Harvard, Princeton y Cornell, entre otras, donde varias versiones de estos capítulos fueron pro-

nunciadas como conferencias. Finalmente, las virtudes y defectos que pueda tener este libro se deberán en parte a la ayuda de mis asistentes de investigación, especialmente a Robert Schwartz, Marsha Hanen y Hoyt Hobbs. Lynn Foster y Geoffrey Hellman llevaron a cabo la mayoría de las correcciones y el indexado.

Harvard University

Segunda edición

Esta edición incorpora algunos cambios importantes aunque no muy extensos. La definición de *totalmente denso* (IV, 2; IV, 5) ha sido reforzada para anticiparme a algunas omisiones que se habían pasado por alto en la versión anterior. En este punto me ayudaron las sugerencias de A. J. Ayer y Hilary Putnam. La propiedad de ser representacional (VI, 1) se define ahora para los sistemas de símbolos, en lugar de para los esquemas de símbolos. Por cierto, puede que el lector se alegre tanto como el autor de que, sin alterar la teoría, un pequeño ajuste de los términos nos haya librado de la monstruosidad polisilábica que era «ejemplificacionalidad».

1976

INTRODUCCIÓN

Aunque este libro trata de algunos problemas relativos a las artes, su enfoque no encaja con lo que normalmente se considera el campo de la estética. Por un lado, sólo afronto las cuestiones de valor tangencialmente y no ofrezco ningún canon de crítica. Tampoco trato de imponer ningún juicio sobre las obras que cito como ejemplos, e invito al lector a que las sustituya con sus propias ilustraciones. Por otro lado, mi estudio se extiende más allá de las artes, hacia cuestiones que tienen que ver con las ciencias, la tecnología, la percepción y la práctica. Los problemas relativos al arte son el punto de partida y no el de convergencia. Mi objetivo es aproximarme a una teoría general de los símbolos.

Utilizo la palabra «símbolo» como un término muy general y neutro. Abarca las letras, las palabras, los textos, las imágenes, los diagramas, los mapas, los modelos y más cosas, pero esto no quiere decir que se trate de algo intrincado u oculto. El más literal de los retratos y el más prosaico de los paisajes constituyen un símbolo, y son tan «altamente simbólicos» como los más elaborados y figurativos.

Se han realizado muy pocos estudios sistemáticos sobre las variedades y funciones de los símbolos. La proliferación de investigaciones sobre lingüística estructural en los últimos años debe integrarse dentro de un examen intensivo de los sistemas de símbolos no verbales—desde la representación pictórica a la notación musical— si queremos llegar a entender completamente los modos y medios de referencia, así como su uso variado y extendido en las

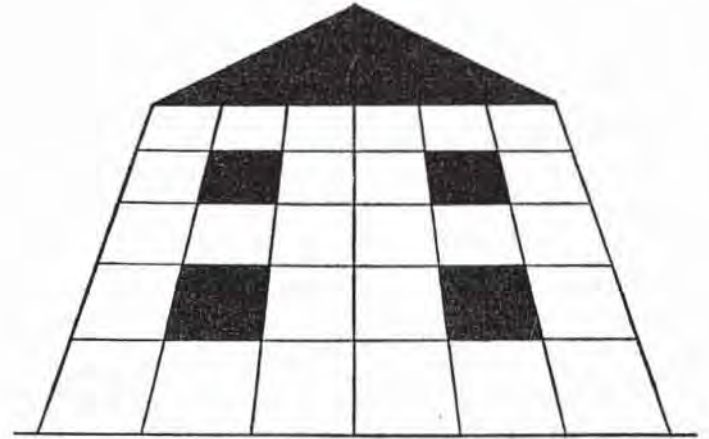
operaciones del entendimiento. Estrictamente hablando, los «lenguajes» de mi título deberían ser sustituidos por «sistemas de símbolos». Pero dado que el título siempre se lee antes que el libro, lo he mantenido en la lengua vernácula. Esto no le importará a quien no lea el libro, y quienes lo lean podrán entenderlo, del mismo modo que los lectores de mi primer libro entienden que un título más correcto sería «Estructuras de apariencia».

Podría parecer que los seis capítulos que componen el libro, dados sus títulos y el hecho de que surgieron a partir de conferencias, son una serie de ensayos sobre temas más o menos relacionados. En realidad, la estructura del libro es bastante intrincada. Existen dos rutas de investigación —una que comienza en el capítulo primero y otra que comienza en el capítulo tercero— que no convergen hasta el último capítulo. Pero una advertencia así de sencilla no nos libraría de otra dificultad a la que tendrán que enfrentarse algunos lectores: aunque un profano en la materia no debería de tener grandes problemas con la mayor parte del libro, se encontrará con términos, párrafos y secciones que dan por sentado algo de conocimiento sobre filosofía técnica; la mayor parte del capítulo 4 será muy difícil para alguien sin rudimentos de lógica elemental. Sin embargo, si se pasan por alto los pasajes técnicos, cualquier persona podrá hacerse una idea de lo que se trata, la suficiente como para decidir si vale la pena esforzarse en llegar a entender aquello que se ha saltado.

Sea profano o no, el lector deberá estar preparado para que sus convicciones y su sentido común —ese depósito de viejos errores— se escandalicen a menudo por lo que encuentren aquí. He tenido que enfrentarme de forma repetida a las doctrinas en boga así como a arraigadas creencias dominantes. Sin embargo, no pretendo afirmar que mis conclusiones tengan una originalidad extraordinaria. No soy en absoluto ajeno a la contribución a la teoría del símbolo por parte de filósofos como Peirce, Cassirer, Morris y Langer, y aunque rechazo una tras otra casi todas las posturas que comparte gran parte de los escritos de estética, la mayoría de mis argumentos y resultados pueden haber sido anticipados por otros escritores. De cualquier modo, intentar dar cuenta del complejo

patrón de mis acuerdos y desacuerdos con cada uno de estos escritores, o incluso con sólo uno de ellos, hubiera otorgado una prominencia desproporcionada a una cuestión meramente histórica, así que sólo puedo ofrecer esta disculpa general para todos aquellos que puede que ya hayan escrito en su día lo que ahora leen aquí. Sin embargo, cuando he consultado obras específicas de psicólogos o escritores sobre cada una de las artes, he tratado de incluir siempre una referencia detallada.

He utilizado con frecuencia algún resultado de mi anterior trabajo filosófico, pero he intentado no volver a abordar viejas cuestiones. Por ejemplo, si algunas de las páginas que siguen violan los principios del nominalismo, es sólo porque me parecía innecesario, en esta ocasión, demostrar cómo se podría formular una versión nominalista.



LA REALIDAD RECONSTRUIDA

*El arte no es una copia del mundo real. Con uno de estos malditos mundos basta.**

1. DENOTACIÓN

La cuestión de si la pintura debe ser una representación o no es mucho menos importante de lo que pueda parecer a juzgar por las feroces batallas actuales entre artistas, críticos y propagandistas. Sin embargo, es preciso estudiar la naturaleza de la representación antes de emprender cualquier investigación filosófica sobre el modo en que los símbolos funcionan dentro y fuera de las artes. El hecho de que la representación sea frecuente en algunas artes — como la pintura— e infrecuente en otras —como la música— entraña problemas para cualquier estética unificada; confundir la manera en que la representación pictórica, considerada como modo de significación, se parece o se distingue, por un lado, de la descripción verbal y, por otro, de las expresiones faciales, por ejemplo, será fatal para cualquier teoría general de los símbolos.

La forma más ingenua de entender la representación podría formularse así: «*A* representa a *B*, si y sólo si *A* se asemeja bastante a *B*» o «*A* representa a *B* en tanto en cuanto *A* se asemeja a *B*». Lo que observamos en la mayoría de los escritos sobre la representación son vestigios de esta fórmula con refinamientos varios. Sin embargo, sería difícil encontrar otra fórmula tan corta en la que se acumulen tantos errores.

* Supuestamente esta cita aparece en un ensayo de Virginia Woolf. No he conseguido encontrar su ubicación.

Anverso:

Dibujo de la *Pädagogisches Skizzenbuch* de Paul Klee, Múnich, 1925 (2ª ed. estadounidense, Nueva York, Frederick A. Praeger, 1953, pág. 41). Reproducido con permiso de los editores.

Algunos de los errores son suficientemente evidentes. Un objeto se asemeja a sí mismo en el grado máximo, pero rara vez se representa a sí mismo; la semejanza, a diferencia de la representación, es reflexiva. También a diferencia de la representación, la semejanza es simétrica: *B* se asemeja tanto a *A* como *A* se asemeja a *B*, mientras que un cuadro puede representar al duque de Wellington, pero el duque de Wellington no representa al cuadro. Es más, hay muchos casos en los que, dados un par de objetos que se asemejan mucho entre sí, ninguno de los dos representa al otro: ninguno de los automóviles en una cadena de montaje es una imagen de los demás; un hombre, por lo general, no es una representación de otro hombre, incluso aunque se trate de su hermano gemelo. Dicho con mayor claridad: con independencia de su grado, la semejanza no es condición suficiente para la representación.¹

Pero lo que no es tan evidente es cómo corregir esta fórmula. Podemos limitar nuestras ambiciones y formular el condicional diciendo: «Si *A* es un cuadro, entonces...». Por supuesto, si después entendemos «cuadro» como «representación», nos quitamos de encima gran parte del problema: qué es lo que constituye la representación. Pero incluso si entendemos «cuadro» de manera lo suficientemente amplia como para incluir a todas las pinturas, la fórmula falla estrepitosamente por otros lados. Una pintura de Constable del castillo de Marlborough se parece más a cualquier otro cuadro que al castillo en cuestión. Sin embargo, representa ese castillo y no otro cuadro, aunque ese otro cuadro fuera la copia más exacta de la pintura de Constable. Añadir a las condiciones que *B* no puede ser un cuadro sería desesperado e inútil; un cuadro pue-

de representar otro cuadro, de hecho las pinturas de galerías de arte, tan populares en su día, representan muchos otros cuadros.

Lo cierto es que para representar a un objeto,² un cuadro tiene que ser un símbolo de él, tiene que ocupar su lugar, referirse a él; ningún grado de semejanza será suficiente para establecer la necesaria relación de referencia. La semejanza tampoco es *necesaria* para la referencia; prácticamente cualquier cosa puede representar a cualquier otra. Un cuadro que representa a un objeto —como un pasaje que lo describe— se refiere a él y, más específicamente, lo *denota*.³ La denotación es el núcleo de la representación y no depende de la semejanza.

Si la relación entre un cuadro y lo que representa se asimila así a la relación entre el predicado y aquello a lo que se aplica, debemos examinar las características de la representación como un tipo especial de denotación. ¿Qué tiene en común la denotación pictórica con la denotación verbal o diagramática y en qué se diferencia de ellas? Una respuesta no demasiado aventurada sería que la semejanza, aunque no sea condición suficiente para la representación, es tan sólo la característica que distingue la representación de otros tipos de denotación. ¿Puede ser entonces que si *A* denota *B*, entonces *A* representa *B* en tanto en cuanto *A* se asemeja a *B*? Creo que incluso esta versión diluida y aparentemente inocua de nuestra fórmula inicial evidencia una enorme confusión respecto a la naturaleza de la representación.

2. IMITACIÓN

«Para producir un cuadro fidedigno, trata, en la medida de lo posible, de copiar el objeto tal cual es.» Esta instrucción tan simplista me asombra: el objeto que tengo ante mí es un hombre, un cúmulo de átomos, un complejo de células, un violinista, un ami-

2. Utilizo «objeto» indistintamente para referirme a cualquier cosa que un cuadro presente, ya se trate de una manzana o de una batalla.

3. Hasta el próximo capítulo, no distinguiré la denotación de otras modalidades de referencia.

1. Aquí estoy considerando la representación pictórica, o figuración, y las representaciones comparables que puedan darse en otras artes. Los objetos naturales pueden representar del mismo modo: sólo hay que acordarse del hombre de la luna y el perro pastor en las nubes. Algunos escritores utilizan «representación» como un término genérico para todo tipo de variantes de lo que yo llamo simbolización o referencia, o utilizan «simbólico» para los signos verbales y no pictóricos que yo llamo no representacionales. La palabra «representar» y sus derivados tiene muchos otros usos, y aunque mencionaré alguno de ellos más adelante, hay otros que no nos resultan de interés en este contexto. Entre estos últimos, por ejemplo, están los usos según los cuales un embajador representa a una nación o desempeña funciones de representación de su país en un gobierno extranjero.

go, un idiota, y muchas cosas más. Si ninguna de ellas constituye al objeto tal cual es, ¿qué otra cosa podría hacerlo? Si todas ellas son formas de ser del objeto, ninguna de ellas es *la* forma de ser del objeto.⁴ No puedo copiar todas estas cualidades a la vez y si consiguiera hacerlo, el resultado sería algo muy alejado de un cuadro realista.

Por tanto, parecería que lo que he de copiar es sólo un aspecto, una de las maneras de ser o parecer del objeto. Pero, por supuesto, no cualquiera de ellas elegida al azar, por ejemplo el duque de Wellington tal y como lo vería un borracho a través de una gota de lluvia. Acaso debamos suponer que se trata del objeto tal y como se le aparecería a un ojo normal, a la distancia adecuada, desde un ángulo favorable, con buena luz, sin instrumentación, sin los prejuicios de la afectación, la animadversión o los intereses, y evitando que el pensamiento o la interpretación lo embellezcan. En síntesis, el objeto debe ser copiado tal y como lo ve el ojo libre e inocente en condiciones asépticas.

El problema está en que, tal y como ha insistido Ernst Gombrich, el ojo inocente no existe.⁵ Cuando se pone a trabajar el ojo ya

4. En *The Way the World Is*, *Review of Metaphysics*, vol. 14, 1960, págs. 48-56, he argumentado que el mundo es de tantas formas como maneras verdaderas hay de describirlo, verlo, pintarlo, etc., y que no existe *la* forma de ser del mundo. Ryle adopta una postura similar en *Dilemmas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954, págs. 75-77, al comparar la relación entre una mesa como un objeto percibido en cuanto volumen sólido y una mesa como una multitud de átomos, con la relación entre una biblioteca universitaria según el catálogo y la misma biblioteca según el contable de la universidad. Algunos han propuesto que se podría llegar a saber cómo es el mundo si agrupáramos todas estas formas de ser del mundo. Esto pasa por alto el hecho de que la agrupación en sí sólo funciona en ciertos sistemas: por ejemplo, no podemos agrupar un párrafo y un cuadro. Y cualquier intento de combinar todas estas formas de ser del mundo sólo constituiría otra más de las formas que tiene de ser el mundo, particularmente indigesta, eso sí. Pero ¿qué es *el mundo* que existe de tantas maneras? Hablar de las formas de ser del mundo, o de las formas de describir o dar imagen al mundo, es hablar de descripciones-del-mundo o imágenes-del-mundo y esto no implica que exista una única cosa, ni siquiera que exista alguna cosa, que se describe o que se representa mediante una imagen. Por supuesto, esto no quiere decir que no se esté describiendo nada o que las imágenes no representen nada. Véase la sección 5 y la nota 19 más adelante.

5. En *Art and Illusion*, Nueva York, Pantheon Books, 1960, págs. 297-298 [ed. cast. *Arte e ilusión*, Barcelona, Editorial Debate, 1998], y en otros escritos. Sobre la cuestión general de la relatividad de la visión, véase también obras como las de R. L. Gregory, *Eye and*

es antiguo, ya está obsesionado por su propio pasado, por viejas y nuevas insinuaciones que le llegan del oído, la nariz, la lengua, los dedos, el corazón y el cerebro. No funciona como un instrumento autónomo y solitario, sino como un miembro sumiso de un organismo complejo y caprichoso. No sólo cómo ve, sino lo que ve, está regulado por la necesidad y el prejuicio.⁶ El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza y construye. No se trata de reflejar tanto como de recibir y construir. Lo que recibe y construye no lo ve al desnudo, como elementos sin atributos, sino como cosas, como comida, como gente, como enemigos, como estrellas, como armas. Nada se ve desnudo ni desnudamente.

Los mitos del ojo inocente y de un absoluto que viene dado son cómplices perversos. Ambos preservan y derivan de la concepción del saber como un procesar las materias primas que se reciben a través de los sentidos, y suponen estas materias primas como algo que se puede descubrir a través de ritos de purificación o de una des-interpretación metódica. Pero la recepción y la interpretación no constituyen operaciones separables, sino que son totalmente interdependientes. Conviene recordar el aforismo kantiano: el ojo inocente es ciego y la mente virgen está vacía. Es más, no podemos distinguir en el producto final lo que se ha recibido de lo que se ha construido. No se puede extraer el contenido a base de quitar capas de comentario.⁷

En cualquier caso, al artista le suele venir bien esforzarse por conseguir un ojo inocente. Este esfuerzo a veces lo libera de los can-

the Brain, Nueva York, McGraw-Hill Book Co., 1966 y Marshall H. Segall, Donald Campbell y Melville J. Herskovits, *The Influence of Culture in Visual Perception*, Indianápolis y Nueva York, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966.

6. Ejemplos de investigaciones psicológicas sobre este punto se pueden encontrar en Jerome S. Bruner, «On Perceptual Readiness», *Psychological Review*, vol. 64, 1957, págs. 123-152, y en otros artículos citados allí. También en William P. Brown, «Conceptions of Perceptual Defense», *British Journal of Psychology Monograph Supplement XXXV*, Cambridge, Reino Unido, Cambridge University Press, 1961.

7. Sobre la primacía epistemológica como una idea vacía y la futilidad de la búsqueda de lo dado absoluto, véase mi *Structure of Appearance*, Indianápolis y Nueva York, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966 (que en adelante citaré como SA), págs. 132-145, y «Sense and Certainty», *Philosophical Review*, vol. 61, 1952, págs. 160-167.

sinos patrones del ver cotidiano y le proporciona una visión más fresca. El esfuerzo opuesto, el de dar rienda suelta a una lectura personal, puede ser igualmente saludable por idénticas razones. Pero lo único que diferencia al más neutral de los ojos del más tendencioso es el tipo de sofisticación. La visión más ascética y la más excesiva, como el retrato sobrio y la caricatura vitriólica, no se diferencian por *cuánto* interpretan, sino por *cómo* interpretan.

La teoría de la representación como copia queda descartada de entrada, ya que le es imposible especificar qué es lo que debe ser copiado. No se trata del objeto tal y como es, ni de todas sus formas de ser, ni de cómo lo vería un ojo no condicionado por la mente. De hecho, hay algo que falla en la idea misma de copiar cualquiera de las formas de ser de un objeto, cualquier aspecto de él. Porque un aspecto del objeto no es simplemente el objeto-desde-una-distancia-una-luz-y-un-ángulo-determinados; se trata del objeto tal y como lo vemos o lo concebimos, es decir, de una versión o interpretación del mismo. Al representar un objeto, no copiamos dicha interpretación: la *consumamos*.⁸

En otras palabras, nada se puede representar nunca ni despojado de sus propiedades ni con todas ellas en su plenitud. Un cuadro nunca puede simplemente representar a *x*, sino que representa a *x* como hombre, o representa a *x* siendo una montaña, o representa *el hecho de que x* es un melón. Sería difícil hacerse una idea de lo que podría significar copiar un hecho, incluso si los hechos existieran. Pedirme que copie a *x* como algo dotado de determinada propiedad es tanto como pedirme que venda una cosa como regalo. Hablar de copiar algo en cuanto hombre es una completa insensatez. Vamos a tener que ir un poco más lejos en este análisis, aunque no hay que ir mucho más allá para darnos cuenta de lo poco que tiene que ver la representación con la imitación.

8. Esto no es menos cierto cuando el instrumento que utilizamos es una cámara fotográfica en lugar de un bolígrafo o un pincel. La elección del instrumento y la forma de utilizarlo intervienen en la interpretación. La obra de un fotógrafo, como la de un pintor, puede mostrar un estilo personal. En relación con las «correcciones» que algunas cámaras proporcionan, véase la sección 3 más adelante.

Los argumentos que defienden la relatividad de la visión y de la representación han sido expuestos tan concluyentemente en otros lugares que me eximen de la necesidad de desarrollarlos aquí. En particular, Gombrich ha reunido una cantidad abrumadora de evidencias para demostrar cómo la forma en la que vemos y figuramos depende de la experiencia, la práctica, los intereses y las actitudes. Pero hay una cuestión con respecto a la que a veces tanto Gombrich como muchos otros adoptan una postura que parece entrar en contradicción con esa relatividad; deberé por tanto comentar brevemente la cuestión del carácter convencional de la perspectiva.

3. PERSPECTIVA

Un artista puede elegir la forma en que refleja el movimiento, la intensidad de la luz, la calidad de la atmósfera, la vibración del color, pero si quiere representar el espacio correctamente, deberá —de acuerdo con casi todo el mundo— obedecer las leyes de la perspectiva. La adopción de la perspectiva durante el Renacimiento ha sido considerada por lo general como un gran paso en la figuración realista. Se supone que las leyes de la perspectiva proporcionan estándares absolutos de fidelidad, que están por encima de las diferencias de estilo en el ver y figurar. Gombrich se mofa de «la idea de que la perspectiva es una mera convención y no representa el mundo con el aspecto que tiene» y declara: «Nunca está de más insistir en que el arte de la perspectiva aspira a una ecuación correcta. Quiere que la imagen aparezca igual al objeto y el objeto igual a la imagen».⁹ James J. Gibson escribe: «[...] no parece razonable afirmar que el uso de la perspectiva en la pintura es una mera convención que el pintor puede adoptar o descartar a su gusto [...]. Cuando el artista transcribe lo que ve sobre una superficie bidimensional, utiliza la geometría de la perspectiva por necesidad».¹⁰

9. *Art and Illusion*, págs. 254 y 257.

10. En «Pictures, Perspective, and Perception», *Daedalus*, invierno 1960, pág. 227. Gib-

Obviamente, las leyes que gobiernan el comportamiento de la luz no son más convencionales que cualquier otra ley científica. Ahora bien, supongamos que nos encontramos con un objeto inmóvil y monocromático, que sólo refleja una luz de mediana intensidad. El argumento sería como sigue:¹¹ un cuadro pintado con la perspectiva correcta, bajo ciertas condiciones, hará llegar al ojo una serie de rayos de luz iguales a los que emite el objeto en sí. Esta similitud es una cuestión totalmente objetiva que puede medirse con los instrumentos adecuados. Dicha similitud es la que constituye la fidelidad de la representación: dado que todo lo que puede recibir el ojo tanto del cuadro como del objeto son rayos de luz: si los rayos de luz son idénticos, la apariencia debe ser idéntica. Por supuesto, los rayos de luz que produce el cuadro bajo ciertas condiciones no sólo son idénticos a los que produce el objeto en cuestión desde una distancia y a un ángulo determinados, sino que también son idénticos a los que producen una multitud de otros objetos a otras distancias y desde otros ángulos.¹² Está claro que ni la igualdad de los patrones de rayos de luz, ni la semejanza de cualquier otro tipo son condiciones suficientes para la representación. Lo que se podría decir es que esta igualdad constituye un criterio de fidelidad, de representación pictórica correcta, cuando la denotación se establece de otro modo.

Aunque a primera vista el argumento tal y como se plantea parece simple y convincente, a medida que consideramos las condiciones de observación que se requieren lo parece cada vez menos. El cuadro debe verse a través de una mirilla, de frente, a una cierta distancia, con un ojo cerrado y el otro inmóvil. El objeto

son no parece haberse retractado explícitamente de estas afirmaciones, aunque su muy interesante libro posterior, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1966, profundiza en problemas parecidos.

11. Por supuesto, este argumento ha sido expuesto extensamente por muchos otros escritores. Un análisis interesante aparece en D. Gioseffi, *Prospettiva Artificialis*, Trieste, Università degli studi di Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, 1957, y M. H. Pirenne ofrece una extensa reseña del mismo en *The Art Bulletin*, vol. 41, 1959, págs. 213-217. Debo esta cita al catedrático Meyer Schapiro.

12. Véase el examen que hace Gombrich de las «puertas» en *Art and Illusion*, págs. 250-251.

también debe verse a través de una mirilla, desde un cierto ángulo (naturalmente no el mismo) y a una cierta distancia, y con un único ojo inmóvil. De otro modo, los rayos de luz no serán iguales.

Bajo estas extraordinarias condiciones ¿no encontramos al fin representaciones fidedignas? Dificilmente. Bajo estas condiciones, lo que miramos tiende a desaparecer rápidamente. Los experimentos han demostrado que el ojo no puede ver normalmente sin moverse en relación con lo que ve¹³ y que, según parece, para que la visión sea normal, es necesario poder echar una ojeada. El ojo inmóvil es casi tan ciego como el ojo inocente. Por tanto, en condiciones que imposibilitan la visión normal ¿qué puede tener que ver la equivalencia de los rayos de luz con la fidelidad en la representación? Sería tan absurdo como medir la fidelidad a partir de los rayos de luz dirigidos a un ojo cerrado. Pero no es necesario ser demasiado intransigentes a este respecto; quizá podríamos permitir el suficiente movimiento ocular como para que el ojo explore, siempre que no alcance a ver la zona que rodea el objeto.¹⁴ El problema fundamental es que las condiciones de observación especificadas son demasiado anormales. ¿En qué nos podríamos basar para tomar la equivalencia de rayos de luz emitidos en condiciones tan extraordinarias como medida de fidelidad? Bajo condiciones no menos artificiales, como la interposición de lentes convenientemente adaptadas, se podría hacer que un cuadro que estuviera totalmente fuera de perspectiva produjera el mismo patrón de rayos lumínicos que el objeto. Aunque con una puesta en

13. Véase L. A. Riggs, F. Ratliff, J. C. Cornsweet y T. Cornsweet, «The Disappearance of Steadily Fixated Visual Objects», *Journal of the Optical Society of America*, vol. 43, 1953, págs. 495-501. Más recientemente, los cambios drásticos y rápidos en la percepción que tienen lugar durante la fijación han sido investigados con detalle por R. M. Pritchard, W. Heron y D. O. Hebb en «Visual Perception Approached by the Method of Stabilized Images», *Canadian Journal of Psychology*, vol. 14, 1960, págs. 67-77. Según este artículo, la imagen tiende a regenerarse, en ocasiones transformada en unidades significativas que no estaban presentes inicialmente.

14. Pero hay que apuntar que, debido a la protuberancia de la córnea, si rotamos el ojo, incluso cuando mantenemos la cabeza inmóvil, a menudo podemos vislumbrar los lados de un objeto.

escena lo suficientemente elaborada podamos conseguir que un cuadro dibujado en perspectiva produzca los mismos rayos lumínicos que el objeto que representa se trata de un argumento es-trafalario e inútil para defender la fidelidad de la perspectiva.

Hay que añadir que en la mayoría de los casos estas condiciones de observación no son las mismas para el cuadro que para el objeto. Ambos se deben observar a través de una mirilla con un ojo paralizado, pero el cuadro debe observarse de frente a una distancia de 2 m, mientras que la catedral que representa tiene que observarse, por ejemplo, a un ángulo de 45° en relación con su fachada y a una distancia de 60 m. Por tanto, no son sólo los rayos de luz que recibimos, sino también las condiciones en las que los recibimos lo que determina qué vemos y cómo lo vemos. Como les gusta decir a los psicólogos: la visión es más compleja de lo que parece a primera vista. Del mismo modo que una luz roja significa «deténgase» en la autopista y «puerto» en el mar, el mismo estímulo da lugar a diferentes experiencias visuales en circunstancias diferentes. Incluso cuando tanto los rayos lumínicos como las condiciones externas momentáneas son idénticas, toda la sucesión de experiencias visuales precedentes, así como la información que se recoja de todas las fuentes disponibles, puede provocar enormes diferencias en lo que se ve. De manera que, si ni siquiera las condiciones previas son iguales, la duplicación de los rayos de luz no tiene más posibilidades de originar una percepción idéntica que la duplicación de las condiciones si los rayos son diferentes.

Normalmente, los cuadros se ven enmarcados contra un fondo, y los ve una persona con libertad para caminar a su alrededor y mover los ojos. Incluso si fuera posible pintar un cuadro que, bajo estas condiciones, emitiera los mismos rayos lumínicos que el objeto visto bajo cualquier condición, sería absurdo hacerlo. La tarea del artista al representar el objeto que tiene delante es la de decidir qué rayos de luz, en las condiciones de la galería, conseguirán representar lo que ve. No se trata de copiar, sino de comunicar. Se trata más de «captar el parecido» que de duplicar —del mismo modo que un parecido que puede perderse en una fotografía puede lograrse con una caricatura—. Esto implica una suerte de traducción que

compensa las diferencias en las condiciones de observación. La mejor manera de llevar esto a cabo depende de innumerables factores variables, entre ellos las formas de ver y representar a las que están habituados los observadores. Los cuadros en perspectiva, como todos los demás, deben ser leídos y la capacidad de leerlos ha de adquirirse. El ojo que sólo está acostumbrado a la pintura oriental no entiende inmediatamente un cuadro en perspectiva. Sin embargo, a fuerza de práctica, uno se puede acostumbrar fácilmente a la distorsión o a cuadros pintados con perspectivas deformadas o incluso invertidas.¹⁵ Incluso para quienes estamos más acostumbrados a la figuración en perspectiva no siempre nos resulta aceptable como una representación fidedigna: la fotografía de un hombre con los pies lanzados hacia delante parece distorsionada y el Himalaya queda pequeño en una foto familiar. Como reza el dicho, nada mejor que una cámara de fotos para convertir una montaña en un montoncito de tierra.

Hasta ahora he dado por buena la idea de que la perspectiva pictórica obedece a leyes de óptica geométrica y de que un cuadro pintado según las normas pictóricas normales podrá, bajo las condiciones anormales descritas anteriormente, emitir los mismos rayos lumínicos que la escena que retrata. Pero aunque ésta sea la

15. La adaptación a espectáculos de varios tipos ha sido objeto de numerosos experimentos. Véase por ejemplo Hochberg, J. E., «Effects of Gestalt Revolution: The Cornell Symposium on Perception», *Psychological Review*, vol. 64, 1959, págs. 74-75; J. G. Taylor, *The Behavioural Basis of Perception*, New Haven, Yale University Press, 1962, págs. 166-185; e Irvin Rock, *The Nature of Perceptual Adaptation*, Nueva York, Basic Books Inc., 1966. Cualquiera puede comprobar por sí mismo lo fácil que resulta aprender a leer imágenes dibujadas en perspectiva invertida o transformada de cualquier otro modo. La perspectiva invertida se da a menudo en el arte oriental, bizantino y medieval. A veces, la perspectiva normal y la invertida están presentes en diferentes partes de un solo cuadro. Véase, por ejemplo, Leonid Ouspensky y Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons*, Boston, Boston Book and Art Shop, 1952, pág. 42 (nota 1), pág. 200. En relación con el hecho de que uno tiene que aprender a leer las imágenes en perspectiva normal, Melville J. Herskovits escribe en *Man and His Works*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1948, pág. 381: «Más de un etnógrafo ha relatado la experiencia de mostrar una fotografía nítida de una casa, una persona o un paisaje conocido a gente que vive en culturas que carecen de cualquier conocimiento de la fotografía y ver cómo el nativo coloca la foto a diferentes ángulos y le da la vuelta para inspeccionar su reverso en blanco, tratando de interpretar ese cúmulo sin sentido de tonos de gris sobre un pedazo de papel. Y es que hasta la fotografía más nítida es sólo una interpretación de lo que ve la cámara».

única premisa que puede aportar cierta credibilidad a los argumentos en favor de la perspectiva, es claramente falsa. De acuerdo con las normas pictóricas, las vías del tren que se alejan del ojo se dibujan de forma convergente, pero los postes del teléfono (o los bordes de una fachada) que se elevan desde el ojo se dibujan paralelos. Sin embargo, según las «leyes de geometría», los postes también deberían dibujarse convergiendo. Pero si los dibujamos así, nos parecen tan incorrectos como si dibujáramos las vías del tren en paralelo. Por esto tenemos cámaras que pueden inclinarse hacia atrás y lentes elevadizas para «corregir la distorsión», es decir, para hacer que las líneas verticales aparezcan paralelas en las fotografías, mientras que no hacemos nada para conseguir que las vías del tren salgan paralelas. Las normas de la perspectiva pictórica no se ajustan a las leyes ópticas más que otras normas que pudieran indicar que las vías del tren deben dibujarse paralelas y los postes de la luz convergentes. En oposición radical a lo que afirma Gibson, el artista que desea producir una representación espacial fidedigna a los ojos de un occidental contemporáneo debe desafiar las «leyes de la geometría».

Aunque todo esto parezca bastante evidente y haya sido captado a la perfección por Klee,¹⁶ subsiste un cuerpo considerable de opinión en contra¹⁷ aferrado a la idea de que todas las paralelas en el plano de la fachada se proyectan geoméricamente como paralelas en el plano paralelo del cuadro. Este debate interminable so-

16. Véase el frontispicio de este capítulo. Como ha declarado Klee, el dibujo parece bastante normal si pensamos que representa un suelo, pero parece torcido si pensamos que nos muestra una fachada, a pesar de que en los dos casos las líneas paralelas de los objetos representados se alejan de los ojos.

17. De hecho, ésta es la postura más ortodoxa sobre este tema, adoptada no sólo por Pirenne, Gibson y Gombrich, sino por la mayoría de escritores. Algunas excepciones, además de Klee, son Erwin Panofsky, «Die Perspektive als "Symbolische Form"», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924-1925, págs. 258 y sigs.; Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley, University of California Press, 1954, por ejemplo, págs. 92 y sigs., y págs. 226 y sigs.; antes que ellos, hubo un tal Arthur Parsey, que fue atacado por Augustus de Morgan a causa de sus opiniones heterodoxas en *Budget of Paradoxes*, Londres, 1872, págs. 176-177. Debo al señor. P. T. Geach esta última referencia. Un análisis interesante de la perspectiva se encuentra en *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* de John White, Nueva York, Thomas Yoseloff, 1958, capítulos VIII y XIII.

bre la perspectiva, parece tener su origen en la confusión sobre las condiciones adecuadas de observación. En la figura 1, un observador se encuentra a nivel del suelo, con el ojo situado en *a*; en los puntos *b*, *c* se encuentra la fachada de una torre sobre un edificio; en los puntos *d*, *e* se encuentra un cuadro de esta fachada de la torre, dibujada en perspectiva normal y en una escala tal que, a las distancias indicadas, el cuadro y la fachada subtenden a ángulos iguales desde *a*. La línea normal de visión hacia la torre es la línea *a*, *f*; si miramos mucho más arriba o mucho más abajo, dejaremos parte de la fachada de la torre fuera del alcance de la vista

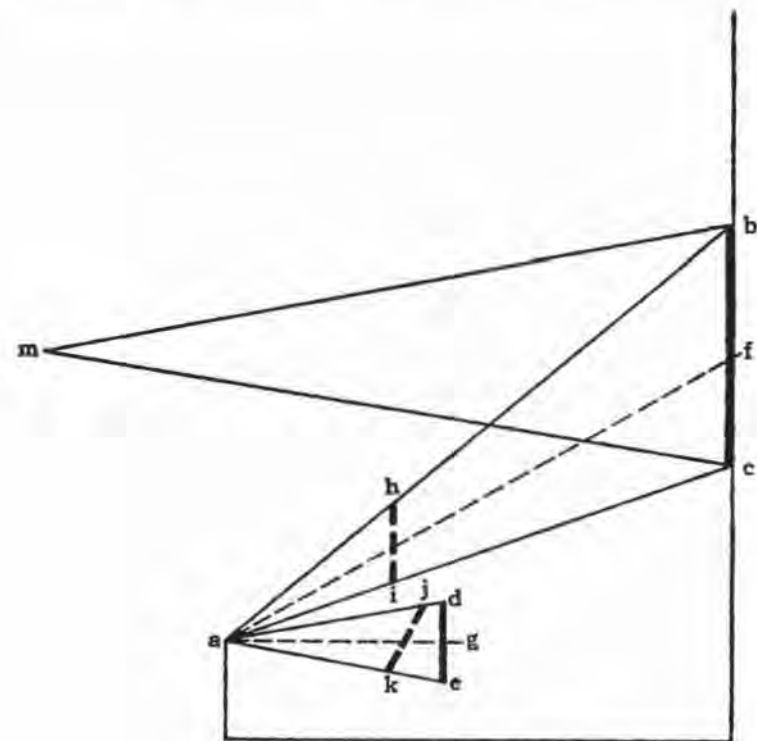


Figura 1

o desenfocada. Del mismo modo, la línea normal de visión para el cuadro es a, g . Sin embargo, aunque el cuadro y la fachada son paralelos, la línea a, g es perpendicular al cuadro, de modo que las paralelas verticales en el cuadro serán proyectadas hacia el ojo como paralelas, mientras que la línea a, f estará a un cierto ángulo con respecto a la fachada, de modo que las paralelas verticales que existen allí se proyectarán hacia el ojo como si convergieran hacia arriba. Podríamos intentar hacer que el cuadro y la fachada emitieran idénticos rayos lumínicos hacia el ojo 1) moviendo el cuadro hacia arriba, hacia la posición h, i ; 2) inclinándolo hacia la posición j, k ; 3) mirando al cuadro desde a , pero a la torre desde m , unos cuantos pisos más arriba. En los dos primeros casos, dado que el cuadro debe situarse más cerca del ojo para mantener el mismo ángulo, la escala estará equivocada en cuanto a las dimensiones laterales (izquierda-derecha). Además, ninguna de estas tres condiciones de observación es en absoluto normal. En circunstancias normales, no colgamos los cuadros mucho más arriba que el nivel de los ojos, ni los inclinamos radicalmente con su borde inferior hacia nosotros, ni nos elevamos a voluntad para poder mirar una torre de frente.¹⁸ Con el ojo y el cuadro en las posiciones normales, el conjunto de rayos de luz que el cuadro pintado hace llegar al ojo, según la perspectiva normal, es muy diferente del que le llega desde la fachada.

Este argumento en sí mismo es concluyente, pero no voy a sustentar mi razonamiento en él. Los argumentos más fundamentales que expuse anteriormente mantendrían toda su fuerza incluso si se hubieran elegido unas leyes oficiales de perspectiva menos caprichosas que hubieran dictaminado que todas las líneas paralelas que se alejan del ojo en cualquier dirección deben dibujarse como convergentes. En suma, la conducta de la luz no legítima nuestra manera habitual de representar el espacio ni ninguna otra, y la perspectiva no proporciona ningún estándar absoluto o independiente de fidelidad.

18. La manera óptima de mirar la fachada de la torre puede ser mirándola de frente desde m , pero entonces la manera óptima de ver las vías del tren sería mirándolas desde arriba, situándonos justo encima del punto central de su longitud.

4. ESCULTURA

A veces los problemas de la teoría de la representación como copia se atribuyen a la imposibilidad de figurar la realidad tridimensional sobre una superficie plana. Pero la imitación no es mejor señal de realismo en la escultura que en la pintura. En un busto de bronce se intenta retratar a una persona viva, es decir, en perpetuo movimiento, con muchas caras, a la que nos encontramos bajo luces cambiantes y fondos variados. Es poco probable que duplicar la forma de la cabeza en un instante dado tenga por resultado una representación notablemente fidedigna. La mera fijación de esa fase momentánea embalsama a la persona de un modo muy parecido a como una fotografía sacada con una exposición muy corta congela una fuente o detiene a un caballo de carreras. Retratar fielmente es transmitir a una persona conocida y destilada a partir de toda una serie de experiencias. Este difícil concepto no es algo que se pueda intentar duplicar o imitar en un bronce estático sobre el pedestal de un museo. Lo que hace el escultor es llevar a cabo un sutil y complicado proceso de traducción.

Incluso cuando el objeto representado es algo más simple y estable que una persona, la duplicación raramente coincide con la representación realista. Si en un tímpano sobre un alto portal gótico la manzana de Eva fuera del tamaño de una reineta, no parecería lo suficientemente grande para tentar a Adán. La escultura distante o colosal hay que *modelarla* de manera muy diferente a aquello que representa para que «quede bien». Y la forma de hacer que «quede bien» no se reduce a normas fijas y universales; el aspecto de un objeto no sólo depende de su orientación, distancia y luz, sino de todo lo que sabemos de él y de nuestra educación, hábitos e intereses.

No es preciso abundar en esta dirección para reparar en que el argumento fundamental contra la imitación tomada como prueba de realismo es tan concluyente para la escultura como para la pintura.

5. FICCIONES

Hasta ahora he considerado solamente la representación de una persona, o grupo, o cosa, o escena en particular; pero un cuadro, al igual que un predicado, puede denotar a todos los miembros de una cierta clase respectivamente. Las imágenes que acompañan las definiciones de un diccionario a menudo pertenecen a este tipo de representaciones que, por ejemplo, no denotan únicamente un águila en particular, o la clase de águilas de forma colectiva, sino las águilas en general de forma distributiva.

Otras representaciones no poseen una denotación única ni múltiple. Por ejemplo: ¿qué representa un cuadro de Pickwick* o de un unicornio? No representan nada, se trata de representaciones con denotación cero. Sin embargo, ¿cómo podemos decir que un cuadro representa a Pickwick o a un unicornio y decir también que no representa nada? Dado que ni Pickwick ni el unicornio existen, un cuadro de Pickwick y un cuadro de un unicornio representan lo mismo. Pero es evidente que no es lo mismo ser un cuadro de Pickwick que ser un cuadro de un unicornio.

Lo cierto es que casi del mismo modo en que los muebles se clasifican fácilmente como escritorios, sillas, mesas, etc., la mayoría de los cuadros se pueden clasificar fácilmente como cuadros de Pickwick, de Pegaso, de un unicornio, etc., sin hacer referencia a nada representado. Lo que crea confusión es que locuciones como «un cuadro de» y «representa» dan la impresión de ser típicos predicados bilocales y se pueden interpretar así. Pero «un cuadro de Pickwick» y «representa a un unicornio» se entienden mejor como predicados unilocales infrangibles, o términos de clase como «escritorio» o «mesa». No nos es posible introducirnos en estos términos y cuantificar sus partes. Del hecho de que *P* sea un cuadro de un unicornio o represente a un unicornio no podemos inferir que exista algo de lo que *P* es un cuadro, o a lo que *P* representa. Por otra parte, un cuadro de Pickwick es un cuadro de un hom-

bre, aunque no exista el hombre a quien representa. Decir que un cuadro representa a fulanito se sitúa de forma muy ambigua entre decir qué es lo que el cuadro denota y decir qué tipo de cuadro es. Podemos evitar un poco de confusión si en el último caso hablamos de «un cuadro que representa a Pickwick» o «un cuadro que representa a un unicornio», o, más sencillamente, de un «cuadro-Pickwick», o un «cuadro-unicornio», o un «cuadro-hombre». Obviamente, a menos que haya un equívoco, un cuadro no puede representar a Pickwick y no representar nada. Pero un cuadro puede ser de cierto tipo —ser un cuadro-Pickwick o un cuadro-hombre— sin representar nada.¹⁹

La diferencia entre un cuadro-hombre y un cuadro de un hombre se parece mucho a la diferencia que existe entre una descripción-hombre (o término-hombre) y una descripción de (o término para) un hombre. «Pickwick», «el duque de Wellington», «el hombre que conquistó a Napoleón», «un hombre», «un hombre gordo», «el hombre de las tres cabezas», etc., son todas ellas descripciones-hombre, pero no todas ellas describen a un hombre. Algunas de-

19. Las ideas centrales de este párrafo y los dos siguientes aparecen en mi ensayo «On Likeness of Meaning», *Analysis*, vol. 1, 1949, págs. 1-7, y se analizan más a fondo en su secuela «On Some Differences about Meaning», *Analysis*, vol. 13, 1953, págs. 90-96. Véase también el tratamiento paralelo del problema de las declaraciones «acerca de entidades ficticias» en «About», *Mind*, vol. 70, 1961, págs. 18-22. En una serie de ensayos aparecidos a partir de 1939 (muchos de ellos reelaborados y publicados posteriormente en *From a Logical Point of View*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1953), W. V. Quine ha dejado clara la diferencia entre expresiones sincategoremáticas y otro tipo de expresiones, y también ha demostrado que una observación cuidadosa de estas distinciones podría evitar numerosos problemas filosóficos. Utilizo el recurso del guión (como en «cuadro-hombre») sólo a modo de ayuda técnica al discurso, no como un intento de reformar el lenguaje cotidiano, donde el contexto normalmente impide que haya confusión y donde el impulso de inferir una falacia existencial es menos compulsivo que en la filosofía, aunque sus consecuencias no sean menores. En lo que sigue, «cuadro-hombre» será siempre una abreviación del giro más largo y habitual «cuadro que representa a un hombre», entendido como un predicado unilocal infrangible que no debe ser aplicable a todos los cuadros que representan a un hombre, o exclusivamente a ellos. La utilización de todas las combinaciones de la forma «cuadro-_____» se regirá por el mismo principio general. Así, por ejemplo, no utilizaré «cuadro-Churchill» como abreviación de «un cuadro pintado por Churchill», o de «un cuadro que pertenece a Churchill». Hay que apuntar, además, que un cuadro-cuadrado no será necesariamente un cuadro de forma cuadrada, sino un cuadro que representa un cuadrado.

* Samuel Pickwick es el protagonista de la novela de Charles Dickens *The Pickwick Papers*. (N. del E.)

notan a un hombre en particular, algunas denotan a varios de entre muchos hombres, y algunas no denotan nada.²⁰ Pero aunque «Pickwick», el «hombre de las tres cabezas» y «Pegaso» posean la misma extensión, a saber, cero, la segunda difiere de la primera en que constituye una descripción-de-hombre-de-muchas-cabezas, mientras que la última difiere de las otras dos en que se trata de una descripción-de-caballo-alado.

La clasificación de las imágenes y descripciones en varios tipos, al igual que la mayoría de las clasificaciones normales, no es en absoluto exacta o estable y se resiste a ser codificada. Las líneas fronterizas cambian y se fusionan, aparecen nuevas categorías constantemente y los cánones de la clasificación están menos claros que su práctica. Pero esto sólo quiere decir que podemos tener dificultades para decidir si cierto cuadro (en habla común) «representa a un unicornio», o para establecer normas que permitan decidir en cada caso si un cuadro es un cuadro-hombre. Las condiciones generales y exactas en las que algo es un cuadro-objeto con una cierta propiedad o una descripción-objeto con una cierta propiedad, serían ciertamente difíciles de formular. Podemos citar algunos ejemplos: el *Cartero* de Van Gogh es un cuadro-hombre, y, en inglés, «un hombre» es una descripción-hombre. Podemos añadir, por ejemplo, que ser un cuadro-objeto con una cierta propiedad es ser un cuadro-objeto con una cierta propiedad en conjunto, de tal modo que un cuadro que contenga o que esté contenido en un cuadro-hombre no tiene por qué ser en sí mismo un cuadro-hombre. Sin embargo, intentar llevar esto más lejos es meterse en un atolladero filosófico; los problemas frustrantes —aunque fascinantes— que esto plantea no vienen al caso de nuestro cometido presente. Lo que realmente importa entender en este momento es, como dije anteriormente, que los cuadros se clasifican con cierta facilidad como cuadros-hombre, cuadros-unicornio, cuadros-Pick-

20. Estrictamente, sólo deberíamos hablar aquí de locuciones e inscripciones, ya que diferentes instancias de un mismo término pueden diferenciarse en la denotación. De hecho, clasificar todas las réplicas juntas para constituir un término es sólo una manera, bastante complicada, de clasificar las ilocuciones y las inscripciones en diferentes tipos. Véase SA, págs. 359-363 y el capítulo 4 del presente libro.

wick, cuadros-caballos-alados, etc.; del mismo modo que los muebles se clasifican como escritorios, mesas, sillas, etc. La dificultad que se tenga en cada caso para encontrar definiciones adecuadas a cada una de las clases o para diseñar un principio general de clasificación no afecta a la clasificación.

La posible objeción de que, para poder saber cómo utilizar «cuadro-hombre» o «cuadro-unicornio», primero tenemos que entender qué es un hombre o un unicornio me parece bastante perversa. Podemos aprender a utilizar «limpiaparabrisas» o «cuerno de caza» sin entender primero, o saber cómo utilizar, «para» o «brisa» o «parabrisas» o «limpia» o «cuerno» o «caza», como términos separados. Podemos aprender, a fuerza de muestras, a utilizar «cuadro-unicornio» no sólo sin haber visto nunca ningún unicornio, sino sin haber visto u oído la palabra «unicornio» con anterioridad. De hecho, en gran medida llegamos a entender la palabra «unicornio» aprendiendo qué es un cuadro-unicornio y una descripción-unicornio; y nuestra capacidad de reconocer un cuerno de caza puede ayudarnos a reconocer un cuerno cuando nos encontramos con uno. Podemos comenzar a entender un término aprendiendo a utilizar el término en sí mismo, o un término mayor que lo contiene. Adquirir cualquiera de estas habilidades nos puede ayudar a adquirir las demás, pero no implica que poseamos ninguna de las demás. Entender un término no sólo no es una condición previa para aprender a utilizar dicho término y sus compuestos, sino que a menudo dicho entendimiento es el resultado de este aprendizaje.²¹

Anteriormente dije que la denotación es una condición necesaria de la representación y después me encontré con representaciones sin denotación. Pero la explicación ahora parece clara. Un

21. Saber cómo utilizar todas las composiciones de un término implicaría saber cómo utilizar por lo menos algunas composiciones de todos los demás términos del lenguaje. Normalmente decimos que entendemos un término cuando sabemos, más o menos bien, cómo debemos utilizar dicho término y algunas de sus composiciones más frecuentes. Si no estamos seguros de cómo utilizar cierta composición «cuadro-_____», en un porcentaje muy alto de casos, esto será también así en relación con el predicado correlativo «representa como un _____». Por supuesto, entender un término no es cuestión sólo de saber cómo utilizarlo y cómo utilizar sus composiciones; hay otros factores que también son importantes, como saber qué se puede inferir de un enunciado que contenga dicho término.

cuadro debe denotar a un hombre para representarlo, pero no precisa denotar nada para ser una representación-hombre. Por cierto que aquí la teoría de la representación como copia exhibe otro problema, ya que, cuando la representación no representa nada, no se puede hablar de una semejanza con lo que representa.

La utilización de ejemplos como los del cuadro-Pickwick o el cuadro-unicomio pueden sugerir que las representaciones con denotación cero son relativamente infrecuentes. Sin embargo, el mundo de las imágenes está repleto de personas, lugares y cosas ficticias y anónimas. Se puede suponer que el hombre del cuadro de Rembrandt *Paisaje con cazador* no es una persona real, sino simplemente el hombre del grabado de Rembrandt. En otras palabras, el grabado no representa a un hombre, pues sólo es un cuadro-hombre o, más específicamente, un cuadro-hombre-cuadro-de-Rembrandt-*Paisaje-con-cazador*. Pero incluso si se tratara de un hombre de verdad su identidad no sería más importante que el grupo sanguíneo del artista. Por otra parte, la información que necesitamos para establecer qué es lo que un cuadro denota, si es que denota algo, no nos es siempre accesible. Por ejemplo: puede que no seamos capaces de decidir si una representación dada es múltiple, como la imagen de un águila en un diccionario, o ficticia, como un cuadro-Pickwick. Pero cuando no sabemos si un cuadro denota algo o no debemos proceder como si no lo hiciera, es decir, debemos limitarnos a considerar qué tipo de cuadro es. De este modo, los casos de denotación indeterminada son tratados de la misma forma que los casos de denotación cero.

Pero no sólo se debe considerar la clasificación de un cuadro cuando la denotación es cero o indeterminada. La denotación de un cuadro no determina el tipo de cuadro que es, del mismo modo que el tipo de cuadro no determina su denotación. No todos los cuadros-hombre representan a un hombre, ni todos los cuadros que representan a un hombre son cuadros-hombre. Dados todos los cuadros que representan a un hombre, la diferencia que puede establecerse entre los que lo representan como hombre y los que no lo hacen se basa en la diferencia entre ser y no ser un cuadro-hombre.

6. LA REPRESENTACIÓN-COMO

La locución «representa... como» posee dos usos bastante diferentes. Decir que un cuadro representa al duque de Wellington como niño, o como adulto, o como el héroe de Waterloo, a menudo sólo quiere decir que el cuadro representa al duque en un momento o período determinado —que representa cierta parte de tiempo o «fragmento-temporal» de él (largo o corto, continuo o discontinuo)—. Aquí, el «como...» se combina con el *nombre* «el duque de Wellington» para formar una descripción de una porción de la vasta totalidad del individuo.²² Esta descripción siempre puede ser sustituida por otra como «el duque de Wellington niño» o «el duque de Wellington en el momento de su victoria en Waterloo». Por tanto, estos casos no entrañan ninguna dificultad: todo lo que nos dicen es que el cuadro representa el objeto así descrito.

El segundo uso queda ilustrado cuando decimos que cierto cuadro representa a Winston Churchill como un niño, aunque el cuadro no representa al niño Churchill, sino que representa al adulto Churchill como un niño. Aquí sucede lo mismo que cuando decimos que otros cuadros representan al Churchill adulto como un adulto: ese «como...» se combina con el *verbo* y lo modifica, dando lugar así a verdaderos casos de *representación-como*. En este momento es preciso distinguir esta *representación-como* de la *representación* y relacionarla con ella.

Un cuadro que representa a un hombre lo denota; un cuadro que representa a un hombre ficticio es un cuadro-hombre; y un cuadro que representa a un hombre como un hombre es un cuadro-hombre que lo denota. Así, mientras que el primer caso sólo concierne a lo que el cuadro denota y el segundo a qué tipo de cuadro es, el tercero concierne tanto a la denotación como a la clasificación.

Para llegar a una formulación más exacta es preciso un cierto cuidado. Lo que se dice que representa un cuadro puede ser de-

²² Les debo al señor. H. P. Grice y al señor. J. O. Urmson los comentarios que me ayudaron a esclarecer este punto. En ocasiones, la porción de la que se trata puede estar marcada por líneas que no sean temporales. Sobre el concepto de parte temporal véase SA, págs. 127-129.

notado por el cuadro en conjunto o por parte de él. Del mismo modo, un cuadro puede ser un cuadro-objeto con cierta propiedad en conjunto o sólo contener dentro de sí a un cuadro-objeto con cierta propiedad.²³ Pensemos en un retrato corriente del duque y la duquesa de Wellington. El cuadro (en su conjunto) denota a la pareja y (en parte) denota al duque. Además, se trata (en su conjunto) de un cuadro-dos-personas y (en parte) de un cuadro-hombre. El cuadro representa al duque y a la duquesa como dos personas, y representa al duque como a un hombre. Pero aunque representa al duque y es un cuadro-dos-personas, obviamente no representa al duque como dos personas; aunque representa a dos personas y es un cuadro-hombre, obviamente no representa a las dos como hombres. Esto sucede porque el cuadro no constituye ni contiene ningún cuadro que en su conjunto represente al duque y sea al mismo tiempo un cuadro-dos-hombres, o que en su conjunto represente a dos personas y sea además un cuadro-hombre.

Por tanto, podemos decir que en general un objeto k es representado como un objeto con una cierta propiedad por un cuadro p si, y solamente si, p es o contiene un cuadro que en su conjunto represente a k y sea un cuadro-objeto con una cierta propiedad.²⁴ Muchos de los modificadores que hemos incluido aquí podrían omitirse dándolos por supuestos en adelante, por ejemplo: «Es o contiene un cuadro que en su conjunto representa a Churchill y es un cuadro-adulto» puede resumirse: «Es un cuadro-adulto que representa a Churchill».

A menudo el uso cotidiano es menos cuidadoso con la distinción entre representación y representación-como. Ya hemos citado

casos en los que al decir que un cuadro representa a un objeto con una determinada propiedad, no queremos decir que denote un objeto con una determinada propiedad, sino que se trata de un cuadro-objeto con una determinada propiedad. En otros casos, podemos referirnos a ambas cosas. Si digo que tengo una imagen de determinado caballo negro, y luego enseño una foto en la que aparece como una mota de color claro en la distancia, difícilmente se me puede acusar de mentir, aunque alguien pueda sentirse engañado. Este alguien, de modo comprensible, habría pensado que se le mostraría la imagen de un caballo negro como tal y, en consecuencia, no sólo esperaba que la imagen denotara el caballo en cuestión, sino además que se tratara de una imagen-de-caballo-negro. No es impensable que en otras ocasiones decir que una imagen representa al caballo negro pueda significar que representa al caballo como negro (es decir, que se trata de una imagen-de-cosa-negra que representa al caballo), o que representa la cosa negra en cuestión como un caballo (es decir, que se trata de una imagen-de-caballo que representa una cosa negra).

Las ambigüedades del uso cotidiano no acaban aquí. Decir que un Churchill adulto es representado como un niño (o como un adulto) es decir que el cuadro en cuestión es un cuadro-niño (o un cuadro-adulto). Pero decir que Pickwick es representado como un payaso (o como Don Quijote) no puede significar que el cuadro sea un cuadro-payaso (o un cuadro-Don-Quijote) que representa a Pickwick, ya que Pickwick no existe. En lugar de ello, lo que se está diciendo es que el cuadro pertenece a cierta pequeña clase de cuadros que pueden describirse como cuadros-Pickwick-como-payaso (o cuadros-Pickwick-como-Don-Quijote).

La labor que nos ocupa exige que reseñemos con cuidado las distinciones obviadas en la mayor parte del discurso informal. Al tratarse de una cuestión de clasificación monádica, la representación-como se diferencia drásticamente de la representación denotativa diádica. Si un cuadro representa a k como un (o como el) objeto con una determinada propiedad, entonces denota a k y es un cuadro-objeto con una propiedad determinada. Si k es idéntico a b , entonces el cuadro también denota y representa a b . Si k

23. Sin embargo, el cuadro contenido puede denotar ciertos objetos y constituir un cuadro-objeto con una cierta propiedad, como resultado de estar incorporado al contexto del cuadro continente. Del mismo modo que «triángulo», si aparece en «triángulo y tambores», puede denotar un instrumento musical dado y constituir una descripción-instrumento-musical.

24. Esto incluye aquellos casos en los que k es representado como un objeto con una cierta propiedad tanto por un cuadro como por una parte de él. Tal y como apuntamos al final de la nota 19, hay ciertas restricciones respecto a los reemplazos admisibles de «objeto con una cierta propiedad» en este esquema de definición; un cuadro viejo o cuadrado o perteneciente a Churchill no representa a Churchill como viejo, cuadrado o en posesión de sí mismo.

es un objeto con otra propiedad determinada, el cuadro también representa un (o el) objeto con otra propiedad determinada, pero no necesariamente representa a *k* como un (o el) objeto con otra propiedad. Representar al primer duque de Wellington es representar a Arthur Wellesley y también representar a un soldado, pero no necesariamente representarlo *como* un soldado, ya que hay algunos cuadros de él que son cuadros-civiles.

De manera que las representaciones son cuadros que funcionan de forma parecida a las descripciones.²⁵ Del mismo modo que los objetos se clasifican a partir de varias etiquetas verbales, los objetos también se clasifican bajo varias etiquetas pictóricas. Las etiquetas en sí, ya sean verbales o pictóricas, se clasifican a su vez bajo etiquetas verbales o no verbales. Los objetos se clasifican como «escritorio», «mesa», etc. y también como cuadros que los representan. Las descripciones se clasifican como «descripción-escritorio», «descripción-centauro», «nombre-Cicerón», etc.; los cuadros como «cuadro-escritorio», «cuadro-Pickwick», etc. El etiquetado de estas etiquetas no depende del objeto al que etiquetan. Algunas, como «unicornio», no pueden ser aplicadas a nada y, como ya hemos observado, no todos los cuadros de soldado son cuadros-soldado. De manera que, como ocurre con cualquier otra etiqueta, siempre caben dos preguntas en relación con el cuadro: qué representa (o describe) y qué tipo de representación (o descripción) es. La primera pregunta cuestiona a qué objeto se aplica este cuadro como etiqueta si es que se le aplica a alguno; la segunda se interroga acerca de cuál, dadas ciertas etiquetas, se puede aplicar a él. Al representar, un cuadro elige una clase de objetos y, simultáneamente, pertenece a cierta clase o clases de cuadros.²⁶

25. El lector ya se habrá dado cuenta de que el término «descripción» en este texto no se limita a lo que llamamos descripciones definidas en lógica, sino que abarca todos los predicados, desde los nombres propios a los pasajes más enrevesados, ya sea con denotación singular, múltiple o cero.

26. El cuadro no denota la clase que elige, sino que denota a ninguno, a uno, o a varios miembros de esa clase. Por supuesto, un cuadro pertenece a innumerables clases, pero sólo algunas de ellas (por ejemplo, la clase de cuadros-cuadrado, o la clase de cuadros-Churchill), y no otras (por ejemplo, la clase de cuadros cuadrados o cuadros que pertenecen a Churchill), tienen que ver con lo que el cuadro representa-como.

7. INVENCION

Aunque representar sea cuestión de clasificar objetos en lugar de imitarlos, de caracterizarlos en lugar de copiarlos, esto no implica que consista en dar cuenta de ellos pasivamente. El objeto no permanece como un modelo dócil con todos sus atributos desplegados y separados de forma ordenada para que los podamos admirar y retratar. Se trata siempre de uno entre innumerables objetos y puede agruparse con cualquier selección que se haga de ellos: por cada una de estas selecciones existe un atributo del objeto. Admitir todas las clasificaciones en igualdad de condiciones equivale a no llevar a cabo ningún tipo de clasificación. La clasificación implica una preferencia, y aplicar una etiqueta (pictórica o verbal, etc.) *efectúa* una clasificación además de registrarla. Los tipos «naturales» son sólo aquellos que estamos acostumbrados a etiquetar y utilizar para dar etiquetas. De hecho, el objeto en sí no nos viene dado, sino que resulta de una determinada manera de enfrentarse al mundo. La producción de un cuadro suele intervenir en la producción de lo que ese cuadro retrata. El objeto y sus aspectos dependen de su organización y, por su parte, las etiquetas de cualquier tipo son herramientas organizativas.

Por tanto, la descripción y la representación implican y a menudo están implicadas en la organización. Una etiqueta agrupa los objetos a los que se aplica y se asocia con las otras etiquetas de un determinado tipo o de diversos tipos. De forma menos directa, asocia sus referentes con estas otras etiquetas y con sus referentes, etc. No todas estas asociaciones tienen la misma fuerza. Ésta varía en función de si son más o menos directas, de la especificidad de la clasificación en cuestión y de la firmeza con la que dichas clasificaciones y etiquetas se hayan asentado. Pero, en cualquier caso, si una representación o descripción puede establecer o señalar conexiones, analizar objetos y organizar el mundo, es gracias a su forma de clasificar y ser clasificada.

La representación o descripción será apropiada, efectiva, reveladora, sutil, interesante, en la medida en que el artista o escritor no sólo haya captado relaciones originales y significativas, sino que ha-

ya encontrado además la manera de manifestarlas. Los discursos o las figuraciones que señalan unidades bien conocidas y las agrupan en conjuntos estandarizados con etiquetas familiares a veces pueden ser útiles aunque resulten tediosos. Señalar nuevos elementos o clases, o elementos familiares, con etiquetas de otro tipo o con nuevas combinaciones de viejas etiquetas puede resultar revelador. Gombrich hace hincapié en la metáfora de Constable: «La pintura es una ciencia [...] en la que los cuadros son sólo experimentos».²⁷ En la representación el artista debe utilizar sus antiguos hábitos cuando quiere obtener nuevos objetos y conexiones. Si su cuadro se reconoce como algo que no llega a referirse del todo al mobiliario cotidiano del mundo, o si demanda ser asignado a una categoría común de cuadros pero se resiste a ello, podrá sacar a relucir parecidos y diferencias olvidadas, forzar asociaciones inusuales y, hasta cierto punto, reconstruir nuestro mundo. Si el sentido del cuadro, además de estar bien elaborado, se entiende bien, si las realineaciones que efectúa directa e indirectamente son interesantes e importantes, el cuadro —como cualquier experimento crucial— comportará una verdadera contribución al conocimiento. Parece ser que Picasso, en una ocasión en que alguien se quejó de que su retrato de Gertrude Stein no se parecía a ésta, respondió: «No importa, ya se parecerá».

En definitiva, las representaciones y las descripciones efectivas requieren de la invención. Son creativas. Se informan mutuamente y forman, relacionan y distinguen objetos. Decir que la naturaleza imita al arte es quedarse corto. La naturaleza es producto del arte y del discurso.

8. REALISMO

Todo esto sigue sin responder la pequeña pregunta acerca de qué constituye el realismo en la representación. En efecto, a juz-

27. Tomado de la cuarta conferencia de Constable en la Royal Institution, en 1836; véase C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*, Jonathan Mayne (comp.), Londres, Phaidon Press, 1951, pág. 323.

gar por lo que hemos visto hasta ahora, no se tratará de ningún tipo de semejanza con la realidad. Sin embargo, lo cierto es que establecemos comparaciones entre determinadas representaciones bajándonos en su realismo, naturalismo o fidelidad. Si el criterio no puede ser la semejanza, ¿cuál puede ser?

Una respuesta común a esta pregunta consiste en afirmar que la prueba de la fidelidad es el engaño, que un cuadro es realista en la medida en que constituye una ilusión que funciona, que hace que el observador suponga que lo que ve es aquello que representa, o que comparte sus características. En otras palabras, se supone que la probabilidad de confundir la representación con lo representado sirve como medida del realismo. Esto implica un cierto avance desde la teoría de la representación como copia, ya que lo que cuenta aquí no es ya el grado en el que el cuadro duplica un objeto, sino hasta qué punto el cuadro y el objeto, en condiciones de observación apropiadas para cada uno, provocan las mismas respuestas y expectativas. Además, el hecho de que las representaciones ficticias difieran entre sí en el grado de realismo no entraña una contradicción de partida de esta teoría, ya que a pesar de que los centauros no existen, un cuadro realista bien puede engañarme haciendo que tome el cuadro por un centauro.

Sin embargo, este planteamiento entraña algunas dificultades. Lo que engaña depende de lo observado y, a su vez, lo observado varía según los hábitos y los intereses. Si la probabilidad de confusión es 1, ya no tenemos representación, sino identidad. Además, la probabilidad raramente es mucho mayor que cero, ni siquiera para el más engañoso de los *trompe-l'oeil* visto en condiciones expositivas normales. Ver un cuadro como cuadro impide que lo tomemos por cualquier otra cosa y las condiciones apropiadas para su observación (es decir, enmarcado, contra un fondo liso, etc.) están calculadas para prevenir el engaño. El engaño requiere ciertas tretas, como un entorno sugerente o una mirilla que oculte el marco y la pared. Pero, en condiciones tan excepcionales, el engaño no constituye una prueba de realismo; con la suficiente escenificación, hasta el cuadro menos realista nos puede resultar engañoso. El engaño cuenta menos como medida de realismo que como evidencia

de ilusionismo y, aún así, el equívoco es muy poco frecuente. Al contemplar el más realista de los cuadros, difícilmente voy a suponer que puedo introducirme en el espacio que representa, cortar los tomates que aparecen en él pintados o tocar el tambor que en su día pintó el autor. En lugar de ello, reconozco que las imágenes son signos de los objetos y características representadas —signos que funcionan instantánea e inequívocamente, sin ser confundidos con aquello que denotan—. Por supuesto, hay ocasiones en las que, teniendo lugar el engaño —por ejemplo, con una ventana pintada dentro de un mural—, podemos llamar realista al cuadro, pero estos casos no proporcionan un criterio a partir del cual calificar el resto de los cuadros como más o menos realistas.

Esta línea de pensamiento ha llevado a sugerir que los cuadros más realistas son los que proporcionan la mayor cantidad de información pertinente. Pero esta hipótesis puede ser refutada sin mayor dificultad. Pensemos en un cuadro realista, pintado en perspectiva ordinaria y color normal, y un segundo cuadro igual que el primero en todo excepto por dos detalles: la perspectiva está invertida y cada color ha sido sustituido por su complementario. El segundo cuadro, interpretado del modo adecuado, proporciona exactamente la misma información que el primero. Es posible incluso llevar a cabo toda una serie de otras transformaciones drásticas sin que se altere la información. De manera que, puesto que los cuadros realistas y los no realistas pueden ser igualmente informativos, parece obvio que la producción de información no constituye una prueba de realismo.

Por el momento hemos identificado fidelidad y realismo. Los criterios que hemos considerado hasta ahora han sido tan insatisfactorios para la una como para el otro. Pero no podemos seguir igualándolos. Los dos cuadros que acabamos de describir son igualmente correctos, igualmente fieles a lo que representan y proporcionan la misma información que es por tanto igualmente verídica. Sin embargo, no son igualmente realistas o literales. Para que un cuadro sea fiel basta con que el objeto representado posea las propiedades que el cuadro le atribuye. Pero esta fidelidad, corrección o verdad no es condición suficiente, de literalidad o realismo.

El absolutista atento argumentará que para el segundo cuadro necesitamos una clave, cosa que no ocurre con el primero. En realidad, la diferencia consiste en que para el primero ya tenemos la clave. En cambio, para poder leer el segundo cuadro de modo adecuado necesitamos descubrir normas de interpretación y utilizarlas deliberadamente. El primer cuadro se lee a través de un hábito casi automático, pues la práctica ha hecho que los signos sean tan transparentes que no somos conscientes de tener que hacer ningún esfuerzo, ni de que existan alternativas, ni siquiera de que estemos interpretando algo.²⁸ Creo que es en este punto donde se encuentra la piedra de toque del realismo: no en la cantidad de información, sino en la facilidad con la que se transmite. Esto depende de lo estereotipado que esté el modo de representación, de hasta qué punto las etiquetas y sus usos se hayan vuelto cotidianas.

El realismo es relativo, es decir, está determinado por el sistema de representación normal para una cultura o una persona concretas en un momento dado. Los sistemas más nuevos, más antiguos o extranjeros son considerados artificiales o torpes. Para un egipcio de la quinta dinastía, la manera normal de representar algo no es la misma que para un japonés del siglo xviii; y para ninguno de ellos es la misma que para un inglés de principios del siglo xx. Cada uno de ellos deberá, hasta cierto punto, aprender a leer un cuadro en cualquiera de los otros estilos. Esta relatividad puede pasar desapercibida por nuestra tendencia a no especificar el marco de referencia cuando se trata del nuestro. Así, el «realismo» a menudo se utiliza como el nombre de un estilo o sistema particular de representación. Del mismo modo que en este planeta solemos pensar en los objetos como inmóviles si están en una posición constante en relación con la tierra, en este período y lugar pensamos en los cuadros como literales o realistas si están eje-

28. Descartes, *Meditations on the First Philosophy*, Nueva York, Dover Publications Inc., 1955, vol. 1, pág. 155 [ed. cast.: *Meditaciones metafísicas*, Pozuelo de Alarcón, Espasa-Calpe, 2004]; también Berkeley, «Essay Towards a New Theory of Vision», en *Works on Vision*, C. M. Turbayne (comp.), Nueva York, The Bobbs-Merrill Co. Inc., 1963, pág. 42.

cutados en el estilo europeo tradicional²⁹ de representación. Pero esta elipsis egocéntrica no puede tentarnos a inferir que, en consecuencia, estos objetos (u otros cualesquiera) están absolutamente inmóviles, o que estos cuadros (u otros cualesquiera) son absolutamente realistas.

Los cambios en lo que se considera normal pueden producirse con bastante rapidez. La misma efectividad que provoca el sensato abandono de un sistema tradicional de representación a veces nos impulsa a instalar un nuevo modelo como norma, aunque sea sólo por un tiempo. Entonces hablamos de un artista que ha logrado una nueva cota de realismo, o que ha encontrado nuevos medios para transmitir de manera realista, por poner un ejemplo, la luz o el movimiento. Lo que sucede en este caso es parecido al «descubrimiento» de que no es la tierra, sino el sol, lo que está «realmente inmóvil». Las ventajas de un nuevo marco de referencia, en parte gracias a su novedad, facilitan su entronamiento, a veces reemplazando el marco de referencia establecido. Sin embargo lo que determina en cualquier momento que un objeto esté «realmente inmóvil» o que un cuadro sea realista es el marco de referencia o el modo que constituya en ese momento el estándar. El realismo no es cuestión de relaciones constantes o absolutas entre un cuadro y su objeto, sino de una relación entre el sistema de representación que se emplea en el cuadro y el sistema establecido. Por supuesto, la mayor parte del tiempo el sistema tradicional se toma como el normal, razón por la cual estamos acostumbrados al sistema de representación literal, realista o naturalista.

La representación realista, en suma, no depende de la imitación, ni de la ilusión, ni tampoco de la información, sino de la inculcación. Casi cualquier cuadro puede representar casi cualquier cosa; es decir, dados un cuadro y un objeto, normalmente siempre existe un sistema de representación, un patrón de correlación, ba-

29. O convencional, pero «convencional» es un término peligrosamente ambiguo, como demuestra el contraste entre «muy convencional» (en el sentido de «muy común») y «muy sujeto a las convenciones» (en el sentido de «muy afectado»).

jo el que el cuadro representa al objeto.³⁰ Que el cuadro sea correcto dentro de ese sistema depende de lo acertada que sea la información sobre el objeto que se obtenga leyendo el cuadro según ese sistema. Pero que el cuadro sea literal o realista dependerá de lo estandarizado que esté dicho sistema. Si la representación es cuestión de elección y la corrección cuestión de información, el realismo es cuestión de hábito.

Nuestra dificultad para abandonar la idea de que la semejanza es la medida del realismo —a pesar de la sobrecogedora evidencia en contra de semejante supuesto— se puede entender fácilmente en estos términos. Las costumbres representativas por las que se rige el realismo también tienden a generar semejanza. A menudo, que un cuadro se parezca a la naturaleza significa que se parece al modo en que normalmente se pinta la naturaleza. De manera que, una vez más, lo que me lleve a error al hacerme creer que tengo ante mí un objeto de una determinada especie dependerá de lo que haya percibido en estos objetos y, a su vez, esto dependerá de la forma en la que esté acostumbrado a ver estos objetos retratados. La semejanza y el engaño, lejos de ser fuentes y criterios constantes e independientes de prácticas representativas, son en buena medida producto de éstas.³¹

30. De hecho, normalmente se dan muchos de estos sistemas. Un cuadro que atendiendo a un sistema (poco habitual) sea una representación correcta, pero muy poco realista, de un objeto, puede ser una representación realista, pero muy incorrecta, del mismo objeto atendiendo a otro sistema (el estandarizado). El cuadro sólo representará el objeto correcta y literalmente si ofrece información correcta rigiéndose por el sistema estandarizado.

31. Ni aquí ni en ninguna otra ocasión he dicho que no exista una relación constante de semejanza; los juicios de similitud en aspectos selectos y habituales, aunque puedan ser toscos y falibles, son tan objetivos y categóricos como cualquier otro juicio que ejerzamos al describir el mundo. Pero los juicios de semejanza compleja generalizada son harina de otro costal. En primer lugar, dependen de en relación con qué aspectos o factores se comparen los objetos en cuestión, y esto, a su vez, dependerá en gran medida de los hábitos conceptuales y perceptivos. En segundo lugar, incluso una vez establecidos estos factores, las similitudes a lo largo de las diversas coordenadas de similitud son inconmensurables de manera inmediata y el grado de semejanza general dependerá de cómo se valoren todos los factores. Por ejemplo, la cercanía geográfica no suele ir asociada a nuestros juicios de semejanza entre edificios, pero sí a los juicios de semejanza entre manzanas de edificios. La valoración que hagamos de la semejanza total estará sujeta a una multitud de in-

9. FIGURACIÓN Y DESCRIPCIÓN

He estado insistiendo en la analogía entre representaciones pictóricas y descripciones verbales, porque me parece que además de servir como correctivo es sugerente. La referencia a un objeto es una condición necesaria para figurarlo o describirlo, pero ningún grado de semejanza es condición necesaria o suficiente para ello. Tanto la figuración como la descripción participan en la formación y caracterización del mundo interactuando tanto entre ellas, como con la percepción y el conocimiento. Son formas de clasificar según etiquetas que poseen referencias singulares, múltiples o nulas. Las etiquetas pictóricas o verbales son a su vez clasificadas en diferentes tipos y la interpretación de etiquetas ficticias y de figuraciones-*como* y descripciones-*como* responde a estos tipos. Tanto la aplicación como la clasificación de una etiqueta se hace en relación con un sistema³² y existen innumerables sistemas alternativos de representación y descripción. Estos sistemas son producto de la estimulación y el hábito en proporciones variables. La elección entre sistemas es libre, pero una vez dado el sistema, la pregunta de si un objeto que se encuentra por primera vez es un escritorio, un cuadro-unicornio, o está representado por cierta pintura es sólo cuestión de lo apropiado que sea, bajo ese sistema, proyectar el predicado «escritorio», el predicado «cuadro-unicornio», o la pintura, sobre la cosa en cuestión. La decisión se guiará, pues, de acuerdo con los usos de ese sistema y, asimismo, influirá en ellos.³³

fluencias, y entre todas ellas los hábitos de representación no serán las menos importantes. En definitiva, he intentado demostrar que en la medida en que la semejanza es una relación constante y objetiva, la semejanza entre un cuadro y lo que representa no es lo mismo que el realismo; y que en la medida en que la semejanza coincide con el realismo, el criterio de semejanza varía según los cambios en las prácticas representativas.

32. Para anticipar una explicación más extensa que aparece en el capítulo 5, un sistema de símbolos (no necesariamente formal) abarca tanto los símbolos como sus interpretaciones, y un lenguaje es un sistema de símbolos de un cierto tipo. Un sistema formal se inscribe en un lenguaje y posee primitivas rutas de derivación declaradas.

33. Sobre la interacción entre los juicios específicos y el comportamiento general, véase mi *Fact, Fiction and Forecast*, 2ª ed., Indianápolis y Nueva York, The Bobbs-Merrill Co. Inc., 1965, págs. 63-64 (en adelante citada como *FFF*). Se puede decir que la corrección de

Por más tentador que resulte llamar lenguaje a un sistema de figuración, hay que contenerse. En este punto es necesario examinar atentamente qué es lo que diferencia los sistemas representativos de los sistemas lingüísticos. Cabría suponer que es posible utilizar el criterio del realismo aquí también: que los símbolos van desde las figuraciones más realistas, a través de figuraciones cada vez menos realistas, hasta llegar a la descripción. Pero en realidad no es así, puesto que mientras el realismo se mide por el hábito, las descripciones no se convierten en figuraciones a fuerza de hábito, de ahí que los nombres más comunes del inglés no se hayan convertido en imágenes.

Por otra parte, decir que la figuración se hace pintando cuadros, mientras que la descripción se hace describiendo discursivamente, no sólo deja sin contestar gran parte de la pregunta, sino que elude el hecho de que la denotación por medio de un cuadro no siempre constituye una figuración. Por ejemplo, si un oficial militar en mando utiliza los cuadros de un museo requisado para representar los emplazamientos enemigos, esto no hará que los cuadros pasen a representar dichos emplazamientos. Para poder representar un cuadro debe funcionar como un símbolo pictórico, es decir, debe funcionar en un sistema tal que lo que sea denotado dependa tan sólo de las propiedades pictóricas del símbolo. Las propiedades pictóricas pueden delimitarse, a grandes rasgos, por una especificación recursiva.³⁴ Una caracterización pictórica elemental dice qué color tiene un cuadro en un punto determinado de su frente. Otras caracterizaciones pictóricas combinan varias ca-

proyectar un predicado dependerá de las similitudes que existan entre los objetos en cuestión, pero podemos decir con igual razón que las similitudes entre los objetos pueden depender de qué predicados se proyectan sobre ellos (véase nota 31 y *FFF*, págs. 82, 96-99, 119-120). Acerca de la relación entre la «teoría del lenguaje» de los cuadros descrita anteriormente y la tan comentada «teoría pictórica» del lenguaje, véase «The Way the World Is», citado en la nota 4, págs. 55-56.

34. La especificación que ofrezco a continuación tiene numerosas deficiencias, entre ellas la de no tener en cuenta la naturaleza a menudo tridimensional de las superficies de los cuadros. Pero aunque una distinción tosca entre las propiedades pictóricas y las de otro tipo nos sea útil en este contexto y en algunos otros, nada de vital importancia depende de su formulación precisa.

EL SONIDO DE LOS CUADROS

*~Dobro sòntaod: veištofi jrd ur nš mnevs rēcaus, veišton čičud ur nš mnevs
curvas, de lo rígido a lo suelto, del sometimiento a lo compacto.*

WASSILY KANDINSKY*

racterizaciones elementales mediante conjunción, alternancia, cuantificación, etc. De este modo, una caracterización pictórica puede decir los colores que tiene el cuadro en diferentes puntos o declarar que el color en un cierto punto se encuentra dentro de una determinada gama, o afirmar que los colores en dos lugares son complementarios, etc. En resumen: una caracterización pictórica nos dice más o menos completamente y más o menos específicamente qué colores se encuentran en qué lugares del cuadro. Y las propiedades que se le atribuyen correctamente a un cuadro por una caracterización pictórica son sus propiedades pictóricas.

Todo esto, sin embargo, es demasiado específico. Aunque la fórmula puede ampliarse un poco sin dificultad, se resiste a la generalización. Las esculturas, en las que la denotación depende de propiedades esculturales como la forma, representan; pero las palabras, en las que la denotación depende de propiedades verbales como la manera de deletrearlas, no representan nada. Todavía no hemos abordado la diferencia crucial entre propiedades pictóricas y verbales, entre símbolos o sistemas no-lingüísticos y lingüísticos, que permite establecer la diferencia entre la representación en general y la descripción.

Lo que hemos hecho hasta ahora es subsumir la representación, junto con la descripción, en la denotación. Esto nos ha permitido alejar la representación de esas ideas atrofiadas que la entienden como un proceso físico idiosincrásico —parecido al reflejo de un espejo— y reconocerla como una relación simbólica relativa y variable. De esta manera, la representación se diferencia de los modos no-denotativos de referencia, algunos de los cuales serán tratados en el siguiente capítulo. Pero la difícil pregunta de cómo distinguir entre los sistemas representacionales y los lenguajes no la retomaremos hasta más adelante.

1. UNA DIFERENCIA DE CAMPO

En el habla cotidiana utilizamos la palabra «expresar» con tan poco cuidado como la palabra «representar». Podemos decir que una frase expresa lo que afirma, describe o sugiere. Asimismo, podemos decir que un cuadro expresa un sentimiento, un hecho, una idea o una personalidad. Quizá sea posible empezar a poner un poco de orden en este caos si conseguimos aislar una relación característica y peculiar de la expresión que la distinga de la representación y de otros tipos de referencia en las artes. El primer paso sería resolver una ambigüedad generalizada: que una persona exprese tristeza puede significar que expresa el sentimiento de tristeza o que expresa el hecho de que tiene ese sentimiento. Esto complica la cuestión, ya que, obviamente, una persona puede expresar una tristeza que ni tiene ni dice que tiene, o puede tener o decir que tiene un sentimiento que no expresa. De manera que creo que conviene empezar por restringir «expresar» a los casos en los que se hace referencia a un sentimiento o a cualquier otra propiedad¹ en lugar de a la existencia de tal sentimiento. Lo que implica este mostrar o afirmar que una propiedad está presente en una

* Nota en uno de los dibujos de *Point and Line to Plane*, traducido por H. Dearstyne y H. Rebay, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1947, págs. 188-189 (ed. cast.: *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Paidós, 1998).

1. El flagrante platonismo que parece exhibir aquí será corregido en breve.

ocasión dada se puede interpretar de otra manera. Por tanto, una diferencia característica provisional entre representación y expresión es que la representación lo es de objetos o acontecimientos, mientras que la expresión lo es de sentimientos u otras propiedades. Pero entonces ¿significa esto que sólo se diferencian por el referente? Los hermanos y las hermanas coinciden en el parentesco, y la diferencia entre ser un hermano y ser una hermana sólo depende de si el género de cada uno de ellos es masculino o femenino. Del mismo modo, se podría decir que lo representado y lo expresado denotan igualmente, y que la diferencia depende sólo de si lo denotado es un particular o una propiedad. ¿O tal vez existe una diferencia más radical entre estas dos relaciones?

A simple vista, la expresión podría parecer menos literal que la representación. Casi siempre el sentimiento, la emoción o la propiedad expresadas no tienen nada que ver con el medio de expresión: un cuadro puede expresar calor, una composición musical puede expresar color o fragilidad. No cabe duda de que cualquier tipo de copia queda descartada aquí. La expresión funciona más por intimación que por imitación. Pero hemos visto que la representación tampoco es imitación, es decir, que no se requiere ningún grado de semejanza entre el más literal de los cuadros y lo que representa.

Quizás, entonces, la diferencia deba buscarse en la dirección contraria: tal vez la expresión sea más directa e inmediata que la representación. Esto encajaría con la idea de que la expresión mantiene una relación causal con aquello que expresa. Por ejemplo, la expresión de un rostro puede ser efecto del miedo, la rabia o el dolor que sufre una persona, de manera que las configuraciones faciales estarían provocadas por estas emociones y serían una manifestación suya; o, como defiende James Lange, la emoción puede surgir de la percepción de una expresión corporal. Sin embargo, ninguna de estas dos versiones parece demasiado consistente. Una expresión de agrado puede deberse sólo a la buena educación y mantenerse con incomodidad; el miedo puede provocar una expresión de aprobación abyecta que, más que inspirar confianza, la debilita. Las expresiones faciales de un actor no tienen por qué

deberse a que sienta las correspondientes emociones, ni, por otra parte, tienen por qué provocarlas. Tampoco cabe suponer que un pintor o un compositor deban sentir las emociones que expresan en su obra. Y, por descontado, las obras de arte no sienten lo que expresan, ni siquiera cuando lo que expresan es un sentimiento.

Algunos de estos casos sugieren que, en realidad, lo expresado es relativo al sentimiento o la emoción provocada en el observador. Así, un cuadro expresa tristeza al hacer que el visitante 'al' la exposición se enfriestzca un poco, o una tragedia expresa dolor al hacer que el espectador rompa a llorar ya sea con lágrimas reales o virtuales. Poco importa si el actor está triste; lo que importa es que expresa tristeza en la medida en que lo que hace es provocar tristeza. Sin embargo, aunque esta visión parezca más creíble que la primera que consideramos, no es mucho más defendible. De entrada, la emoción provocada es raramente la expresada. Una cara que expresa sufrimiento provoca compasión en lugar de dolor; un cuerpo que expresa odio y rabia tiende a provocar aversión o miedo. Además, lo expresado puede no ser un sentimiento o una emoción. Un cuadro en blanco y negro que exprese color no hace que me sienta colorido; un retrato que exprese coraje y astucia difícilmente provocará estas cualidades en el espectador. Estas nociones confusas sobre la expresión se mezclan con la convicción generalizada de que una de las funciones primordiales del arte es exacerbar las emociones. Permítaseme incluir aquí una protesta parentética contra esta idea y contra las ideas estéticas —como la de la catarsis emocional— que dependen de ella. Pero volveré sobre este punto más adelante (capítulo 6, apartados 3, 4).

A pesar de que tanto la expresión como la representación tienen que ver más con la casualidad que con la imitación, ¿es posible seguir afirmando que la expresión es una relación más absoluta e invariable? Hemos visto que la representación es relativa, es decir, que cualquier cuadro puede representar a cualquier objeto. No obstante, sigue siendo cierto que es improbable que una cara sonriente pueda expresar dolor, una figura encorvada, júbilo, un cuadro de color azul pizarra, calor, o un pasaje *staccato* y *presto*,

calma. De manera que, aunque la conexión no sea causal, parece, por lo menos, constante. Pero esta distinción también se desvanece. Cuando se proyectaron las primeras películas japonesas, la audiencia occidental tenía grandes dificultades para interpretar las emociones que expresaban los actores. No siempre estaba inmediatamente claro si una cara expresaba agonía, odio, ansiedad, determinación, desesperación o deseo; hasta las expresiones faciales están modeladas en gran parte por las costumbres y la cultura. El actor o director profesionales saben muy bien que lo que un espectador provinciano e inexperto puede tomar por algo instintivo e invariable es adquirido y variable. Aunque nuestros prejuicios nos lleven a considerar que los gestos de los bailes foráneos son artificiosos y que los de nuestros bailes autóctonos son casi innatos, un bailarín o un profesor perspicaz no se engaña de esa manera, a juzgar por lo que escribe una eminente coreógrafa y directora:

A lo largo de mi trayectoria me he visto con frecuencia obligada a enseñar a muchachos jóvenes a hacer el amor, y a muchachas jóvenes a ser depredadoras, coquetas o seductoras; he tenido que indicar a todo el mundo cómo expresar ansiedad, alarma e infinidad de estados emocionales. Puede que hayan sentido esas cosas, pero los movimientos para ellos son completamente extraños.

[...] Los gestos son patrones de movimiento establecidos por su uso prolongado entre los hombres [...] Existen muchos sentimientos que pueden expresarse de tantas formas que realmente no existe un único patrón para ellos. Por ejemplo, la esperanza no tiene forma, ni la inspiración, el miedo o el amor.²

O por lo que añade un antropólogo:

En la medida en que he podido determinarlo, del mismo modo que no existen palabras universales — complejos sonoros que tienen el mismo significado en todo el mundo — no existen movimientos corporales, expresiones faciales o gestos que provoquen reacciones

2. Humphrey, Doris, *The Art of Making Dances*, Nueva York, Rinehart & Co., Inc., 1959, págs. 114, 118.

idénticas en todo el mundo. Un cuerpo puede doblarse por dolor, por humildad, por risa, o preparándose para una agresión. Una «sonrisa» refleja amistad en una sociedad dada, en otra reflejará vergüenza, y aún en otra puede contener una advertencia de que, a menos que se reduzca la tensión, se pasará a la hostilidad y la agresión.³

Tanto en la representación como en la expresión, ciertas relaciones se consolidan para algunas personas a fuerza de hábito, pero en ninguno de los dos casos se trata de relaciones absolutas, universales o inmutables.

Así que, por el momento, no hemos encontrado ninguna incompatibilidad con la idea de que tanto la representación como la expresión constituyen especies de denotación que se distinguen sólo en función de si lo denotado es concreto o abstracto. Pero debemos ir más allá.

2. UNA DIFERENCIA DE DIRECCIÓN

Tengo ante mí un cuadro con árboles y acantilados al borde del mar, pintado en tonos grises apagados y que expresa una gran tristeza. Esta descripción ofrece tres tipos de información: nos dice algo acerca de 1) qué cosas representa el cuadro, 2) qué propiedades posee, y 3) qué sentimientos expresa. La naturaleza lógica de las relaciones subyacentes en los dos primeros casos es evidente: el cuadro denota una cierta escena y constituye un ejemplo concreto de ciertos tonos de gris. Pero ¿cuál es el carácter lógico de la relación que mantiene la pintura con lo que se dice que expresa?

Una segunda lectura de la descripción puede plantear algunas preguntas sobre la distinción entre posesión y expresión de una propiedad. En lugar de decir que el cuadro expresa tristeza podría haber dicho que es un cuadro triste. Pero entonces ¿es triste del

3. Extraído de la conferencia «The Artist, the Scientist and a Smile», ofrecida por Ray L. Birdwhistell en el Maryland Institute of Art, 4 de diciembre de 1964.

siquiera ejemplifica todas las propiedades —como la cualidad de haber sido acabado un martes— que comparte con un rollo o retal de tela. La ejemplificación es posesión más referencia.⁵ Tener sin simbolizar es simplemente poseer, mientras que simbolizar sin tener es referir algo de una manera que no es la ejemplificación. El retal ejemplifica sólo aquellas propiedades que tiene y a las que refiere. Podemos decir que ejemplifica el rollo de tela en el sentido elíptico de que ejemplifica la cualidad de pertenecer a ese rollo de tejido.⁶ Pero no todas las piezas de tela funcionan como muestra, mientras que otras cosas, como un trozo de madera pintado, pueden servir para ejemplificar el color u otras propiedades del tejido.

La posesión es intrínseca, pero no puede decirse lo mismo de la referencia. Las propiedades de un símbolo que son ejemplificadas dependerán de qué sistema particular de simbolización se esté utilizando. La muestra del sastre no funciona normalmente como muestra de una muestra de sastre porque, si bien suele ejemplificar ciertas propiedades de un tejido, no ejemplifica la propiedad de ejemplificar dichas propiedades. Sin embargo, si alguien preguntara qué es una muestra de sastre y yo se la mostrara, dicho retal ejemplificaría en efecto la propiedad de ser una muestra de sastre. Lo asombroso y divertido de la frase de Ring Lardner en la que dice que una de sus historias es «un ejemplo de lo que se puede hacer con un bolígrafo gastado»,⁷ es que la historia, aunque pueda tener la propiedad de ser un manuscrito escrito con un bolígrafo gastado, no ejemplifica esa propiedad en ese contexto, ni en ningún contexto normal.

5. La ostensión, al igual que la ejemplificación, tiene que ver con las muestras; pero mientras que la ostensión es el acto de señalar la muestra, la ejemplificación es la relación entre la muestra y aquello a lo que refiere.

6. Asimismo, decir que un coche en el vestíbulo del concesionario ejemplifica un Rolls-Royce es decir elípticamente que el coche ejemplifica la propiedad de ser un Rolls-Royce. Pero esta elipsis puede ser peligrosa en el discurso técnico, donde decir que *x* ejemplifica a *B*, significa que *x* refiere a *B* y es denotada por *B*. Sobre esto profundizaré a continuación.

7. En *How to Write Short Stories (with Samples)*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1924, pág. 247.

Aunque hasta ahora he hablado indistintamente de cómo son ejemplificadas las propiedades y los predicados, ha llegado el momento de corregir este equívoco. Solemos hablar de lo que se ejemplifica como la rojez, o la propiedad de ser rojo, en lugar de como el predicado «(es) rojo», pero esto provoca frecuentes problemas al hablar de propiedades. El Sócrates que habla de filosofía en Atenas es un animal racional, un bípedo sin plumas y un mamífero que ríe, pero que ejemplifique la primera propiedad no significa que ejemplifique las otras dos. Esto sucede, tal vez, porque aunque las tres propiedades son coextensivas, no son idénticas. Pero en el caso de una figura que ejemplifica la triangularidad sucede que, aunque siempre sea trilateral, no siempre ejemplifica la trilateralidad. No obstante, si la trilateralidad no es idéntica a la triangularidad, ¿qué puede serlo? Y si las dos propiedades son idénticas, entonces las propiedades idénticas pueden diferenciarse en lo que las ejemplifica. Parece que es precisa una propiedad diferente para cada predicado.

Tomemos pues la ejemplificación de *predicados* y otras etiquetas como la ejemplificación elemental. Al hablar de este modo de un bloque de madera pintado como un ejemplo de «rojo» en lugar de como un ejemplo de rojez, debemos recordar que lo que ejemplifica aquí es algo denotado por un predicado y no una inscripción de ese predicado. Lo que un símbolo ejemplifica debe ser aplicable al mismo. Un hombre, pero no una inscripción de un hombre, puede ejemplificar (cada inscripción de) «hombre»; una inscripción, pero no un hombre, puede ejemplificar (cada inscripción de) «hombre». Sin embargo, insistir en que «ejemplifica rojez» debe entenderse siempre como un equivalente inexacto de «ejemplifica "rojo"» implicaría ser demasiado estricto. Para Platón, Sócrates difícilmente ejemplificaba «racional», sino el predicado griego correspondiente; para un francés, un trozo de madera pintado ejemplifica «rouge» y no «red». Incluso en inglés, podemos tener nuestras dudas en el momento de declarar que una muestra se refiere a uno y no a otro de entre varios predicados alternativos. Es precisa una interpretación más flexible de «ejemplifica rojez», en términos de ejemplificación de predicados.

Supongamos que entendemos «ejemplifica rojez» como una manera elíptica de decir «ejemplifica alguna etiqueta coextensiva con "rojo"». Decir que Sócrates ejemplifica la racionalidad equivale entonces a decir que Sócrates ejemplifica una etiqueta coextensiva con «racional». Y, en efecto, esto proporciona suficiente flexibilidad, tal vez demasiada. Porque, de acuerdo con esto, si Sócrates ejemplifica la racionalidad y «racional» es coextensivo con «risible», entonces Sócrates también representaría «risibilidad». Pero ciertamente Sócrates *no* ejemplifica «risible». Entonces ¿estamos obligados a elegir entre una interpretación tan amplia que incluya la risibilidad y otra tan limitada que excluya el equivalente griego de «racional»?

La respuesta es que estas líneas se pueden trazar con cualquier grado de flexibilidad o rigidez. Aunque «ejemplifica racionalidad», en sí mismo, sólo dice «ejemplifica alguna etiqueta coextensiva con "racional"», por lo general el contexto nos indica mucho más sobre cuál es la etiqueta en cuestión. Cuando un trozo de madera ejemplifica rojez para un francés, o Sócrates ejemplifica racionalidad para Platón, los predicados ciertamente no son ingleses. Cuando entre individuos de habla inglesa se habla de pintar una casa, una muestra de rojez ejemplifica «red» o quizás algunos o todos los predicados que se utilizan de forma intercambiable con «rojo» en este tipo de conversaciones. Al decir que Sócrates ejemplifica para mí la racionalidad, es evidente que no estoy diciendo que ejemplifica una palabra griega que no conozco. Pero ¿estoy diciendo que ejemplifica «risible»? Puedo satisfacer la demanda de ser más específico sobre la etiqueta o las etiquetas ejemplificadas, o puedo quedarme con lo que en realidad constituye una declaración indefinida: que Sócrates ejemplifica una etiqueta coextensiva con «racional». Pero si elijo la segunda opción, no tengo derecho a quejarme de la indefinición de mi respuesta. En síntesis: podemos especificar o generalizar tanto como queramos sobre lo que ejemplificamos, pero no podemos lograr la máxima especificidad y la máxima generalidad al mismo tiempo.

Anteriormente dije que lo que se ejemplifica es abstracto. Ahora he interpretado la ejemplificación como algo que se encuentra entre la muestra y la etiqueta, por ejemplo, entre la muestra y ca-

da una de las inscripciones concretas de un predicado. Esta etiqueta (es decir, sus inscripciones) puede ser «abstracta» al tener múltiples denotaciones, pero una etiqueta singular puede ser ejemplificada también por lo que denota. Una etiqueta, ya posea una denotación plural, singular o nula, puede ser denotada a su vez. De este modo, la «diferencia de campo» de la que hablábamos antes se reduce a lo siguiente: aunque cualquier cosa puede ser denotada, sólo las etiquetas pueden ser ejemplificadas.⁸

4. MUESTRAS Y ETIQUETAS

Tratar todas las ejemplificaciones como ejemplificaciones de etiquetas plantea la pregunta de si la ejemplificación depende por completo del lenguaje. La ejemplificación ¿sólo aparece a medida que se desarrolla el lenguaje? ¿Sólo están ejemplificadas las palabras? ¿No existen muestras de nada que no tenga nombre? La respuesta general es que no todas las etiquetas son predicados; los predicados son etiquetas de los sistemas lingüísticos. Los símbolos de otros sistemas —gestuales, pictóricos, diagramáticos, etc.— pueden ejemplificarse y funcionar en gran medida como el predicado de un lenguaje. Estos sistemas no-lingüísticos, algunos de ellos desarrollados antes de la aparición o la adquisición del lenguaje, son utilizados con mucha frecuencia. La ejemplificación de una propiedad sin nombre suele consistir en la ejemplificación de un símbolo no verbal para el que no poseemos una palabra o descripción. Sin embargo, la orientación que diferencia la ejemplificación de la denotación sí que parece derivar de la organización del lenguaje, incluso cuando se trata de símbolos no verbales. En el lenguaje ordinario, la referencia de «hombre» a Churchill

8. Si (como en SA, 3ª parte) entidades abstractas como los *qualias* son reconocidas, éstos —aunque no sean etiquetas— pueden ser ejemplificados por sus ejemplos, que son totalidades concretas que contienen estos *qualias*. Pero la ejemplificación de otras propiedades todavía tendría que explicarse en términos de la ejemplificación de predicados como hemos hecho anteriormente. Para mantener la claridad en la exposición del presente argumento, será mejor tratar todas las ejemplificaciones de esta última manera.

y de «palabra» a «hombre» constituye inequívocamente una denotación; sin embargo, así como Churchill simboliza «hombre» y «hombre» simboliza «palabra», la referencia es inequívocamente ejemplificación. Con los cuadros, aunque sean no-verbales, la orientación de las relaciones referenciales viene dada por las correlaciones que se establecen con el lenguaje. Un cuadro que representa a Churchill, como un predicado que se le aplique a Churchill, lo denota. A menudo, cuando un cuadro hace referencia a uno de sus colores, esto constituye una ejemplificación de un predicado del lenguaje ordinario. Estos paralelismos y puntos de contacto con el lenguaje son suficientes para establecer la dirección.

Cuando no existen estos vínculos con el lenguaje y los símbolos y los referentes no son verbales, la diferencia de dirección entre la denotación y la ejemplificación se puede deducir en ocasiones a partir de características formales. Si nos encontramos con un diagrama de referencia en el que todas las flechas apuntan en un solo sentido, hay una ausencia de ejemplificación, ya que sabemos que la ejemplificación implica lo inverso a la denotación. Cuando encontramos flechas que apuntan en dos sentidos, estamos en condiciones de averiguar en cuál de ellos circula la denotación. Por ejemplo, si los elementos (los nodos del diagrama) han sido distinguidos previamente por el uso en dos categorías *A* y *B* y cada flecha de un solo sentido apunta desde una *A* hasta una *B*, entonces la referencia de la *A* a la *B* es siempre de denotación y la referencia de la *B* a la *A*, de ejemplificación. Podemos refinar y elaborar esta idea general para hacer que funcione en algunos casos más complicados, pero en otros la diferencia entre denotación y ejemplificación puede perder su significado. Esta idea sólo es pertinente cuando existen dos direcciones opuestas dominantes.

El etiquetado parece contar con una libertad con la que no cuenta el muestreo. Puedo hacer que cualquier cosa denote a las cosas rojas, pero no puedo permitir que ninguna cosa que no sea roja sea una muestra de lo rojo. ¿Se puede decir entonces que la ejemplificación es intrínseca, esto es, menos arbitraria que la denotación? La diferencia se reduce a lo siguiente: para que una palabra denote, por ejemplo, las cosas rojas, sólo se necesita que la dejemos referirlas;

red green green red yellow

yellow red blue yellow red

blue yellow yellow blue red yellow

red green green red green green

green blue yellow yellow yellow

yellow red yellow blue green

blue green red red green

red yellow yellow blue yellow blue

yellow red green green yellow

green red yellow blue yellow blue

blue blue red yellow

green yellow blue yellow blue

Inverso:

Hoja para hacer tests. Adaptada de J. R. Stroop (véase la nota 10 más adelante).

pero para que mi jersey rojo ejemplifique un predicado, no bastará con dejar que el jersey refiera a dicho predicado. El jersey también debe ser denotado por ese predicado. Es decir, también debo dejar que el predicado refiera al jersey. Si la ejemplificación es restringida en comparación con la denotación, esto se debe al estatus de la ejemplificación como subrelación de lo inverso a la denotación, al hecho de que la denotación implica referencia entre dos elementos en un sentido, mientras que la ejemplificación implica referencia entre los dos en ambos sentidos. La ejemplificación sólo está restringida en la medida en que se considere que la denotación de la etiqueta en cuestión ha sido fijada con anterioridad.

Las cosas se complican aún más cuando nos fijamos en símbolos que se autorrefieren. Un símbolo que se denota a sí mismo también se ejemplifica: es denotado y ejemplificado por sí mismo. De este modo, «palabra» se relaciona consigo misma, al igual que lo hace también «corta» o «polisilábica», pero no «larga» o «monosilábica». «Larga» es un ejemplo de «corta», «monosilábica» denota palabras cortas y «corta» ejemplifica y denota las palabras cortas.⁹

Si le pregunto a alguien de qué color es su casa, puede contestar diciendo: «Roja», puede mostrarme algo pintado de rojo, o puede escribir «rojo» con tinta roja. Es decir, puede responderme con un predicado, con una muestra o con una combinación de predicado y muestra. En este último caso, lo que escribe, tomado como predicado, puede intercambiarse con cualquier inscripción que se escriba del mismo modo, pero, tomado como una muestra de color puede intercambiarse con cualquier cosa del mismo color. Esta distinción es muy importante en la traducción de poesía, así como de otros géneros literarios. Por supuesto, el original y la traducción se diferenciarán en algunas características, pero también lo harán dos inscripciones cualesquiera de la misma palabra, o in-

9. La auto-referencia es una cuestión bastante enrevesada. Incluyo los siguientes teoremas aquí para que sirvan de ayuda:

Si x ejemplifica a y , entonces y denota a x .

x e y se denotan la una a la otra si y sólo si se ejemplifican la una a la otra.

x ejemplifica a x si y sólo si x denota a x .

Si x ejemplifica a y es coextensiva con y , entonces x denota y ejemplifica a x .

cluso dos inscripciones en rojo de «rojo». El objetivo es preservar tanto como sea posible lo que *ejemplifica* el original, además de lo que dice. Traducir un texto en *staccato* como uno en *legato* puede ser más perjudicial que unas cuantas discrepancias en la denotación (véase el apartado 9 del presente capítulo).

Estamos acostumbrados a tomar las inscripciones por etiquetas más que por muestras de color, y los trozos de pintura por muestras de color en lugar de por etiquetas. Pero, como acabamos de ver, las inscripciones también pueden funcionar como muestras de color, como lo hacen cuando observamos la lámina que aparece en este capítulo, con varias instancias de «rojo», «amarillo», «azul» y «verde» de diferentes colores, entremezcladas.¹⁰ Unas fichas de color también pueden utilizarse como etiquetas. Cada una de estas fichas podrá denotar todas las cosas que sean de su color y, por tanto, ejemplificará y será simultáneamente la etiqueta ejemplificada;¹¹ o cada una de ellas podrá denotar sólo algunas pero no todas las cosas que sean de su color, por ejemplo, botones dentro de una caja; o cada una de ellas podrá denotar cosas, como clavos de un cierto tamaño, con independencia de su color.¹²

10. La interferencia que resulta del funcionamiento doble de estos símbolos ha sido investigada experimentalmente por varios psicólogos: Véase J. R. Stroop, «Studies of Interference in Serial Verbal Reactions», *Journal of Experimental Psychology*, vol. 18, 1935, págs. 643-661 y A. R. Jensen y W. D. Rohwer, Jr., «The Stroop Color-Word Test: A Review», *Acta Psychologica*, vol. 25, 1966, págs. 36-93. Le agradezco a Paul Kolars que llamara mi atención sobre este material.

11. Del mismo modo, en la onomatopeya un sonido puede utilizarse para denotar sonidos que poseen las propiedades que ejemplifica. La variabilidad de la ejemplificación se evidencia aquí de forma divertida a través de algunas curiosidades lingüísticas: parece que los perros franceses ladran «gnaf-gnaf», que los gatos alemanes ronronean «schnurr-schnurr» y los franceses «ron-ron»; que en Alemania las campanas hacen «bim bam» y que en Francia el tip tip de un gnifo que gotea es un «plouf plouf».

12. La auto-ejemplificación de una etiqueta no implica ningún parecido con otros denotados, excepto el de compartir ese predicado. «Objeto material» se denota a sí mismo, pero no se parece nada al Castillo de Windsor. El parecido de un predicado con lo que denota tampoco implica auto-ejemplificación, ya que, como es evidente, podemos utilizar un elemento para denotar aquellos otros elementos que se le parecen en algún grado. Es curioso que al juzgar la similitud entre dos cosas, tendemos a darle más importancia al predicado que ejemplifican que al que simplemente las denota, ya que a un predicado ejemplificado se le hace referencia y, por tanto, adquiere prominencia.

Un gesto también puede denotar, ejemplificar, o bien hacer las dos cosas a la vez. Gestos como mover la cabeza para asentir o disentir, saludar, hacer reverencias o señalar con el dedo sirven como etiquetas. Por ejemplo, el gesto de decir no moviendo la cabeza se aplica a las cosas que nos desagradan, pero no suele encontrarse entre ellas. Los gestos de un director de orquesta denotan los sonidos que han de producirse, pero no son ellos mismos sonidos. Puede que efectivamente posean, o incluso ejemplifiquen, algunas propiedades de la música, por ejemplo su velocidad o cadencia, pero los gestos no se denotan a ellos mismos. Lo mismo ocurre con ciertas actividades que realizamos en respuesta a la música, como martillar con los dedos o el pie, mover la cabeza y otros movimientos menores. El hecho de que sean producidos por la música, mientras que los gestos del director producen la música, no influye en su estatus como etiquetas; las etiquetas pueden utilizarse para registrar o para prescribir: «fresa», «frambuesa», «limón» y «lima» pueden indicarnos lo que *está* dentro o lo que *hay que poner* dentro de varios recipientes.

¿Por qué estas actividades insignificantes se vuelven tan importantes cuando tienen que ver con la música? Su importancia es relativa sólo a su condición de etiquetas que se aplican en el análisis, la organización y el registro de lo que oímos. En contra de lo que sostienen las teorías empáticas,¹³ no es necesario que estas etiquetas compartan ninguna propiedad con la música. Los psicólogos y los lingüistas han destacado la intervención ubicua de la acción en la percepción en general, el uso temprano y generalizado de símbolos gestuales, sensoriomotores o enactivos, y el papel de estos símbolos en el desarrollo cognitivo.¹⁴ Según Jaques Dalcro-

13. Véase, por ejemplo, Theodor Lipps, *Raumaesthetik und Geometrisch-Optische Täuschungen*, Leipzig, J. A. Barth, 1897, trad. H. S. Langfeld en *The Aesthetic Attitude*, Nueva York, Harcourt, Brace & Co., Inc., 1920, págs. 6-7. «La columna parece prepararse y elevarse, es decir, actuar como hago yo cuando me incorporo y me levanto, o permanezco de este modo tenso y erecto, en contraste con la inercia natural de mi cuerpo. Me es imposible tomar conciencia de la columna sin que esta actividad parezca existir directamente en la columna de la que soy consciente.»

14. Véase, por ejemplo, Burton L. White y Richard Held, «Plasticity of Sensorimotor

ze, el uso de estas actividades para entender la música es un factor fundamental en la educación musical.¹⁵

A diferencia de lo que hace el director de orquesta, el profesor de gimnasia proporciona muestras. Sus demostraciones ejemplifican las propiedades requeridas por las acciones que sus alumnos deben llevar a cabo, mientras que sus instrucciones orales, en lugar de mostrar lo que debe hacerse, prescriben. La respuesta apropiada a una flexión de rodillas es una flexión de rodillas; la respuesta apropiada a su grito de «más abajo» (aunque lo diga en voz alta) no es gritar: «Más abajo», sino doblar más las rodillas. Sin embargo, dado que las demostraciones forman parte de la instrucción, van acompañadas de instrucciones verbales que pueden sustituirlas y no tienen una denotación establecida. Como cualquier otra muestra que no esté ya comprometida con otra denotación, este tipo de muestras también puede denotar lo que denota el predicado que ejemplifican y ser, por tanto, etiquetas que se ejemplifican a sí mismas.

Por otro lado, la actividad de un mimo no se encuentra por lo general entre las actividades que denota. El mimo no sube escaleras o lava ventanas, sino que, mediante sus actos, retrata, representa o denota la acción de subir escaleras o lavar ventanas. Su mímica pue-

Development in the Human Infant, en *The Cause of Behavior*, J. F. Rosenblith y W. Allinmith (comp.) (2ª ed.), Boston, Allyn and Bacon, Inc., 1966, págs. 60-70, y sus artículos anteriores citados ahí; Ray L. Birdwhistell, «Communication without Words», preparado en 1964 para publicarse en «L'Aventure Humaine», y los artículos citados ahí; Jean Piaget, *The Origins of Intelligence in Children*, Nueva York, International University Press, Inc., 1952, por ejemplo págs. 185 y sigs., y pág. 385; y Jerome S. Bruner, *Studies in Cognitive Growth*, Nueva York, John Wiley & Sons, Inc., 1966, págs. 12-21. No puedo aceptar la tricotomía de los símbolos de Bruner como enactivos, icónicos y simbólicos, ya que las dos últimas categorías me parecen mal definidas y mal motivadas. Una clasificación de los símbolos como enactivos, visuales, auditivos, etc. puede ser útil para ciertas aplicaciones en la psicología del desarrollo, pero para nuestro presente cometido estas distinciones atraviesan lo que para mí son diferencias más importantes entre modos de referencia.

15. Dalcroze entiende y aprovecha muy bien la utilidad de los movimientos musculares como elementos de sistemas de símbolos que se pueden enseñar y que provocan la comprensión y retención de la música. Véase especialmente *The Eurythmics of Jaques-Dalcroze*, Boston, Small, Maynard & Co., 1918, los artículos de P. B. Ingham (págs. 43-53) y E. Ingham (págs. 54-60).

de ejemplificar las actividades implícitas en el acto de subir una escalera o en el de lavar una ventana del mismo modo que un cuadro puede ejemplificar el color de la casa que representa; pero el cuadro no es la casa y la mímica no es la ascensión por la escalera. Por supuesto, el caminar del mimo puede ejemplificar el caminar, además de denotar paseos, del mismo modo que «corta» ejemplifica lo corto, además de denotar las palabras cortas; pero estos símbolos auto-denotativos y auto-ejemplificadores son minoritarios en la pantomima, igual que en el inglés o en la pintura. La palabra «pájaro» o la imagen de un pájaro, al no ser en sí mismas pájaros, no ejemplifican ninguna etiqueta que denote todos los pájaros y sólo a los pájaros; asimismo, la pantomima de una pelea, al no ser una pelea, no ejemplifica ninguna etiqueta que denote todas las peleas y sólo las peleas. Las palabras, las imágenes y las pantomimas no suelen ejemplificar ninguna etiqueta que les sea coextensiva.

Algunos elementos de la danza son sobre todo versiones denotativas de los gestos descriptivos de la vida cotidiana (por ejemplo, las inclinaciones o las llamadas) o de los rituales (por ejemplo, los signos de bendición o las posturas de manos hindúes).¹⁶ Pero otros movimientos, especialmente en la danza moderna, más que denotar, ejemplifican. Sin embargo, no ejemplifican actividades estandarizadas o familiares, sino ritmos y formas dinámicas. Los patrones y propiedades ejemplificados pueden reorganizar la experiencia asociando actividades que normalmente no asociamos, o distinguiendo otras que normalmente no se diferencian, enriqueciendo así la alusión o mejorando la discriminación. Por supuesto, sería absurdo considerar estos movimientos como ilustraciones de descripciones verbales, ya que muy rara vez daríamos con las palabras adecuadas.¹⁷ En cambio la etiqueta que ejemplifica un mo-

16. El acto de bendición del bailarín, como sus réplicas sobre el escenario y en la iglesia, denota lo que se bendice. Que aquel a quien se dirige el gesto del bailarín no se encuentre entre los bendecidos sólo significa que el bailarín, como el novelista, está haciendo un uso ficticio de un símbolo denotativo. Pero, por supuesto, un gesto puede, del mismo modo que la palabra «centauro», tener carácter denotativo aunque no denote nada. Sobre esto véanse los dos últimos párrafos de este apartado.

17. Véase VI, 2.

vimiento puede ser el movimiento mismo: si dicho movimiento no posee una denotación precedente, adoptará las funciones de una etiqueta que denota ciertas acciones, incluida ella misma. Aquí, como sucede a menudo en las artes, el vocabulario evoluciona de acuerdo con lo que se suele comunicar.

Aunque la ejemplificación es una referencia que va desde lo denotado de vuelta a la etiqueta, esto no significa en absoluto que todos los casos de referencia sean un caso de denotación o ejemplificación. Un elemento puede servir como símbolo de otro elemento con el que guarde casi cualquier tipo de relación. A veces, la relación subyacente no es referencial, como cuando el símbolo está justo a la izquierda de lo que denota, o se parece a lo que denota, o es la causa o el efecto de (y, por tanto, es a veces llamado un signo de) lo que denota. En otros casos, la referencia se establece a lo largo de una cadena de relaciones, algunas de las cuales son referenciales. Por tanto, dadas dos cosas una podrá referir a la otra por medio de predicados ejemplificados; o dados dos predicados uno podrá referir al otro por medio de las cosas que denota. Algunos tipos habituales de simbolización se pueden distinguir en función de estas relaciones o cadenas de relaciones subyacentes. Pero ninguna relación no referencial, como ninguna cadena de relaciones, ni siquiera aquellas (ya que la referencia no es transitiva) donde cada elemento refiere al siguiente, es suficiente por sí misma para establecer la referencia a su último elemento por parte del primero. Puede ocurrir que ambos elementos se refieran mutuamente, uno de ellos refiera al otro, o que ninguno de ellos refiera al otro. Además, por supuesto, un elemento puede simbolizar a otro de varias maneras.

A lo largo de toda esta sección, he estado comparando la ejemplificación con otras relaciones, en especial con la posesión (que no supone referencia en absoluto) y con la denotación (que circula en el sentido opuesto). Pero sus diferencias no deben exagerarse. Es fácil entender que un retal ejemplifica la textura pero no la forma de una tela, o que un cuadro ejemplifica el verde verdadero, pero no su frescura, pero a menudo es más difícil establecer cuál de las propiedades de una cosa dada es la que ejemplifi-

ca. También, como hemos visto, mientras que en algunos casos la referencia no se puede identificar como denotación o ejemplificación, en otros, en cambio, esta identificación es arbitraria, aun en otros el símbolo y el predicado que ejemplifica pueden ser coextensivos. Además, la etiqueta y la muestra estarán más íntimamente relacionadas cuando la etiqueta no denote nada, ya que la descripción y la representación ficticias se reducen a una ejemplificación de tipo especial. «Centauro» o un cuadro de un centauro ejemplifican ser una descripción-centauro o un cuadro-centauro o, de forma más general, ser una etiqueta-centauro. Por supuesto, un cuadro de un duende verde no tiene por qué ser verde, del mismo modo que no esperamos que sea efectivamente un duende; puede que esté en blanco y negro, pero es y ejemplifica ser un cuadro-duende-verde. Las descripciones-como y las representaciones-como, aunque afecten a las etiquetas, también son cuestión de ejemplificación más que de denotación.

Hablar de denotación ficticia plantea la pregunta de si también existe el problema paralelo de la ejemplificación ficticia. Decir que una frase dada describe a Pickwick o que un cuadro dado representa a Pickwick, pero no a Don Quijote, es decir, como veíamos anteriormente,¹⁸ que es —e incluso ejemplifica— ser una etiqueta-Pickwick, pero no una etiqueta-Don-Quijote. Decir que Pickwick ejemplifica la payasada y Don Quijote no, es decir que «Pickwick» ejemplifica (es decir, es denotado por y refiere a) una etiqueta coextensiva con la «etiqueta-payaso», y «Don Quijote», no. Pero los dos casos no son del todo paralelos. El primer caso es un caso típico de denotación ficticia, ya que aquello que supuestamente es *referido* es ficticio, mientras que en el segundo caso lo que supuestamente *refiere* es ficticio. Aunque a menudo aplicamos etiquetas reales a cosas ficticias, difícilmente podríamos aplicar etiquetas ficticias, ya que cualquier etiqueta que se utilice existe. Una cosa puede ejemplificar una etiqueta-color que no se encuentra entre las palabras-color normales o incluso que no es siquiera verbal; pero decir que una cosa *b* ejemplifica su color carente por com-

18. Véase I, 5 y sus notas.

pleto de nombre es decir que el color de *b*, que evidentemente es nombrado por «el color de *b*», carece de nombre. Decir que *k* ejemplifica aquel color que, de entre sus varios colores, carece de nombre, que ejemplifica «tiene el color carente de nombre ejemplificado por *k*», es nombrar lo que describe como carente de nombre.

Aunque un predicado «ficticio» sea en realidad un predicado real con una extensión nula y, por tanto, no ejemplificado por nada, puede ser, a pesar de ello, ejemplificado de manera ficticia; «caballo alado» es ejemplificado por Pegaso en el sentido en el que «Pegaso» ejemplifica «etiqueta-caballo-alado». Además, un predicado vacío, igual que un predicado no-vacío, puede ser ejemplificado metafóricamente; «ángel», igual que «águila», puede ser ejemplificado por un aviator. Pero todavía no hemos considerado la naturaleza de la posesión y de la ejemplificación metafóricas.

5. HECHOS Y FIGURAS

Consideremos ahora un cuadro literalmente gris, pero sólo metafóricamente triste: ¿su color es literal o metafóricamente frío? ¿Estoy diciendo metafóricamente que el cuadro (o su color) está frío al tacto o estoy utilizando «frío» como podría utilizar «gris», para inscribir el cuadro en una cierta clase de objetos coloreados? ¿No es «frío» una manera tan clara de indicar un abanico de colores como podría ser «gris» o «parduzco» o «puro» o «brillante»? Si «frío» es aquí metafórico, ¿hemos de pensar que hablar de los colores como tonos es también metafórico? Y cuando hablo de una nota alta, ¿estoy utilizando una metáfora o simplemente indicando su posición relativa en la escala tonal?

La respuesta común (y metafórica) a esta pregunta es que un término como «color frío» o «nota alta» es una metáfora congelada —aunque se diferencia de una fresca por la edad y no por la temperatura—. Una metáfora congelada ha perdido el vigor de su juventud, pero sigue siendo una metáfora. Sin embargo, no deja de ser curioso que, a medida que una metáfora va perdiendo su vigor como figura del habla, se va pareciendo más, y no menos, a

la verdad literal. Lo que desaparece no es su veracidad, sino su vivacidad. Las metáforas, como los nuevos estilos de representación, se vuelven más literales a medida que se desvanece su novedad.

¿Podríamos decir entonces que una metáfora es sólo un hecho juvenil y un hecho una metáfora senil? Aunque esta frase necesitaría ser matizada, evita de entrada que excluyamos la metáfora del ámbito de lo real. Si bien la posesión metafórica no es en efecto una posesión *literal*, la posesión es real ya sea metafórica o literal. Lo metafórico y lo literal deben ser diferenciados de lo real. Decir que un cuadro es triste y decir que es gris son maneras diferentes de clasificarlo. Aunque un predicado que corresponde a un objeto metafóricamente no le corresponde de forma literal, lo cierto es que le corresponde. Que esta correspondencia sea metafórica o literal depende de ciertas características tales como la novedad.

Sin embargo, la mera novedad no basta para establecer la diferencia. Cada aplicación de un predicado a un nuevo acontecimiento o a un objeto recién encontrado es nueva, pero esta proyección¹⁹ tan rutinaria no constituye una metáfora. Incluso puede haber aplicaciones muy tempranas de un término que no sean en absoluto metafóricas. De manera que la metáfora parecería consistir en enseñar trucos nuevos a una palabra vieja —en aplicar una etiqueta antigua de forma novedosa—. Pero ¿cuál es la diferencia entre limitarse a aplicar una etiqueta conocida a cosas nuevas y aplicarla de forma novedosa? En síntesis: una metáfora es un *affaire* entre un predicado que acarrea un pasado y un objeto que se somete a él a regañadientes. En las proyecciones normales, el hábito aplica una etiqueta a un caso aún por decidir. De igual modo, la aplicación arbitraria de un término recién forjado tampoco se ve obstruida por decisiones previas. Pero la aplicación metafórica de una etiqueta a un objeto se enfrenta a una negación previa, tácita o explícita, de esa etiqueta a ese objeto. Donde existe una metáfora existe el conflicto: el cuadro es triste en lugar de alegre, pero es

19. Sobre la proyección y la proyectabilidad, véase *FFF*, especialmente págs. 57-58, 81-83 y 84-99.

insensible y, por tanto, ni es triste ni es alegre. La aplicación de un término es metafórica sólo si, hasta cierto punto, está contraindicada.

Sin embargo, esto no permite distinguir la verdad metafórica de la simple falsedad. Añadamos pues que la metáfora requiere tanto la atracción como la resistencia —de hecho, requiere una atención que supere la resistencia—. Decir que nuestro cuadro es amarillo no es metafórico, es simplemente falso. Decir, por otra parte, que es alegre, es falso tanto literal como metafóricamente. Pero decir que es triste es metafóricamente verdadero, aunque sea literalmente falso. Del mismo modo que el cuadro se puede subsumir bajo la etiqueta «gris» y no bajo la etiqueta «amarillo», también se podrá etiquetar de «triste» y no de «divertido». Lo problemático es que el hecho de que el cuadro sea insensible implica que no es triste ni alegre. Nada puede ser triste y no serlo, a menos que «triste» tenga dos rangos diferentes de aplicación. Si el cuadro no es (literalmente) triste, pero es sin embargo (metafóricamente) triste,²⁰ «triste» se utiliza en el primer caso como etiqueta para ciertas cosas o acontecimientos sensibles y, en el segundo, para ciertas cosas o acontecimientos insensibles. Atribuir el predicado a algo que se encuentre dentro de uno de los dos rangos es hacer una declaración verdadera, ya sea literal o metafóricamente. Atribuir el predicado a algo que no se encuentre en ninguno de los dos rangos (dejando al margen por el momento otros rangos de aplicación metafórica) es hacer una declaración que es falsa, tanto literal como metafóricamente. Mientras que la falsedad depende de la mala asignación de una etiqueta, la verdad metafórica depende de su reasignación.

Sin embargo, la metáfora no es simplemente una forma de ambigüedad. Atribuir el término «cabo» a una extensión de terreno en una ocasión y a un rango militar en otra es utilizar esta etiqueta con rangos diferentes excluyentes entre sí, pero en ninguno de los dos casos se trata de una metáfora. Por tanto, ¿en qué se diferencian la metáfora y la ambigüedad? Creo que, sobre todo, se diferencian en que los muchos usos de un término simplemente am-

biguo son coetáneos e independientes; ninguno surge de otro o es orientado por otro. En la metáfora, por otro lado, un término con una extensión establecida por el hábito se aplica en otros lugares por influencia de ese hábito; se da tanto un alejamiento del precedente como una deferencia hacia él. Cuando el uso de un término precede e informa a otro, el segundo es el metafórico. A medida que pasa el tiempo, la historia puede desdibujarse y los dos usos tienden a adquirir igualdad e independencia; la metáfora se congela, o, mejor dicho, se evapora, dejando como residuo dos usos literales —mera ambigüedad en lugar de metáfora.²¹

6. ESQUEMAS

Para entender la metáfora también es necesario reconocer que una etiqueta no opera de forma aislada, sino como parte de una familia. Categorizamos por conjuntos de alternativas. Hasta la constancia propia de la aplicación literal es relativa a un conjunto de etiquetas: lo que se considera rojo no será igual si clasificamos entre objetos rojos y no rojos, que si clasificamos entre objetos rojos y objetos naranjas, amarillos, verdes, azules o violetas. Las alternativas admitidas se establecen menos por declaración que por costumbre y contexto. Considero que hablar de esquemas, de categorías y de sistemas de conceptos se reduce en último término a hablar de estos conjuntos de etiquetas.

Llamaremos *dominio* al agregado de rangos de extensión de las etiquetas en un esquema. Consiste en los objetos distribuidos por este esquema —es decir, los objetos denotados por lo menos por una de las etiquetas alternativas—. Por tanto, el rango de «rojo» incluye todas las cosas rojas, mientras que el dominio en cues-

21. El tratamiento de la metáfora en las siguientes páginas sigue en muchos aspectos el excelente artículo de Max Black, «Metaphor», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 55, 1954, págs. 273-294, reimpresso en su *Models and Metaphors*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1962, págs. 25-47. Véanse también los conocidos comentarios de I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Londres, Oxford University Press, 1936, págs. 89-183, y C. M. Turbayne, *The Myth of Metaphor*, New Haven, Yale University Press, 1962, págs. 11-27.

20. Por supuesto cuando «triste» se aplica metafóricamente, «metafóricamente triste» se aplica literalmente; pero esto no nos aclara qué significa estar metafóricamente triste.

ción puede incluir a todas las cosas coloreadas. Pero dado que el dominio depende del esquema dentro del cual opere la etiqueta, y dado que una etiqueta puede pertenecer a toda una serie de esos esquemas, incluso una etiqueta con un único rango rara vez opera en un único dominio.

Ahora bien, la metáfora implica por lo general un cambio no sólo de rango sino también de dominio. Una etiqueta que junto con otras constituye un esquema se escinde del dominio que acoge este esquema y se utiliza para distribuir y organizar otro dominio diferente. La metáfora da pistas sobre su propio desarrollo y elaboración, al llevar con ella una reorientación de toda la red de etiquetas. Los dominios autóctonos y foráneos pueden ser dominios-de-sentido, y también ser a su vez: más amplios, como cuando decimos que un poema nos conmueve, que un instrumento es sensible; más estrechos, como cuando decimos que diferentes motivos en blanco y negro tienen un matiz diferente; o pueden no tener nada que ver con dominios-de-sentido.

Los cambios de rango que se dan en las metáforas no suelen reducirse a una simple distribución de los bienes familiares, sino que constituyen una expedición al extranjero. Todo un conjunto de etiquetas alternativas,²² todo un aparato de organización, se impone sobre un nuevo territorio. Así, lo que tiene lugar es la transferencia de un esquema, la migración de conceptos, la alienación de categorías. De hecho, se podría decir que una metáfora consiste en un error calculado de categorías²³ —o incluso, en un segundo matrimonio feliz y revitalizador, aunque bigamo.

Las alternativas a un esquema no tienen por qué ser mutuamente excluyentes. Para ilustrarlo nos servirá considerar un conjunto de co-

22. Los conjuntos implícitos de alternativas —los esquemas— pueden consistir en dos o en muchas etiquetas y variar considerablemente según el contexto. Decir que una idea está verde es contrastarla no sólo con ideas que tienen otros colores, sino con ideas que están más maduras; decir que un empleado está verde es simplemente contrastarlo con otros que no lo están.

23. Sobre el concepto de errores de categoría, véase Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, Londres, Hutchinson's University Library y Nueva York, Barnes and Noble, Inc., 1949, págs. 16 y sigs. (ed. cast.: *El concepto de lo mental*, Paidós, Barcelona, 2005).

lores con algunos de sus rangos solapados y algunos incluidos en los otros. Una vez más, por lo general el esquema es un conjunto lineal o más complejo de etiquetas, y su orden —ya sea tradicional como en el caso del alfabeto, ya sea sintáctico como en el diccionario, o semántico, como ocurre con los nombres de colores—, así como también otro tipo de relaciones, puede ser transferido. Además, las mismas etiquetas pueden ser predicados con dos o más lugares; y estos términos relativos no son menos propensos al uso metafórico que los categóricos. Del mismo modo que «pesado» se puede aplicar metafóricamente a un sonido, «más pesado que» se puede aplicar metafóricamente para calificar la relación entre un sonido y otro. Un esquema para distribuir pares y ordenar objetos materiales se aplica aquí para distribuir pares y ordenar sonidos.

Todo esto evidencia una vez más la necesidad de poner el énfasis sobre etiquetas de orientación nominalista, pero no por fuerza verbalista. Por mucho respeto que tengamos a las clases o los atributos, lo cierto es que las clases no se trasladan de un dominio a otro, ni los atributos pueden extraerse de ciertos objetos e inyectarse en otros. En lugar de ello, se transfiere un conjunto de términos, de etiquetas alternativas, y la organización que implementan en el nuevo dominio se guía por el uso que normalmente se hace de ellas en su dominio habitual.

7. TRANSFERENCIA

Un esquema se puede transportar a casi cualquier sitio. La elección del territorio a invadir es arbitraria, pero la manera de operar en ese territorio casi nunca lo es del todo. Podemos aplicar predicados-de-temperatura a sonidos, matices de color, personalidades, o grados de cercanía a la respuesta correcta; pero, a partir de este momento, *cuáles* son los elementos del dominio elegido que están calientes, o más calientes que el resto, estará en gran medida determinado. Incluso cuando se impone un esquema sobre un dominio muy diferente o poco compatible la práctica precedente canaliza la nueva aplicación de las etiquetas. Cuando una etiqueta

no sólo tiene usos literales previos, sino también metafóricos, éstos también pueden servir como parte del precedente para una aplicación metafórica posterior. Por ejemplo, la forma en que aplicamos «alto» a los sonidos está influida por la forma en que con anterioridad se aplicó metafóricamente a los números (a través del número de vibraciones por segundo) más que directamente por su aplicación literal en virtud de su altura.²⁴

Sin embargo, el precedente operativo no siempre consiste sólo en la forma en que la etiqueta ha sido aplicada. Lo que la etiqueta *ejemplifica* también puede ser un factor influyente. Esto resulta muy evidente en la tan discutida dicotomía de elementos mezclados bajo las sílabas sin sentido «ping» y «pong».²⁵ La aplicación de estas palabras no se refiere a cómo han sido utilizadas para clasificar cosas, ni a lo que denotan con anterioridad, sino a lo que ejemplifican precedentemente. En inglés, aplicamos «ping» a cosas rápidas, ligeras y punzantes, y «pong» a cosas lentas, pesadas y aburridas, ya que «ping» y «pong» ejemplifican esas propiedades. Cuando antes hemos hablado de términos que se denotan a sí mismos, ya hicimos alusión a este fenómeno de muestras que acaban por denotar los términos que ejemplifican. A menudo, una simple muestra sustituye a una compleja mezcla de predicados, algunos ejemplificados literalmente y otros, metafóricamente. Cuando las nuevas etiquetas no poseen una denotación previa,²⁶ esta sustitución no constituye una metáfora bajo la definición dada; ya que en lugar de ser una etiqueta que cambia su extensión, se trata de una extensión que cambia su etiqueta, y en relación con esa extensión la nueva etiqueta será tan metafórica como la antigua. Pero cuando una etiqueta ya posee su propia denotación y, al reemplazar lo

24. O quizá la aplicación metafórica del sonido precede la aplicación metafórica posterior a los números y está condicionada por ella. Mi ejemplo no depende de que mi etimología sea correcta.

25. Véase Gombrich, *Art and Illusion*, pág. 370 (citado en el capítulo 1, nota 5) (ed. cast.: *Arte e ilusión*, Barcelona, Editorial Debate, 1998).

26. Establecer una denotación cero es muy diferente de no establecer ninguna denotación. La extensión de términos como «centauro» o «Don Quijote» es cero; y estos términos, como los términos con extensiones no-vacías, se vuelven metafóricos cuando son transferidos.

que ejemplifica, usurpa el lugar de otra la nueva aplicación, es metafórica.

Por lo general, el mecanismo de transferencia es menos transparente. ¿Por qué se aplica «triste» a ciertas pinturas y «alegre» a otras? ¿Qué quiere decir que una aplicación metafórica está «guiada» por su aplicación literal, o «estructurada a partir de» esa aplicación? En ocasiones podemos inventar una historia más o menos plausible: los colores cálidos son los del fuego, los colores fríos son los del hielo. En otros casos, sólo tenemos intrincadas leyendas alternativas: ¿puede ser que los números sean más altos y más bajos porque un montón de piedras se iba haciendo más alto a medida que se le iban añadiendo más piedras (a pesar de que un agujero se iba haciendo más bajo a medida que se iban sacando palas de tierra)? ¿puede ser que los números se inscribieran en el tronco de un árbol desde el suelo hacia arriba? Con independencia de la respuesta, éstas son sólo preguntas aisladas de etimología. Se supone que lo que queremos averiguar aquí es cómo el uso metafórico de una etiqueta refleja, de modo general, su uso literal. Sobre este tema se han propuesto algunas hipótesis sugerentes. El uso literal de muchos términos actuales se ha ido especializando a partir de aplicaciones mucho más amplias. En un principio, el niño aplica la etiqueta «mamá» a casi todo el mundo, y sólo con posterioridad aprende a hacer importantes distinciones y a restringir el rango del término. Por tanto, lo que parecería ser un nuevo uso de un término dado podría consistir en limitarse a aplicarlo de nuevo sobre una región que había abandonado previamente; la forma de aplicar un término o un esquema podría depender de recuerdos semiconscientes de sus encarnaciones anteriores.²⁷ Es decir, la personificación podría ser el eco de un animismo aborigen. Pero de cualquier modo, la reaplicación sigue siendo metafórica, ya que lo literal queda establecido por la práctica actual, no por la historia antigua. El dominio habitual de un esquema es el país donde está naturalizado, no el de su nacimiento; el expatriado que vuelve sigue

27. Esta idea demanda ser elaborada: la aplicación metafórica puede convertirse en literal con el uso, resultando en ambigüedad, y los dos rangos literales pueden fundirse finalmente en un único rango original.

siendo extranjero a pesar de que le asalten los recuerdos. Cassirer, entre otros autores,²⁸ ha intentado explicar la metáfora con provocadores argumentos como éstos. Pero con independencia de lo revelador que pueda resultar, o incluso de lo verdadero que sea en algunos casos, está claro que este argumento no explica la aplicación metafórica de todos los términos, ni siquiera de la mayoría de ellos. Sólo en contadas ocasiones podemos encontrar el origen de las aventuras adultas de una etiqueta en sus privaciones infantiles.

La pregunta sigue siendo: ¿qué es lo que dice una metáfora y qué es lo que la hace ser verdad? Decir que un cuadro es triste ¿es decir de manera elíptica que es como una persona triste? La metáfora ha sido descrita a menudo como un símil elíptico y la verdad metafórica, como la verdad literal de una declaración expandida. Pero el símil no puede reducirse a la afirmación de que, de un modo u otro, una pintura es como una persona, puesto que cualquier cosa se parece a otra de alguna forma u otra. Lo que el símil dice es que la persona y la pintura se parecen en su común tristeza, la primera, literal, y la segunda, metafóricamente. En lugar de la metáfora reducida al símil, el símil se reduce a metáfora, o, mejor dicho, la diferencia entre símil y metáfora es insignificante.²⁹ Ya sea la locución «es como» o «es», la figura *asemeja* el cuadro a la persona al seleccionar cierta cualidad común: el predicado «triste» es aplicable a las dos, aunque se aplique de partida a la persona y de manera derivada a la pintura.

Si se nos insiste para que digamos qué tipo de similitud debe existir entre un predicado que se aplica literalmente y otro que se aplica metafóricamente, podríamos preguntar a su vez qué tipo de similitud debe existir entre cosas a las que se puede aplicar un pre-

dicado literalmente. ¿En qué deben ser iguales determinadas cosas pasadas y futuras para que un predicado dado —digamos «verde»— se les pueda aplicar literalmente a todas ellas? Tener alguna propiedad u otra en común no será suficiente, deberán tener *determinada* propiedad en común. Pero ¿de qué propiedad se trata? Obviamente, la propiedad nombrada por el predicado en cuestión. Es decir, el predicado debe ser aplicable a todas las cosas a las que debe ser aplicable. La pregunta de por qué los predicados se aplican como lo hacen metafóricamente no es diferente de la pregunta de por qué se aplican literalmente como lo hacen. Y si de hecho no disponemos de una buena respuesta en ninguno de los casos, quizá sea porque esta pregunta no existe en realidad. En cualquier caso, la explicación general de por qué las cosas tienen las propiedades, literales y metafóricas que tienen —o por qué las cosas son como son— es una tarea que prefiero dejar para los cosmólogos.

Los cánones de verdad son básicamente los mismos, con independencia de que el esquema que se utilice sea transferido o no. En los dos casos, la aplicación de un término es falible y, por tanto, susceptible de ser corregida. Podemos equivocarnos al aplicar «rojo» o «triste» a unos objetos de colores y es posible realizar pruebas de todo tipo para evaluar nuestro veredicto inicial; podemos volver a mirar, comparar, examinar las circunstancias colaterales, buscar otros juicios que corroboren o entren en conflicto con los nuestros. Ni el estatus de la credibilidad inicial ni el proceso de verificación a fuerza de maximizar la credibilidad total de todos nuestros juicios³⁰ será diferente en los dos casos. Por supuesto, la distribución metafórica según un esquema dado suele deberse a su novedad y constituye un proceso menos preciso y estable que el de la forma literal, pero esto sólo supone una diferencia de grado. Tanto lo literal como lo metafórico pueden ser susceptibles de vaguedad y vacilaciones diversas. Por otra parte, la aplicación literal de ciertos esquemas es, debido a su sutilidad o a la poca claridad de las distinciones que requieren, mucho menos evidente y

28. Véase Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms* (edición original en alemán, 1925), trad. Ralph Manheim, New Haven, Yale University Press, 1955, vol. II, págs. 36-43, y *Language and Myth*, trad. S. K. Langer, Nueva York y Londres, Harper Brothers, 1946, págs. 12, 23-39; Owen Barfield, *Poetic Diction*, Londres, Faber and Faber, 1928, págs. 80-81.

29. Max Black expone este argumento clara y convincentemente en su artículo sobre la metáfora; véase su *Models and Metaphors*, pág. 37. «En algunos casos sería más apropiado decir que la metáfora crea la semejanza que decir que formula una semejanza que existía con anterioridad».

30. En relación con este problema general, véase mi «Sense and Certainty», *Philosophical Review*, vol. 61, 1952, págs. 160-167.

constante que la aplicación metafórica de otros esquemas. De manera que las dificultades para establecer la verdad no son en absoluto exclusivas de la metáfora.

La verdad de una metáfora no garantiza su efectividad. Del mismo modo que existen verdades literales irrelevantes, tibia y triviales, existen también metáforas traídas por los pelos, débiles y moribundas. La fuerza metafórica requiere una combinación de novedad y oportunidad, de lo extraño y lo evidente. La buena metáfora nos satisface a la vez que nos sorprende. La metáfora será más potente cuando el esquema transferido genere una organización nueva y notable, en lugar de limitarse al re-etiquetado de una antigua. Cuando la organización que provoca un esquema inmigrante coincide con una organización ya efectuada de otro modo en el nuevo dominio, el único interés de la metáfora se encontrará en cómo esta organización se relaciona con la aplicación de este esquema en su dominio autóctono y, en ocasiones, con lo que las etiquetas de ese dominio ejemplifican. Pero cuando el resultado es una organización a la que no se está acostumbrado, se establecen nuevas asociaciones y discriminaciones dentro del dominio de transferencia y la metáfora adquiere más significado cuanto más interesantes y relevantes son éstas. Dado que la metáfora depende de factores tan efímeros como la novedad y el interés, su mortalidad es comprensible. Con la repetición, una aplicación transferida de un esquema se vuelve rutinaria y ya no requiere de su aplicación original o hace alusión a ella. Lo que en su momento había sido nuevo se vuelve ordinario, su pasado se olvida y la metáfora se disuelve en la mera verdad.

La metáfora penetra en todo el discurso, el ordinario y el específico, y resultaría muy difícil encontrar en alguna parte un párrafo puramente literal. De hecho, en esta última frase, bastante prosaica, por cierto, puedo encontrar hasta cinco metáforas probables o posibles, aunque estén algo gastadas. Este uso incesante de la metáfora deriva, no sólo de la afición por la floritura literaria, sino de una necesidad urgente de economizar. Si no pudiéramos transferir fácilmente los esquemas para establecer nuevas clasificaciones y órdenes, nos veríamos forzados a manejar un número

incontrolable de esquemas diferentes adoptando un vocabulario enorme de términos elementales o elaborando prodigiosamente los términos compuestos.

8. MODOS DE METÁFORA

Existen varios tipos de metáfora, la mayoría de ellos en el enorme y caótico catálogo de figuras del habla. Por supuesto, algunas de estas figuras no son metáforas. La aliteración y el apóstrofe son puramente sintácticos y no implican ninguna transferencia; la onomatopeya consiste sólo en utilizar una etiqueta autodenotativa de cierto tipo. Que un eufemismo sea una metáfora o no dependerá de si aplica etiquetas de cosas adecuadas a cosas no adecuadas, o sólo sustituye las etiquetas adecuadas por otras no adecuadas.

Entre las metáforas, algunas implican la transferencia de un esquema entre dos dominios disyuntos. En la personificación, las etiquetas se transfieren de las personas a las cosas; en la sinécdoque, entre un dominio de totalidades o clases, a un dominio de sus partes o subclases;³¹ en la antonomasia, entre las cosas y sus propiedades o etiquetas.

Pero los dominios no están disyuntos en todas las metáforas; a veces un dominio tiene una zona de intersección con otro, o es una expansión o contracción de otro (véase la figura 2). En la hipérbole, por ejemplo, un esquema ordenado se ve desplazado hacia abajo. Así, la aceituna grande se convierte en colosal y la pequeña en grande; las etiquetas en el extremo inferior del esquema (por ejemplo, «pequeña») no se usan, y las cosas en el extremo superior del dominio (la aceituna excepcionalmente grande) se quedan sin etiquetar en esta aplicación del esquema —a menos que, por ejemplo, el esquema se extienda por iteración del prefijo «super»—. En las lítotes, o la atenuación, sucede justo lo contrario. Una

31. Por supuesto, un dominio de totalidades estará disyunto respecto al dominio de sus correspondientes partes y un dominio de clases lo estará respecto al de sus correspondientes subclases.

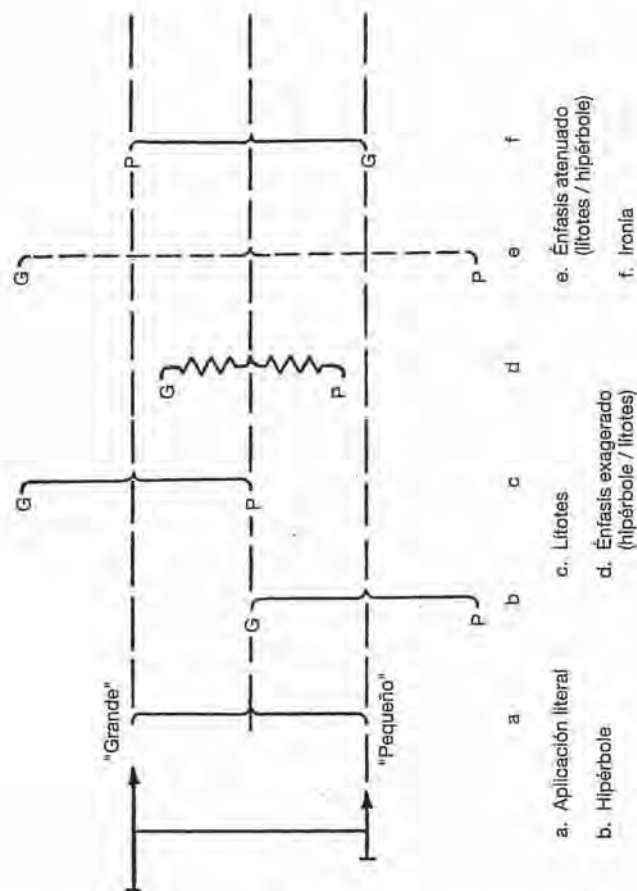


Figura 2.

actuación superior se convierte en una bastante buena y una buena en pasable; las etiquetas en la parte superior se quedan sin usar y la parte inferior del dominio se deja sin describir. La hipérbole o la atenuación pueden tener, por decirlo de algún modo, doble filo con todo el esquema acumulado en la parte central del dominio original (sin dejar ninguna etiqueta para describir los extremos),

o con la parte central del esquema extendida para abarcar todo el esquema original (sin dejar a las etiquetas de los extremos nada que denotar).

Aunque la metáfora siempre implica transferencia en el sentido de que en ella se dota de nuevas extensiones a algunas etiquetas del esquema, el dominio en sí puede permanecer constante durante la transferencia. En la ironía, por ejemplo, simplemente se le da la vuelta al esquema y se aplica a su propio dominio en la dirección opuesta. El resultado no es una reclasificación, sino una reorientación. Una desgracia se convierte en una «maravilla» y un golpe de fortuna en «mala suerte». En otros casos, un esquema puede regresar a su dominio nativo por una ruta más larga. Consideremos, por ejemplo, la aplicación metafórica de «azul»* a un cuadro. Dado que «azul» también se podría aplicar literalmente a un cuadro, las aplicaciones metafóricas y literales tienen lugar en el mismo territorio. Lo que ocurre aquí es que se produce una transferencia de un dominio a otro y de vuelta al primero. Un esquema de predicados-color se traslada hasta los sentimientos y regresa de nuevo a los objetos de color. Su viaje provoca a su vuelta un cierto desplazamiento (de otro modo, ni siquiera sabríamos que se había ido); pero el desplazamiento está lejos de ser total: una pintura metafóricamente azul tendrá más posibilidades de ser literalmente azul que literalmente roja. A veces, un esquema puede tomar una ruta más larga, con más paradas y ser desplazado radicalmente a su vuelta.

En ocasiones se combinan dos tipos o más de transferencia, por ejemplo cuando llamamos amigo de fiar a una máquina que se estropea constantemente. Otras metáforas son restringidas o modificadas. Decir que un cuadro tiene un color brutal no es llamarlo brutal; ni siquiera impide que digamos que en otros aspectos el cuadro es tranquilo, por ejemplo, en cuanto al trazo de su dibujo, o incluso en conjunto. «Color brutal», dado que no posee una denotación previa diferente, se aplica literalmente en lugar de metafóricamente a la pintura. Se trata de una descripción-color en

* La palabra inglesa *blue* significa tanto «azul» como «triste». (N. del t.)

la medida en que, a pesar de que puede denotar objetos que se diferencian en su color específico, no distingue entre objetos del mismo color específico. Sin embargo, es evidente que aquí tenemos una metáfora. De hecho, el término «brutal» se aplica metafóricamente a la pintura sólo en relación con el color. En este tipo de metáfora modificada, un esquema se transfiere con restricciones explícitas o tácitas, esto es, su organización del dominio no debe extenderse a ciertas clasificaciones ya presentes en éste. Si se le diera rienda suelta, el esquema «brutal»-«tranquilo» clasificaría los objetos de cierta manera; si se transfiere de acuerdo con la instrucción de efectuar una clasificación basada en el color y no en los motivos, el mismo esquema clasifica los objetos de otra manera. Al viajar con diferentes instrucciones o por diferentes rutas, un esquema dado puede poseer diferentes aplicaciones metafóricas en un solo dominio.

Las etiquetas no verbales podrán aplicarse metafóricamente tanto como las verbales. Un ejemplo de ello podría ser una tira cómica en la que un político es representado como un loro, o un déspota como un dragón. Un cuadro triste de un intérprete de trombón entraña una transferencia compleja, aunque poco sutil.

Todo lo dicho incumbe a la denotación metafórica. En lo que se refiere a la posesión y la ejemplificación metafóricas, hay que decir que también son paralelas a sus contrapartidas literales; lo que dijimos anteriormente sobre predicados y propiedades es asimismo aplicable aquí (apartado 3). Un cuadro está triste metafóricamente si alguna etiqueta —verbal o no— coextensiva con «triste» (es decir, que tenga la misma denotación literal que triste) denota el cuadro metafóricamente. El mismo cuadro ejemplifica metafóricamente «triste», si se refiere a «triste», y «triste» denota metafóricamente al cuadro; y ejemplifica la tristeza metafóricamente si se refiere a alguna etiqueta coextensiva con «triste» que a su vez denota al cuadro. Dado que, como hemos visto, las características que distinguen lo metafórico de lo literal son transitorias, utilizaré «posesión» y «ejemplificación» para abarcar tanto los casos literales como los metafóricos.

9. EXPRESIÓN

Lo que expresa ejemplifica metafóricamente. Así, lo que expresa tristeza es metafóricamente triste. Lo que es metafóricamente triste es realmente triste, pero no literalmente triste, es decir, se incluye bajo la aplicación transferida de una etiqueta coextensiva con «triste».

Por tanto, lo expresado es poseído. Lo que expresan un rostro o un cuadro no tiene por qué ser las emociones o ideas que el actor o el artista quieren transmitir, ni pensamientos y sentimientos del espectador o de la persona retratada, ni propiedades de ninguna cosa relacionada, como quiera que sea, con el símbolo. Por supuesto, se suele decir que un símbolo expresa una propiedad relacionada con él de una de estas maneras, pero yo reservo el término «expresión» para distinguir el caso central, donde la propiedad pertenece al propio símbolo —independientemente de la causa, el efecto, la intención o el tema—. Que el actor esté abatido, el artista excitado, el espectador taciturno, nostálgico o eufórico, o que el tema sea insulso, no determinará que el rostro o el cuadro esté triste o no. El rostro sonriente del hipócrita expresa solicitud; un cuadro de cantos rodados de un pintor impasible puede expresar agitación. Un símbolo expresa sus propias propiedades.

Pero se trata de propiedades adquiridas. No son las propiedades bien conocidas, según las cuales los objetos o acontecimientos que sirven como símbolos se clasifican literalmente, sino importaciones metafóricas. Los cuadros expresan sonidos o sentimientos en lugar de colores. La transferencia metafórica que participa de la expresión llega por lo general a través de un dominio exterior, en lugar de por la transferencia interior que ocurre en la hipérbole, las lítotes o la ironía. Un cuadro pretencioso no expresa la modestia que se le puede achacar sarcásticamente.

Además, las propiedades expresadas no sólo son poseídas metafóricamente, sino que también se hace referencia a ellas, son exhibidas, tipificadas y mostradas. Un retal cuadrado no suele ejemplificar la propiedad de ser cuadrado, del mismo modo que un cuadro que rápidamente ve aumentar su valor de mercado no expresa la propiedad de ser una mina de oro. Por lo general, un re-

tal sólo ejemplifica propiedades relativas a lo textil, mientras que, por su parte, un cuadro ejemplifica literalmente sólo propiedades pictóricas y, metafóricamente, sólo propiedades que son constantes relativas a las propiedades pictóricas.³² Un cuadro expresa sólo propiedades que ejemplifica metafóricamente como símbolo pictórico (a diferencia de, por ejemplo, la propiedad de ser una mina de oro). De este modo, la *Lavandera* de Daumier ejemplifica y expresa un peso, pero ninguna propiedad metafórica que dependa del peso físico del cuadro. En general, un símbolo de cierto tipo —pictórico, musical, verbal, etc.— sólo expresa propiedades que ejemplifica metafóricamente como símbolo de dicho tipo.

Dicho con mayor claridad, no todo enunciado metafórico sobre un símbolo nos dice qué es lo que expresa. A veces, un término metafórico se incorpora a un predicado que se aplica *literalmente* al símbolo, como en las metáforas modificadas que apuntábamos anteriormente, o en la afirmación de que un cuadro está pintado por un pintor que estaba como una cuba. A veces, la propiedad metafórica que se atribuye es poseída, pero no ejemplificada, por el símbolo, o no es una constante relativa a las propiedades requeridas. En otras ocasiones, la transferencia metafórica no es del tipo adecuado. Sólo las propiedades del tipo adecuado, ejemplificadas metafóricamente de la forma apropiada, son expresadas.

Aunque para ser exactos a menudo tendríamos que hablar de expresiones de predicados, me expondré al prejuicio de los más pedantes y hablaré durante todo este apartado de expresión de propiedades.³³ Sin embargo, al explicar la expresión en términos

32. Por tanto, una propiedad será constante sólo si nunca varía cuando las propiedades pictóricas permanecen constantes, aunque podrá o no variar si las propiedades pictóricas varían. En otras palabras, si se dan en algún momento, también se vuelven a dar cada vez que las propiedades pictóricas son las mismas. La constancia de la que hablamos se produce dentro de un sistema de símbolos dado, entre la extensión metafórica de la propiedad expresada y la extensión literal de las propiedades pictóricas básicas; pero una propiedad que sea constante de esta manera, también cuenta ella misma como una propiedad pictórica. Véase el apartado 9 del capítulo 1 para un análisis de las propiedades pictóricas.

33. Tantos remilgos no evitarían la dificultad y oscuridad del argumento. En efecto, es más sensato tomar la opción más aventurada, desafiando al prejuicio y hablando a partir de ahora de expresión de etiquetas y no de expresión de propiedades.

de la ejemplificación metafórica de las etiquetas, me he arriesgado a que se me acuse de hacer que lo expresado por el símbolo dependa de lo que se dice de él —de dejar, por ejemplo, que lo que un cuadro exprese dependa de los términos que se utilicen para describirlo y, por tanto, se otorgue crédito a la expresión resultante, esto es, no al artista sino al comentarista—. Por supuesto, esto es una equivocación. Un símbolo tiene que poseer todas las propiedades que expresa, pues lo decisivo no es si hay alguien que diga que la pintura es triste, sino que la pintura sea triste, que la etiqueta «triste» le sea aplicable en efecto. Se le puede aplicar «triste» a un cuadro aunque nadie haya utilizado ese término nunca para describirlo, pero al mismo tiempo llamar «triste» a un cuadro no lo convierte de ninguna manera en un cuadro triste. Ello no quiere decir que cuando un cuadro sea triste no tenga nada que ver con cómo se use «triste», sino que dado el uso de «triste», ya sea por práctica o por precepto, la aplicabilidad de «triste» a ese cuadro no es arbitraria. Puesto que la práctica y el precepto varían, la posesión y la ejemplificación no serán absolutas; y lo que de hecho se dice de un cuadro no será siempre irrelevante para lo que el cuadro expresa. Entre las innumerables propiedades que posee un cuadro, la mayoría de las cuales suelen ser ignoradas, el cuadro expresa sólo aquellas propiedades metafóricas a las que refiere. Establecer una relación referencial es cuestión de seleccionar ciertas propiedades a las que se presta atención, es decir, de seleccionar asociaciones con otros objetos determinados. El discurso verbal no será el factor menos importante en el cimiento y alimentación de estas asociaciones. Aunque aquí no sólo tiene lugar una selección, como hemos visto anteriormente, la selección a partir de tal multitud de posibilidades tiene por resultado una constitución virtual. Los cuadros no son más inmunes que el resto del mundo a la fuerza formativa del lenguaje, aunque también ellos, como símbolos, ejerzan esta fuerza sobre el mundo, incluido el lenguaje. Ni el habla ni los cuadros construyen el mundo, pero tanto el habla como los cuadros contribuyen recíprocamente a construirse como los conocemos, así como también a construir el mundo tal y como lo conocemos.

Las etiquetas no verbales, tanto como las verbales, pueden ser ejemplificadas metafóricamente y las propiedades correspondientes pueden ser expresadas por símbolos de cualquier tipo. Un cuadro de Churchill retratado como un bulldog es metafórico; Churchill puede ser un símbolo que ejemplifica el cuadro y expresa la cualidad de bulldog que se le atribuye pictóricamente. En este punto es preciso señalar que la metáfora pictórica no tiene que ver con lo que el cuadro pueda ejemplificar o expresar, sino con lo que puede ejemplificar al cuadro y expresar la propiedad correspondiente.³⁴

La expresión está doblemente restringida en comparación con la denotación, pues está limitada a lo que se posee y a lo que se ha adquirido de segunda mano. Mientras que casi cualquier cosa puede denotar o incluso representar casi cualquier otra cosa, una cosa sólo puede expresar aquello que le pertenece, pero que no le pertenecía originalmente. La diferencia entre la expresión y la ejemplificación literal es cuestión de hábito, es decir, cuestión de hechos más que de creencias.

Sin embargo, los hábitos difieren mucho según el tiempo, el lugar, la persona y la cultura; las expresiones pictóricas y musicales no son menos relativas y variables que las expresiones gestuales y faciales. Aldous Huxley, al escuchar una música supuestamente solemne en la India, escribió:

[...] Confieso que, por mucho que escuchara, fui incapaz de escuchar nada particularmente serio o lastimoso, nada que sugiriera un sacrificio propio. A mis oídos occidentales, sonaba mucho más alegre que la danza que la siguió.

Las emociones son las mismas en todas partes; pero la expresión artística de éstas varía a través de los años y de un país a otro. Se nos educa para que aceptemos las convenciones normales en la sociedad en la que nacemos. En nuestra infancia aprendemos: «Este tipo de arte provoca risa», «Este otro evoca lágrimas». Estas convenciones varían con gran rapidez, incluso dentro del mismo país. Hay algunas danzas isabelinas que suenan tan melancólicas para nues-

34. O expresar el cuadro en sí, si nos dejamos de preocupar por los prejuicios.

tros oídos como una pequeña marcha fúnebre. Del mismo modo, las «actitudes anglosajonas» de los más sagrados personajes en los dibujos y miniaturas de siglos pasados nos hacen reír.³⁵

Las fronteras de la expresión, dependientes de la diferencia entre ejemplificación y posesión y también de la diferencia entre lo metafórico y lo literal, son inevitablemente tenues y transitorias. Podría parecer que un cuadro de Albers *ejemplifica* con claridad ciertas formas y colores y sus interrelaciones, mientras que la cualidad de medir exactamente 9,65 cm de altura es algo que tan sólo posee; pero esta distinción no se puede establecer siempre con tanta facilidad. El estatus de una propiedad como metafórica o literal a menudo no está claro y rara vez es estable, puesto que pocas propiedades son puramente literales o permanentemente metafóricas. Incluso en los casos más claros, el discurso ordinario casi nunca observa las diferencias entre expresión y ejemplificación. A los arquitectos, por ejemplo, les gusta decir que algunos edificios expresan sus funciones. Pero, al margen de que una fábrica de pegamento pueda tipificar la manufactura de pegamento, ejemplifica una fábrica de pegamento de manera literal y no metafórica. Un edificio puede expresar fluidez, frivolidad o fervor,³⁶ pero para expresar que es una fábrica de pegamento, tendría que ser algo más, una planta de palillos, por ejemplo. Pero dado que la referencia a una propiedad que se posee es el núcleo común de la ejemplificación literal y metafórica, y puesto que la distinción entre éstas es efímera, el uso popular del término «expresión» para ambos casos no es muy sorprendente, ni tampoco pernicioso.

Tanto la danza como la música pueden ejemplificar, por poner un caso, patrones de ritmo y expresar paz, pompa o pasión.

35. En «Music in India and Japan» (1926), reimpresión en *On Art and Artist*, Nueva York, Meridian Books, Inc., 1960, págs. 305-306.

36. Según Richard Sheppard en «Monument to the Architect», *The Listener*, 8 de junio, 1967, pág. 746, un edificio puede «expresar un sentimiento, como la alegría y el movimiento, como hace el pequeño Teatro de la Comedia de Berlín; o incluso ideas sobre la astronomía y la relatividad, como hace la Torre Einstein de Mendelsohn; o nacionalismo, como cientos de edificios de arquitectura hitleriana».

La música puede expresar propiedades del sonido. Con respecto a los símbolos verbales, como el uso ordinario discrimina tan poco, se puede decir que una palabra o un pasaje expresa no sólo lo que el escritor pensaba, sentía o pretendía, su efecto sobre el lector y las propiedades que posee o que se atribuyen a su temática, sino incluso también lo que se describe o se declara. En el sentido especial en el que he estado hablando de ello, un símbolo verbal sólo puede expresar propiedades que ejemplifica metafóricamente: nombrar una propiedad y expresarla son cosas diferentes. Un poema o una historia no tienen por qué expresar lo que dicen ni decir lo que expresan. Una historia de acción trepidante puede ser lenta, la biografía de un benefactor, amarga, la descripción de una música colorida, aburrida y una obra sobre el aburrimiento, eléctrica. Describir, o figurar, a una persona como triste, o como alguien que expresa tristeza, no significa por fuerza expresar tristeza; no todas las descripciones o cuadros-persona-triste, ni todas las descripciones o cuadros-persona-expresando-tristeza, son en sí mismas tristes. Un pasaje o un cuadro puede ejemplificar o expresar sin describir o representar, e incluso sin ser en absoluto una descripción o representación —como si cede en algunos pasajes de James Joyce y en algunos cuadros de Kandinsky.³⁷

Sin embargo, aunque la ejemplificación y la expresión son formas diferentes y circulan en el sentido opuesto a la representación y la descripción, todas constituyen modos de simbolización que están íntimamente ligados. Un símbolo puede seleccionar partes del universo, organizarlo, y a su vez, ser influido o transformado de todas estas formas. La representación y la descripción relacionan el símbolo con las cosas a las que se aplica. La ejemplificación relaciona el símbolo con la etiqueta que lo denota y, por tanto, de forma indirecta, con las cosas (incluido el propio símbolo) que se encuentran en el rango de la etiqueta. La expresión relaciona el símbolo con una etiqueta que lo denota metafóricamente y, así, de

37. La frase que se cita al principio de este capítulo es el pie que Kandinsky añadió a uno de estos dibujos. Por supuesto, no es necesario que Kandinsky y el lector vean lo mismo en este dibujo: uno puede pensar «ping» mientras el otro piensa «pong».

forma indirecta, no sólo con el rango metafórico dado de dicha etiqueta, sino también con su rango literal. Varias cadenas más largas de relaciones referenciales elementales de las etiquetas con las cosas y con otras etiquetas, así como de las cosas con las etiquetas, pueden partir de cualquier símbolo.

Ejemplificar o expresar implica demostrar en lugar de figurar o describir; pero del mismo modo que la representación puede estar estereotipada o ser perspicaz, y la ejemplificación puede estar trillada o ser reveladora, una expresión puede ser tan tónica como provocadora. Una propiedad expresada, si bien tiene que ser una constante relativa a ciertas propiedades literales, no tiene por qué coincidir en extensión con ninguna descripción fácil o conocida. Tendríamos muchos problemas para encontrar una disyunción de conjunciones de propiedades literales ordinarias de cuadros que fuera siquiera un equivalente aproximado a la tristeza metafórica. El símbolo expresivo, con su alcance metafórico, no sólo participa del verde de los pastos cercanos y de las atmósferas exóticas de los puertos lejanos, sino que, a menudo, como consecuencia, descubre afinidades y antipatías que pasaban desapercibidas entre los símbolos de su propio tipo. La capacidad característica de la expresión para la alusión sugestiva, la sugestión elusiva y la trascendencia intrépida de las fronteras elementales deriva en parte de la naturaleza de la metáfora.

El énfasis en lo denotativo (representativo o descriptivo), lo ejemplificatorio («formal» o «decorativo»), y lo expresivo en las artes varía con el arte, el artista y la obra. A veces, un aspecto domina de tal modo que prácticamente excluye a todos los demás; por ejemplo, si comparamos *El mar* de Debussy, las *Variaciones Goldberg* de Bach, y la *Cuarta sinfonía* de Charles Ives; o una acuarela de Durero, una pintura de Jackson Pollock y una litografía de Soulages. En otros casos, dos o los tres aspectos son casi equivalentes, fusionados o en contrapunto; en la película *El año pasado en Marienbad*, el hilo narrativo, aunque no se abandona, se interrumpe para dar paso a insistentes cadencias y cualidades sensoriales y emocionales prácticamente indescriptibles. La elección depende del artista, y el juicio, del crítico. No hay nada en el

presente análisis de las funciones simbólicas que ofrezca algún argumento para apoyar un manifiesto diciendo que la representación es indispensable para el arte, o que es una barrera infranqueable para él, o que la expresión sin representación es el mayor logro del espíritu humano, o que tanto la representación como la expresión son ejemplificaciones corruptas, etc. Que la representación deba desaprobarse o reverenciarse, la expresión exaltarse o despreciarse, o que la ejemplificación sea la esencia de la pobreza o la pureza tendrá que demostrarse con otros argumentos.

Algunos escritores, según su temperamento, han considerado la expresión unas veces como sagradamente oculta y otras, como irremediabilmente oscura. Tal vez las páginas anteriores hayan servido para exponer los principales factores que justifican esta admiración o exasperación: en primer lugar, las ambigüedades e inconstancias extremas del uso ordinario; en segundo lugar, la gran multiplicidad de etiquetas aplicables a cualquier objeto; en tercer lugar, la variación en la aplicación de una etiqueta con el conjunto de alternativas en cuestión; en cuarto lugar, los distintos referentes atribuidos al mismo esquema bajo diversos sistemas simbólicos; en quinto, la variedad de aplicaciones metafóricas que un esquema con una sola aplicación literal puede tener en un solo dominio bajo diferentes tipos y rutas de transferencia; y, finalmente, la novedad e inestabilidad que distingue a las metáforas. Los primeros cuatro problemas conciernen tanto al uso literal de un término como al metafórico; y los dos últimos no son sintomáticos ni de un capricho incontrolable ni de un misterio impenetrable, sino de una exploración previa y un descubrimiento. Espero haber reducido el caos, si no hasta el punto de alcanzar la claridad, por lo menos hasta el de disminuir la confusión.

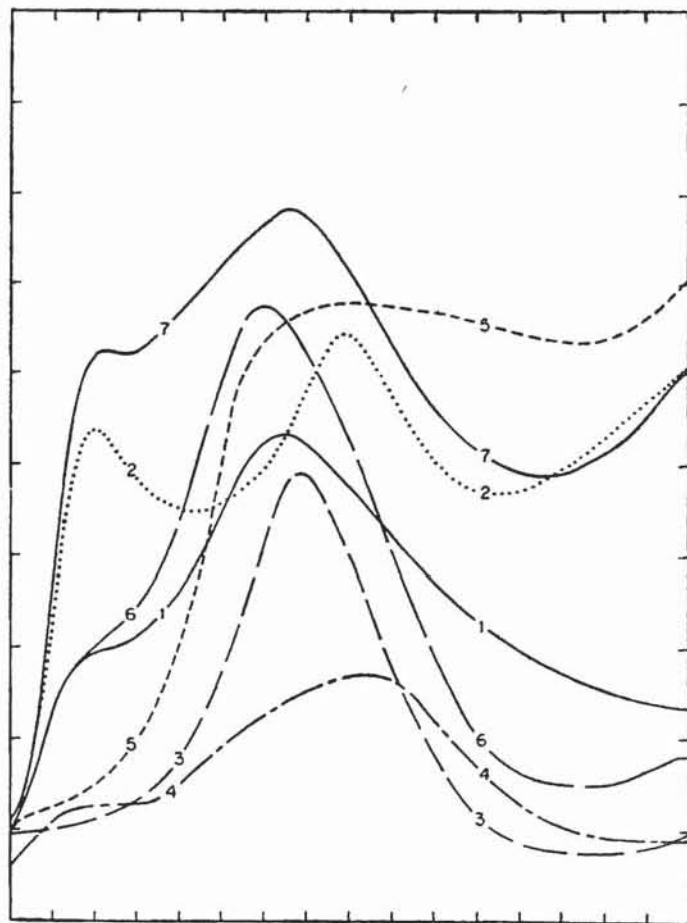
En resumen, si *a* expresa *b* entonces: 1) *a* posee *b*, o es denotado por *b*; 2) esta posesión o denotación es metafórica; y 3) *a* refiere a *b*.

No he tratado de buscar ningún test para detectar lo que una obra expresa, pues, a fin de cuentas, una definición del hidrógeno no nos proporciona una manera de saber cuánto gas hay en este cuarto. Tampoco he ofrecido ninguna definición precisa de la

relación elemental de la expresión que hemos examinado. En lugar de ello, se ha subsumido la expresión bajo la ejemplificación metafórica y se la ha circunscrito de un modo algo más restringido mediante algunos requisitos adicionales sin afirmar, no obstante, que éstos sean suficientes.³⁸ Lo que he tratado de hacer es comparar y contrastar esta relación con otros tipos básicos de referencia, como la ejemplificación, la representación y la descripción. De momento, pues, hemos llegado más lejos con la expresión que con la representación y la descripción, que aún no hemos sabido distinguir entre sí.

En el próximo capítulo quiero empezar con un problema muy diferente a los que hemos tratado hasta ahora. Sólo mucho más adelante estableceré la conexión que existe con lo que hemos hecho hasta el presente.

38. Pero algunos casos en apariencia extraños que reúnen los requisitos enunciados parecen tener derecho a ser admitidos; creo que se puede decir que muchas obras expresan con elocuencia su torpeza o estupidez involuntarias.



ARTE Y AUTENTICIDAD

*[...]*La pregunta más inquietante de todas: si una falsificación demuestra tal maestría que incluso después de llevar a cabo la más extensa y fiable de las valoraciones tenemos problemas para decidir si es auténtica o no, ¿podemos decir que se trata de una obra de arte tan satisfactoria como si su autenticidad estuviera fuera de duda?

ALINE B. SAARINEN*

1. LA FALSIFICACIÓN PERFECTA

Las falsificaciones de obras de arte presentan un gran problema práctico para los coleccionistas, los conservadores y los historiadores de arte, que se ven forzados a dedicar mucho tiempo y energía a determinar si ciertos objetos son auténticos o no. Pero el problema teórico que plantean es todavía más peliagudo. Preguntarse por qué existe una diferencia estética entre una falsificación que da el pego y una obra original pone en peligro una de las premisas básicas de las que depende el trabajo del coleccionista, del museo y del historiador de arte. Un filósofo del arte que no sepa responder a esta pregunta quedará tan mal como un conservador de pintura que confunda a un Van Meegeren con un Vermeer.

Para ilustrar esta cuestión basta con pensar en el caso de una determinada obra y una falsificación, copia o reproducción de la misma. Supongamos que tenemos ante nosotros, a la izquierda, el lienzo genuino de la *Lucrecia* de Rembrandt y, a la derecha, una imitación perfecta del mismo. Sabemos, gracias a una historia totalmente documentada, que el cuadro de la izquierda es el auténtico, y gracias a los rayos X, a exámenes microscópicos y a análisis químicos, que el cuadro de la derecha es una falsificación reciente. Aunque existan varias diferencias entre ellos —por ejem-

Anverso:

Estudio espectrográfico de varios pigmentos verdes mezclados con rutilo TiO₂. En Ruth M. Johnston, «Spectro-photography for the Analysis and Description of Color», *Journal of Paint Technology*, vol. 39, 1967, pág. 349, figura 9. Reproducido con permiso de la autora, los editores y la Pittsburgh Plate Glass Co., así como con la cooperación del doctor R. L. Feller.

Clave:

De izquierda a derecha: longitud de onda de 380 a 700 milimicrones.
De abajo arriba: reflectancia porcentual.

Curvas:

1. Verde cromo.
2. Verde cromo oxidado.
3. Tóner de verde tungstato.
4. Pigmento verde B.
5. Oro verde.
6. Verde de ftalocianina.
7. Óxido de cromo hidratado.

* New York Times Book Review, 30 de julio de 1961, pág. 14.

plo, la autoría, la antigüedad, las características físicas y químicas y el valor de mercado—, no somos capaces de percibirlos a simple vista y si alguien los cambiara de sitio mientras dormimos, no seríamos capaces de averiguar cuál es cuál a simple vista. Así pues, nos enfrentamos a la pregunta de si es posible establecer alguna diferencia estética entre los dos cuadros; el tono con el que se suele hacer esta pregunta implica que la respuesta obviamente es no, que las únicas diferencias que existen son, en este caso, irrelevantes desde el punto de vista estético.

Debemos comenzar preguntándonos si la distinción entre lo que se puede ver en los cuadros «a simple vista» y lo que no está completamente clara. Por ejemplo, cuando los examinamos bajo microscopio o fluoroscopio, miramos los cuadros, pero presumiblemente no viéndoles «a simple vista». ¿Significa esto entonces que mirar un cuadro es mirarlo sin la ayuda de ningún instrumento? Semejante conclusión parece un poco injusta con quienes necesitan gafas para poder apreciar la diferencia entre un cuadro y un hipopótamo. No obstante, si se permite el uso de gafas, ¿hasta cuántas dioptrías podemos admitir? ¿Con qué argumentos es posible excluir más tarde el uso de lupas y microscopios? Por otro lado, si permitimos la luz incandescente, ¿podemos descalificar el uso de luz ultravioleta? Y si utilizamos luz incandescente, ¿tiene que ser de intensidad media y proyectada a un ángulo normal, o se permite una luz fuerte y rasante? Podemos abarcar todos estos supuestos si decimos que «a simple vista» es lo que vemos al mirar los cuadros sin utilizar ningún instrumento que no se use normalmente para mirar las cosas en general. En efecto, esto nos causará problemas a la hora de examinar una miniatura en un manuscrito iluminado, o un sello cilíndrico asirio difícilmente distinguible de la más burda de las imitaciones sin el uso de una lente de aumento. Además, incluso en el caso que planteábamos, diferencias sutiles en el dibujo o la pincelada, sólo perceptibles a través de una lupa, pueden suponer diferencias estéticas entre los cuadros. Es cierto que si utilizamos un microscopio potente es distinto, pero ¿exactamente cuánto aumento se permite? Por tanto, especificar qué quiere decir ver «a simple vista» cuando miramos los cuadros no es tan fácil

como parece. Pero para no complicar el argumento,¹ supongamos que todas estas dificultades fueran resueltas y que la hacían de «a simple vista» nos resultara lo suficientemente clara.

En ese caso, aún tendríamos que preguntarnos quién se supone que está mirando. Supongo que nuestro interlocutor, el que plantea la pregunta, no estará sugiriendo que si hay siquiera una persona —por ejemplo, un bizco— que no pueda ver ninguna diferencia estética entre dos cuadros, no existe ninguna diferencia entre ellos. La pregunta más pertinente será entonces: suponiendo que nadie, ni siquiera el experto más competente, sea capaz jamás de diferenciar los dos cuadros a simple vista, ¿podemos decir que existe alguna diferencia estética entre ellos? *Pero tengamos en cuenta ahora que no hay nadie que pueda afirmar a simple vista que nadie ha sido ni será capaz jamás de diferenciarlos a simple vista.* En otras palabras, la pregunta, en su formulación presente, supone que nadie está en condiciones de afirmar, a partir de lo que aprecia a simple vista, que no existen diferencias estéticas entre ellos. Esto parece entorpecer las motivaciones de nuestro interlocutor. Si no es posible decidir si dos cuadros son estéticamente iguales a simple vista, tendremos que admitir que hay algo que va más allá de cualquier modo de mirar y que constituye una diferencia estética. Pero, en ese caso, las razones que harían inadmisibles la aportación de documentos o resultados de pruebas científicas como evidencia de la diferencia entre un cuadro y otro resultarían inescrutables.

El verdadero problema puede formularse más exactamente como sigue: ¿existe alguna diferencia estética entre dos cuadros *para mí* (o para x), si yo (o x) no podemos diferenciarlos a simple vista? Pero esto tampoco está del todo bien. Porque a partir de lo que veo a simple vista ni siquiera yo puedo afirmar que nunca seré capaz de ver alguna diferencia entre los cuadros. Una vez más,

1. Sólo por el bien del argumento, y para no oscurecer el problema principal, a partir de ahora, cuando hablemos de sólo mirar o de percibir a simple vista, deberá entenderse la expresión a partir de esta concesión temporal, pero sin que indique ningún tipo de aceptación de esta idea por mi parte.

aceptar que algo que está más allá de lo que puedo apreciar a simple vista constituye una diferencia estética entre ellos *para mí* entraría en conflicto con la convicción o sospecha tácita que motiva al que emite la pregunta.

Por tanto, la cuestión fundamental se reduce en último término a lo siguiente: ¿existe alguna diferencia estética entre los dos cuadros para x en t , donde t es un período de tiempo apropiado, si x no puede diferenciarlos a simple vista en t ? O, en otras palabras, ¿es posible que algo que x no pueda discernir a simple vista en t constituya una diferencia estética entre ellos para x en t ?

2. LA RESPUESTA

Para poder responder esta pregunta, debemos tener en cuenta que lo que cada uno puede distinguir a simple vista en un momento determinado no depende de su pericia visual innata, sino de la práctica y el entrenamiento.² Para un chino que no esté acostumbrado a ver norteamericanos, los norteamericanos resultan muy parecidos entre ellos.³ Los gemelos pueden parecer indistinguibles para todo el mundo menos para sus familiares y amigos más cercanos. Además, sólo si alguien los nombra, podremos aprender a diferenciar a Peter de Paul a simple vista. Mirar a personas o cosas con atención, con el conocimiento de que existen en la actualidad ciertos aspectos invisibles que las diferencian, aumenta nuestra capacidad de discriminar entre ellas —y entre otras cosas u otras per-

sonas— a simple vista. Por tanto, dos cuadros que le parecen idénticos a un chaval que vende periódicos le llegarán a parecer muy diferentes el día que se convierta en director de museo.

Aunque no vea ahora ninguna diferencia entre los cuadros en cuestión, puede que aprenda a ver alguna diferencia entre ellos. Me resulta imposible determinar ahora si seré capaz de aprender a distinguir, a simple vista o de otro modo, entre los cuadros. Pero saber que son muy diferentes, que uno es el auténtico y el otro una falsificación, hará que me resista a pensar que *no seré* capaz de aprender a hacerlo. El hecho de que sea posible que en un futuro aprenda a establecer entre los cuadros diferencias perceptivas que ahora soy incapaz de establecer constituye una diferencia estética entre ellos que en este momento es importante para mí.

Además, mirar los cuadros sabiendo que el de la izquierda es el auténtico y que el otro es una falsificación puede ayudarme ahora a desarrollar en un futuro la habilidad de discernir a simple vista cuál es cuál. Por tanto, gracias a una información que no proviene de ninguna mirada actual o pasada a los cuadros, la mirada actual puede tener, sobre miradas futuras, una influencia distinta de la que tendría si careciera de dicha información. Para mí, la diferencia que existe de hecho entre los cuadros constituye una diferencia estética entre ellos, porque mi conocimiento de cuál es esta diferencia influye sobre el papel que desempeña mi mirada actual en el entrenamiento de mis percepciones para que aprendan a discriminar entre estos dos cuadros y entre otros.

Pero esto no es todo. Al afectar a la relación entre mis miradas presentes y futuras, mi conocimiento de la diferencia que existe entre estos dos cuadros influye sobre el carácter de mi mirada presente. Este conocimiento me indica que debo mirar los dos cuadros de modo diferente, incluso si lo que veo es lo mismo. Además de verificar que es posible que aprenda a ver una diferencia entre ellos, también indica hasta cierto punto el tipo de escrutinio que debo realizar, las comparaciones y contrastes que debo realizar por medio de la imaginación y las asociaciones relevantes que debo establecer. Por tanto, influye en la selección que hago de elementos y aspectos de mi experiencia pasada, para aplicarlos en mi mirada

2. Los alemanes que aprenden a hablar inglés sólo son capaces de distinguir la diferencia entre el sonido de «cup» y el de «cop» a fuerza de repetidos esfuerzos y mucha atención. Es preciso un esfuerzo similar por parte de los hablantes de un idioma dado, para distinguir diferencias en colores que no están marcadas en su vocabulario elemental. Hace tiempo que los psicólogos, los antropólogos y los lingüistas debaten acerca de si el lenguaje afecta a la discriminación sensorial; véase el sumario de dichas investigaciones que ofrecen Segall, Campbell y Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Perception*, Indianapolis y Nueva York, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966, págs. 34-48. Este problema difícilmente será resuelto si no se aclara el significado de «sensorial», «perceptivo» y «cognitivo» y no se pone más cuidado en distinguir entre lo que una persona puede hacer en un momento dado y lo que puede aprender a hacer.

presente. Así pues, la incapacidad para percibir la diferencia entre los dos cuadros es una consideración pertinente para mi experiencia visual de los cuadros, no sólo en un futuro, sino ahora mismo.

En síntesis, aunque ahora sea incapaz de diferenciar los cuadros a simple vista, el hecho de que el de la izquierda sea el auténtico y el de la derecha una falsificación constituye desde mi punto de vista una diferencia estética entre ellos, porque el conocimiento de este dato, en primer lugar, evidencia que puede haber una diferencia entre ellos que puedo aprender a percibir; en segundo lugar, otorga a mi mirada presente el papel de entrenamiento hacia dicha discriminación visual; y, en tercer lugar, plantea consecuentes demandas que modifican y diferencian mi experiencia presente al mirar los dos cuadros.³

Nada de todo esto depende de que algún día perciba de hecho, o sea capaz de percibir, alguna diferencia entre los dos cuadros. Lo que influye en la naturaleza y el uso que hago de mi experiencia visual presente no es el hecho o la garantía de que tal discriminación visual esté a mi alcance, sino la evidencia de que es posible que lo esté. Esta evidencia la proporcionan las diferencias de hecho conocidas entre los cuadros. Por tanto, en este momento los cuadros difieren estéticamente para mí, con independencia de si alguien será alguna vez capaz de diferenciarlos a simple vista.

Pero supongamos que pudiéramos *probar* que nadie será nunca capaz de ver ninguna diferencia entre los dos cuadros. Este planteamiento es tan irracional como preguntarse lo siguiente: si pudiera probarse que el valor de mercado y la rentabilidad de un bono norteamericano y el de otro bono de cierta compañía al borde de la bancarrota será siempre el mismo, ¿existiría alguna diferencia fi-

3. Al decir que una diferencia *entre los cuadros* que tiene este tipo de influencia sobre mi mirada presente constituye una diferencia estética entre ellos, no estoy diciendo que cualquier cosa que pueda influir en mi experiencia (por ejemplo, estar borracho, cegado por la nieve o en penumbra) constituya una diferencia estética. No son igual de significativas todas las diferencias relativas a la forma en que se nos ocurra mirar los cuadros, o las que surgen a partir de esta forma de mirarlos; sólo son decisivas las diferencias cuando miramos los cuadros como debe hacerse, o las que surgen a partir de esta actitud. Sobre lo estético, se hablará más adelante en este apartado y en los apartados 3, 4, 5 y 6 del capítulo 6.

nanciera entre los dos? La cuestión es ¿qué tipo de pruebas es posible aportar? Cabría suponer que si nadie, ni siquiera el experto más competente, ha sabido ver ninguna diferencia entre los cuadros, es bastante improbable que yo consiga verla jamás. Sin embargo, como sucede en el caso de las falsificaciones de Van Meegeren⁴ (de las que hablaremos más adelante), algunas diferencias invisibles para el experto hasta un determinado momento pueden más tarde volverse evidentes incluso para un observador profano. También podríamos pensar en algún aparato de escaneo muy sensible que comparara el color de los dos cuadros en todos sus puntos y registrara hasta la más mínima diferencia. Pero ¿qué quiere decir «en todos sus puntos»? Por supuesto, no existe color en ningún punto matemático; e incluso algunas partículas físicas son demasiado pequeñas para tener color. El aparato de escaneo debería abarcar en cada instante una región lo suficientemente grande como para tener color, pero tan pequeña como para captar la más diminuta de las regiones perceptibles. Conseguir este equilibrio tiene su truco, ya que «perceptible» en este contexto significa «discernible a simple vista» y, por tanto, la línea entre las regiones perceptibles e imperceptibles parece depender de la línea arbitraria entre una lupa y un microscopio. Sin embargo, si trazáramos una línea así, nunca podríamos estar seguros de que la sensibilidad de nuestro instrumento fuera superior a la máxima acuidad obtenible en la percepción sin instrumentos. De hecho, algunos psicólogos experimentales son de la opinión de que cualquier diferencia de luz mensurable puede ser detectada en algún momento por el ojo desnudo.⁵ Pero todavía existe otra dificultad añadida. Nuestro instrumento de

4. Un relato completo y detallado del incidente aparece en P. B. Coremans, *Van Meegeren's Faked Vermeers and De Hooghs*, trad. A. Hardy y C. Huit, Ámsterdam, J. M. Meulenhoff, 1949. La historia también aparece en Sepp Schüller, *Forgers, Dealers, Experts*, trad. J. Cleugh, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1960, págs. 95-105.

5. Esto no debe sorprendernos, ya que un solo *quantum* de luz puede excitar a un receptor retiniano. Véase M. H. Pirenne y F. H. C. Marriott, «The Quantum Theory of Light in the Psycho-Physiology of Vision», en *Psychology*, S. Koch (comp.), Nueva York y Londres, McGraw-Hill Co., Inc., 1959, vol. 1, pág. 290; también Theodore C. Ruch, «Vision», en *Medical Psychology and Biophysics*, Philadelphia, W. B. Saunders Co., 1960, pág. 426.

escaneado examinará el color —es decir, la luz reflejada—. Sin embargo, como la luz reflejada depende en parte de la luz incidente, se deberá hacer la prueba con iluminación de todas las calidades, de todas las intensidades y desde todas las direcciones. En cada caso, se deberá escanear el cuadro por completo y desde todos los ángulos posibles. Pero, por supuesto, no será posible abarcar cada variación, ni siquiera determinar una única correspondencia absoluta en un solo aspecto siquiera. Por tanto, buscar una prueba de que nunca será capaz de ver ninguna diferencia entre los dos cuadros es inútil, por razones que no son sólo tecnológicas.

Aún así, supongamos que siguiéramos preguntándonos si existiría alguna diferencia estética para mí entre los cuadros, suponiendo que *pudiéramos* obtener dicha prueba. Y supongamos que ahora respondemos con una negativa a la pregunta descabellada acerca de si alguien será capaz algún día de percibir a simple vista la diferencia entre el cuadro original y la copia. Esto tampoco agrada a nuestro interlocutor, ya que la conclusión sería que si no es posible percibir ninguna diferencia entre los dos cuadros, la existencia de una diferencia entre ellos dependerá por completo de que se pueda probar por otros medios, pero no de lo que se perciba a simple vista. Y esto contribuye más bien poco a sostener la idea de que cualquier diferencia estética deberá ser perceptible.

Volviendo al campo de las hipótesis extremas, podríamos enfrentarnos a la objeción de alguien que adujera que la enorme diferencia estética entre un Rembrandt y una falsificación no puede depender de la búsqueda, o incluso del descubrimiento, de diferencias perceptibles tan ínfimas como las mencionadas, sólo perceptibles, acaso, a fuerza de una larga experiencia y mucha práctica. Pues bien, esta objeción se puede desdeñar de entrada, ya que diferencias perceptibles ínfimas pueden tener muchísimo peso. Las pistas que me indican si he conseguido captar la atención de alguien que se encuentra al otro lado de la habitación que compartimos son casi indiscernibles. Sólo un oído entrenado es capaz de detectar las diferencias reales de sonido que distinguen una interpretación musical excelente de una mediocre. Cambios extre-

madamente sutiles pueden alterar todo el diseño, el sentimiento, o la expresión de una pintura. De hecho, las diferencias más pequeñas para nuestros sentidos, son a veces las más decisivas desde el punto de vista estético: una agresión física brutal a un fresco puede tener menos consecuencias que un retoque pequeño, pero arrogante.

He intentado demostrar que nuestros dos cuadros se pueden diferenciar estéticamente, no que el original sea mejor que la falsificación. En nuestro ejemplo, el original probablemente sea un cuadro muy superior, ya que las pinturas de Rembrandt, por lo general, son mucho mejores que las copias que hacen pintores desconocidos. Pero una copia de Lastman realizada por Rembrandt, sin duda podría haber sido mejor que el original. Sin embargo, no corresponde hacer aquí juicios comparativos o formular cánones de evaluación estética. Hemos satisfecho las demandas que nos imponía nuestro problema al demostrar que el hecho de que no podamos diferenciar los dos cuadros a simple vista no implica que sean estéticamente iguales —y, por lo tanto, hemos evitado tener que concluir que la falsificación sea tan buena como el original.

El ejemplo que hemos usado hasta ahora ilustra un caso especial inscrito en un problema más amplio que tiene que ver con la importancia estética de la autenticidad. Al margen de la cuestión del duplicado falsificado, ¿qué importancia tiene que una obra sea producto de un artista u otro o de una cierta escuela o período? Supongamos que fuera fácil diferenciar dos cuadros pero no decir quién pintó cada uno de ellos sin recurrir a un mecanismo como la fotografía de rayos X. ¿Implicaría alguna diferencia estética el hecho de que un cuadro fuera o no de Rembrandt? Ahora ya no se trata sólo de diferenciar un cuadro de otro, sino de distinguir entre la clase de pinturas de Rembrandt y la clase de las demás pinturas. Las posibilidades que tengo de aprender a establecer esta diferencia correctamente —y de descubrir características proyectables que diferencian a los Rembrandt en general de los no-Rembrandt— dependen mucho del grupo de ejemplos que tenga a mi disposición. Por tanto, para aprender a distinguir pinturas de Rembrandt de otras pinturas será importante que cierto cuadro pertenezca a

una clase o a otra. En otras palabras, mi falta de habilidad presente (o futura) para determinar la autoría de cierto cuadro sin utilizar aparatos científicos no significa que la autoría no tenga ninguna trascendencia estética, ya que conocer la autoría de un cuadro, con independencia de cómo la descubramos, puede contribuir materialmente a desarrollar mi habilidad para determinar, sin la intervención de aparatos científicos, si un cuadro, incluido este cuadro en otra ocasión, es de Rembrandt.

Curiosamente, este planteamiento puede servirnos para resolver un dilema bastante chocante. Cuando Van Meegeren vendió sus cuadros como Vermeer, engañó a la gran mayoría de expertos hasta el punto de que el fraude sólo se reveló gracias a su confesión.⁶ Hoy en día en cambio, hasta un profano con algo de conocimiento se asombra de que alguien competente pudiera haber tomado un Van Meegeren por un Vermeer, ya que las diferencias resultan muy obvias. ¿Qué ha sucedido? Es poco probable que el nivel general de sensibilidad estética se haya elevado tan rápidamente que el profano de hoy sea capaz de ver con mayor agudeza que el experto de hace veinte años. Lo que ocurre en realidad es que disponer de mejor información nos permite discriminar mejor. El experto que en cada ocasión sólo tenía acceso a un cuadro que siempre le resultaba desconocido, tenía que decidir si dicho cuadro se parecía lo suficiente a otros Vermeer ya conocidos como para ser del mismo artista. Cada vez que un Van Meegeren se añadía al cuerpo de pinturas aceptadas como Vermeer, los criterios

6. El hecho de que se dijera que las falsificaciones habían sido pintadas en un período del que no se conocía ningún Vermeer dificultó su detección, pero este dato no aporta ninguna diferencia esencial al caso. Algunos historiadores de arte, tratando de defender su profesión, declararon que los críticos más sagaces sospecharon desde el principio que se trataba de falsificaciones; pero lo cierto es que algunas de las autoridades más reconocidas creyeron por completo en su autenticidad e incluso, durante algún tiempo, siguieron negándose a creer la confesión de Van Meegeren. El lector también encontrará un ejemplo más reciente en el caballo de bronce que durante tanto tiempo se expuso en el Metropolitan Museum como una obra maestra de escultura clásica griega, y que resultó ser una falsificación moderna. Un oficial del museo se percató de una marca de molde, que aparentemente ni él ni nadie había visto antes, y a partir de eso se realizaron pruebas científicas. Ningún experto ha declarado haber tenido dudas de naturaleza estética con anterioridad.

para aceptar un cuadro como un Vermeer se iban modificando, de manera que confundir subsecuentes Van Meegeren por Vermeer se hizo inevitable. Ahora, sin embargo, no sólo hemos sustraído los Van Meegeren de la clase precedente de Vermeer, sino que se ha establecido una clase precedente de Van Meegeren. Al disponer de estas dos clases precedentes, las diferencias características se vuelven tan evidentes que diferenciar otros Van Meegeren de Vermeer se hace muy fácil. El experto de antaño podría haber evitado sus errores si hubiera tenido a su disposición unos cuantos Van Meegeren conocidos para comparar. Y, asimismo, el profano de hoy en día, capaz de diferenciar con tanta perspicacia un Van Meegeren, podría perfectamente confundir una pieza de escuela muy inferior por un Vermeer.

Al responder a la pregunta planteada anteriormente no he intentado afrontar la ingente tarea de definir lo «estético» en general,⁷ sino que tan sólo he argumentado que, dado que el ejercicio, el entrenamiento y el desarrollo de nuestra capacidad de discriminación entre obras de arte son sin duda actividades estéticas, las propiedades estéticas de un cuadro incluirán no sólo aquellas que encontramos a simple vista, sino también aquellas que determinan cómo lo miramos. No hubiera sido necesario hacer hincapié en algo que parece tan obvio si no fuera por el predominio de la ya consolidada teoría de Tingle-Immersion,⁸ de acuerdo con la cual la actitud apropiada para enfrentarnos a las obras de arte es despojarnos de todas las vestimentas del conocimiento y la experiencia (ya que pueden entorpecer la inmediatez de nuestro disfrute), para después sumergirnos completamente en la obra y juzgar su potencia estética por la intensidad y duración del cosquilleo resultantes. Esta teoría, convertida en una parte integral de la trama de nuestro sinsentido común, es del todo absurda, y resulta inútil para afrontar cualquiera de los problemas más importantes de la estética.

7. Llegaré a esa cuestión más adelante, en el capítulo 6.

8. Atribuida a Immanuel Tingle y Joseph Immersion (ca. 1800).

Los nombres de estos «teóricos» se traducirían al castellano como Emmanuel Cosquilleo y José Inmersión: dejaré que el lector o lectora saque sus propias conclusiones. (N. del t.)

3. LO INFALSIFICABLE

Un segundo problema relativo a la autenticidad lo plantea el curioso hecho de que en la música, a diferencia de lo que ocurre en la pintura, no existe la falsificación de una obra conocida. Por supuesto, hay composiciones que pretenden ser de Haydn sin serlo, del mismo modo que hay pinturas que se presentan falsamente como Rembrandt; pero no puede haber copias de *La sinfonía de Londres*, mientras que sí las hay de *Lucrecia*. El manuscrito de Haydn no es un ejemplo más genuino de la partitura que una copia impresa que haya salido esta mañana de la imprenta, así como tampoco sucede que la interpretación de anoche sea menos genuina que la del día de su estreno. Las copias de la partitura pueden variar en exactitud, pero todas las copias exactas, aunque sean falsificaciones del manuscrito de Haydn, son ejemplos igualmente genuinos de la partitura. Las interpretaciones pueden variar en su corrección y calidad o incluso en una «autenticidad» de tipo más esotérico; pero todas las interpretaciones correctas constituyen ejemplos genuinos de la obra.⁹ En cambio, hasta las copias más exactas de una pintura de Rembrandt son tan sólo imitaciones o falsificaciones, no nuevos ejemplos de la obra. ¿Por qué existe esta diferencia entre las dos artes?

Hablaremos de una obra de arte como *autográfica* si y sólo si la distinción entre el original y la falsificación es importante; o incluso mejor, si y sólo si ni siquiera la duplicación más exacta puede considerarse genuina.¹⁰ Si una obra de arte es autográfica, po-

dremos también llamar a ese arte autográfico. Por tanto, la pintura es autográfica, y la música, no-autográfica, o *alográfica*. Introduzco estos términos sólo por comodidad; no implican nada respecto a la individualidad o expresión que demandan o que pueden llegar a conseguir estas artes. Ahora el problema que nos atañe es cómo explicar el hecho de que algunas artes, a diferencia de otras, sean autográficas.

Una diferencia notable entre la pintura y la música es que, mientras que el compositor, una vez finalizada la partitura, ha completado su trabajo a pesar de que el resultado final sean las interpretaciones, el pintor ha de acabar él mismo el cuadro. Por muchos estudios o revisiones que se hagan en cada caso puede decirse que, en este sentido, la pintura es un arte de una sola etapa y la música un arte de dos etapas. ¿Podríamos decir entonces que un arte es autográfico si y sólo si es un arte de una sola etapa? Se me ocurren de inmediato ejemplos que contradicen esta afirmación. En primer lugar, la literatura no es autográfica, a pesar de que es un arte de una sola etapa. La existencia de una falsificación de la *Elegía* de Gray no parece posible. Cualquier copia exacta del texto de un poema o una novela es tan original como cualquier otra. Sin embargo, lo que el escritor produce es definitivo; el texto no es tan sólo un medio para producir lecturas orales en el sentido en el que lo es la partitura, es decir, en cuanto medio para producir interpretaciones. Un poema que no se recite no es tan desolador como una canción que no se cante, y la mayor parte de obras literarias nunca se leen en voz alta. Podríamos intentar decir que la literatura es un arte de dos etapas, de manera que la lectura silenciosa fuera su producto final, o constituyera ejemplos de la obra; pero entonces también se podría considerar que mirar un cuadro o escuchar una interpretación son resultados finales o ejemplos de la obra, de tal manera que la pintura, igual que la literatura, se convirtiera en un arte de dos etapas y la música en un arte de tres etapas. En segundo lugar, el grabado es un arte de dos etapas y, no obstante, es autográfico. El grabador, por ejemplo, hace una plancha de la que más tarde se sacan impresiones en papel. Estas impresiones son el producto final y aunque pueden diferen-

9. Pueden existir, efectivamente, falsificaciones de una actuación. Estas falsificaciones serán actuaciones que se presentan como si fueran de cierto músico, etc.; pero si éstas se corresponden con la partitura, serán ejemplos genuinos de la obra. De lo que estoy hablando es de una diferencia entre las artes basada en la posibilidad de falsificaciones de obras, no de falsificaciones de ciertos ejemplos de las obras. Véase, además, lo que se dice más adelante en el apartado 4 del presente capítulo, sobre las falsificaciones de ediciones de obras literarias y de interpretaciones musicales.

10. Esto debe entenderse como una versión preliminar de una diferencia que nos veremos obligados a formular con mayor precisión. Gran parte de lo que sigue en este capítulo tiene este carácter de introducción y exploración de ciertas cuestiones que demandan una investigación más completa y detallada en los siguientes capítulos.

ciarse bastante entre ellas, todas son ejemplos de la obra original. En cambio, hasta la copia más exacta que se produzca utilizando cualquier otro método que no sea el de imprimir a partir de esa plancha no cuenta como el original sino como una imitación o falsificación.

Hasta ahora, nuestros resultados son negativos: no todas las artes de una etapa son autográficas y no todas las artes autográficas son de una etapa. Además, el ejemplo del grabado desmiente la premisa inconsciente de que en todas las artes autográficas una obra existe sólo como un objeto único. La línea que separa el arte autográfico del alográfico no coincide con la que separa el arte singular del arte múltiple. La única conclusión firme que podemos sacar es que las artes autográficas son aquellas que en su primera etapa son singulares; el grabado es singular en su primer etapa —la plancha es única— y la pintura lo es en su única etapa. Pero esto no sirve de gran cosa; explicar por qué algunas artes son singulares es tan difícil como explicar por qué son autográficas.

4. LA RAZÓN

Entonces ¿por qué resulta tan imposible producir una falsificación de una sinfonía de Haydn, o de un poema de Gray, como producir una pintura original de Rembrandt o su grabado *El ciego Tobías*? Supongamos que existieran varias copias manuscritas y muchas ediciones de cierta obra literaria. Las diferencias de estilo, tamaño de página o de tipografía, color de la tinta, tipo de papel, número de páginas y composición de las mismas, estado de conservación, etc., que existieran entre ellas no importarían. Lo único que importaría sería lo que podríamos llamar una *igualdad de transcripción* [*sameness of spelling*]: la correspondencia exacta en cuanto a secuencias de letras, espacios y signos de puntuación. Cualquier secuencia —incluso en una falsificación del manuscrito del autor o de una cierta edición— que se corresponda así con la copia correcta será ella misma correcta, y no existirá nada que sea más original que dicha copia correcta. Dado que cualquier cosa que

no sea una obra original deberá incumplir estos estándares tan explícitos de corrección, no puede existir ninguna imitación engañosa, ni falsificación de la obra. Verificar la transcripción o transcribir correctamente es todo lo que se requiere para identificar un ejemplo de la obra o para producir un nuevo ejemplo. En realidad, el hecho de que una obra literaria se encuentre en notación definitiva, donde ciertos signos o caracteres se combinan por concatenación, proporciona un método para distinguir las propiedades constitutivas de la obra de todas sus propiedades contingentes —es decir, proporciona un método para fijar las características requeridas y los límites de variación permisibles en cada caso—. Basta con determinar que cierta copia está correctamente transcrita para poder determinar que reúne los requisitos que la caracterizan como la obra en cuestión. En la pintura, por el contrario, al no existir tal alfabeto de caracteres, ninguna de las propiedades pictóricas —ninguna de las propiedades que la pintura posee como tal— se diferencia como constitutiva; ninguna de estas propiedades se puede menospreciar como contingente y ninguna desviación es insignificante. De manera que la única forma de averiguar si una *Lucrecia* que tenemos ante nosotros es genuina será establecer el hecho histórico, es decir, comprobar que se trata del mismo objeto que produjo Rembrandt. Así pues, identificar físicamente el producto de la mano del artista y, por tanto, la producción de una falsificación de una obra en particular cobra en la pintura una importancia que no tiene en la literatura.¹¹

Lo que hemos dicho sobre los textos literarios es aplicable también a las partituras musicales. El alfabeto es diferente y los caracteres de una partitura, en lugar de estar ensartados uno tras otro como en un texto, se disponen de forma más compleja. Sin embargo, disponemos de un número limitado de caracteres y de posiciones para ellos; la transcripción correcta sigue siendo, en un sentido ligeramente ampliado, el único requisito de un ejemplo genuino de

11. Esta identificación no garantiza que el objeto posea las propiedades pictóricas que tenía originalmente. Sólo cuando tenemos manera de probar que las propiedades requeridas están presentes es posible dejar de depender de la identificación física o histórica.

la obra. Cualquier copia falsa estará mal transcrita —tendrá en algún lugar, a la derecha de un carácter correcto, otro carácter o una marca ilegible que no se corresponda con el carácter de la partitura en cuestión.

Pero ¿qué hay de las interpretaciones musicales? La música tampoco es autográfica en esta segunda etapa y, aún así, una interpretación no consiste en absoluto en caracteres de un alfabeto. Por el contrario, las propiedades constitutivas que se requieren de la interpretación de una sinfonía son las que *se indican en la partitura*; las interpretaciones que se subordinan a la partitura pueden diferir notablemente en términos de *tempo*, timbre, fraseado y expresividad. Para determinar si una interpretación se subordina a la partitura hace falta algo más que conocer el alfabeto, como la habilidad para correlacionar los sonidos de forma apropiada con los signos visibles de la partitura —algo parecido a reconocer la pronunciación correcta aunque no se entienda necesariamente lo que se pronuncia—. La competencia necesaria para identificar o producir los sonidos que marca la partitura aumenta según la complejidad de la misma, pero, no obstante, existe una prueba teóricamente decisiva de subordinación [*compliance*]; una interpretación, con independencia de su mérito y fidelidad interpretativa, poseerá o no todas las propiedades constitutivas de cierta obra, y será o no estrictamente una interpretación de esa obra, en función de si pasa o no esta prueba. Ninguna información histórica relativa a la producción de la interpretación alterará este resultado. Por tanto, el engaño en cuanto a los hechos relativos a la producción de la obra será en este caso irrelevante y la idea de una interpretación que constituya una falsificación de la obra no se corresponderá con nada.

Sin embargo, existen falsificaciones de interpretaciones del mismo modo que existen falsificaciones de manuscritos o de ediciones. Porque lo que hace de una interpretación un ejemplo de cierta obra no es lo mismo que lo que hace de ella un estreno o una interpretación a cargo de cierto músico en particular, o una interpretación con violín Stradivarius. Así, que una interpretación posea estas últimas propiedades dependerá de hechos históricos; una interpretación que pretenda tener alguna de estas propiedades sin

que sea cierto no será una falsificación de la composición musical, sino de una cierta interpretación o clase de interpretación.

La comparación entre el grabado y la música es particularmente ilustrativa. Ya hemos apuntado que el grabado, por ejemplo, se parece a la música en que tiene dos etapas y en que es múltiple en su segunda etapa; pero también hemos dicho que, mientras que la música no es autográfica en ninguna de sus etapas, el grabado es autográfico en ambas. Ahora bien, la situación con respecto a la plancha de grabado es la misma que con respecto a la pintura: sólo podremos estar seguros de que es genuina si identificamos el objeto concreto producido por el artista. Pero dado que las múltiples impresiones producidas a partir de esta plancha son ejemplos genuinos de la obra, por mucho que se diferencien en color y cantidad de tinta, calidad de impresión, tipo de papel, etc., cabría esperar un paralelismo total entre los grabados y las interpretaciones musicales. Sin embargo, si bien pueden existir impresiones que sean falsificaciones del grabado *El ciego Tobías*, no pueden existir interpretaciones que sean falsificaciones de la *Sinfonía de Londres*. La diferencia está en la ausencia de una notación: no sólo no existe una prueba para verificar la corrección de la transcripción de una plancha, sino que tampoco existe una prueba para verificar que una impresión se corresponde con esta plancha. La comparación de una impresión con la plancha, igual que la comparación de dos planchas, no es más concluyente que la comparación de dos cuadros. Las diferencias pequeñas siempre pueden pasar desapercibidas y no existe ningún fundamento para considerar ninguna de ellas como secundarias. La única manera de establecer si cierta impresión es genuina es averiguar si se ha realizado a partir de cierta plancha.¹² Una impresión que pretenda ha-

12. Para que sea original, una impresión debe haberse sacado de cierta plancha pero no tiene por qué haber sido impresa por el artista. Incluso en el caso de la xilografía, el artista a veces dibuja sobre el bloque de madera, dejando que otra persona lo talle: por ejemplo, los bloques de Holbein normalmente eran tallados por Lützelberger. La autenticidad en un arte autográfico siempre dependerá de que el objeto posea la requerida historia de producción, que a menudo será muy complicada. Pero esta historia no depende en último término de su ejecución por parte del artista original.

ber sido producida de esta manera sin que sea cierto será una falsificación de la obra en todos los sentidos.

Igual que antes, aquí debemos tener cuidado para no confundir la autenticidad con el mérito estético. Que la diferencia entre el original y la falsificación sea estéticamente importante no implica que el original sea superior a la falsificación. Una pintura original puede ser menos rica que una copia inspirada; un original dañado puede haber perdido gran parte de su mérito; una impresión sacada de una plancha muy gastada puede estar más alejada estéticamente de una impresión anterior que de una buena reproducción fotográfica. Asimismo, una interpretación incorrecta que ni siquiera pudiera considerarse un ejemplo de cierta pieza para cuarteto podría ser mejor que una interpretación correcta merced a los cambios efectuados para mejorar lo escrito por el compositor o la sensibilidad de su ejecución.¹³ Varias interpretaciones correctas de un mérito más o menos parecido podrán exhibir cualidades estéticas muy diferentes —poder, delicadeza, tensión, pesadez, incoherencia, etc.—. Incluso cuando las propiedades constituyentes de una obra se distinguen con claridad a través de la notación no pueden identificarse con sus propiedades estéticas.

Entre las otras artes, la escultura es autográfica, la escultura de molde es comparable al grabado, mientras que la escultura tallada es comparable a la pintura. Por su parte, la arquitectura y el teatro se parecen más a la música. Cualquier edificio que se ajuste a los planos e indicaciones del arquitecto o cualquier interpretación de un texto teatral que se ciña a las indicaciones escénicas será un ejemplo tan original de la obra como cualquier otro. Pero la arquitectura parecería diferenciarse de la música en lo siguiente: para que las indicaciones de un arquitecto se apliquen correctamente a un edificio éstas no deben ser pronunciadas o transcritas, sino

13. Por supuesto, no estoy diciendo que una interpretación correctamente (deletreada) pueda considerarse correcta desde otros puntos de vista, bastante más comunes. Además, un compositor o un músico posiblemente protestarían indignados si alguien se negara a aceptar una interpretación con unas cuantas notas incorrectas como ejemplo de una obra; en efecto, el uso ordinario de lo que es correcto estaría de su parte. Pero en esta ocasión el uso ordinario señala el desastre teórico; véase el apartado 2 del capítulo 5.

que se debe entender su aplicación. Lo mismo sucede con las indicaciones escénicas, pero no con el diálogo de una obra teatral. ¿Se puede decir entonces que la arquitectura y el teatro son artes menos alográficas? El plano de un arquitecto se parece bastante al boceto de un pintor y la pintura es un arte autográfico. ¿En qué nos podemos basar para establecer en qué casos se trata de notación? Estas preguntas no podrán tener respuesta hasta que no hayamos realizado un análisis bastante profundo de la cuestión.

Si consideramos que el arte parece ser alográfico sólo en la medida en que es compatible con la notación, el caso de la danza resulta particularmente interesante. Nos hallamos ante un arte sin notación tradicional y donde el desarrollo de una notación adecuada, e incluso la posibilidad de hacerlo, sigue siendo objeto de controversia. ¿Es razonable buscar una notación en el caso de la danza pero no en el caso de la pintura? O, de forma más general, ¿por qué resulta apropiado utilizar notación en algunas artes pero no en otras? La respuesta podría encontrarse en lo siguiente: quizás en un principio todas las artes fueran autográficas. Cuando las obras son transitorias, como cantar o recitar, o requieren muchas personas para su ejecución, como la arquitectura y la música sinfónica, se tiene que diseñar un sistema de notación para poder trascender las limitaciones del tiempo y del individuo. Esto implica establecer una distinción entre las propiedades constitutivas y contingentes de una obra (y, en el caso de la literatura, los textos incluso han suplantado las actuaciones orales en cuanto objetos estéticos primarios). Por supuesto, la notación no impone esta distinción de manera arbitraria, sino que debe seguir de forma general unas líneas trazadas con anterioridad por la clasificación informal de las actuaciones en obras y por las decisiones prácticas con respecto a lo que se prescribe y a lo que se considera opcional, aunque estas líneas puedan ser rectificadas. La compatibilidad con la notación dependerá de una práctica precedente que se desarrolla sólo si las obras de arte en cuestión son efímeras o si su producción no puede ser asumida por una sola persona. La danza, el teatro y la música sinfónica y coral se ajustan a esto en ambos casos, mientras que la pintura no se ajusta en ninguno.

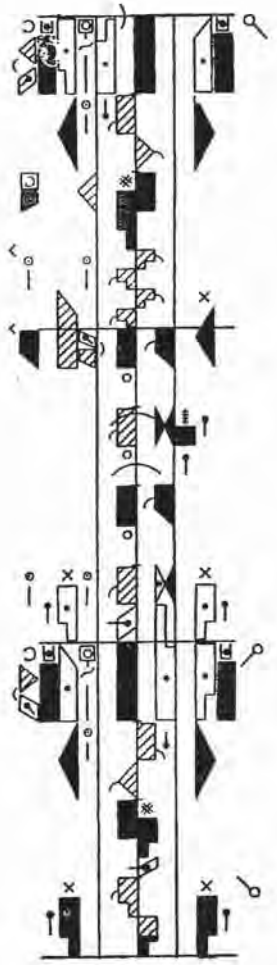
La respuesta general a nuestra segunda pregunta, algo escuadriza, sobre el problema de la autenticidad se puede resumir en pocas palabras. La falsificación de una obra de arte es un objeto que finge poseer la historia de producción requerida para ser la (o una) obra de arte. En las ocasiones en que existe una prueba teórica decisiva que permite determinar si un objeto tiene todas las propiedades constitutivas de la obra en cuestión, sin determinar cómo o por quién fue producido el objeto, no se requiere ninguna historia de producción específica y, por tanto, no se ha producido una falsificación. Esta prueba la proporciona un sistema de notación adecuado, con un conjunto articulado de caracteres y de posiciones relativas para ellos. Para los textos, las partituras y quizá también para los planos, la prueba está en la corrección de la transcripción en esta notación; para los edificios y las actuaciones, la prueba está en la subordinación a lo que se transcribe correctamente. La autoridad de una notación deberá encontrarse en la clasificación precedente de los objetos o acontecimientos en cuanto obras, que exime de la necesidad —o admite una proyección legítima que exime de la necesidad— de clasificarlos a partir de la historia de su producción; pero sólo cuando se establece una notación se logra una identificación definitiva de la obra independiente de la historia de su producción. El arte alográfico no se ha emancipado a fuerza de reivindicación sino de notación.

5. UNA TAREA

Los dos problemas de la autenticidad que he estado explorando son cuestiones de estética muy especiales y periféricas. Las respuestas a estas preguntas no constituyen una teoría estética, ni siquiera la base de una teoría estética. Pero la incapacidad para dar respuesta a estas preguntas podría muy bien ser el fin de una teoría. De manera que la exploración de estas preguntas marca el camino de problemas y principios básicos de una teoría general de los símbolos.

Muchos de los puntos que hemos tocado en este capítulo demandan un estudio más cuidadoso. Hasta ahora, en lugar de defi-

nir, sólo he descrito vagamente las relaciones de subordinación e igualdad de transcripción. No he examinado las cualidades que distinguen la notación o el lenguaje de notación de otros lenguajes y no-lenguajes. Tampoco he discutido las sutiles diferencias entre una partitura, un guión y un boceto. Lo que se requiere ahora es una investigación fundamental y profunda sobre la naturaleza y la función de la notación en las artes. Esto es lo que haré en los dos próximos capítulos.



LA TEORÍA DE LA NOTACIÓN

[...] *no basta con tener el mundo entero a nuestra disposición: basta que no se descubren algunas limitaciones, la infinitud de posibilidades anula las posibilidades.*

ROGER SESSIONS*

1. LA FUNCIÓN PRIMARIA

Existen algunas preguntas sobre la notación en las artes que a menudo se ignoran como meras impertinencias, pero que cuestionan profundamente la teoría del lenguaje y el conocimiento. Cuando se especula sobre si conseguir una notación para la danza es un objetivo deseable, o sobre por qué no lo es para la pintura, por lo general no se llega a preguntar cuál es la función esencial de una partitura, o qué es lo que distingue a una partitura de, por un lado, un dibujo, un estudio o un boceto y, por otro, de una descripción verbal, un escenario o un guión. La partitura se suele considerar como una mera herramienta, no más intrínseca a la obra acabada que el martillo del escultor o el caballete del pintor. La partitura no es indispensable una vez ha concluido la interpretación; y la música se puede componer y aprender «de oído», sin ninguna partitura, e incluso lo puede hacer gente que no sabe leer o escribir notación musical. Pero entender la notación como una mera ayuda práctica a la producción es pasar por alto su papel teórico fundamental.

La partitura, con independencia de que sea utilizada como guía de una interpretación, tiene como función primaria la identificación de una obra en sus distintas interpretaciones. A menudo, las partituras y las notaciones —y las seudo-partituras y las seudo-no-

Anverso:

Ejemplo de labanotación. Reproducido con permiso del Dance Notation Bureau, Inc., Nueva York.

* «Problems and Issues Facing the Composer Today», en *Problems of Modern Music*, P. H. Lang (comp.), Nueva York, W. W. Norton & Co., Inc., 1962, pág. 31.

taciones— tienen otras funciones más excitantes, como facilitar la transposición, la comprensión o incluso la composición; pero cada partitura tiene la función lógica previa de identificar una obra.¹ De esto derivan todas las propiedades teóricas requeridas de las partituras y de los sistemas de notación en los que están escritas. Por tanto, el primer paso es observar con mayor detenimiento esta función primaria.

En primer lugar, una partitura debe definir una obra, distinguiendo aquellas interpretaciones que corresponden a la obra de aquellas que no. No se trata de que la partitura proporcione una prueba para decidir fácilmente si una interpretación corresponde a la obra o no; al fin y al cabo, la definición del oro como un elemento que posee un peso atómico de 197,2 no proporciona una prueba para distinguir fácilmente un trozo de oro de uno de cobre. Basta con que la línea trazada sea evidente desde el punto de vista teórico. Lo que se requiere es que todas las interpretaciones que se subordinen a la partitura, y sólo éstas, sean interpretaciones de la obra.

Pero esto no es todo. La mayoría de definiciones que encontramos en el discurso ordinario y en los sistemas formales no llegan a satisfacer un requisito más riguroso que exige el deber primario de una partitura. Aunque una buena definición siempre determina inequívocamente qué objetos se ajustan a ella, una definición no se ve a su vez determinada únicamente por cada uno de sus ejemplos. Si señalo un objeto y pregunto de qué tipo de objeto se trata, podrá dárseme toda una serie de respuestas, eligiendo cualquiera de las clases a las que pertenece dicho objeto. Del mismo modo, al pasar de manera alterna (y correcta) de un objeto a una definición —o a un predicado o a otra etiqueta— a la que se ajusta el objeto (por ejemplo, a «mesa» o un término coextensivo), a otro objeto (por ejemplo, mesa de acero), a otra etiqueta que

1. Esto no es aplicable a todas aquellas cosas que llamamos normalmente partitura; como sucede con la mayoría de las palabras cotidianas, el uso sistemático requiere una especialización del uso ordinario. Las razones que justifican la opción que se ha tomado en este caso se han detallado en el capítulo anterior. Por supuesto, lo que se suele denominar como partitura no es despreciado aquí, sino tan sólo reclasificado al no reunir los requisitos necesarios (véase además el apartado 2 del capítulo 5).

se pueda aplicar al segundo objeto (por ejemplo, «cosa de acero») o a un tercer objeto (por ejemplo, un automóvil) que se ajusta a la segunda etiqueta, podríamos pasar de un objeto a otro de modo que ninguna etiqueta en la serie fuera aplicable a ambos; y dos etiquetas de la serie podrían tener una extensión totalmente diferente sin que ningún objeto se ajustara a las dos.

Esta flexibilidad es inaceptable en las partituras. Las partituras y las interpretaciones deben guardar una relación tal que en cada cadena donde cada paso se da desde la partitura a la interpretación que se subordina a ella, o desde la interpretación subordinada a la partitura o desde una copia de la partitura a otra copia correcta de la partitura, todas las interpretaciones deben pertenecer a la misma obra y todas las copias de la partitura deben definir la misma clase de interpretación. De otro modo no estaría garantizado el requisito de identificar una obra de una interpretación a otra; podríamos pasar de una interpretación a otra de distintas obras, o de una partitura a otra que determinara una clase de interpretación diferente o incluso disyunta. Una partitura no sólo tiene que determinar la clase de interpretación que pertenece a la obra, sino que la partitura (como una clase de copias o inscripciones que definen la obra) debe estar determinada de forma única, dada la interpretación y el sistema de notación.

En realidad, esta doble demanda es difícil de satisfacer. Habrá que examinar cuáles son sus motivaciones y consecuencias y qué sucede si se debilita de alguna forma. Podemos empezar preguntándonos cuáles son las propiedades que han de poseer las partituras y el sistema de notación en el que se escriben para hacer frente a estas demandas. Investigar este problema nos obligará a indagar en la naturaleza de los lenguajes y en las diferencias entre los lenguajes y los sistemas simbólicos no lingüísticos, además de en las características que distinguen los sistemas de notación de otros lenguajes. Para esto tendremos que adentrarnos en detalles técnicos un tanto laboriosos, pero de vez en cuando es posible que descubramos aspectos nuevos de problemas ya familiares.²

2. El lector que no tenga ninguna noción de lógica, matemática o filosofía técnica

2. REQUISITOS SINTÁCTICOS

El esquema de símbolos de cada sistema de notación es la notación, pero no todos los sistemas de símbolos con un esquema de notación son sistemas de notación. Lo que diferencia a los sistemas de notación de otros sistemas son ciertas características de la relación entre el esquema notacional y su aplicación. Por lo general, la «notación» se utiliza indistintamente para referirse a un «esquema de notación» o a un «sistema de notación» y en pos de la brevedad, cuando el contexto evite la confusión, me aprovecharé de esta ambigüedad.

En primer lugar: ¿qué es un esquema de notación? Cualquier esquema de símbolos que consista en caracteres, por lo general con determinado modo de combinarse entre ellos para formar otros caracteres. Los caracteres son ciertas clases de ilocuciones, inscripciones o marcas. (Utilizaré «inscripción» para incluir a las ilocuciones, y «marca» para incluir a las inscripciones; una inscripción es cualquier marca —visual, auditiva, etc.— que pertenezca a un carácter.) La característica esencial de un carácter de la notación es que sus miembros pueden intercambiarse libremente sin ningún efecto sintáctico; o, de forma más literal (dado que las marcas en sí rara vez se mueven o son intercambiadas), que todas las inscripciones de un carácter dado son sintácticamente equivalentes. En otras palabras, ser un ejemplo de un carácter en una notación debe ser condición suficiente para que las marcas sean «copias auténticas» o réplicas³ las

puede saltarse este capítulo o leerlo por encima y esperar entender los principios que se exponen aquí sirviéndose de las aplicaciones y las ilustraciones que aparecen en los capítulos posteriores.

3. La distinción entre el «tipo» y «los ejemplares» de una palabra fue puesta de relieve por Peirce; véase *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. IV, C. Hartshorne y P. Weiss (comps.), Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1933, pág. 423. El tipo es el universal o clase del cual las marcas son ejemplos o miembros. Aunque en este texto hablo de un carácter en cuanto clase de marcas, lo hago utilizando un vocabulario informal que resulta admisible sólo porque puede traducirse fácilmente a un lenguaje más aceptable. Prefero obviar el tipo (véase SA, págs. 354-364) y tratar los supuestos ejemplares de un tipo como réplicas los unos de los otros. Una inscripción no tiene por qué ser un duplicado exacto de otra para ser una réplica o una copia verdadera; de hecho, por lo general no existe ningún grado de semejanza necesario o suficiente para la replicación. Véanse los ejemplos que comento más adelante en este mismo apartado.

unas de las otras, o para que sean transcritas del mismo modo. Una copia verdadera de una copia verdadera de... una copia verdadera de una inscripción x siempre deberá ser una copia verdadera de x . Si la relación de ser una copia verdadera no es transitiva, el propósito fundamental de la notación quedará truncado. La separación que se requiere entre los caracteres —y por tanto, entre las partituras— se perderá a menos que se preserve la identidad en cualquier cadena de copias verdaderas.

Por tanto, una condición necesaria para la notación será la *indiferencia-de-carácter* entre los diferentes ejemplos de cada carácter. Dos marcas serán indiferentes en cuanto a su carácter si cada una de ellas constituye una inscripción (es decir, pertenece a un carácter) y ninguna de ellas pertenece a un carácter al que no pertenezca la otra. La indiferencia-de-carácter es una típica relación de equivalencia: reflexiva, simétrica y transitiva. En una notación, el carácter es la clase más exhaustiva de inscripciones indiferentes-de-carácter; es decir, se trata de una clase de marcas en la que dos marcas cualesquiera serán indiferentes-de-carácter, y en la que ninguna marca fuera de la clase será indiferente-de-carácter con cada miembro de ella. En síntesis, el carácter en una notación es una clase de abstracción⁴ de indiferencia-de-carácter entre las inscripciones. En consecuencia, ninguna marca podrá pertenecer a más de un carácter.

El hecho de que los caracteres estén *disyuntos* podría parecer menos importante o llamativo, pero es del todo esencial, y creo que constituye una característica destacable de la notación. Es esencial por las razones que ya hemos detallado. Supongamos, por

4. En la terminología de Rudolf Carnap (*Der Logische Aufbau der Welt*, Berlin, Weltkreis-Verlag, 1928, pág. 102, traducción al inglés de R. A. George, *The Logical Structure of the World and Pseudoproblems in Philosophy*, Berkeley, University of California Press, 1967, pág. 119) un *círculo de similitud* [similarity-circle] de R es una clase tal que: 1) cada dos miembros forman un par- R y 2) ningún no-miembro forma un par- R con cada miembro. Cuando R , como en el caso de arriba, es una relación de equivalencia, un círculo de similitud de R se llamará una *clase de abstracción* de R . Ningún no-miembro de una clase-de-abstracción forma un par- R con algún miembro; dado que las relaciones de equivalencia son transitivas, un no-miembro que formara un par- R con un miembro formaría un par- R con cada miembro, infringiendo la condición 2.

ejemplo, que cierta marca (figura 3) pertenece tanto a la primera como a la cuarta letra del alfabeto. En ese caso, o cada «a» y cada «ä» son sintácticamente equivalentes con esta marca —y, por tanto, lo son también entre ellas— de modo que las dos clases de letras se funden en un solo carácter; o, de otro modo, pertenecer a la misma clase-letra no garantizará la equivalencia sintáctica, por lo que ejemplos de la misma letra podrían no ser copias verdaderas los unos de los otros. En ninguno de estos casos podríamos entender estas letras como caracteres de notación.

a

Figura 3

La disyunción de los caracteres también es algo sorprendente dado que en el mundo no existe un dominio de inscripciones categorizadas de manera ordenada en clases separadas, sino una miscelánea abrumadora de marcas que se diferencian entre ellas de diversas maneras y en diversos grados. Tratar de imponer una división en conjuntos disyuntos parece tan forzado como necesario. Por mucho que se especifiquen los caracteres, siempre existirán muchas marcas para las que será difícil o incluso virtualmente imposible decidir si pertenecen o no a un carácter dado. Cuanto más delicada y precisa sea la diferencia estipulada entre caracteres (supongamos, por ejemplo, que los caracteres sean clases de marcas rectas que se diferencian en longitud por una millonésima de centímetro), más difícil será determinar si ciertas marcas pertenecen a un carácter o a otro. Por otro lado, si existen amplias zonas neutrales entre caracteres (supongamos, por ejemplo, que los caracteres son: la clase de marcas rectas comprendidas entre uno y dos centímetros de longitud, la clase de marcas rectas comprendidas entre cinco y seis centímetros de longitud, etc.), algunas de las marcas no pertenecientes a ningún carácter serán extremadamente difíciles de distinguir de ejemplos de algún carácter. No hay manera de prevenir esta infiltración de las fronteras, ni de asegurar que con la debida cautela se puedan evitar estos errores al identi-

ficar una marca como perteneciente o no a un carácter. Pero este problema no es exclusivo de la notación; se trata de un hecho de la experiencia extendido e inevitable. Ello no impide en modo alguno que se establezca un sistema de clases disyuntas de marcas; sólo hace que sea más difícil determinar cuáles de estas marcas pertenecen a ciertas clases.

Es evidente que cualquier persona que diseñe un sistema de notación tratará de minimizar las posibilidades de error. Pero ésta es una preocupación tecnológica, muy diferente de los requisitos teóricos de disyunción. Lo que diferencia a una notación genuina no es lo fácil que nos resulta emitir juicios correctos, sino cuáles son las consecuencias de estos juicios. La cuestión fundamental es que, para que exista una verdadera notación —y no sólo una clasificación no-disyunta—, las marcas que juzgamos correctamente como miembros de un carácter dado siempre serán copias verdaderas las unas de las otras. Esto sería así aunque fuera relativamente fácil emitir juicios correctos en un esquema disyunto dado y aunque hacerlo en una determinada notación verdadera fuera tan difícil que se volviera casi inútil.

Sin embargo, cuando esta dificultad llega a ser insuperable en la práctica y se convierte en una imposibilidad de principio, no podemos seguir eludiéndola como una dificultad nuevamente técnica. Siempre que la diferenciación entre los caracteres sea finita, con independencia de lo minúscula que sea, poder determinar si una marca pertenece a un carácter dependerá de la agudeza de nuestra percepción y de la sensibilidad de los instrumentos que podamos diseñar. Pero si esta diferenciación no es finita, si hay alguna marca para la que no existe siquiera una prueba teórica que pueda determinar que dicha marca no pertenece a dos caracteres, entonces mantener estos dos caracteres separados sería en la práctica y en teoría imposible. Supongamos, por ejemplo, que sólo nos interesan las marcas recta, y que las marcas cuya longitud difiere aunque sea por la más pequeña de las fracciones de un centímetro son estipuladas como marcas de diferentes caracteres. Entonces, por mayor que sea la precisión con que midamos la longitud de cualquier marca, siempre habrá dos caracteres correspondientes a

los diferentes números racionales, o en realidad un número infinito de ellos, para los que ninguna medición podrá establecer si la marca pertenece a ellos o no. Para que exista un esquema de notación, no sólo se debe preservar la igualdad de la transcripción para evitar el error, sino que el error tiene que ser evitable por lo menos teóricamente.

Por tanto, el segundo requisito de un esquema de notación será que los caracteres estén *finitamente diferenciados*, o *articulados*, y reza así: *Por cada dos caracteres K y K' y cada marca « m » que no pertenece a ambos, es posible determinar teóricamente que: o « m » no pertenece a K ; o « m » no pertenece a K' .* «Teóricamente posible» puede interpretarse de cualquier manera razonable pero, con independencia de cómo elijamos hacerlo, todas las imposibilidades de base lógica y matemática (como en los ejemplos que doy a continuación) quedarán excluidas.

La diferenciación finita no implica ni está implicada por un número finito de caracteres. Por un lado, un esquema puede proporcionar un número infinito de caracteres finitamente diferenciados, como en la notación fraccional arábiga.⁵ Por el otro, un esquema puede consistir en sólo dos caracteres que no estén finitamente diferenciados —por ejemplo, supongamos que todas las marcas que no fueran más largas que un centímetro pertenecieran a un carácter y que todas las marcas que sí lo fueran pertenecieran a otro.

Un esquema es sintácticamente denso si proporciona un número infinito de caracteres ordenados de tal forma que entre cada dos de ellos se sitúe un tercero. Este esquema puede dejar huecos, como cuando los caracteres corresponden a todos los números racionales que son o menores que 1 o mayores que 2. En este caso, la inserción de un carácter que corresponda a 1 destruirá la densidad. En los casos en que la inserción de un carác-

5. Aquí sólo estoy hablando de símbolos, no de números ni de ninguna otra cosa que puedan representar los símbolos. Los números fraccionarios arábigos están finitamente diferenciados, a pesar de que las cantidades fraccionarias no lo están. Véase el apartado 5 del presente capítulo.

ter en su sitio normal no implica la destrucción de la densidad, un esquema no tiene huecos y lo podemos llamar *totalmente denso* [*dense throughout*]. En adelante, me ahorraré el «totalmente», dándolo por sentado, y cuando digamos que la densidad implica falta de diferenciación, se entenderá que el ordenamiento en cuestión es tal que será más difícil de diferenciar cualquier elemento que se encuentre entre otros dos que diferenciar estos dos últimos elementos entre ellos.

En este esquema denso, nuestro segundo requisito se incumple por doquier: es imposible determinar si una marca pertenece a uno o a varios caracteres. Pero como hemos visto antes, la ausencia de densidad no garantiza una diferenciación finita. Hasta un esquema completamente discontinuo⁶ puede estar totalmente indiferenciado. Por supuesto, también un esquema completa o parcialmente discontinuo puede estar localmente indiferenciado; nuestro segundo requisito se incumple cada vez que existe una sola marca que no pertenece a dos caracteres, pero para la que, al mismo tiempo, es teóricamente imposible determinar que no pertenece por lo menos a uno de ellos. Sin embargo, muchos de los esquemas indiferenciados que consideraremos son densos o incluso totalmente densos.

Es evidente que los requisitos sintácticos de disyunción y de diferenciación finita son independientes entre ellos. El esquema de clasificación de las marcas rectas que considera todas las diferencias de longitud, por muy pequeñas que sean, como diferencias de carácter satisface el primero, pero no el segundo de ellos. El esquema donde todas las inscripciones son manifiestamente diferentes, pero en el que por lo menos dos caracteres poseen una inscripción en común, satisface el segundo requisito, pero no el primero.

6. La distinción entre la densidad y la continuidad —entre los números racionales y los reales— no nos debe preocupar demasiado ahora; un esquema denso, sea o no continuo, es extremadamente indiferenciado. Dado que me reservo el término «discreto» para describir la no-solapación entre individuos, llamaré a un esquema que no contiene un subesquema denso «completamente discontinuo» o «totalmente discontinuo». Por supuesto, «densidad» y «discontinuo» son una forma de decir «densamente ordenados» y «discontinuosamente ordenados»; un conjunto dado puede ser denso bajo una cierta ordenación y totalmente discontinuo bajo otra (véase la nota 17 del presente capítulo).

Esto no debería interpretarse como una sugerencia de que la diferencia de carácter entre las marcas —o su equivalencia sintáctica, o el que sean copias verdaderas o réplicas— dependa de la forma, el tamaño, etc. Por ejemplo, las clases-letras de nuestro alfabeto se han establecido a fuerza de tradición y costumbre; tratar de definir las sería tan difícil como tratar de definir términos tan cotidianos como «escritorio» y «mesa». Es cierto que tener la misma forma, tamaño, etc., no es ni necesario ni suficiente para que dos marcas pertenezcan a una misma letra. Una cierta «a» (figura 4, izquierda) puede parecerse mucho menos a otra «a» (figura 4, centro) que a una cierta «d» (figura 4, derecha) u «o». Además, dos marcas de idéntica forma y tamaño pueden pertenecer a diferentes caracteres como resultado del contexto en el que se encuentran (figura 5).

a A d

Figura 4

aa
ad

Figura 5

De hecho, hasta puede pasar que una marca que vista de forma aislada se parezca más a una «a» sea considerada como una «d», mientras que otra marca que se parece más a una «d» se considere como una «a» (figura 6).

ba d
md n

Figura 6

Estos casos no plantean grandes problemas, ya que ninguna de nuestras condiciones requiere una diferencia específica entre las inscripciones de diferentes caracteres, o prohíbe el uso del contexto a la hora de determinar a qué carácter pertenece una marca. Pero ¿qué pasa cuando una marca se puede leer de forma equívoca como diferentes letras al colocarse en diferentes contextos y momentos? La disyunción no se cumple si cualquier marca pertenece a dos caracteres diferentes, ya sea al mismo tiempo o no. Por tanto, si queremos considerar el alfabeto como notación, no podremos interpretar las marcas en sí —sino sólo fragmentos-temporales inequívocos de estas marcas— como miembros de un carácter, es decir, como inscripciones de letras.⁷

Cuando un esquema simbólico viene dado por el uso y no por una definición específica, tendremos que observar su uso para poder valorar si cumple los requisitos de la notación. Si existen formulaciones alternativas de ese uso igualmente buenas, puede ser que las condiciones se satisfagan bajo alguna de estas formulaciones pero no bajo todas. Pero ¿cómo podríamos interpretar la segunda condición para aplicarla a un esquema tradicional como el

7. En otros casos, contextos simultáneos aportan diferentes lecturas a una marca: por ejemplo, en el lenguaje de las pancartas publicitarias, la marca central en

b
a d a
d

se lee en vertical como un ejemplo de una letra y en horizontal como un ejemplo de otra. Esta marca equívoca no es indiferente-de-carácter ni con todas las «a» ni con todas las «d» (ya que no todas ellas muestran esta duplicidad); y la marca no puede contarse como una «a» y como una «d» sin sacrificar la equivalencia sintáctica entre los ejemplos de cada una de estas letras, infringiendo así la condición de disyunción. Los fragmentos temporales de la marca tampoco son menos equívocos. Lo que sucede en realidad es que esta marca, si se puede decir que constituye una inscripción, no es un ejemplo de una letra habitual del alfabeto, sino de un carácter adicional. Consideremos de nuevo los casos de desplazamientos y de múltiples orientaciones. Cuando los cambios de orientación permitidos hacen que una marca sea a veces una «d», y otras una «b», sólo se pueden considerar como inscripciones en la notación los fragmentos-temporales inequívocos de esta marca, no la marca que perdura. Cuando una marca está orientada simultáneamente de muchas maneras —sujeta a diferentes lecturas legítimas desde diferentes direcciones a la vez— puede pertenecer a un carácter que consista en todas las marcas que tengan la misma orientación y lectura múltiple.

alfabeto? Que no tengamos un procedimiento explícito para determinar si una marca dada pertenece o no a una determinada letra, no implica que falte diferenciación. Lo que ocurre es que adoptamos la política de no admitir ninguna marca como inscripción de una letra hasta que sea posible establecer que dicha marca no pertenece a ninguna otra letra. En efecto, imponemos la diferenciación finita excluyendo los casos sobre los que no podemos decidir y esta política debe incorporarse a cualquier especificación del esquema. Pero esta política no es aplicable a todos los esquemas; en un esquema denso daría como resultado la eliminación de todas las inscripciones. Sin embargo, cuando es imposible decidir a qué caracteres pertenecen algunas marcas y no todas, esta política es normal y se asumirá en todos los esquemas que no posean o demanden una especificación que la imposibilite.

Los requisitos sintácticos de disyunción y diferenciación finita son satisfechos por nuestro alfabeto, por las notaciones numéricas, binarias, telegráficas y musicales; y por un gran número de otras notaciones descriptibles, algunas de las cuales tienen un mero interés académico. Por otro lado, veremos que algunos esquemas de reciente invención, a los que se llama notaciones, no llegan a cubrir estos mínimos requisitos para ser calificados como tales. Estos dos requisitos no intentan describir la clase de lo que solemos llamar notaciones, sino que se trata de condiciones que deben satisfacerse para que se cumpla el propósito teórico básico de una partitura. De este modo, nos permitirán establecer ciertas diferencias críticas entre tipos de esquemas de símbolos, aunque esto es algo sobre lo que volveré más adelante.

3. COMPOSICIÓN DE CARACTERES

En la mayoría de los esquemas de símbolos, las inscripciones se pueden combinar de determinados modos para formar otras inscripciones. Una inscripción será *atómica* si no contiene ninguna otra inscripción; de otro modo, será un *compuesto*. Cuando un esquema no es de reciente invención, sino que precisa una descrip-

ción, hay una cierta flexibilidad respecto de lo que podemos tomar por átomos y del marco en el que situamos la regla de combinación. A veces, el mejor de los análisis se hace evidente de inmediato. Por ejemplo, lo más sensato será tomar las inscripciones-letras (incluidos los espacios en blanco que separan las secuencias de letras) como atómicas; y las secuencias de éstas —desde las inscripciones de dos letras hasta discursos enteros— como compuestos. Por otro lado, en la notación musical ordinaria, el análisis de las inscripciones atómicas y los modos de combinación es más complejo y menos evidente. Parece que lo más práctico sería agrupar los átomos en categorías (signos-notas, signos-claves, signos-figuras, etc.) y establecer reglas que no sólo hagan referencia a estas categorías, sino que permitan la combinación en dos dimensiones. Un caso intermedio puede ser un esquema en el que el único modo de combinación sea una concatenación lineal de inscripciones atómicas de una categoría, pero en el que se excluyen ciertas secuencias como inscripciones en el esquema —por ejemplo, a partir de su longitud o a una yuxtaposición particularmente contraindicada—. De este modo, en el inglés no todas las secuencias de letras son palabras. Pero no se debe confundir la exclusión de estas combinaciones con la posibilidad de que sean admitidas pero no se les dé ninguna aplicación, un problema semántico en el que me detendré a continuación.

Prácticamente no existe ningún esquema imaginable en que todas las sumas de inscripciones constituyan una inscripción. Las inscripciones compuestas deben relacionarse según las reglas que gobiernan la combinación. Así pues, por lo general, hasta cuando se permite una concatenación sin restricciones, una suma de inscripciones desperdigadas no constituye una inscripción.

Un *carácter* será atómico o compuesto en función de si sus ejemplos son atómicos o compuestos. Los requisitos para la notación son tan aplicables a los caracteres compuestos como a los atómicos. El carácter «jup» y el carácter «j» deben ser disyuntos a pesar de que el uno contiene al otro. Esta paradoja es superficial. Ninguna inscripción de un carácter podrá ser una inscripción de otro (ningún «jup» es un «j», y ninguna «j» es un «jup»); pero las inscrip-

ciones de un carácter pueden ser parte de inscripciones de otros o solaparse con ellos (ya que cada «jup» tiene una parte que es «j»). Incluso las inscripciones de caracteres *atómicos* diferentes pueden tener partes en común, siempre que tales partes constituyan una inscripción en el esquema; es decir, las inscripciones atómicas tienen que ser discretas sólo en relación con la notación en cuestión; del mismo modo que la «a» y la «e» en la figura 7 son atómicas y discretas en un esquema que no reconoce a ninguna parte de ellas como inscripción.⁸

Figura 7

Decir que un carácter se compone de otros caracteres debe determinarse como una forma de decir que cada miembro del carácter se compone de inscripciones de otros determinados caracteres. Sin embargo, merece la pena afirmar éste de manera completa y explícita. Describir el carácter «add» [añadir] como el carácter «a» seguido del carácter «d» usado «dos veces», o del carácter «d» seguido por sí mismo, es una complicación innecesaria. Será mejor describirlo como la clase de inscripciones cada una de las cuales consiste en una (inscripción-) «a», seguida de una (inscripción-) «d» seguida de otra (inscripción-) «d».

8. El tratamiento técnico de la discreción, la solapación, etc., se puede encontrar en SA, págs. 46-61, 117-118. Debe tenerse en cuenta lo desencaminada que está la idea de que los elementos de una notación deben ser discretos. En primer lugar, los *caracteres* de una notación, como clases, deben ser disyuntos; la discreción es una relación entre individuos. En segundo lugar, las *inscripciones* de una notación no tienen por qué ser discretas en absoluto. Y finalmente, incluso las inscripciones atómicas de diferentes caracteres sólo tienen que ser discretas en relación con la notación.

4. SUBORDINACIÓN

Un sistema de símbolos consiste en un esquema de símbolos correlacionado con un campo de referencia. Aunque ya hemos visto que un símbolo puede denotar o no aquello a lo que refiere (capítulo 2), en este capítulo trataré de la denotación, no de la ejemplificación. Pero debemos de entender «denotación» de forma más amplia de lo que solemos, para abarcar un sistema donde las partituras están correlacionadas con las interpretaciones que se subordinan a ellas, o las palabras con su pronunciación, además de un sistema donde las palabras están correlacionadas con aquello a lo que se aplican o aquello que nombran. Para tratar de mantener esto presente, utilizaré indistintamente «se subordina a» y «es denotado por», «tiene un subordinado» y «denota»; y, finalmente, «clase-de-subordinación» y «extensión».⁹ La subordinación no requiere una conformidad especial: cualquier cosa que sea denotada por un símbolo se subordinará a éste.

Básicamente, la subordinación siempre consiste en una subordinación a la inscripción. En un sistema dado, muchas cosas podrán obedecer a una sola inscripción y la clase de estas cosas constituirá una clase-de-subordinación de la inscripción en ese sistema. Por supuesto, generalmente la clase-de-subordinación no se subordina ella misma a la inscripción; sólo sus miembros lo hacen. Una inscripción que tenga clases subordinadas tendrá como clase-de-subordinación a una clase de clases.

Podemos citar algunos ejemplos de términos técnicos y distinciones de lo que llamaré para abreviar *inglés-sonido*, en el que la notación alfabética inglesa ordinaria se correlaciona con eventos sonoros según la práctica habitual de pronunciación, y lo que llamaré *inglés-objeto*, donde la correlación se establece con objetos (incluyendo acontecimientos, etc.) según la práctica habitual de aplicación. Los ejemplos dependerán de algunas decisiones arbi-

9. Esto *no* quiere decir que la extensión de una palabra incluya *tanto* su pronunciación como los objetos a los que se aplica: la extensión de un símbolo siempre es relativa al sistema y en ningún sistema normal o útil una palabra estará correlacionada tanto con sus pronunciaciones como con los objetos a los que se aplica.

trarias tácitas, pero evidentes, relativas a la práctica habitual y, en ocasiones, de una cierta simplificación de la misma.¹⁰

Algunas inscripciones, incluso algunas inscripciones atómicas, pueden no tener subordinados; en el inglés-objeto, ni «ktn», ni «k», tienen un subordinado. Las inscripciones compuestas pueden ser las unidades más pequeñas con subordinados, pero además, una inscripción compuesta de inscripciones que tienen subordinados no necesariamente tendrá subordinados. En inglés-objeto, aunque «green» [verde] y «horse» [caballo] tienen subordinados, «greenhorse» no los tiene. Las inscripciones sin subordinados pueden llamarse *vacantes*. La vacancia puede surgir por diversas razones: bien porque no se le haya atribuido un subordinado a un carácter; bien porque no existan los subordinados que se necesitan; o bien porque exista una estipulación explícita de acuerdo con la cual el carácter no tiene un subordinado. Una inscripción vacante pertenece al esquema de símbolos tanto como cualquier otra, de manera que podrá ser igual de grande e igual de negra, pues su carencia es semántica, no sintáctica. Por su parte, un objeto que no se subordine a ninguna inscripción carecerá de etiqueta dentro del sistema.

La correlación del esquema con el campo de referencia, normalmente no sólo implica una correlación de las inscripciones con los objetos, sino también una correlación de los modos de combinación de inscripciones con las relaciones entre los objetos. Por ejemplo, la sucesión de inscripciones-letras de izquierda a derecha en inglés-sonido está correlacionada con la sucesión temporal de sonidos. Incluso en los casos en los que tanto una inscripción compuesta como sus componentes tienen subordinados, los subordinados del compuesto no tienen por qué estar formados de subordinados de los componentes. Por ejemplo, en inglés-sonido, un subordinado de «ch» no es una secuencia de un subordinado de «c» y un subordinado de «h». Cuando cada uno de los subordinados de una inscripción com-

10. En un lenguaje natural dado, la formulación de las normas de correlación, así como la división de las inscripciones en átomos, rara vez está únicamente determinada, sino que depende de cómo se analice y describa dicho lenguaje. Cuando hablamos de un «lenguaje» nos referimos por lo general de manera elíptica a un lenguaje bajo alguna de estas formulaciones sistemáticas.

puesta es una totalidad formada a partir de subordinados de las inscripciones que lo componen, y cuando además estos subordinados de las inscripciones que lo componen guardan la relación que dicta la correlación en cuestión entre los modos de combinación-inscripción y ciertas relaciones entre objetos, la inscripción en su totalidad será *mixta*. Cualquier otra inscripción no vacante será *primaria*.

Todas las inscripciones mixtas son compuestas, pero no todas las inscripciones compuestas (ni siquiera las no vacantes) son mixtas. Asimismo, todas las inscripciones atómicas no vacantes son primarias, pero no todas las inscripciones primarias son atómicas. «Mixta» es la contrapartida semántica del término sintáctico «compuesto», pero el término semántico «primario» no guarda una relación tan estrecha con el término sintáctico «atómico» y, aunque ninguna parte de una inscripción atómica puede ser en sí misma una inscripción, las partes de una inscripción primaria sí pueden tener subordinados. La inscripción será primaria en la medida en que los subordinados a sus partes, combinados de la manera especificada, no resulten en un subordinado de la totalidad.

Quizá la tabulación en la figura 8 haga más digerible esta profusión de terminología y tecnicismos.

CLASIFICACIÓN SINTÁCTICA				
		Inscripciones		Otras Marcas
		Atómicas	Compuestas	
CLASIFICACIÓN SEMÁNTICA	Vacantes	por ejemplo, una <i>k</i> en el inglés-objeto	por ejemplo, una <i>ktn</i> (o también un círculo cuadrado) en el inglés-objeto	Incluye secuencias mal formadas, fragmentos de inscripciones y cualquier otra marca que no pertenezca a ningún carácter.
	Primarias	por ejemplo, una <i>o</i> en inglés-sonido	por ejemplo, una <i>ch</i> en inglés-sonido	
	Mixtas		por ejemplo, una <i>bo</i> en inglés-sonido	

Figura 8

5. REQUISITOS SEMÁNTICOS

Una marca que sea una inscripción inequívoca de un solo carácter seguirá siendo *ambigua* si tiene diferentes subordinados en diferentes momentos o en diferentes contextos, con independencia de si sus diversos rangos son resultado de usos literales o metafóricos. Es evidente que para ser más estrictos deberíamos decir que cuando lo que varía es el tiempo, los diferentes fragmentos-temporales de la marca poseen diferentes clases-de-subordinación; y cuando lo que varía son los contextos simultáneos, la marca se relaciona semánticamente de forma diferente con dos inscripciones o más que la contienen.¹¹

Un carácter es ambiguo si lo es cualquiera de sus inscripciones; pero incluso si todas las inscripciones de un carácter son no-ambiguas, el carácter será ambiguo a menos que todas sus inscripciones tengan la misma clase-de-subordinación. Un carácter no-ambiguo será vacante, primario o mixto, según lo sean sus inscripciones; y se puede considerar que la clase-de-subordinación del carácter es la clase-de-subordinación que comparten sus inscripciones. De hecho, dado que las inscripciones de un carácter no-ambiguo son semántica y sintácticamente equivalentes, por lo general nos es posible hablar del carácter y de su clase-de-subordinación sin preocuparnos de hacer distinciones entre sus diversos ejemplos.

Pero dado que dos inscripciones de un carácter ambiguo pueden tener diferentes clases-de-subordinación, sólo en los sistemas no-ambiguos la equivalencia sintáctica implicará una equivalencia semántica. La equivalencia semántica no implica equivalencia sintáctica ni en los sistemas ambiguos, ni en los no-ambiguos. Las inscripciones que poseen la misma clase-de-subordinación pueden pertenecer a diferentes caracteres, así como diferentes caracteres no-ambiguos pueden compartir la misma clase-de-subordinación. La distinción sintáctica no se disuelve gracias a la equivalencia semántica.

11. Compárese con el tratamiento de las marcas equívocas del apartado 2, más arriba. La no-ambigüedad puede lograrse, más arriba dividiendo las inscripciones o los caracteres de ciertas formas; pero entonces se conseguirá que la equivalencia sintáctica dependa de consideraciones semánticas.

El primer requisito semántico de un sistema de notación es que sea *no-ambiguo*, ya que el propósito fundamental de un sistema de notación sólo puede cumplirse si la relación de subordinación es invariable.¹² Cualquier *inscripción* ambigua deberá ser excluida, ya que dificultará las decisiones sobre si ciertos objetos se subordinan a ella o no. Cualquier *carácter* ambiguo deberá excluirse, incluso si sus inscripciones no son ambiguas, ya que dado que diferentes inscripciones de este carácter tendrán diferentes subordinados, algunas inscripciones que cuenten como copias verdaderas tendrán diferentes clases-de-subordinación. En ninguno de estos casos se preservará la identidad de una obra en cada cadena de pasos desde la interpretación a la partitura y desde la partitura a la interpretación subordinada.

Existen dos requisitos semánticos más de los sistemas de notación que si bien guardan similitudes con los requisitos sintácticos no son producto de éstos.

A pesar de que todos los caracteres de un sistema de símbolos sean clases disjuntas de inscripciones no-ambiguas, y de que todas las inscripciones de cualquier carácter posean la misma clase-de-subordinación, diferentes clases-de-subordinación pueden cruzarse. *Pero en un sistema de notación, las clases-de-subordinación deben ser disjuntas.* Ya que si dos clases-de-subordinación se cruzan, habrá inscripciones con dos subordinados, de modo que uno de ellos pertenezca a una clase-de-subordinación a la que no pertenezca el otro; y una cadena que vaya desde el subordinado a la inscripción y de vuelta al subordinado nos llevará des-

12. Que un sistema sea ambiguo dependerá no sólo de qué marcas se interpretan como sus inscripciones y de cómo éstas se clasifican en caracteres, como hemos visto anteriormente, sino también de qué correlación entre marcas y objetos se entiende como subordinación. Por ejemplo, en el inglés-sonido <c> se considera naturalmente ambigua, ya que algunas <c> son duras y otras blandas. Pero podríamos considerar que <c> es no-ambigua, con los sonidos-c suaves como los subordinados de todas las <c> —hasta de las que aparecen en <ct>. Los caracteres como <ct> serían entonces primarios. Se trata de decidir entre diferentes descripciones del lenguaje. En lo que sigue, asumiré tácitamente que tales decisiones se han tomado en una forma que, dado el contexto, resulta evidente.

de un miembro de una clase-de-subordinación a algo externo a esa clase. Por ejemplo, en la figura 9, si A y B representan los caracteres, y A' y B' sus clases-de-subordinación, de modo que B' incluye a A' , entonces k en A' también estará en B' y se subordinará a la inscripción i , que a su vez posee un subordinado h que no está en A' . Cuando ninguna de las clases-de-subordinación que se cruzan se incluye en la otra, una cadena desde el subordinado a la inscripción y desde la inscripción al subordinado, a la inscripción y vuelta al subordinado, podrá conectar dos objetos que ni siquiera pertenecen a ninguna de las clases-de-subordinación. Por ejemplo, en la figura 10, h se subordina a i , que a su vez denota a k ; k también se subordina a j , que tiene otro subordinado en m . Pero h y m no pertenecen a ninguna de las clases-de-subordinación. Por tanto, cualquier intersección de diferentes clases-de-subordinación irá en detrimento del principal objetivo de un sistema de notación.

¿Deben los diferentes caracteres tener además diferentes clases-de-subordinación? Es decir, ¿debe el sistema estar exento de re-

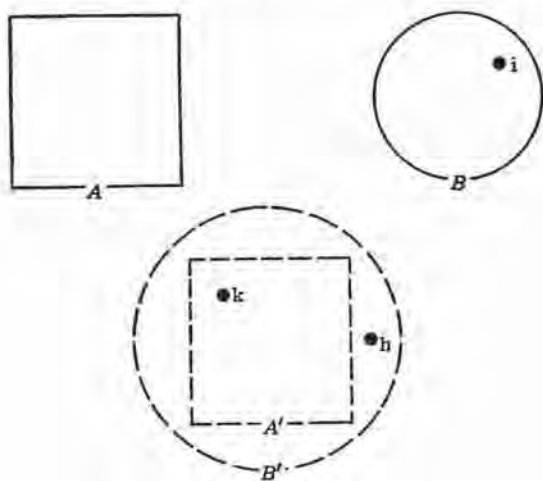


Figura 9

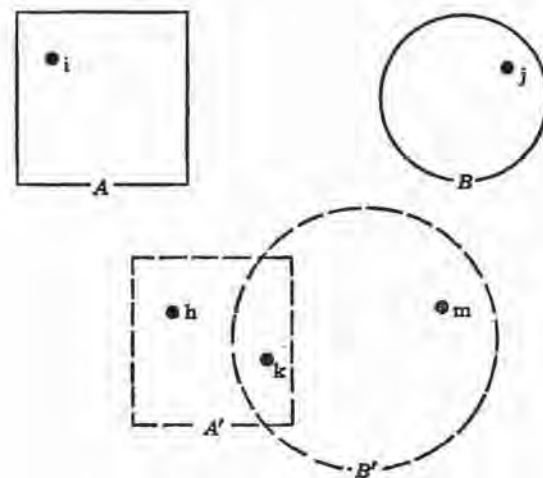


Figura 10

dundancia? En un sistema redundante, algunas inscripciones tendrán subordinados que también se subordinen a otra inscripción que no sea una copia verdadera de la primera.¹³ Por consiguiente, aunque en cada cadena de pasos permitidos, cada subordinado pertenecerá a la misma clase-de-subordinación, en todas estas cadenas no toda inscripción pertenecerá al mismo carácter. Por tanto, estrictamente hablando, habrá que prohibir la redundancia. Sin embargo, dado que preservar la identidad del carácter (por ejemplo, la identidad de una partitura de una copia a otra) carece de importancia para la preservación de la identidad de la clase-de-subordinación (por ejemplo, la obra musical entre una interpretación y otra), la redundancia no nos plantea aquí ningún problema. Además, por supuesto, la redundancia de un sistema puede evitarse

13. La redundancia es el dual de la ambigüedad. La ambigüedad consiste en la multiplicidad de las clases-de-subordinación para un carácter; la redundancia consiste en la multiplicidad de caracteres para una clase-de-subordinación. Pero, por supuesto, un carácter puede ser aplicable a muchos objetos sin ninguna ambigüedad; y un objeto podrá subordinarse a varias inscripciones sin ninguna redundancia.

sin dificultad si en cada conjunto de términos coextensivos, desechamos a todos menos a uno. En cualquier caso, la no-redundancia no debe interpretarse como un requisito aparte. Podemos considerar que el *requisito de disyunción* estipula que *no habrá dos caracteres que compartan un subordinado*, de modo que no sólo se requiera que dos clases-de-subordinación diferentes de un sistema de notación sean disyuntas, sino también que dos caracteres diferentes tengan diferentes clases-de-subordinación. Sin embargo, a menudo el hecho de que dos caracteres tengan todos sus subordinados en común supone una transgresión menor que el de que compartan sólo algunos de ellos.

Aunque en un sistema puramente notacional los caracteres deben ser semánticamente separados dos a dos, los subordinados de un carácter pueden ser partes de los subordinados de otro o solaparse con ellos. La disyunción semántica de caracteres no implica la discreción de sus subordinados en mayor medida que la disyunción sintáctica de caracteres implica la discreción de sus inscripciones. Al aplicarse a ciertas regiones geográficas, «Estado en Estados Unidos» y «condado en Estados Unidos» son semánticamente disyuntos a pesar de que cada subordinado de uno de ellos contiene varios subordinados del otro.

El requisito de disyunción semántica descarta de entrada la mayoría de los lenguajes ordinarios, por mucho que supongamos que carecen de ambigüedad. Hay que entender hasta qué punto ciertas cosas están prohibidas. Un sistema de notación no puede contener ningún par de términos que se crucen semánticamente, términos como «doctor» y «hombre inglés»; y si el sistema contiene, por ejemplo, el término «hombre», no podrá contener el término más específico «inglés» o el término más general «animal». Los caracteres de un sistema de notación están segregados semánticamente.

El requisito final de un sistema de notación es la *diferenciación finita semántica*; es decir, *por cada par de caracteres K y K' cuyas clases-de-subordinación no son idénticas, y por cada objeto h que no esté subordinado a ambos, debe ser posible determinar teóricamente que: o h no se subordina a k o h no se subordina a k'* . Esta condición limita de manera considerable la clase de siste-

mas que pueden considerarse notacionales. Pensemos, por ejemplo, en un sistema que consista en números árabes fraccionarios totalmente reducidos, que tengan como subordinados a objetos físicos según su peso en fracciones de un gramo. En este caso se cumplen los requisitos sintácticos de disyunción y diferenciación finita, y los requisitos semánticos de no-ambigüedad y disyunción. Pero dado que no se establece un límite de diferencias significativas en peso, siempre existirán muchos caracteres para los que ni la medición más precisa podrá demostrar que un objeto no se subordina a todos ellos a la vez. Por tanto, este sistema no podrá ser notacional.

Desde el punto de vista de la semántica, el sistema que acabamos de describir es totalmente denso (es decir, sus clases-de-subordinación están ordenadas de tal modo que ninguna inserción de otras clases en su posición normal destruirá la densidad) e infringe la quinta condición por doquier. Pero esta condición también se puede infringir en algunos sistemas que semánticamente son totalmente discontinuos —es decir, que no son en ninguna ocasión semánticamente densos—. En otros sistemas que semánticamente son de manera total o parcial discontinuos, esta infracción puede estar localizada y no generalizada. Un sistema en el que cada fracción arábiga reducida tiene como subordinados a todos aquellos objetos del peso indicado que son idénticos al diamante de Cullinan y solamente a éstos (de modo que el campo de referencia consista en un solo objeto) tampoco estará diferenciado semánticamente.¹⁴ Si un sistema contiene dos caracteres « a » y « b » y todos los objetos que pesan un gramo o menos obedecen a « a », mientras que todos los objetos que pesan más de un gramo obedecen a « b », dicho sistema carece de diferenciación semántica y no puede ser un sistema de notación, con independencia de todos los demás caracteres y clases-de-subordinación que pueda abarcar.

14. A partir de ahora escribiré a menudo «diferenciado», o «articulado», en lugar de «finitamente indiferenciado»; también continuaré abreviando «totalmente denso» como «denso».

6. NOTACIONES

Los cinco requisitos de un sistema de notación que hemos nombrado son negativos y generales: sólo pueden ser satisfechos por sistemas con caracteres nulos o incluso sin caracteres. Estos requisitos están pensados más para evitar problemas que de otro modo serían inevitables que para asegurar un vocabulario y una gramática adecuada a una temática dada. Son una suerte de código de construcción, que legisla contra los fallos en la construcción sin indicar qué tipo de viviendas requieren ciertas familias.

Tampoco cubren gran número de otras características que pudiesen ser esenciales. No hay ningún requisito de que el conjunto de caracteres atómicos sea lo suficientemente pequeño para ser manejable o siquiera finito. No hemos impuesto ningún requisito de durabilidad, maniobrabilidad, facilidad de escritura o lectura, de gestión gráfica, de eficacia mnemónica, o de posibilidad de duplicación e interpretación. Todas estas propiedades pueden ser muy deseables y hasta cierto punto necesarias para que un sistema de notación funcione, y estudiar estas cuestiones de ingeniería puede resultar fascinante y provechoso. Pero nada de esto tiene que ver con la función teórica básica de los sistemas de notación.

Hasta ahora, he hecho hincapié en los aspectos nominativos o predicativos de los símbolos, no en su fuerza asertiva, imperativa o interrogativa, y he tomado los caracteres por predicados o etiquetas, más que por frases. Esto es normal en este contexto, ya que el modo gramatical de un carácter rara vez tiene importancia en los sistemas de notación. Por ejemplo, en inglés-sonido, una secuencia de letras puede representar a cierta secuencia de sonidos; pero sería gratuito concluir que la secuencia de letras afirma que dichos sonidos ocurren en dicha secuencia o que les ordena que lo hagan. Nadie se pregunta si la secuencia de letras es verdadera o falsa y nadie le responde: «Sí, señor!» o: «No, no lo haré». Podríamos aventurar de antemano que la ausencia de un modo gramatical es una característica de los sistemas de notación, pero, de hecho, no lo es. Supongamos, por ejemplo, que añadiéramos operadores a un sistema de notación, de manera que, por ejemplo, aunque «vo» re-

presentara a un sonido-*v* seguido de un sonido-*o*, «+vo» afirmara que a un sonido-*v* le sigue un sonido-*o*, «!vo» ordenara que a un sonido-*v* le siguiera un sonido-*o*, y «?vo» preguntara si a un sonido-*v* le sigue un sonido-*o*. El sistema no dejaría por eso de ser un sistema de notación. Del mismo modo, si priváramos al inglés-objeto de oraciones (*sentences*) y lo limitáramos a expresiones (*phrases*), no se convertiría por eso en un sistema de notación. Lo que trato de decir es que igual que el tiempo verbal no tiene importancia para los lenguajes cuando éstos son lógicos, el modo gramatical no la tiene cuando son de notación. El carácter lógico o ilógico de un sistema no depende de la mera ausencia o presencia de un tiempo verbal, del mismo modo que su carácter notacional tampoco depende de la mera ausencia o presencia de un modo gramatical.

Para seguir simplificando las cosas, hablaré normalmente como si los únicos predicados implicados fueran predicados unilocales de individuos. Para cubrir los casos donde existen predicados plurilocales o predicados de clases, prácticamente lo único que tenemos que hacer, sin alterar la forma de ninguno de nuestros cinco requisitos, es considerar las secuencias y las clases, así como los individuos, como «objetos» que pueden subordinarse a un carácter.¹⁵

En síntesis: las propiedades que precisa un sistema de notación son la no-ambigüedad, y la disyunción y diferenciación sintáctica y semántica. No se trata en absoluto de que estas propiedades sean meramente recomendables para que la notación sea buena y útil, sino que constituyen las propiedades que distinguen los sistemas de notación —tanto buenos como malos— del resto de los sistemas. Todas derivan del objetivo primario al que debe servir una partitura; y todas son requeridas de forma categórica en cualquier sistema de notación que sea siquiera teóricamente funcional. Por tanto, un sistema será de notación si y sólo si todos los objetos que se subordinan a las inscripciones de un carácter dado pertenecen a

15. La manera de formular una versión aceptable desde el punto de vista nominalista acerca de nuestros cinco requisitos es bastante obvia siempre que todos los predicados implicados, ya sean monolocales o plurilocales, sean predicados de individuos; además, un nominalista no tendrá que aceptar los predicados ineliminables de clases, ya que para él ningún lenguaje aceptable contendrá tales predicados.

la misma clase de subordinación y podemos determinar, teóricamente, que como máximo cada marca pertenece y cada objeto se subordina a inscripciones de un solo carácter en particular.

Las cinco condiciones son mutuamente independientes en el sentido lógico habitual, a saber: el cumplimiento o incumplimiento de una o varias de ellas no implica el cumplimiento ni el incumplimiento de ninguna de las otras. Y aunque estas condiciones han sido diseñadas para definir los sistemas de notación, otros tipos importantes de sistemas de símbolos se distinguen por el incumplimiento de determinadas combinaciones de estas condiciones.

El estudio técnico intrincado, abstracto y probablemente tortuoso que hemos llevado a cabo en las páginas precedentes de este capítulo nos ha proporcionado una manera de analizar, comparar y contrastar de forma significativa los múltiples sistemas de simbolización que se utilizan en el arte, la ciencia y la vida en general. Antes de volver a cuestiones específicas relativas a la simbolización en las artes, me gustaría examinar algunos sistemas de otros campos.

7. RELOJES Y CONTADORES

Supongamos que tenemos un simple medidor de presión con una esfera y una sola aguja que se mueve suavemente en el sentido de las agujas del reloj a medida que aumenta la presión. Si no hay números o ningún otro tipo de marcas en la esfera, y cada posición diferente de la aguja constituye una diferencia de carácter, el instrumento no estará utilizando ninguna notación para indicar la presión. Los requisitos de diferenciación sintáctica no se habrán cumplido, ya que será imposible determinar la posición de la aguja con absoluta precisión. Y dado que la ordenación semántica de las presiones también es densa, tampoco existirá una diferenciación semántica.

Si, por ejemplo, marcamos la esfera con cincuenta puntos, ¿se puede decir entonces que el esquema de símbolos es de notación? Dependerá de cómo deba leerse el medidor. Si lo que cuenta es la posición absoluta de la aguja en la esfera, los puntos sólo ser-

virán como ayuda para determinar esta posición, de modo que el esquema seguirá siendo indiferenciado tanto sintáctica como semánticamente. Un esquema de notación estaría presente, pero los caracteres de esta notación (los puntos de gradación) no serían los caracteres del esquema de símbolos del medidor (las posiciones absolutas de la aguja). En realidad, los puntos pertenecerían a un esquema auxiliar que ayudaría a establecer de forma aproximada la posición de la aguja.

Supongamos ahora otra posibilidad: que la esfera tuviera que leerse de forma que cada punto se interpretara como el centro de una región tal que cualquier presencia de la aguja dentro de esa región se interpretara como una inscripción del mismo carácter. Esto constituiría un esquema de notación siempre que las cincuenta regiones de la esfera fueran disyuntas y estuvieran separadas por algún hueco, por pequeño que este fuera. El sistema sería de notación siempre que los rangos de presión correlacionados con los cincuenta caracteres también fueran disyuntos y estuvieran separados por algún hueco, por pequeño que fuera.

No se trata de alternativas artificiales. Nos encontramos con ejemplos concretos de esto varias veces al día. Consideremos un reloj de pulsera ordinario sin segundero. La aguja que indica la hora sólo se suele utilizar para identificar las doce divisiones de medio día, por lo que constituye una forma notacional. Lo mismo sucede con el minuterero si se utiliza para identificar una de las sesenta divisiones de la hora; pero si se entiende que la distancia absoluta desde el minuterero a la marca precedente indica el tiempo absoluto que ha transcurrido desde que la aguja pasó por esa marca, el sistema de símbolos no será notacional. Por supuesto, si marcamos algún límite —ya sea de medio minuto, de un segundo o menos— sobre la precisión de la lectura que podemos hacer así, este sistema también podría ser de notación. En un reloj con segundero, el minuterero se lee como notación y el segundero puede leerse de cualquiera de las dos formas.

Pero ahora supongamos que el campo de referencia es de un tipo muy distinto y que nuestros instrumentos no dan parte de la presión o del tiempo, sino del número de monedas introducidas

en una hucha infantil que tiene capacidad para cincuenta monedas. Si la cantidad de monedas fuera indicada a través de un dispositivo de números árabes situado en la hucha, evidentemente el sistema será de notación. Pero ¿qué pasaría si el indicador fuera una aguja como en nuestro medidor de presión? Si interpretamos cada posición en la esfera como un carácter, independientemente de que la esfera esté graduada o no, el sistema estará indiferenciado sintácticamente y semánticamente, como en el caso del primer medidor de presión descrito anteriormente. El hecho de que los elementos del campo de referencia sean del todo distinguibles no garantiza la diferenciación semántica; de hecho, si sólo hubiera un objeto y fuera imposible determinar teóricamente a cuál de entre dos caracteres se subordina, tampoco existiría una diferenciación semántica. Además, sería muy ineficaz leer el contador de esta manera, ya que nunca nos diría exactamente cuántas monedas han sido introducidas en la hucha y, en caso de que cada número de monedas se correspondiera sólo con un carácter, habría un número infinito de caracteres vacantes. Si, por otra parte, interpretamos todas las posiciones dentro de una región determinada como diferentes caracteres correspondientes al mismo número de monedas, entonces el sistema sería redundante y, por tanto, no serían semánticamente disyuntos. Sin embargo, si la esfera estuviera graduada y se leyera de modo que sólo hubiera cincuenta caracteres sintácticamente disyuntos y diferenciados, y de manera que cada uno de ellos se relacionara con un número diferente de monedas, entonces se trataría de un sistema de notación.

8. ANALÓGICOS Y DIGITALES

El medidor de presión que hemos descrito anteriormente es un ejemplo puro y elemental de lo que llamamos una computadora analógica. El contador de monedas que muestra números es un ejemplo simple de lo que llamamos una computadora digital; y un reloj ordinario, leído de la forma habitual, combina computadoras analógicas y digitales. Pero la diferencia entre las máquinas o sis-

temas analógicos y digitales es más fácil de ilustrar que de definir, y algunas ideas actuales al respecto están equivocadas. Aclaremos, pues, que un sistema digital no tiene nada que ver con los dígitos y un sistema analógico no tiene nada que ver con la analogía. Los caracteres de un sistema digital pueden tener como inscripciones objetos o acontecimientos de cualquier tipo; y los subordinados en un sistema analógico pueden ser tan remotos y diferentes de los caracteres como queramos. Si la correlación entre caracteres y clases-de-subordinación hiciera que un sistema fuera analógico, entonces los sistemas digitales también serían analógicos. Dado que hay pocas posibilidades de que se abandonen los engañosos términos tradicionales de «analógico» y «digital», quizá lo más sensato sea intentar disociarlos de la analogía, del dígito y de un montón de palabrería al respecto, y distinguirlos a partir de su densidad y diferenciación, aunque éstos no sean términos opuestos.

Un *esquema* de símbolos será análogo si es sintácticamente denso; un *sistema* será análogo si es sintácticamente y semánticamente denso. Los sistemas análogos son extremadamente indiferenciados tanto sintácticamente como semánticamente: por cada carácter existe un número infinito de otros caracteres, de modo que resulta imposible determinar jamás que cierta marca no pertenece a todos ellos ni que cierto objeto no se subordina a todos ellos. Es evidente que un sistema de este tipo es la antítesis de un sistema de notación. Pero aunque la densidad implica una total falta de diferenciación, una total falta de diferenciación no implica densidad y un sistema sólo será análogo si es denso.

Por otro lado, un esquema digital es totalmente discontinuo y en él los caracteres están correlacionados uno a uno con las clases-de-subordinación de un conjunto igualmente discontinuo. Pero aunque la diferenciación implica discontinuidad, la discontinuidad no implica diferenciación ya que, como hemos visto, un sistema que sólo incluya dos caracteres puede estar totalmente indiferenciado tanto sintácticamente como semánticamente. Para ser digital, un sistema no sólo debe ser discontinuo, sino estar totalmente *diferenciado*, sintácticamente y semánticamente. Si, como hemos supuesto en el caso de algunos de los sistemas que hemos exami-

nado, también es no-ambiguo y disyunto sintáctica y semánticamente, se tratará de un sistema de notación.

A veces se dice que las computadoras digitales alcanzan una precisión completa, mientras que las analógicas sólo pueden alcanzar una buena aproximación.¹⁶ Esto sólo es cierto en la medida en que la tarea de una computadora digital es contar, mientras que la de una computadora analógica es registrar una posición absoluta en un continuo. Las verdaderas virtudes de los instrumentos digitales son las de los sistemas de notación: definición y posibilidad de repetir las lecturas. Por su parte, los instrumentos analógicos ofrecen mayor sensibilidad y flexibilidad. Con un instrumento analógico no tenemos que adaptarnos a un umbral más bajo de discriminación: el único límite que se impone sobre la acuidad de nuestra lectura será el límite (variable) en la precisión con la que podamos, por ejemplo, determinar la posición de una aguja en una esfera. Sin embargo, una vez que hayamos establecido la máxima acuidad de discriminación requerida, estaremos en condiciones de construir un instrumento digital (si es que estamos en condiciones de construir un instrumento) que nos dé lecturas con esa precisión. Cuando se trata de medir o estimar, es probable que el instrumento analógico desempeñe un papel decisivo en un principio, en la fase exploratoria, antes de que se fijen unidades de medición, si bien una vez fijadas éstas, es relevado por un instrumento digital convenientemente diseñado.

Si sólo los sistemas totalmente densos son analógicos y sólo los totalmente diferenciados son digitales, habrá muchos sistemas que no sean de ninguno de estos tipos. Algunos de ellos estarán diferenciados sólo sintáctica o semánticamente; otros, aunque estén diferenciados tanto sintáctica como semánticamente, no serán densos ni sintáctica ni semánticamente. Cuando un sistema es denso sintáctica, pero no semánticamente, como en el caso del contador con la esfera sin marcar, el resultado suele ser por lo general, aun-

que no por fuerza (véase la nota 7 del capítulo 6), un gasto enorme o una redundancia: o existen muchos caracteres vacantes o conjuntos inmensos de caracteres coextensivos. Cuando un sistema es semántica, pero no sintácticamente denso, el resultado puede ser un sistema inapropiado o ambiguo: existen algunas clases-de-subordinación necesarias que no son nombradas, o muchas clases que comparten el mismo nombre. En cualquier caso, estos sistemas mestizos rara vez sobreviven en la práctica computacional; hay una tendencia a encajar las propiedades sintácticas con las semánticas, propia de los sistemas analógicos y digitales. Si estamos predispuestos a aplicar un esquema simbólico articulado disponible a un campo previamente indiferenciado, tratamos de proporcionar símbolos que posean clases-de-subordinación diferenciadas, dividiendo, combinando y eliminando. Las cantidades fraccionales que no quedan registradas por nuestro medidor tienden a desestimarse y las unidades más pequeñas que puede discriminar se entienden como las unidades atómicas de aquello que se está midiendo. Si una estructuración previa se resistiera autoritariamente a esta operación, podríamos olvidarnos de nuestro sistema digital y utilizar un sistema analógico. En este caso, como en todos los demás, el desarrollo y aplicación de un sistema de símbolos es un proceso dinámico de análisis y organización; las tensiones que provoca pueden resolverse a fuerza de ajustes a cada lado del sistema, hasta que se restablezca el equilibrio por lo menos temporalmente.

Al margen de sus aplicaciones en las computadoras, existen muchos sistemas que no son ni analógicos ni digitales. Por ejemplo, si consideramos los términos «a mitad de camino entre a y b », «a mitad de camino entre a y a mitad de camino entre a y b », «a mitad de camino entre b y a mitad de camino entre a y b », «a mitad de camino entre a y a mitad de camino entre a y a mitad de camino entre a y b », y así indefinidamente. Este sistema está diferenciado sintácticamente, pero es semánticamente denso;¹⁷ sus clases-de-

16. Véase, sin embargo, el comentario de John von Neumann, «The General and Logical Theory of Automata», en *Cerebral Mechanisms in Behavior*, Lloyd A. Jeffress (comp.), Nueva York, John Wiley & Sons, Inc., 1951, págs. 7 y sigs.

17. La ordenación sintáctica de estos términos (comenzando por términos de una sola letra ordenados alfabéticamente, para pasar después a términos de dos letras ordenados alfabéticamente, y así sucesivamente) es completamente discontinua y el sistema también es sintácticamente diferenciado; sin embargo, la ordenación de estos términos según la propiedad

subordinación son los puntos (las clases-de-unidades de puntos) sobre un segmento de línea. Lejos de ser un ejemplo que nos hayamos inventado para ilustrar este argumento, este sistema es parte del inglés ordinario. Todo dependerá de si se puede producir una composición ilimitada de caracteres a partir de otros. Cuando existe un límite en la longitud del mensaje que es posible producir (por ejemplo, en el número de decimales), como en el caso de las computadoras, ningún sistema no-ambiguo con un esquema notacional podrá tener un conjunto denso de clases-de-subordinación.¹⁸

9. TRADUCCIÓN INDUCTIVA

Entre las múltiples formas en las que una computadora puede procesar mensajes se encuentran la *supresión* y el *suplemento*. La primera se da, por ejemplo, cuando se escanea una curva y se informa de la posición de algunos puntos. La segunda cuando introducimos algunos puntos y producimos o bien una curva o bien otros puntos por interpolación o extrapolación. La mayoría de veces, aunque no siempre, sólo la supresión participa de la traducción desde un mensaje analógico a uno digital, y el suplemento, en la traducción desde uno digital a uno analógico. El proceso de suplementar ilustra algunas funciones importantes de los símbolos.

semántica de la posición de izquierda a derecha de los puntos subordinados es densa, y el sistema es semánticamente indiferenciado por completo. Antes cité un ejemplo similar, el de los números racionales árabes que tienen como subordinados objetos físicos según su peso en fracciones de un gramo; en este caso la ordenación sintáctica deriva del orden de los dígitos, y la semántica, del orden del peso ascendente. Un solo sistema de caracteres, ordenado de forma diferente, sólo puede ser sintácticamente discontinuo por completo y semánticamente denso, o sintácticamente denso y semánticamente discontinuo por completo, porque la densidad y la discontinuidad dependen de la ordenación. Por supuesto, no encontramos sistemas de este último tipo entre los lenguajes, que —ya sean naturales o notacionales— son siempre sintácticamente diferenciados; pero ya hemos citado antes un ejemplo de entre los sistemas no-lingüísticos (apartado 7) en el sistema del contador sin graduar, donde cada punto de la esfera constituye un carácter, y más adelante encontraremos ejemplos más importantes (capítulo 6, apartado 2).

18. Una computadora siempre estará limitada de esta manera; pero también un hablante está limitado por su mortalidad. No es el sistema decimal en general o el lenguaje inglés el que impone estos límites.

Pensemos en unas máquinas diseñadas para recibir dos o más puntos y proporcionar el resto. A una máquina tosca le bastará hacer girar una rueda o lanzar un dado para seleccionar cada punto.¹⁹ No se puede decir que sus opciones se basen en ningún tipo de datos; la evidencia disponible se ignora por completo. En el extremo opuesto, una máquina podría estar construida para trabajar sólo con líneas rectas. Dos puntos cualesquiera determinarían siempre una línea y, por tanto, también todos los puntos que pueden ser interpolados y extrapolados de ella. Lejos de ser ignorada, la evidencia disponible dictaminaría todos los puntos restantes, al determinar la línea que se elige. La primera máquina no sería más que una rueda de ruleta, mientras que la segunda sería una calculadora simple, como una máquina de sumar.

Ahora consideremos una computadora capaz de manejar curvas de varios tipos. Cuando los datos son compatibles con varias de estas curvas, ¿cómo podrá decidir la computadora a cuál corresponden? Incluso si recurre a dar vueltas a una rueda o a lanzar unos dados, será muy diferente de nuestra primera máquina, ya que esta última, como la segunda, elige entre curvas y no entre puntos y rechaza las curvas que son incompatibles con la evidencia. Si se da un orden de preferencia lineal entre las curvas y se pide a la máquina que elija las curvas que queden en la posición más alta de dicha escala, el azar no participará en absoluto del proceso. O dicha escala podrá ser utilizada para hacer un cálculo de posibilidades, de modo que aunque se utilice una ruleta o unos dados para decidir, la decisión no sea estrictamente arbitraria. Sin embargo, en todos estos casos, excepto para anular las curvas que entran en conflicto con los datos, la máquina funciona con independencia de lo que haya sucedido anteriormente.²⁰

19. En el contexto actual «selecciona», «elige», «decide», etc., no implican ninguna deliberación sino que significan simplemente «da una respuesta entre varias respuestas alternativas». Sobre las computadoras con un elemento de azar, véase A. M. Turing, «Computing Machinery and Intelligence», *Mind*, vol. 59, 1950, págs. 433-460.

20. Mi enfoque a lo largo de este apartado sólo persigue un análisis esquemático simple del proceso de suplementación. Pueden existir variaciones y elaboraciones de todo tipo. Puede que no se trate de elegir una curva, sino un grupo de curvas; por ejemplo, si se

Una máquina más sofisticada podría hacer un mayor uso del pasado. Supongamos que hemos introducido datos en una máquina, que ésta ha optado por una cierta curva, que se le han proporcionado datos adicionales, que según estos datos ha optado por una segunda curva, y así sucesivamente. Todas las curvas por las que ha optado pueden entenderse como pasos en la resolución de un único problema cuyos datos acumulativos fueran todos los que se han proporcionado desde el principio hasta el final. Cuando se vacían los registros y se vuelven a proporcionar nuevos datos, la máquina vuelve a trabajar sobre otro problema. Cada vez que se enfrenta a un nuevo problema, nuestra máquina tomará como referencia los problemas a los que se ha enfrentado con anterioridad. Tras eliminar las curvas incompatibles con los datos presentes, puede encontrar problemas anteriores con conjuntos de datos que incluyen el conjunto presente entre ellos y se puede proceder a anular cualquier curva que entre en conflicto con estos conjuntos más inclusivos. Por tanto, considera no sólo la evidencia inmediata, sino también la evidencia de casos pasados.

Sin embargo, si la máquina puede manejar las suficientes curvas, su eliminación a partir de datos presentes y pasados siempre dará por resultado una amplia gama de alternativas, tan amplia, de hecho, que no excluya ninguna predicción sobre el resto de puntos.²¹ Al margen de para cuántos valores de x sepamos el valor de y , para cada subsiguiente valor m de x y cada valor n de y , habrá

precisa la ordenada de sólo una o unas pocas abscisas, se puede ignorar la diferencia entre curvas que coincidan en estas abscisas. Asimismo, se le puede pedir a la máquina que en lugar de eliminar las curvas que no se ajusten a los datos, escoja, entre las curvas que se ajusten a ciertos estándares de suavidad, la que está más cerca de ajustarse a los datos, aunque ésta no pase por ninguno de los puntos. De nuevo, es posible que lo que se requiera no sea seleccionar o rechazar curvas, sino calificarlas según su probabilidad relativa. Además, la forma en que se considera la experiencia de problemas pasados puede ser complicada y sutil. Cuando también participa una escala de preferencia, ésta puede basarse en la simplicidad de un tipo o de otro, en más factores o tan sólo en otros factores diferentes; puede ser fija o variable. Finalmente, de forma más general podemos leer «puntos» y «curvas», como «ejemplos» e «hipótesis». Nada de esto contradice los temas centrales que hemos discutido anteriormente.

21. *Ibid.*, FFF, pág. 72-81.

al menos una curva compatible que pase por m , n . Esto será así para cualquier conjunto más exhaustivo de datos de problemas pasados. De manera que cuanto menos circunscrita esté la máquina, más a menudo tendrá que consultar una escala de preferencia fija obligatoria o recurrir a un cambio de procedimiento. La máquina erudita deberá ser o una tozuda o una caprichosa.

Ambos defectos se corrigen si la máquina es capaz de ir adquiriendo hábitos. Para sacar el máximo partido de la experiencia, se requiere la inercia apropiada. Supongamos que una máquina está diseñada para que, al tomar cualquier decisión tras haber tomado una primera, no consulte sólo los datos del problema presente y de problemas pasados relacionados, sino también el registro de todas sus opciones anteriores. Entre las curvas que sobrevivan, la supresión basada en estos datos seleccionará, o por lo menos favorecerá, aquellas que haya utilizado más frecuentemente en el pasado. Y una vez que haya elegido una curva, se quedará con ella a menos que nuevos datos la fuercen a cambiarla. El hábito establece o modifica una inclinación preferencial y produce a menudo una única elección.

Lo que hasta ahora he llamado «las curvas que puede manejar una máquina» constituye el inventario de respuestas que ella es capaz de dar. Pero hasta este momento no se ha establecido ninguna distinción entre aquellas curvas con las que la máquina cuenta de entrada y aquellas (si es que existe alguna) que es capaz de inventar. Si introducimos tres puntos no lineales en una máquina que inicialmente sólo puede responder con líneas rectas, es posible que ésta sea capaz de producir una curva nueva para situar esos datos. Pero podríamos describir esta máquina como una máquina que, entre todas las curvas que está en condiciones de manejar, siempre elige una línea recta, excepto cuando los datos la fuerzan a tomar una opción diferente. La cuestión de cuáles son las curvas que estaban «desde el principio» y cuáles han sido «generadas» por la máquina queda desplazada por la cuestión de cuáles son las curvas que la máquina puede manejar y cómo elige entre ellas.

Todas estas máquinas llevan a cabo un trabajo de suplementación, algunas por simple adivinación, otras por puro cálculo y

otras, aún, por una mezcla de las dos cosas. Algunas no tienen en cuenta la evidencia, otras lo hacen sólo un poco y otras consideran la evidencia de forma extensiva y compleja. Las que toman en cuenta la evidencia operan con las curvas que relacionan los puntos dados con el resto. Algunas de estas máquinas apenas son capaces de manejar unas pocas curvas, algunas muchas y otras pueden manejar todas las curvas posibles del universo. Si una vez que se han hecho todas las eliminaciones basadas en la evidencia, se enfrentan con varias alternativas posibles, ciertas máquinas siempre aplican una escala de preferencias y toman una única opción. Otras que no tienen un procedimiento tan automático, a veces tienen que recurrir al azar. Entre éstas, algunas máquinas se basan en opciones pasadas que una vez realizadas inauguran hábitos y perpetúan en la medida de lo posible las decisiones arbitrarias; otras máquinas, en cambio, no lo hacen.

Hay una serie de preguntas sobre la naturaleza de la inducción que exigen nuestra atención en este punto.²² Son las siguientes: ¿se convierte la suplementación en inducción si se tiene en cuenta la evidencia? ¿O sólo en esas ocasiones en que la evidencia deja alternativas abiertas, de modo que se deben tomar decisiones por otros medios? ¿O sólo cuando estas decisiones se toman por azar? Quizá sea menos importante responder a estas preguntas que tener en cuenta sus diferentes líneas de demarcación. ¿Cuáles son las características de la inducción en cuanto actividad realizada por los seres humanos? Es evidente que podemos registrar la evidencia de forma sutil y sofisticada. También que somos capaces de manejar cualquier curva posible (o hipotética). Y en general tendemos a aferrarnos a una opción mientras la evidencia nos lo permita. Pero ¿disponemos de un orden preferencial completamente establecido entre estas curvas o, por el contrario, nos vemos forzados en ocasiones a recurrir al azar?

22. Véase Marvin Minsky, «Steps toward Artificial Intelligence», en *Computers and Thought*, E. A. Feigenbaum y J. Feldman (comps.), Nueva York, McGraw-Hill Book Co., Inc., 1963, págs. 448-449. Este artículo apareció por vez primera en el número especial sobre ordenadores de *Proceedings of the Institute of Radio Engineers*, 1961.

Este breve recuento de algunas formas de suplementar un mensaje nos lleva directamente al fondo de un controvertido debate actual en la epistemología. Pero más próximas a la cuestión que ahora nos concierne están las características especiales del funcionamiento de los símbolos que hemos revelado, no sólo en la inducción manifiesta sino también en procesos tan afines como los que sirven para detectar la categoría y la percepción del patrón. En primer lugar, que la evidencia se hace efectiva sólo a través de la aplicación de un símbolo general (una etiqueta, un término o una hipótesis) que tenga una extensión que incluya los datos; en segundo lugar, que las alternativas son sobre todo dichos símbolos, divergentes en extensión, más que particulares aislados; en tercer lugar, que sólo a través del uso de dichos símbolos se pueden desarrollar hábitos adecuados para ahorrar tiempo y esfuerzo. Quizá sea esto lo que caracteriza la conducta cognitiva en general.

10. DIAGRAMAS, MAPAS Y MODELOS

Los diagramas, ya sean producto de instrumentos de registro, apéndices de textos expositivos o manuales de uso, suelen ser considerados —debido a su aspecto pictórico y su contraste con los elementos verbales y matemáticos que le acompañan— como puramente analógicos. Algunos, como un dibujo a escala para una maquinaria, son en efecto analógicos; mientras que otros, como los diagramas de hidratos de carbono, son digitales; y otros, aún, como los mapas de carreteras, son mixtos.

La mera presencia o ausencia de letras o números no implica ninguna diferencia. Lo que importa en un diagrama es cómo debemos leerlo, del mismo modo que sucedía con la esfera de un instrumento de medición. Por ejemplo, si las figuras en un barógrafo o un sismógrafo indican ciertos puntos por los que pasan las curvas, pero cada punto de la curva es un carácter con su propia denotación, el diagrama será puramente analógico o *gráfico*. Pero si la curva de un diagrama que muestre la producción anual de automóviles a lo largo de una década se limita a unir los diversos

puntos numerados para destacar la tendencia, los puntos intermedios de la curva no serán caracteres del esquema y el diagrama será puramente digital. Tampoco todos los diagramas sin caracteres alfabéticos o numéricos son siempre analógicos. Por ejemplo, muchos diagramas topológicos sólo necesitan tener el número adecuado de puntos o intersecciones conectadas por líneas en el patrón adecuado, sin que importe el tamaño o la situación de los puntos, ni la longitud y forma de las líneas. Es evidente que los puntos y las líneas funcionan aquí como caracteres en un lenguaje de notación; y estos diagramas, igual que la mayoría de diagramas de circuitos eléctricos, son puramente digitales. Es muy posible que esto nos sorprenda, puesto que solemos pensar en estos diagramas como imágenes muy esquematizadas. Sin embargo, la sorpresa debería servirnos para recordar que la diferencia fundamental entre lo digital o notacional y lo no-notacional, incluido lo analógico, no se basa en una idea vaga de analogía o semejanza, sino en los requisitos técnicos del lenguaje notacional.

Aunque los científicos y los filósofos han tendido a dar por supuestos los diagramas, se han visto forzados a devanarse los sesos sobre la naturaleza y función de los *modelos*.²³ Hay pocos términos que sean utilizados con tanta promiscuidad como «modelo» en el discurso científico y popular. Un modelo es algo que debe ser admirado o emulado, un patrón, un buen ejemplo, un tipo, un prototipo, un espécimen, una maqueta, una descripción matemática —casi cualquier cosa, desde una rubia desnuda a una ecuación cuadrática— y puede guardar casi cualquier relación simbólica con aquello de lo que es un modelo.

En muchos casos, un modelo es un ejemplo de aquello que modela: el ciudadano modelo es un buen ejemplo de ciudadanía, el modelo del escultor, una muestra del cuerpo humano, el modelo de moda, alguien que viste ropa, la casa modelo, una mues-

23. Una excepción de la primera cláusula la constituye Clerk Maxwell en su artículo sobre los diagramas, en la edición undécima de la *Encyclopedia Britannica*, vol. VIII, Cambridge, C.U.P., 1910, págs. 146-149. Un ejemplo de la segunda lo da Boltzmann en el artículo sobre los modelos, de la misma edición, vol. XVIII (1911), págs. 638-640.

tra de lo que ofrece el constructor, y el modelo de un conjunto de axiomas es un universo subordinado.

En otros casos, los papeles se invierten: el modelo denota, o tiene como ejemplo, lo que modela. El coche de cierto modelo pertenece a cierta clase. Un modelo matemático es una fórmula aplicable al proceso o estado del objeto modelado. Lo que se modela es el caso particular que encaja con la descripción.

«Modelo» es un término que se podría evitar en todos estos casos, usando en cada caso términos menos ambiguos y más informativos, y reservándolo para aquellos casos donde el símbolo no sea ni un ejemplo, ni una descripción verbal o matemática: el barco modelo, la excavadora en miniatura, el modelo de un arquitecto de un campus universitario, el modelo en arcilla o madera de un automóvil. Ninguno de éstos es una muestra —un barco, una excavadora, un campus o un coche—; y ninguno es una descripción, son no-verbales.²⁴ Los modelos de este tipo son, en efecto, diagramas, a menudo en más de dos dimensiones y con partes móviles; o, dicho de otra manera, los diagramas son modelos planos y estáticos. Igual que el resto de diagramas, los modelos pueden ser digitales, analógicos o mixtos. Los modelos moleculares compuestos de pelotas de ping-pong y palillos chinos son digitales. Un modelo funcional de un molino de viento podrá ser analógico. Un modelo a escala de un campus universitario, con *papel maché* verde en lugar de hierba, cartón rosado en lugar de ladrillos, plástico transparente en lugar de cristales, etc., será analógico respecto de las dimensiones espaciales, pero digital en relación con los

24. Como se observó en el capítulo 2, apartado 4, una muestra puede tomar el papel denotativo de la etiqueta que ejemplifique y convertirse en coextensiva de ella. La casa-muestra puede igualmente funcionar como un modelo denotativo de casas en construcción, con inclusión de sí misma, y se ejemplificará como una etiqueta. Difiere de la maqueta del mismo modo que «polisilabo» difiere de «monosilabo». Igualmente la aplicación literal de un esquema puede ser un modelo de aplicaciones metafóricas, o puede ser, a la vez, una muestra y un modelo denotativo de todas las aplicaciones. De paso, digamos que los modelos, contrariamente a lo que a veces se supone, no son necesariamente metafóricos. El que la aplicación de un modelo, como el de cualquier otra etiqueta, sea metafórica, dependerá de si la aplicación viene orientada por una aplicación literal ya prioritariamente establecida.

materiales. De manera que, tal vez, el primer paso para librarnos de un montón de romanticismo confuso en torno a los modelos sea reconocer que se pueden tratar como diagramas.

Pero ¿en qué se diferencia significativamente como símbolo un diagrama de cableado de ciertas instrucciones verbales, un mapa de carretera de una fotografía aérea o un modelo de barco de su representación escultórica? Responderé a estas preguntas más adelante, ya que ahora no pretendo estudiar en profundidad los diagramas y los modelos, sino tan sólo ilustrar algunos de los conceptos y principios que hemos desarrollado en secciones anteriores.

La cuestión planteada al principio de este capítulo, relativa a la notación en las artes, no ha sido respondida. De hecho, prácticamente no la hemos vuelto a mencionar. Hemos tenido que dejarla a un lado mientras examinábamos algunas cuestiones preliminares acerca de la notación y los sistemas de símbolos en general. Pero la conexión es menos remota de lo que parece; una partitura, tal como la concibo, es un carácter de un lenguaje de notación; los subordinados de una partitura son por lo general interpretaciones; y la clase-de-subordinación es una obra. En el próximo capítulo, me gustaría considerar cómo se pueden aplicar algunos de nuestros resultados a ciertas cuestiones artísticas y cómo arrojan algo de luz sobre otros problemas filosóficos.

F: a . . .
Ecce modus primus Septimus atq; monachus
D: e . . .
sic noscitur atq; secundus
C: tense hanc Octa
F: a . . .
Accipiunt tertius sic uis existam
F: . . .
Quartus & is te
F: . . .
probatum Quintus
F: . . .
adeft iste Sextus
F: . . .
sic noscitur esse

PARTITURAS, BOCETOS Y GUIONES

Ningún experimento se puede repetir exactamente. Siempre habrá algo que sea diferente [...]. Cuando dices que repites un experimento, esto se reduce a decir que repites todas las características de un experimento que cierta teoría establece como relevantes. En otras palabras, repites el experimento como ejemplo de la teoría.

Sir GEORGE THOMSON*

1. PARTITURA

Una partitura es un carácter en un sistema de notación. Ni siquiera en la notación musical todos los caracteres constituyen una partitura, pero considero como partitura a todos los caracteres que pueden tener subordinados. Esto excluye a los caracteres puramente sincategoremáticos, por ejemplo, sin exigir que una partitura sea una composición completa o que no esté vacante. He ampliado el rango de aplicación de «partitura» para incluir caracteres del tipo que se describe en cualquier sistema de notación,¹ no sólo en la notación musical. Asimismo, a menudo me refiero a los subordinados de estos caracteres como interpretaciones, aun cuando en el uso ordinario no son interpretados o siquiera constituyen un acontecimiento; y del mismo modo llamo a las clases-de-subordinación obras, incluso cuando estas clases son de una naturaleza tal (por ejemplo, agregados fortuitos de objetos naturales) que no pueden considerarse obras en ningún sentido habitual de la palabra. Creo que todo esto puede ayudar a que tengamos presente tanto el ejemplo cardinal de la música, como los principios más generales que estamos ilustrando.

* En «Some Thoughts on Scientific Method», conferencia pronunciada el 2 de mayo de 1963, publicada en *Boston Studies in the Philosophy of Science*, vol. II, Nueva York, Humanities Press, 1965, pág. 85.

1. Pero hay que tener en cuenta que lo mismo no es cierto de «cualquier esquema de notación». El uso del término por el que hemos optado aquí sólo considera los caracteres de los *sistemas* de notación como partituras.

Anverso:

Página de un manuscrito, finales del siglo XI. Fol. 127 v. de Lat. 7211, Bibliothèque Nationale, París.

Hemos descubierto que una partitura define una obra, pero que se trata de una definición peculiar y privilegiada, sin competidores. Una clase está determinada únicamente por la partitura, del mismo modo que por la definición; pero la partitura, a diferencia de la definición ordinaria, también queda determinada por cada miembro de esa clase. Si conocemos el sistema de notación y la interpretación de una partitura, es posible averiguar la partitura a partir de ellos. La identidad de la obra y de la partitura se preserva a lo largo de una serie de pasos, cada uno de ellos dado desde la interpretación subordinada a la inscripción de la partitura, o desde la inscripción de la partitura a la interpretación subordinada, o desde una inscripción de la partitura a una copia verdadera de ella. Sólo si el lenguaje en que se escribe una partitura es notacional —satisface los cinco requisitos que hemos detallado— tenemos la garantía de que se preserva la identidad de la obra y de la partitura. No se supone ninguna partición inherente de la temática y las interpretaciones de una obra pueden variar mucho y en muchos aspectos.

Como anticipamos, la redundancia es una transgresión común y menor de la notación. A consecuencia de ella, en una cadena del tipo que hemos descrito, las inscripciones de partitura pueden no ser todas copias verdaderas las unas de las otras; aunque todas serán semánticamente equivalentes, es decir, todas serán interpretaciones de la misma obra. Así pues, la preservación de la obra queda garantizada, pero no la de la partitura. Por tanto, la redundancia se podrá tolerar sólo en la medida en que la preservación de la obra sea prioritaria y la preservación de la partitura, secundaria.

Ninguno de nuestros lenguajes naturales normales constituye un sistema de notación. Estos *lenguajes discursivos* cumplen los dos requisitos sintácticos, pero no cumplen los tres requisitos semánticos. En consecuencia, rara vez encontramos una definición, o un conjunto de definiciones coextensivas, que estén determinadas únicamente por un miembro de la clase que definen. Como hemos visto, no siempre podemos culpar de esto a la ambigüedad; una carretilla pertenece a muchas clases-de-subordinación diferentes del castellano-objeto, es decir, se subordina a muchas descripciones de extensión diversa, como «objeto de madera», «vehículo

con ruedas», y tantas otras. En un lenguaje de este tipo, no existe una *única* definición, ni un conjunto de definiciones equivalentes, que el objeto dado satisfice. Pero en un sistema de notación, o incluso en un sistema que sólo se diferencia de la notación en que es redundante, todas las partituras que se ajustan a una interpretación dada son coextensivas, es decir, poseen, como subordinados, las mismas interpretaciones.

2. MÚSICA

Hasta ahora, he estado exponiendo cuestiones de teoría general sin examinar con mayor detalle ninguno de los sistemas de notación que de hecho se utilizan en las artes. La notación musical estandarizada ofrece un caso notable y al mismo tiempo familiar. Se trata de un sistema complejo, útil y —como la notación numérica árabe— común a usuarios de diferentes lenguajes verbales. Ninguna alternativa a este sistema ha adquirido fuerza y, en apariencia, ninguna otra cultura, como la india o la china, ha desarrollado una notación musical cuya efectividad a lo largo de los siglos sea comparable. La variedad y vitalidad de las recientes rebeliones contra este sistema demuestra la autoridad que ha alcanzado.²

Se ha llegado a pensar que la notación musical ordinaria tiene su origen en la introducción de los instrumentos de teclado, con sus teclas separadas y sus tonos espaciados; pero la cuestión de cuándo apareció la primera notación verdadera o el primer instrumento de teclado es tan difícil de precisar que la hipótesis no admite una investigación histórica concluyente. Además, esta hipótesis es inverosímil de antemano; la notación musical depende tanto de la invención del clavicordio como la notación alfabética depende de la máquina de escribir. El desarrollo de un esquema o sistema de notación no está supeditado a una intrincada segregación de marcas y objetos en conjuntos disyuntos y diferenciados,

2. No digo nada sobre sus méritos, estéticos o de otro tipo; véase el comentario que hago sobre esta cuestión más adelante, en este mismo apartado.

sino que a menudo se construye a pesar de la práctica continuidad entre ambos dominios.

En algunos manuscritos medievales, para indicar el tono, las marcas se colocaban más altas o bajas en relación con las sílabas o palabras de una canción.³ No se comenzaron a añadir líneas horizontales hasta más tarde. En un primer momento, estas líneas podrían haber actuado como meras guías para calibrar una posición absoluta, como las marcas de gradación en un termómetro, que se entiende como instrumento analógico. Cuando las líneas y los espacios entre ellas se convierten en los caracteres del sistema, y las sílabas o los signos de notas pasan a servir sólo para señalar uno de estos caracteres, comienza a aparecer una auténtica notación. Sin embargo, no son los orígenes o el desarrollo de este sistema lo que más me preocupa aquí, sino hasta qué punto el lenguaje de las partituras musicales cumple los requisitos de un auténtico sistema de notación.

Es bastante evidente que cumple todos los requisitos sintácticos. La marca de una nota podría colocarse de tal modo que nos hiciera dudar de si pertenece a un carácter o a otro, pero en ningún caso pertenecerá a ambos. Está claro que las marcas de notas no cuentan como inscripciones en el sistema a menos que sea posible determinar que pertenecen a un carácter y a ningún otro. La mayoría de los caracteres de una partitura musical, ya sean números, letras u otra cosa, son sintácticamente disyuntos y están diferenciados. Por tanto, el esquema de símbolos es sustancialmente notacional y el lenguaje de las partituras constituye en efecto un lenguaje. Pero ¿constituye este lenguaje un sistema de notación? ¿Satisface los requisitos semánticos?

3. Véase la portada de este capítulo. Según Carl Parrish, *The Notation of Medieval Music*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1957, pág. 9, este sistema se llama diastemático, de la palabra griega para "intervalo". En esta escritura, los neumas se "elevan" cuidadosamente, es decir, se sitúan a diferente distancia de una línea imaginaria que representa un tono dado, de acuerdo con la relación con esa línea. Ciertas escuelas de notación en neuma muestran esta característica incluso en sus manuscritos más tempranos [...]. Hacia finales del siglo X, la línea imaginaria alrededor de la cual se situaban los neumas diastemáticos se convirtió en una línea real. Al principio era una línea seca grabada sobre el pergamino, una idea sugerida probablemente por el uso de líneas sobre las que se escribía el texto.

Si consideramos sólo las partituras para piano, el lenguaje es muy redundante, ya que, por ejemplo, los mismos acontecimientos sonoros se subordinan a los caracteres de do sostenido, re bemol, mi triple bemol y si doble sostenido;⁴ pero, como hemos visto, la redundancia no resulta fatal. Cuando consideramos también partituras escritas para otros instrumentos aparece un problema más importante. En una partitura para violín, los caracteres para do sostenido y re bemol no poseen subordinados en común.⁵ Si ambos caracteres poseen subordinados en común (en las partituras para piano) y otros que no comparten, las dos clases de subordinados interseccionan, incumpliendo de manera flagrante los requisitos de disyunción semántica. Lo que hemos pasado por alto en esta historia es que, dado que cada interpretación se toca con un instrumento o con otro, cada uno de los dos caracteres puede ser considerado un carácter atómico vacante que se combina con las diferentes especificaciones del instrumento para formar diferentes caracteres primarios. Las clases-de-subordinación de los dos caracteres primarios resultantes son idénticas en las partituras para piano; las clases-de-subordinación de los dos caracteres primarios resultantes son disyuntas en las partituras para violín. Ningún par, ni el par de caracteres atómicos vacantes, ni el conjunto de los seis caracteres incumple la regla de la disyunción semántica más allá de la redundancia que ya hemos mencionado.

Suponiendo que la serie de redondas, blancas, negras, corcheas, etc., pudiera continuarse indefinidamente, se incumpliría el requisito semántico de diferenciación finita. Puesto que, a fuerza de unir figuras, podríamos entonces crear caracteres de notas cuya di-

4. Estoy simplificando demasiado en este punto, ignorando todas las características menos el tono, pero esto no afecta al argumento central. La redundancia de la que hablamos anteriormente necesitará ser examinada con mayor profundidad en relación con otros aspectos.

5. Esto puede ser objetado. He escuchado que un tono de, por ejemplo, 333 vibraciones por segundo es aceptable para ambos caracteres. Pero podemos interpretar este tono como subordinado a ambos caracteres o (como ocurre cuando alguien se salta una nota) como algo que simplemente se encuentra dentro de los límites de desviación tolerables en la práctica. Para poder ilustrar un argumento general, optaré aquí por esta última interpretación. Una notación más relacional también sería compatible con la notación.

ferencia de duración fuera menor que la menor de las fracciones de un compás. No se podría decir que ningún sonido de una nota quedara determinado, como máximo, por un solo carácter. Por supuesto, en cualquier partitura o cuerpo de partituras dado, el número de figuras y de valores que pueden tomar será finito. Pero, además, tiene que existir un límite tácito o explícito sobre el número de valores que permite el sistema; de otro modo, no sería siquiera teóricamente posible recuperar la identidad de la obra a partir de una interpretación, además de que no se aseguraría la identidad de la obra entre interpretación e interpretación, frustrando con ello el objetivo principal del sistema notacional. En teoría, cualquier límite serviría. La tradición parece haberlo marcado de momento en ocho valores, de la redonda a un 1/128 de redonda.

Por tanto, parecería que el cuerpo principal de los caracteres específicamente musicales del sistema reúne los requisitos semánticos y sintácticos de la notación. No podemos decir lo mismo de los caracteres alfabéticos y numéricos que también aparecen en la partitura.

En primer lugar, algunas composiciones están escritas en «bajo continuo», permitiendo ciertas opciones a los intérpretes. Ahora bien, siempre que estas partituras determinen clases de interpretaciones comparativamente amplias, pero todavía mutuamente disyuntas, serán inofensivas,⁶ pues lo que cuenta no es la especificidad sino el grado de separación. Pero un sistema que permitiera el uso alternativo del bajo continuo y la notación específica, sin prescribir rígidamente la opción que se ha de tomar en cada caso, infringiría materialmente las condiciones de los sistemas de notación, ya que las clases-de-subordinación de algunos de sus caracteres quedarían incluidas en las clases-de-subordinación de otros caracteres más generales. Dos inscripciones de partitura, una en bajo continuo y otra en notación específica, no serán nunca semánticamente equivalentes aunque posean algunas interpretacio-

nes subordinadas en común; y, a su vez, dos interpretaciones que se subordinen a ellas podrán subordinarse, cada una por su lado, a dos partituras específicas que no tengan ningún subordinado en común. En la medida en que permite la libre elección entre el bajo continuo y la notación específica, el lenguaje exhaustivo de las partituras musicales no es verdaderamente notacional. En realidad está formado por dos subsistemas notacionales y será necesario designar el sistema que se usa, así como ajustarse a él, si se quiere estar seguro de que la obra puede identificarse de interpretación a interpretación.

Se puede decir más o menos lo mismo sobre la cadencia libre. Una vez más, el intérprete dispone de un gran margen y las partituras que permiten la cadencia libre tienen clases-de-subordinación que incluyen las de otras partituras en las que los pasajes del solo están especificados nota por nota. A menos que exista una forma de determinar en cada caso si el pasaje del solo tiene que estar completamente especificado, o indicado como una cadencia libre, deberemos reconocer de nuevo que el lenguaje de una partitura musical no es puramente notacional, sino que se divide en subsistemas notacionales.

La notación verbal utilizada para indicar el *tempo* o movimiento de una partitura plantea problemas de otra naturaleza. El hecho de que las palabras utilizadas provengan del lenguaje-objeto ordinario no tiene importancia en sí mismo. «Notacional» no significa «no-verbal» y, además, no todas las selecciones de caracteres de un lenguaje discursivo, junto con sus clases-de-subordinación, incumplen los requisitos de la notación. Lo que importa es si el vocabulario que se toma prestado reúne los requisitos semánticos. Ahora bien: ¿en qué consiste exactamente el vocabulario del *tempo*? No sólo contiene los términos más habituales, como *allegro*, *andante* y *adagio*, sino un número infinito de muchos otros como los siguientes, tomados de unos cuantos programas de música de cámara:⁷ *presto*, *allegro vivace*, *allegro assai*, *allegro spiritoso*, *allegro*

6. La cuestión de si estas dos clases-de-subordinación son efectivamente disyuntas sólo puede contestarse tras un examen cuidadoso de la notación en uso y de algunas decisiones delicadas sobre su interpretación.

7. Tomados al azar de programas de obras que se tocaron durante seis semanas del verano de 1961, en el Marlboro Music Festival, en Marlboro, Vermont.

molto, allegro non troppo, allegro moderato, poco allegretto, allegretto quasi-minuetto, minuetto, minuetto con un poco di moto, rondo alla Polacca, andantino mosso, andantino grazioso, fantasia, affetuoso e sostenuto, moderato e amabile. En apariencia casi cualquier palabra se puede utilizar para indicar el movimiento y el carácter o sentimiento requerido. Incluso si consiguiéramos milagrosamente evitar la ambigüedad, no podríamos evitar la disyunción semántica. Y dado que se puede prescribir un *tempo* como rápido o lento, o como entre rápido y lento, o como entre rápido y entre-rápido-y-lento, y así sucesiva e ilimitadamente, la diferenciación semántica también se nos iría al traste.

Por tanto, el lenguaje verbal de los *tempos* no puede ser notacional. Las palabras del tiempo no pueden ser parte integral de la partitura, en la medida en que la partitura tiene la función de identificar una obra de una interpretación a otra. Desviarse del *tempo* indicado no invalidaría una interpretación (por muy terrible que fuera) como ejemplo de la obra que define la partitura. Así pues, estas especificaciones sobre el *tempo* no pueden entenderse como partes constituyentes de la partitura definitoria, sino como indicaciones adicionales. Que se las obedezca o no afectará a la calidad de la interpretación, pero no a la identidad de la obra. Por otro lado, las especificaciones metronómicas del *tempo*, siempre que se sometan a restricciones obvias y bajo un sistema que las requiera universalmente, sí pueden ser consideradas notacionales y, por lo tanto, puede entenderse que pertenecen a la partitura como tal.

Aquí sólo he podido analizar a grandes rasgos algunas de las preguntas más inmediatas sobre el lenguaje estándar de las partituras musicales. Sin embargo, los resultados sugieren que a este lenguaje le falta tan poco para reunir los requisitos teóricos de la notación como cabría esperar de cualquier sistema tradicional en uso constante. Y también sugieren que las escisiones y revisiones que se necesitan para corregir cualquier infracción están bastante claras y localizadas. Después de todo, nadie espera encontrar pureza química fuera del laboratorio.

Dado que la completa subordinación a la partitura es el único requisito para obtener un ejemplo genuino de una obra, la peor

de las interpretaciones, siempre que no contenga errores, contará como tal ejemplo, mientras que la más espléndida de ellas, si se equivoca en sólo una nota, no lo hará. ¿No sería posible acercar nuestro vocabulario teórico a la práctica establecida y al sentido común, permitiendo un pequeño grado de desviación en las interpretaciones que se admiten como ejemplos de una obra? Por lo general, un músico o compositor profesional se escandalizaría ante la idea de que una interpretación con una sola nota equivocada no constituyera una interpretación de la obra en cuestión, y el uso ordinario ciertamente permite que pasemos por alto unas cuantas notas equivocadas. Pero éste es uno de esos casos en los que el uso ordinario nos pondría en apuros rápidamente. Aunque parezca inocente, el principio de que las interpretaciones que se diferencian en una sola nota constituyen ejemplos de una misma obra, se arriesga a concluir —dada la transitividad de la identidad— que todas las interpretaciones son ejemplos de la misma obra. Si permitimos la más mínima desviación, perdemos cualquier garantía de preservar la obra y la partitura; ya que a través de una serie de errores de omisión, adición y modificación de una sola nota, podemos pasar desde la *Quinta sinfonía* de Beethoven a cualquier canción popular. De este modo, aunque una partitura puede dejar muchas características de su interpretación sin especificar y permitir un grado de variación considerable en otras, dentro de ciertos límites, la subordinación total a las especificaciones dadas es un requisito categórico. Esto no significa que las exigencias que se imponen a nuestro discurso técnico tengan que gobernar nuestra forma cotidiana de hablar. No estoy recomendando que nos neguemos a reconocer que un pianista que se ha saltado una nota no haya interpretado una *Polonaise* de Chopin, como tampoco reconociendo que nos neguemos a llamar pez a la ballena, esférica a la Tierra, o «color carne» a un tono rosa-grisáceo.

El enorme monopolio del que durante tanto tiempo ha disfrutado la notación musical estándar inevitablemente ha inspirado rebeliones y propuestas alternativas. Los compositores se quejan de que las partituras en esta notación prescriben muy pocas características, o demasiadas, o las características equivocadas, o pres-

criben las características adecuadas con una precisión excesiva o sin suficiente precisión. La revolución en este caso, como en tantos otros, aspira a un control mayor, menor o diferente de los medios de producción.

Un sistema sencillo diseñado por John Cage sería, a grandes rasgos, como se describe a continuación (véase la figura 11): unos puntos que representan los sonidos individuales se sitúan dentro de un rectángulo; atravesando el rectángulo a diferentes ángulos y quizás interseccionando, aparecen cinco líneas rectas que indican la frecuencia, la duración, el timbre, la amplitud y la sucesión. Los factores significativos que determinan el sonido que indica cada punto son las distancias perpendiculares desde el punto a esas líneas.⁸ Este sistema no es notacional, ya que al no estipular las unidades significantes mínimas de ángulo y distancia, carece de diferenciación sintáctica. Mientras no se imponga un límite sobre lo pequeña que puede ser la diferencia de posición que establece una diferencia de carácter, ninguna medición podrá determinar que una marca pertenece a un carácter y no a muchos otros. Asimismo, en este sistema, ninguna medición podrá determinar jamás si una interpretación se subordina a una marca y no a otras. Además, dependiendo de cómo interpretemos estos símbolos, el sistema podría carecer de disyunción sintáctica y semántica. No se trata de que la obra esté prescrita de forma menos rígida que en una partitura tradicional; ya que las clases-de-carácter y las clases-de-subordinación de un sistema de notación pueden ser de cualquier tamaño siempre que sean disyuntas y diferenciadas. Bajo el sistema propuesto, no existen caracteres o clases-de-subordinación disyuntos ni diferenciados, ni notación, ni lenguaje, ni partituras.

Se podría objetar que en este caso la falta de diferenciación sintáctica no plantea un problema siempre que poseamos el dibujo original y medios fotográficos para reproducirlo en cualquier grado de precisión deseado o necesario. Pero por muy pequeña que

8. Véase *Concierto para piano y orquesta, Solo para piano*, Nueva York, Henmar Press, 1960, pág. 53, figura BB. La figura ha sido dibujada de nuevo y se reproduce con permiso del editor.

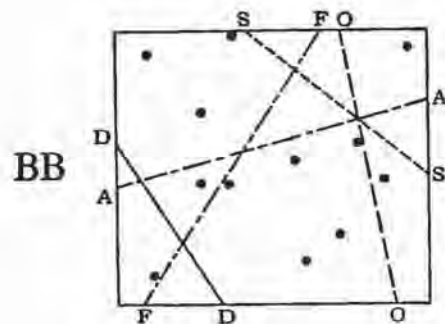


Figura 11

sea, una imprecisión en la reproducción puede provocar un alejamiento de cualquier grado en relación con el original. Es cierto que podemos detectar cualquier desviación importante comparándola directamente con el original (si disponemos de él); sin embargo, por cada dos originales significativamente diferentes, podría haber un tercero (o una copia) que no se diferenciara de manera significativa de ninguno de ellos. Para llegar a la notación no sólo necesitaremos marcar un límite sobre las desviaciones significativas, sino también obtener un medio de asegurar la disyunción de los caracteres.

Ahora bien, no estoy intentado valorar si la adopción de un sistema como el que he descrito podría ser, a pesar de todo, una buena idea. No estoy cualificado para hacerlo, ni nadie me ha pedido que emita tal juicio. Simplemente apunto que esto implica mucho más que un mero cambio desde un sistema de notación a otro. Tampoco trato de ser puntilloso acerca del uso correcto de palabras como «notación», «partitura» y «obra». Eso me preocupa tanto como el uso correcto del tenedor. Lo que importa es que el sistema en cuestión no proporciona ninguna forma de identificar una obra de interpretación a interpretación, ni siquiera de identificar un carácter de una marca a otra. A partir de él no sería posible determinar que algo es una copia verdadera del diagrama de Cage, o una interpretación de éste. Sólo existen las copias y las interpreta-

ciones *basadas en ese objeto único*, del mismo modo que sólo existen dibujos y cuadros basados en un boceto. Por supuesto, se puede decir lo mismo de los manuscritos medievales que aparecen al principio de este capítulo. A veces, la revolución tiene efectos retrógrados.

Un espíritu de *laissez faire* exagerado ha llevado a que algunos compositores utilicen un sistema que sólo restringe levemente la libertad del intérprete para tocar lo que le da la gana y como le da la gana. Esta flexibilidad no es incompatible con la notación, incluso un sistema con sólo dos caracteres, uno que tuviera como subordinadas todas las interpretaciones de piano que comenzaran por do natural, y otro que tuviera como subordinadas a todas las demás interpretaciones, sería notacional —aunque para este sistema sólo podrían existir dos obras diferentes—. Pero, por supuesto, los sistemas con caracteres que poseen rangos de aplicación extensos a menudo carecen de disyunción semántica.

En el extremo opuesto, algunos compositores de música electrónica, con sus continuas fuentes de sonido y medios de activación, gracias a los cuales se puede sustituir al intérprete humano por aparatos mecánicos, tratan de eliminar cualquier flexibilidad en la interpretación y conseguir un «control exacto».⁹ Pero excepto cuando se trata simplemente de contar, es imposible conseguir una prescripción del todo precisa en ningún sistema de notación; la diferenciación requiere huecos que destruyen la continuidad. Por ejemplo, en un sistema decimal la precisión absoluta requeriría que escribiéramos cada especificación incesantemente; si nos paráramos en cualquier número finito de lugares decimales, incurriríamos en una inexactitud, por muy pequeña que fuera, que se podría ir

9. Roger Sessions, en un pasaje que precede inmediatamente al párrafo de la cita con la que se abre el capítulo 4, escribe que los medios electrónicos posibilitan «el control exacto de los elementos musicales [...]». Cada momento de la música no sólo puede, sino que debe ser el resultado del cálculo más preciso, y el compositor tiene por primera vez todo el mundo sonoro a su disposición». A continuación pasa a cuestionar la importancia musical de esta postura. Peter Yates, en «The Proof of Notation», *Arts and Architecture*, vol. 82, 1966, pág. 36, señala que «incluso una interpretación por medios electrónicos variará según el equipo que se utilice y la acústica».

acumulando en cadena hasta llegar a una cantidad cualquiera. Para mantener un control exacto, el sistema de símbolos tendría que ser sintáctica y semánticamente denso —un sistema analógico o gráfico—; en ese caso cualquier error se debería a errores o limitaciones mecánicas o humanas, no al sistema simbólico. Pero entonces no tendríamos notaciones o partituras: irónicamente, la demanda de control absoluto e inflexible daría por resultado obras puramente autográficas.

Muchos de los sistemas de símbolos que han desarrollado los compositores modernos han sido descritos, ilustrados y clasificados por Erhardt Karkoschka.¹⁰ Su clasificación, motivada por razones diferentes a las nuestras, reconoce cuatro tipos básicos de sistema:

- 1) Notación precisa (*Präzise Notation*), donde, por ejemplo, cada nota es nombrada.
- 2) Notación de rango (*Rahmennotation*), donde, por ejemplo, sólo se indican los límites de los rangos de las notas.
- 3) Notación sugestiva (*Hinweisende Notation*), donde, como mucho, se especifican las relaciones de las notas o los límites aproximados de sus rangos.
- 4) Gráfica musical.

Por supuesto, un sistema de los dos primeros tipos podría ser considerado notacional según mi terminología. En general, los sistemas del tercer tipo parecerían no-notacionales; éstos incluirían, por ejemplo, las descripciones normales de *tempo*. Pero un sistema que sólo prescribiera las relaciones entre notas —como que una nota suene el doble de fuerte o se sitúe una octava por debajo de la nota que le precede— también parecería pertenecer a la tercera clase y podría ser notacional. Es posible que el sistema utilizado para el canto gregoriano haya sido de este tipo. Sobre los tres primeros tipos, Karkoschka escribe (pág. 80): «Una obra per-

10. En *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle, Herman Moock, 1966, págs. 19 y sigs. El comentario que dedico a esta obra es breve e inadecuado.

tenecerá a las esferas de notación precisa, notación de rango o notación sugestiva si se apoya en el sistema habitual de coordenadas de espacio y tiempo, constituye un signo más que un boceto y es esencialmente lineal. Según parece, la cuarta clase —la gráfica musical— consiste, sobre todo, en sistemas analógicos, exentos de articulación sintáctica y semántica, es decir, de sistemas no-notacionales y no-lingüísticos que proporcionan diagramas o bocetos en lugar de partituras o descripciones.

3. BOCETOS

Dado que el boceto de un pintor, igual que la partitura de un compositor, puede ser utilizado como guía, la diferencia crucial que existe entre ellos puede pasar inadvertida. A diferencia de la partitura, el boceto no constituye un lenguaje ni una notación, sino un sistema sin diferenciación sintáctica ni semántica. Mientras que el sistema de Cage que hemos descrito considera que sólo algunas relaciones de las que se establecen entre los puntos y las líneas son significativas, en un boceto no existe ninguna propiedad pictórica que se pudiera considerar irrelevante. Pero en ninguno de los dos casos sería posible determinar que una cosa pertenece o se subordina a un solo carácter. Por tanto, mientras que una partitura verdadera selecciona una clase de interpretaciones que constituyen los ejemplos iguales y únicos de una obra musical, un boceto no determina la clase de objetos que son ejemplos iguales y únicos de una obra pictórica. A diferencia de la partitura, el boceto no define la obra en el sentido fuerte de «definir» que explicamos anteriormente, sino que *constituye* una obra.

Ahora bien, no trato de negar que se pueda establecer un sistema de notación tal que los bocetos formen parte de sus caracteres. Por supuesto, hay muchas formas de clasificar, tanto los bocetos como las pinturas, en clases disyuntas y diferenciadas, estableciendo además multitud de correlaciones. Pero resulta igualmente evidente que contar con dos campos que pueden ser clasificados y correlacionados no basta para obtener un sistema. Sólo obtenemos un

sistema cuando la costumbre o una estipulación explícita efectúa o selecciona una clasificación de cada uno de los campos y una correlación entre los dos. Esta selección ya se ha producido en el caso de la notación musical estándar, pero no en el caso de los bocetos. No se puede identificar ningún aspecto pictórico como aquel en el que dos bocetos deben coincidir para ser equivalentes, o en el que una pintura debe coincidir con un boceto para ser un ejemplo de lo que el boceto define. Ninguna magnitud de diferencia en ningún aspecto está establecida como el umbral significativo. Las diferencias de todo tipo y magnitud, mensurables o no, tienen el mismo peso. Por tanto, ninguna clase o boceto son seleccionados como caracteres y ninguna clase o cuadro son seleccionados como clase-de-subordinación de un sistema de notación.

En resumen, el boceto —en tanto que boceto— no se diferencia de la partitura en que funcione como un carácter dentro de un lenguaje de otro tipo, sino en que no funciona como carácter en ningún tipo de *lenguaje*.¹¹ El lenguaje notacional de las partituras musicales no tiene paralelismos en el lenguaje (notacional o no) de los bocetos.

4. PINTURA

La ausencia efectiva de un sistema de notación para la pintura no responde a la pregunta de si tal sistema sería posible. Se podría responder a esta pregunta con un *sí* firme, pero inconsecuente, ya que es posible construir sin dificultad ejemplos de tales sistemas. Un sistema decimal como el que se utiliza en las bibliotecas, en el que se le asigna un número a cada cuadro según su fecha y lugar de producción, reuniría los cinco requisitos necesarios. La objeción de que nadie podría saber por mera inspección y sin disponer de información adicional si un cuadro dado se su-

11. Por supuesto, no hay nada que impida que una marca dada funcione como una inscripción de una notación (o de varias notaciones diferentes), y también como un boceto, en un sistema no-lingüístico (o en varios de estos sistemas).

bordina a cierto número, no tendría fundamento, ya que nadie podría saber tampoco por mera inspección y *sin información adicional*, si cierta interpretación se corresponde con una partitura musical. Debemos ser capaces de interpretar la partitura del mismo modo que debemos ser capaces de interpretar el número, y saber cómo interpretar un carácter es saber cuáles son sus subordinados.

De hecho, las clases-de-subordinación del lenguaje recién descrito serán clases-de-unidades, de modo que la identificación de la obra de ejemplo a ejemplo siempre se hará de un único ejemplo al mismo único ejemplo, pero no existe ningún requisito respecto al tamaño que deben tener las clases-de-subordinación de los sistemas de notación. El hecho de que en la pintura cada ejemplo sea único es irrelevante, ya que exactamente la misma pregunta respecto a la posibilidad de un sistema de notación se plantea en el caso del grabado, y debe responderse de la misma manera. Si diéramos un número a cada impresión, según la plancha de la que está sacada, por lo general, la clase-de-subordinación de un número tendría varios miembros. De hecho, no hay nada que nos impida tomar cada plancha en sí misma como la inscripción única de un carácter cuyos subordinados son cada una de sus impresiones. Así pues, tanto para la pintura como para el grabado, es fácil diseñar sistemas de notación.

Sin embargo, esta respuesta evidente a la pregunta que se ha planteado de modo literal pasa por alto el principal problema. La cuestión que nos interesa en realidad es si es posible que, a través de un sistema de notación, la obra de pintura o grabado quede liberada de su dependencia de un autor en particular o de un lugar, fecha o modo de producción. ¿Sería teóricamente posible escribir una partitura que definiera una obra de pintura, o un grabado, de tal forma que objetos producidos por otros, antes o después del original u originales designados y por otros medios (diferentes, por ejemplo, de la plancha original), pudieran subordinarse a la partitura y contar como ejemplos equivalentes de la obra? Es decir, ¿podría la institución de un sistema de notación hacer que la pintura o el grabado pasaran de ser un arte autográfico a convertirse en alográfico?

Algunos de los argumentos que se han ofrecido para justificar una respuesta negativa son manifiestamente absurdos. El hecho de que una obra visual sea más compleja y sutil que una interpretación musical, incluso si fuera cierto, sería irrelevante. Una partitura no necesita, y de hecho no puede, especificar todos los aspectos de sus subordinados, ni siquiera todos los grados de diferencia en un solo aspecto. Una partitura, como ocurre con la notación de bajo continuo o cadencia libre, puede ser escueta en grado sumo. La dificultad de crear reproducciones perfectas de la obra tampoco tiene nada que ver con que se limite la obra a un único original.¹² Las interpretaciones de las partituras más específicas no son en absoluto duplicados exactos, sino que se diferencian mucho y de muchas formas. Un cuadro original y una copia razonablemente buena de éste se parecen mucho más que una interpretación de una suite de Bach por parte de Piatigorsky y otra a cargo de Casals.

Sin embargo, sí existen ciertas restricciones. Aunque un sistema de notación puede tomar cualquier conjunto de clases disyuntas y finitamente diferenciadas en cualquier campo como clases-de-subordinación, no cada clase-de-subordinación de cada uno de estos sistemas cuenta como una obra. La notación musical estándar puede reinterpretarse de tal modo que sus clases-de-subordinación atraviesen las clases-de-subordinación normales, o incluso de forma que éstas no contengan ninguna interpretación musical. Un sistema de notación también podría servir para clasificar cuadros según su tamaño o forma. Pero en todos estos casos, las clases-de-subordinación no constituirían una obra, del mismo modo que los animales del zoo no constituyen una especie ni las interpretaciones de una composición musical constituyen una sociedad. Que las clases-de-subordinación de un sistema sean obras (o sociedades) dependerá en parte de su relación con las obras (o sociedades) que se han tenido por clases en la práctica precedente.

12. La aceptación generalizada de esta explicación simplista e inepta ha dañado los esfuerzos por llegar a un entendimiento real de la cuestión. Los filósofos del arte no son inunes a este error; véase, por ejemplo, Joseph Margolis, 'The Identity of a Work of Art', *Mind*, vol. 68, 1959, pág. 50.

Debemos tener mucho cuidado en este punto. Aunque sería incorrecto suponer que una clase se convierte en un obra cuando se le asigna un carácter en un sistema de notación, también sería incorrecto suponer que ninguna clase constituye una obra a menos que haya sido considerada como tal con anterioridad. Por un lado, la clasificación precedente puede servir como la licencia y garantía de un sistema de notación; sólo en referencia a esta clasificación puede existir una acusación de error material o una afirmación de corrección material. Por otro lado, la clasificación antecedente suele ser sólo parcial y provisional. Sólo proporciona clases de muestras y cada una de ellas sólo a partir de muestras. Por tanto, la adopción de un lenguaje de notación efectúa una doble proyección: desde las muestras de las diferentes clases a las clases completas, y desde las clases de muestras a la clasificación completa del campo de referencia. Esto obliga a elegir entre varias alternativas y, en pos de una mejor sistematización, nos podremos alejar de la clasificación precedente. Resumiendo: el problema de desarrollar un sistema de notación para un arte como la música se reduciría al problema de obtener una definición real de la noción de obra musical.

Cuando no existe una clasificación anterior pertinente o ésta se incumple, el lenguaje de notación sólo lleva a cabo una definición nominal arbitraria de «obra», como si esta palabra estuviera recién inventada. Sin ningún prototipo, o reconocimiento de un prototipo, no existe ninguna base material para elegir una sistematización en lugar de otra. Pero, en el caso de la pintura, una obra se identifica antes (la clase-de-unidad de) con un cuadro individual; y en el caso del grabado, con la clase de estampas impresas a partir de una plancha individual. La cuestión es si, a través de la aplicación de un sistema notacional, es posible identificar legítimamente obras de pintura o grabado con otras clases bien diferentes. Para esto no bastarían los pequeños ajustes que se llevan a cabo en cualquier sistematización, sino que se requeriría una reestructuración completa que agruparía en la misma clase-de-subordinación obras que hasta entonces habían sido diferentes. Por supuesto, podríamos aplicar un sistema notacional que llevara a cabo tal reclasificación cada vez que quisiéramos; pero las partituras de este sistema no constituirían de-

finiciones reales de obras pictóricas. Desechar la clasificación precedente significaría descalificar a la única autoridad competente para otorgar la licencia necesaria.

Por tanto, la respuesta a esta importante pregunta sobre la posibilidad de un sistema de notación para la pintura es *no*. Podemos diseñar un sistema de notación para obras de pintura y grabado que proporcione definiciones verdaderas basadas en la historia de producción. Podemos diseñar un sistema de notación que proporcione definiciones nominales completamente arbitrarias que no dependan de la historia de producción. Pero no podemos diseñar ningún sistema de notación que proporcione definiciones reales de estas obras (es decir, en concordancia con la práctica antecedente), pero independientes de la historia de producción.

Así pues, un objeto de arte establecido se vuelve alográfico sólo cuando la clasificación de objetos o acontecimientos en cuanto obras es proyectada legítimamente desde una clasificación precedente y se puede definir por completo, de manera autónoma, su historia de producción en términos de un sistema de notación. Para hacer esto no sólo se requiere autoridad sino también medios; una clasificación precedente adecuada proporciona lo primero, mientras que un sistema de notación apropiado proporciona lo segundo. Sin medios no puede ejercerse la autoridad; sin autoridad, los medios carecen de fundamento.

5. GUIÓN

Un guión, a diferencia de un boceto, es un carácter en un esquema de notación en un lenguaje, pero también se diferencia de las partituras en que no está en un sistema de notación. Reúne los requisitos sintácticos, pero no todos los semánticos. Aquí, la palabra «guión» no se limita a las inscripciones cursivas o a la obra de dramaturgos y guionistas cinematográficos. En general, los caracteres de los lenguajes naturales, y de la mayoría de los técnicos, son guiones, ya que incluso si se evita la ambigüedad, las clases-de-subordinación de tales lenguajes no suelen ser disyuntas o estar diferenciadas.

Aunque la mayoría de los guiones son verbales, es evidente que la notacionalidad no depende de qué aspecto tienen las marcas. Aunque sustituyéramos cada palabra del inglés por un número no obtendríamos un sistema de notación.¹³ Tampoco sacrificaríamos la notación (aunque sí perjudicaríamos su utilidad práctica) si tradujéramos la notación musical estándar a un sublenguaje del inglés, de tal modo que el vocabulario de palabras admitidas reuniera nuestros cinco requisitos.

Cabría suponer que los guiones pueden afirmar o denotar, si bien las partituras no. Pero ya hemos visto que se pueden añadir o sustraer medios a un sistema para afirmar (o cuestionar u ordenar) sin que esto afecte su notacionalidad. También se ha visto cómo la idea de que una partitura no denota nada no es sólida. A primera vista, la relación entre un término y lo que denota parece ser muy diferente de la que existe entre una partitura y sus interpretaciones o entre una letra y sus ilocuciones; pero no parece haber un principio claro que establezca esta distinción. Los criterios que distinguen los sistemas de notación de los demás lenguajes se establecen a partir del tipo de interrelación entre las clases de subordinación, y no proporcionan un fundamento válido que nos impida afirmar que un carácter de un lenguaje perteneciente a cualquiera de estos tipos denota aquello que se subordina a él.¹⁴

Se puede decir aún menos sobre la idea de que, aunque sólo es preciso saber cómo reconocer una interpretación de una partitura musical o la ilocución de una partitura fonética, es necesario

saber cómo entender un guión. En ambos casos, necesitamos saber cómo reconocer aquello que se subordina al carácter. Cuando un lenguaje tiene pocos caracteres primarios y unos principios de subordinación bastante simples, de modo que es relativamente fácil adquirir un uso seguro y casi automático del mismo, tendemos a pensar en este lenguaje como un instrumento con el que operamos. En cambio, cuando existen muchos caracteres primarios y los principios de subordinación son complejos, de modo que la interpretación de un carácter exige cierta deliberación, hablamos de la necesidad de entender el lenguaje. Pero esta diferencia de complejidad, además de ser sólo una cuestión de grado, no coincide en absoluto con la diferencia entre sistemas de notación y otros lenguajes. Un sistema de notación puede tener infinidad de caracteres primarios y relaciones de subordinación intrincadas, mientras que un lenguaje discursivo puede tener sólo dos caracteres, por ejemplo las palabras «rojo» y «cuadrado», y como sus subordinados sólo a las cosas rojas y las cuadradas.

Por tanto, un guión no se diferencia de una partitura en que es verbal o declarativo o denotativo, ni en que requiere un entendimiento especial, sino tan sólo en que constituye un carácter dentro de un lenguaje que es ambiguo o carece de disyunción o diferenciación semántica. Sin embargo, esta prosaica distinción acarrea más consecuencias de lo que pudiera parecer, tanto en las formas ya señaladas como en lo concerniente a ciertas cuestiones filosóficas de plena actualidad.

6. PROYECTIBILIDAD, SINONIMIA, ANALITICIDAD

Aprender a utilizar cualquier lenguaje significa resolver problemas de proyección. Sobre la base de muestras de inscripciones de un carácter debemos decidir si otras marcas, tal y como aparecen, pertenecen a tal carácter; y sobre la base de muestras de subordinados a un carácter debemos decidir si otros objetos son sus subordinados. En este aspecto, los lenguajes notacionales y los discursivos son iguales.

13. El orden lexicográfico podría tomarse como base para asignar números a las palabras. Pero si queremos asignar un número a cada secuencia de letras, y no marcamos un límite respecto a la longitud de estas secuencias, la ordenación lexicográfica se volverá increíblemente compleja. Sin embargo, se pueden asignar números a todas estas secuencias basándonos en órdenes diferentes y muy simples que comienzan con el orden lexicográfico de todas las secuencias de una letra, pasan al orden lexicográfico de todas las secuencias de dos letras, y así sucesivamente.

14. No pretendo decir que todo aquello a lo que se refiere un símbolo se subordina a él; la ejemplificación, aunque es un modo de referencia, no constituye una subordinación. También veremos más adelante (apartado 7) que las ilocuciones e inscripciones de un lenguaje pueden construirse de forma alternativa y sin grandes problemas, como ejemplos de caracteres audiovisuales.

Con los lenguajes discursivos es necesario tomar decisiones proyectivas de mayor alcance y envergadura. Incluso cuando ya hemos descubierto qué marcas pertenecen a qué caracteres y qué objetos pertenecen a cada clase-de-subordinación, nos encontramos con el problema añadido de que, a menudo, un objeto se subordina a varios caracteres. Por ejemplo, en el inglés-objeto no existe ningún objeto, ni conjunto de objetos, que se subordine a un solo predicado. Todos los objetos verdes que hemos examinado hasta ahora se subordinan al carácter «objeto verde», pero todos se subordinan igualmente al carácter «objeto verde examinado hasta ahora o canguro», así como a un número ilimitado de otros predicados. Prácticamente cualquier clase que contenga a todos los objetos verdes examinados hasta ahora será la clase-de-subordinación de alguna otra expresión en este lenguaje. De forma más general, los objetos de cualquier selección se subordinan a una descripción inglesa que tiene como otros subordinados a cualquier otro objeto dado. Por tanto, la proyección desde casos dados exige que elijamos entre innumerables alternativas, y la toma de estas decisiones impregna cualquier tipo de aprendizaje.¹⁵

Sin embargo, cuando utilizamos un sistema de notación no nos enfrentamos a estas cuestiones. En ese caso, no hay nada que sea una muestra de más de una clase-de-subordinación, no hay nada que se subordine a dos caracteres que no sean coextensivos. Así pues, no habrá elección posible, excepto quizás entre etiquetas coextensivas cuando la redundancia está permitida. La proyección, incluso desde una única muestra a una clase-de-subordinación, estará únicamente determinada. De hecho, lo que sucede es que las decisiones ya se han tomado al adoptar el sistema. Ya vimos antes que la selección y la aplicación de un sistema de notación resuelve los problemas de proyección en dos niveles: desde las clases-

15. No tiene sentido preguntar en qué podemos basar nuestras opciones. Los científicos y los metafísicos tienen tendencia a plantear una diferencia ontológica entre los «tipos naturales» y las demás clases. Los filósofos mantienen a menudo que los miembros de una clase favorecida comparten algún atributo o esencia real, o una semejanza absoluta entre ellos. En mi opinión, la distinción depende más bien del hábito lingüístico. Un análisis detallado del problema de la proyectabilidad aparece en *FFF*.

de-subordinación parciales a las completas, y desde los conjuntos de clases-de-subordinación parciales a los completos. Por tanto, siempre que utilicemos un sistema de notación, nos libraremos de los peores problemas de la proyección.

Por supuesto, un fragmento de una interpretación no determina el resto de la interpretación, del mismo modo que un fragmento de un objeto no determina el resto del objeto. Así, escuchar las primeras notas de una composición no nos dice qué es lo que viene a continuación, del mismo modo que mirar un objeto tampoco nos dice qué es lo que hay detrás de él. La diferencia está en que, en un sistema de notación, una interpretación completa (ya sea de un solo carácter primario o de la partitura completa de una sinfonía) determina únicamente al carácter y a la clase-de-subordinación, mientras que, en un lenguaje discursivo, un objeto o acontecimiento completo que se subordine a un carácter no determina únicamente el carácter o la clase-de-subordinación.

Además, a diferencia de lo que ocurre con un lenguaje discursivo, a un sistema de notación no le afecta ninguna distinción en cuanto a la nobleza de diferentes formas de clasificar un objeto. No es posible que un carácter del sistema asigne un objeto a un tipo natural o genuino mientras que otro carácter lo asigne a una colección arbitraria o artificial. Todas las etiquetas de un objeto poseen la misma clase-de-subordinación. Por ejemplo, en la notación musical estándar, no podemos especificar solamente que una nota es una corchea sin indicar el tono, o que se trata de un do natural sin especificar su duración. No poseemos una etiqueta para todas las corcheas o todos los do naturales; los signos de notas aislados y las figuras vacías deben tomarse como caracteres vacantes si queremos preservar la notacionalidad. Por tanto, todas las propiedades de un objeto que puedan ser especificadas en un sistema de notación dado son coextensivas.

La distinción entre definiciones reales y nominales sigue estando vigente, como ilustra la diferencia entre escribir la partitura de una obra que ya ha sido interpretada y componer una obra nueva. Dentro de un lenguaje dado, en el primer caso, una partitura o una clase de partituras coextensivas estará únicamente de-

terminada por una interpretación, y en el segundo, una clase de interpretación estará únicamente determinada por la partitura. Pero en ambos casos, todas las partituras de una interpretación la asignarán a la misma clase-de-subordinación: no puede existir nada que sea una interpretación de más de una obra. Cuando se interpretan dos obras sucesivamente, el acontecimiento resultante, aunque contiene interpretaciones de cada una de las dos, no constituye una interpretación de ninguna de ellas, sino de la partitura conjunta.

Que todas las partituras para una interpretación sean coextensivas no quiere decir que sean sinónimas. Dos caracteres coextensivos, c_1 y c_2 , no serán sinónimos a no ser que cualquier compuesto paralelo de ellos también sea coextensivo. Es decir, si reemplazar a c_1 o a c_2 por el otro en un carácter compuesto k_1 , produce un carácter k_2 cuya extensión es diferente de la de k_1 , entonces tenemos razones para decir que c_1 y c_2 se diferencian en su significado.¹⁶ Además, cuando el significado de dos términos se diferencia así, se puede decir incluso que los compuestos paralelos coextensivos que posean se diferencian en significado de forma derivativa. Ya hemos visto anteriormente que, cuando un signo de do sostenido y uno de re bemol (iguales en cuanto a su duración, etc.) aparecen en las partituras para piano, poseen la misma clase de subordinación de sonidos, pero, dado que el efecto de añadir un becuadro a estos caracteres es el de negar tanto el signo de sostenido como el de bemol, la clase-de-subordinación del signo de do sostenido be-

16. El criterio de la diferencia en el significado que utilizo aquí se explica en mis ensayos «On Likeness of Meaning» y «On Some Differences About Meaning» (citados en el capítulo 1, nota 19). La extensión *primaria* de un carácter consiste en aquello que el carácter denota; su extensión *secundaria*, en aquello que un compuesto del carácter denota. Dos caracteres tendrán un significado diferente si se diferencian en su extensión primaria o en alguna de sus extensiones secundarias paralelas. Cuando esto se aplica a los lenguajes naturales, en los que existe una gran libertad para generar compuestos, este criterio tiende a dar por resultado que dos términos siempre se diferencian en significado. No sucede lo mismo con un lenguaje más restringido y, desde luego, en estos casos el criterio se puede hacer más estricto añadiendo que los caracteres tendrán diferentes significados si son compuestos paralelos de términos que difieren ya sea en su extensión primaria o en sus extensiones secundarias paralelas.

cuadro¹⁷ consiste en sonidos do y es disyunta de la clase-de-subordinación que consiste en sonidos re para el signo de re bemol becuadro. Por tanto, el signo de do sostenido y el de re bemol, aunque sean coextensivos, no son sinónimos y tampoco lo serán dos partituras, aunque sean coextensivas, que sean compuestos paralelos de estos caracteres.¹⁸

Siempre que existan caracteres coextensivos no-sinónimos, puede plantearse la cuestión de qué principios de preferencia entre ellos deben aplicarse en cualquier contexto dado. Aunque «animal racional» y «bípedo sin plumaje» son coextensivos, se suelen aducir razones bastante oscuras para declarar que «Todos los hombres son animales racionales» es analítico y «Todos los hombres son bípedos sin plumaje» es sintético. ¿Qué sucede en un sistema que es notacional, excepto que contiene algunos caracteres coextensivos? Los músicos afirman que, en una partitura de piano tradicional, las normas de composición normales deciden de manera inequívoca si se debe utilizar un signo de do sostenido o uno de re bemol. Aunque esto no produzca ninguna diferencia en la interpretación, la elección incorrecta parece violar una norma de etiqueta gramática comparable a la que, por ejemplo, de-

17. El carácter en cuestión incluye un signo-de-nota, un signo-de-sostenido o un signo-de-bemol (quizás indicado en la armadura) y un signo-de-becuadro que neutraliza el signo-de-sostenido o el signo-de-bemol. El orden de precedencia del signo-de-nota y el signo-de-sostenido o el signo-de-bemol es irrelevante, pero un signo-de-becuadro anulará sólo a todos los signos-de-sostenido y los signos-de-bemol que lo precedan y que estén asociados (de manera inmediata o remota) con el signo-de-nota. Para pasar de un do sostenido a un do sostenido, deberemos añadir un becuadro y otro sostenido, de modo que el resultado sin abreviar sea un signo-de-do-sostenido-sostenido-natural-sostenido.

18. Todas las partituras que nunca han sido interpretadas poseen las mismas interpretaciones como subordinadas (es decir, ninguna). Se trata de partituras para «obras diferentes», en el mismo sentido indirecto en el que los cuadros de unicornios y los de centauros son cuadros de cosas diferentes. En ningún caso existe una diferencia en la extensión primaria. La partitura de la Sinfonía nº 9 de Jones, que nunca ha sido interpretada, y la de su Concierto de piano nº 3 que tampoco lo ha sido, son estrictamente la partitura-de-la Sinfonía nº 9-de-Jones y la partitura-del-Concierto-de-piano nº 3. La sustitución de un carácter en la partitura-de-la Sinfonía nº 9-de-Jones resultará en la partitura-de-la Sinfonía nº 9-de-Jones sólo si los caracteres sustituidos y sustituyentes son coextensivos además de sinónimos de la manera explicada anteriormente.

termina en inglés el uso de los prefijos «un» e «in». De hecho, podríamos decir que utilizar un do sostenido cuando debería utilizarse un re bemol es como decir que esta opción es intolerable (o inaconsejable).

Una consideración más sustantiva se puede encontrar en la relación de una obra con su versión para otros instrumentos. Como hemos visto, la especificación de un instrumento es una parte integral de cualquier partitura verdadera en notación musical estándar; una obra para piano y su versión para violín cuentan como obras estrictamente diferentes. Sin embargo, sólo determinadas interpretaciones de violín son aceptadas como interpretaciones de la versión para violín de una obra de piano. Supongamos que en determinada obra para piano, la interpretación de violín reconocida como tal tiene, en algún momento, un do sostenido y no un re bemol. En tal caso, la partitura para la versión de violín de la obra de piano debe poseer en ese lugar un do sostenido y no un re bemol. Esto nos brindaría razones para elegir el do sostenido en la partitura de piano; se podría decir entonces que la obra de piano posee un do sostenido analíticamente, en la medida en que en las versiones de la obra para otros instrumentos, en los que el do sostenido no es coextensivo con el re bemol, es obligatorio utilizar un do sostenido.

Es difícil saber hasta qué punto este criterio satisface la idea habitual que se tiene de lo analítico, considerando lo irremediablemente confusa que resulta dicha idea. Pero puesto que, en comparación con el lenguaje escrito, la notación musical ofrece tan pocas oportunidades para la confusa palabrería sobre la analiticidad, algunos filósofos harían bien en dejar de escribir para ponerse a componer.

7. ARTES LITERARIAS

El texto de un poema, una novela o una biografía es un carácter en un esquema de notación. En cuanto carácter fonético, con ilocuciones como subordinados, pertenece a un sistema aproxi-

madamente notacional.¹⁹ Pero en cuanto carácter cuyos subordinados son objetos, pertenece a un lenguaje discursivo.

Dado que en el último caso las clases-de-subordinación no son disyuntas ni están diferenciadas, los textos no son partituras, sino guiones. Si las clases-de-subordinación de los textos constituyeran obras, entonces: en algunos casos sería teóricamente imposible determinar si un objeto pertenece a una obra dada; y, en otros, un objeto sería un ejemplo de varias obras. Pero, por supuesto, las obras literarias no constituyen clases-de-subordinación de textos. La Guerra Civil no es literatura y dos historias de dicho episodio serán obras diferentes.

Tampoco es posible identificar la obra literaria con la clase de ilocuciones subordinadas al texto interpretado como carácter fonético. Incluso cuando el texto es una partitura verdadera, con una clase-de-subordinación exclusiva disyunta y diferenciada, una ilocución no tendrá más derecho a ser considerada un ejemplo de la obra que una inscripción del texto. Pues las ilocuciones no son un producto final, como sí sucede con las interpretaciones musicales. Además, las ilocuciones en sí mismas pueden considerarse coextensivas con la inscripción del texto o como pertenecientes al lenguaje fonético correspondiente al que se subordinan las inscripciones. O, dado que la subordinación no siempre es asimétrica, podría considerarse que las ilocuciones y las inscripciones se tienen cada una a la otra como subordinadas. O, aún, podemos interpretar, por ejemplo, el inglés hablado y el escrito, como lenguajes separados y paralelos. Un carácter del primero será una inscripción, un carácter del segundo será una ilocución, mientras que un «carácter del inglés» puede entenderse de ambas maneras si el contexto no impone ninguna restricción. Pero quizá lo más fácil sea considerar que un carácter del inglés tiene como miembros tanto ilocuciones como inscripciones. Esto sólo amplía de forma conveniente y apropiada la práctica de interpretar marcas muy diferentes como miembros de un solo carácter. La disyunción sintáctica —que se requiere

19. Esta aproximación no será muy grande en inglés, con su abundancia de homónimos, inconsistencias, etc., pero podrá ser bastante grande en un idioma como el español.

de los esquemas notacionales y, por tanto, de cualquier lenguaje, no sólo de los sistemas de notación— se tendrá que preservar a fuerza de negarse a aceptar cualquier ilocución como perteneciente a dos caracteres diferentes. Del mismo modo que, entre algunas inscripciones idénticas, unas pertenecen a la primera letra del alfabeto, mientras que otras pertenecen a la cuarta, entre las ilocuciones inglesas que consisten en un sonido-g-duro seguido de un sonido-ei-largo seguido de un sonido-t, algunas corresponderán al mismo carácter que la inscripción de «gate» y otras al mismo carácter que la inscripción de «gait».

Por tanto, una obra literaria no es una clase-de-subordinación de un texto, sino el texto o el guión en sí mismos. Todas las inscripciones e ilocuciones del texto, y solamente ellas, serán ejemplos de la obra; y la identificación de la obra de un ejemplo a otro queda asegurada por el hecho de que el texto es un carácter de un esquema de notación —en un vocabulario de símbolos sintácticamente disyuntos y diferenciados—. En un texto hasta la sustitución de un carácter por un carácter sinónimo (si es que se puede encontrar este sinónimo en el lenguaje discursivo) produce una obra diferente. Sin embargo, la obra está constituida por el texto no como una clase aislada de marcas e ilocuciones, sino como un carácter dentro de un lenguaje. Si la misma clase apareciera como carácter en otro lenguaje, se trataría de otra obra. De manera que la traducción de una obra no constituye un ejemplo de dicha obra. Tanto la identidad del lenguaje como la identidad sintáctica dentro del lenguaje son condiciones necesarias para la identidad de una obra literaria.

Evidentemente, no me preocupa lo que diferencia a ciertos guiones como obras «verdaderamente literarias». Sin embargo, equiparar a un poema con su texto puede causar algunas objeciones, en la medida en que las propiedades más inmediatas o intrínsecas de las clases de inscripciones o ilocuciones difícilmente coincidirán con las propiedades estéticamente importantes del poema. Pero en primer lugar, para definir las obras literarias no es necesario mostrar sus propiedades estéticas significativas, del mismo modo que para definir los metales no es necesario mostrar todas sus propiedades químicas significativas. En segundo lugar, la inmediatez

es una idea sospechosa, y la importancia estética una idea sutil: la asociación de estas dos ideas ha causado innumerables confusiones. Identificar la obra literaria con un guión no significa aislarla y disecarla sino reconocerla como un símbolo denotativo y expresivo que va más allá de sí mismo a través de todo tipo de rutas referenciales largas y cortas.

Hemos visto que una partitura musical es una notación y define una obra; que un boceto o un cuadro no son notaciones, sino que constituyen en sí mismos la obra; y que un guión literario es tanto una notación como un ejemplo de la obra en sí mismo. Por tanto, en las diferentes artes, una obra se localiza de forma diferente. En la pintura, la obra es un objeto individual; en el grabado, una clase de objetos. En la música, la obra es la clase de interpretaciones que se subordinan a cierto carácter. En la literatura, la obra es el carácter en sí. Y podríamos añadir que en la caligrafía, la obra es una inscripción individual.²⁰

En el teatro, igual que en la música, la obra es una clase-de-subordinación de las interpretaciones. Sin embargo, el texto de una obra de teatro es una mezcla de partitura y guión. El diálogo se encuentra en un sistema que es virtualmente notacional, en el que las ilocuciones son sus subordinados. Esta parte del texto es una partitura; y las interpretaciones que se subordinan a ella constituyen la obra. Las direcciones escénicas, las descripciones del decorado, etc., son guiones en un lenguaje que no reúne ninguno de los requisitos semánticos de un sistema notacional; y una interpretación no determina únicamente este guión o esta clase coextensiva de guiones. A partir de una interpretación dada, podemos transcribir inequívocamente el diálogo: diferentes formas correctas de escribirlo tendrán exactamente las mismas interpretaciones como subordinadas. Pero esto no es cierto del resto del texto. Por ejemplo, un decorado puede subordinarse a varias descripciones extensionalmente divergentes y puede

20. La cuestión tan discutida de si una obra de arte es un símbolo me parece particularmente improductiva. No sólo porque una obra puede ser un objeto, una clase de objetos, un carácter en un lenguaje o una inscripción, dependiendo del tipo del arte, sino porque, con independencia de lo que sea, podrá simbolizar otras cosas.

ser teóricamente imposible decidir si se subordina también a otras. Las partes del texto que no son el diálogo no cuentan como partes integrantes de la partitura, sino como instrucciones suplementarias. En el caso de una novela que consista, de manera parcial o total, en diálogos, el texto es la obra; pero el mismo texto tomado como el texto de una obra teatral será o contendrá la partitura de una obra. El guión de una película muda no será una obra cinematográfica ni una partitura de ésta, sino que, a pesar de que se utilice para producir la película, su relación con la obra será tan vaga como podría serlo la descripción verbal de un cuadro con el cuadro en sí mismo.

8. DANZA

La posibilidad de una notación para la danza fue una de las preguntas con las que iniciamos nuestro estudio de los sistemas de notación. Sobre la cuestión se han ofrecido tantas objeciones infundadas como adhesiones irresponsables, pero la respuesta no es del todo evidente porque la danza es visual como la pintura, que no posee un sistema de notación y, sin embargo, es transitoria y temporal como la música, que posee una notación estándar muy desarrollada.

Las objeciones infundadas parten del argumento de que, al ser un arte visual y móvil que conlleva expresiones infinitamente sutiles y variadas, así como movimientos en tres dimensiones de uno o más organismos muy complejos, la danza es demasiado complicada para poder reflejarse en una notación. Sin embargo, es evidente que una partitura no necesita captar toda la sutileza y complejidad de una interpretación. Ello no sólo sería imposible, incluso en un arte comparativamente más simple como el de la música, sino que además carecería de sentido. La función de una partitura es especificar las propiedades esenciales que debe tener una interpretación para pertenecer a la obra; sólo se estipulan algunos aspectos y éstos sólo hasta cierto punto. Todas las demás variaciones están permitidas, cosa que evidencia la enorme diferencia que existe entre las interpretaciones de la misma obra, incluso en la música.

Por su parte, las adhesiones irresponsables consisten en apuntar que se puede diseñar una notación para casi cualquier cosa. Por supuesto, esto es irrelevante. Lo que importa es si podemos proporcionar definiciones verdaderas en lenguaje notacional que identifiquen una obra de danza en todas sus interpretaciones, con independencia de su historia de producción particular.

Como hemos visto, para que estas definiciones reales sean posibles tiene que existir una clasificación precedente de interpretaciones como obras que sea también independiente de la historia de su producción. No es necesario que esta clasificación sea perfecta o completa, pero debe servir como plataforma, andamio o trampolín desde el que desarrollar una clasificación completa y sistemática. Parece evidente que, en el caso de la danza, ya existe esta clasificación precedente necesaria. A la espera de que exista alguna notación, ya sabemos juzgar de forma consistente y razonable si ciertas interpretaciones de diferentes personas constituyen ejemplos de la misma danza. No hay ninguna barrera teórica que nos impida desarrollar un sistema de notación adecuado.

No es el momento de discutir la cuestión acerca de si esto es factible en la práctica. La clasificación precedente es tan aproximada y tentativa que hay que tomar muchas decisiones difíciles que acarrearán sus propias consecuencias. La violación inadvertida de uno de los requisitos sintácticos o semánticos podría fácilmente desembocar en un lenguaje no-notacional o en un sistema que no fuera siquiera un lenguaje. Es necesaria una sistematización valiente e inteligente, así como muchísimo cuidado.

Entre las notaciones que se han propuesto para la danza, la llamada *Labanotación*²¹ en honor a su inventor, Rudolf Laban, ha me-

21. Laban trabajó sobre esta cuestión desde principios de la década de 1920 en Viena. Publicó *Choreographie*, Jena, Eugen Diederichs, 1926; *Effort*, con F. C. Lawrence, Londres, Macdonald & Evans, Ltd., 1947; y *Principles of Dance and Movement Notation*, Londres, Macdonald & Evans, Ltd., 1956. Ann Hutchinson ofrece una exposición simple y bien ilustrada de su obra en *Labanotation*, Norfolk, Conn., New Directions, 1961, que cito en las próximas tres notas. Un modelo alternativo se propone en Rudolf y Joan Benesh, *An Introduction to Dance Notation*, Londres, Adam & Charles Black, Ltd., 1956. Propongo al lector el ejercicio de comparar los sistemas de Laban y Benesh basándose en los principios que se exponen en este libro.

recido el mayor reconocimiento. Se trata de un impresionante esquema de análisis y descripción que parece desechar la creencia común de que los movimientos complejos continuos son demasiado difíciles para poder ser articulados notacionalmente, y desacreditar el dogma según el cual una buena descripción sistemática depende de una predisposición inherente —una cierta claridad estructural congénita— en lo que debe ser descrito. De hecho, el desarrollo del lenguaje de Laban nos ofrece un ejemplo elaborado y curioso del proceso que se ha venido llamando «formación de conceptos».

Pero ¿hasta que punto reúne este lenguaje los requisitos teóricos de un lenguaje de notación? Sólo puedo responder a esta pregunta de manera tentativa, desde la posición de alguien cuyo conocimiento del sistema es inadecuado. Parece evidente que los caracteres son sintácticamente disyuntos. En cambio, resulta más difícil verificar si se cumple el requisito de diferenciación finita, aunque Laban evita muchos posibles errores en este punto. Por ejemplo, lo normal sería pensar que existiría una violación de este principio en las indicaciones de dirección, ya que si cada ángulo de una línea representa una dirección diferente, ni el requisito de diferenciación sintáctica ni el de diferenciación semántica se cumplirían. Pero en la Labanotación, la dirección queda indicada por un «alfiler de dirección» en cualquiera de las ocho direcciones que se indican a intervalos regulares alrededor de un círculo horizontal completo (figura 12). Cuando se quiere indicar una dirección que queda a mitad de camino entre dos de estos puntos, esto se indica combinando sus dos signos (véase la figura 13).

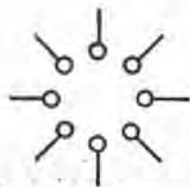


Figura 12



Figura 13

Este sistema no permite una iteración mayor para indicar las direcciones que quedan entre dos de estas dieciséis fracciones. En otros aspectos del sistema, la diferenciación se logra de una manera igualmente decisiva. Podemos alarmarnos por afirmaciones como la siguiente: «La longitud relativa del símbolo de dirección indicará su valor temporal», porque aquí, igual que en la música, el tiempo queda dividido en compases y presumiblemente la diferencia en duración más pequeña que permite el sistema es la misma que en la notación musical estándar.²²

Igual que en la notación musical estándar, la Labanotación permite escribir una partitura con diferentes grados de especificidad y, por tanto, viola la condición de disyunción semántica. El signo *ad lib* y la licencia explícita para describir en detalle o dejar abiertos ciertos aspectos del movimiento²³ tienen un efecto parecido a la cadencia libre y la notación en bajo continuo. El resultado es que la identidad de la obra no será preservada en todas las cadenas de pa-

22. O menos. La duración más corta indicada por cualquiera de los caracteres que se presentan o mencionan en *Labanotation* (pág. 52) es de una dieciseisava parte de un compás, probablemente porque incluso en el más lento de los *tempos* habituales ésa sería la fracción de tiempo más corta en la que se esperaría que un bailarín ejecutara una unidad de movimiento distinta y reconocible. Pero no importa dónde se sitúe el límite siempre y cuando esté bien establecido.

23. Para el uso de los signos *ad libitum*, véase *Labanotation*, págs. 88 y 187. Sobre la variación permitida en la especificidad de la partitura, véase, por ejemplo, págs. 59 y 262. Es en estos pasajes donde encontramos, creo, la significación de la afirmación introductoria: «La Labanotación permite cualquier grado de especificidad» (pág. 6). Entendida como si el sistema permitiera una especificación en un grado de precisión cualquiera, esta afirmación implicaría falta de diferenciación.

De paso, la Labanotación parece ser redundante, a pesar de que no puede aclararse a partir de la exposición si los símbolos alternativos son realmente coextensivos (por ejemplo, véase pág. 144). Hemos visto que los caracteres coextensivos de la música a veces pueden diferir en extensión; hasta el presente no he descubierto nada análogo en esta Labanotación.

sos alternativos desde las partituras a las interpretaciones. La flexibilidad que esto permite puede ser bienvenida por el coreógrafo o el compositor y no afectará los pasos que van desde la partitura a la interpretación, pero hace que los pasos que van desde la interpretación hasta la partitura queden determinados de manera insuficiente, hasta que se estipula la especificidad de la partitura. La Labanotación es, en conjunto, un lenguaje discursivo que incluye varios subsistemas de notación y, en algunos casos, una clase de interpretaciones podrá ser una obra en relación con uno de estos subsistemas de notación pero no en relación con otro.

Hasta ahora, he considerado solamente el vocabulario básico. Algunos de los otros simbolismos introducidos no pueden ser abarcados por ningún sistema de notación. Un ejemplo claro sería el uso de palabras o imágenes para indicar objetos físicos que participan de la danza.²⁴ Si se admiten las palabras-objeto en general, entonces la disyunción semántica y la diferenciación quedarán sacrificadas y obtendremos un lenguaje discursivo. Si se admiten los bocetos-objeto en general, entonces la diferenciación sintáctica también se irá al traste y ni siquiera tendremos un lenguaje. Para remediarlo podrían restringirse las palabras o imágenes admisibles de forma apropiada y tajante. Otra solución, que ya habíamos sugerido para las palabras-tempo en la música y en la dirección escénica del teatro, sería tratar estos caracteres como partes suplementarias y no definitiva en lugar de como partes integrales de la partitura. La oportunidad de esta solución dependerá de si es posible que una interpretación que utilice objetos diferentes o incluso que prescindiera por completo de los objetos sea considerada un ejemplo de la misma danza, del mismo modo que las interpretaciones de *Hamlet* con vestuario contemporáneo y sin decorado o accesorios pueden considerarse ejemplos de dicha obra.

En conjunto, la Labanotación pasa con creces la prueba teórica —aproximadamente tan bien como la notación musical estándar y quizá todo lo bien que es posible sin dejar de ser práctica—. No pretendo decir que se trate de un sistema de notación bueno

²⁴ *Labanotation*, págs. 179-181.

o efectivo para la danza, que las decisiones que incorpora sean acertadas, felices o consistentes. Esta valoración resultaría impertinente y carecería de valor viniendo de un profano. El uso continuado podría descubrir este lenguaje como insatisfactorio o, por el contrario, estandarizarlo lo suficiente e investirlo de autoridad. Si éste, como cualquier otro lenguaje, alcanza un nivel de estandarización suficiente, su análisis subyacente del movimiento en factores y partículas se impondrá; las decisiones arbitrarias se convertirán entonces en verdades absolutas y las unidades oportunas del discurso se transformarán en los componentes últimos de la realidad, a la espera de una revolución.

Laban concibió este sistema como una notación no sólo para la danza, sino para el movimiento humano en general, y llegó a desarrollar y aumentar el sistema como un modo de analizar y clasificar todas las actividades humanas. La necesidad de un sistema como éste se vuelve evidente en mayor medida, por ejemplo, en la ingeniería industrial y en la experimentación psicológica. Que el experimentador o su sujeto repitan una conducta por segunda vez dependerá del criterio de identidad que se haya aplicado a dicha conducta; el problema que supone formular este criterio es el de desarrollar un sistema de notación. En lo que respecta al movimiento no-humano, un zoólogo ha propuesto recientemente un método divertido e iluminador para codificar las diferentes posturas de los caballos.²⁵

9. ARQUITECTURA

Los papeles de un arquitecto son una mezcla curiosa. Las especificaciones se escriben en lenguaje ordinario discursivo verbal y numérico. Las imágenes que se producen para reflejar la apariencia del edificio acabado son bocetos. Pero ¿qué ocurre con los planos?

²⁵ Véase Milton Hildebrand, «Symmetrical Graits of Horses», *Science*, vol. 150, 1965, págs. 701-708.

Dado que un plano es un dibujo, con líneas y ángulos sujetos a variaciones continuas, se podría pensar que técnicamente se trata de un boceto. Pero sobre el plano aparecen medidas en palabras y números. Esto sugiere que nos encontramos ante una combinación de boceto y guión. Pero, una vez más, creo que esta conclusión sería errónea. En primer lugar, el dibujo sólo se utiliza para indicar la situación relativa de los elementos y las medidas. Sólo se dibuja cuidadosamente y a escala en pos de la comodidad y la elegancia; una versión aproximada y distorsionada, con las mismas letras y números, sería una copia tan verdadera como el cianotipo dibujado con mayor precisión, prescribiría las propiedades constitutivas con la misma rigurosidad y tendría como subordinado el mismo edificio que ésta. En segundo lugar, aunque los numerales, como caracteres del conjunto ilimitado de los numerales fraccionales, sean guiones, los numerales que se admiten en los planos arquitectónicos están tácitamente restringidos, por ejemplo, para que las medidas se den sólo hasta el milímetro. Siempre que exista una restricción, la parte admitida del lenguaje numérico no violará (como lo haría la totalidad) las condiciones de diferenciación finita, sino que contará como notación. Por tanto, aunque normalmente se puede considerar que un dibujo es un boceto y las medidas en numerales un guión, la selección particular de dibujos y numerales en un plano arquitectónico cuenta como diagrama digital y como partitura.

En ocasiones, los planos arquitectónicos, como las partituras musicales, pueden definir las obras de forma más amplia de lo que pensamos. Las especificaciones del arquitecto sobre los materiales y la construcción (ya estén escritas por separado o en los mismos planos) no pueden considerarse partes integrales de una partitura, como tampoco lo pueden ser las especificaciones verbales sobre el *tempo* de la música. El arquitecto es libre de estipular que el material de los cimientos debe ser piedra, o de granito, o de granito de Rockport. En un edificio dado es imposible descubrir cuál de estos términos incluyentes se encuentra entre las especificaciones. La clase de edificios que definen los planos más las especificaciones es más pequeña que la de los que sólo definen los planos,

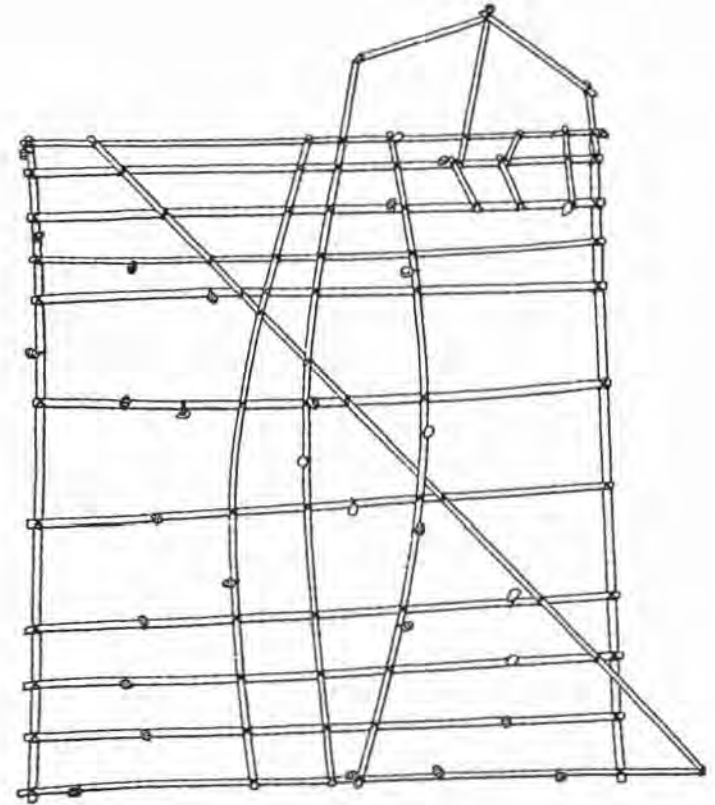
pero los planos más las especificaciones conformarán un guión, no una partitura. Por tanto, la cuestión de si dos edificios son ejemplos de la misma obra en relación con el lenguaje total del arquitecto queda indeterminada. En relación con el lenguaje de notación de los planos, está determinado, pero entonces la obra tendrá que identificarse con una clase mayor de lo que es habitual. Sin embargo, una conformidad exacta entre la definición y la práctica ordinaria nunca será requerida o esperada.

No debemos dejarnos confundir por el hecho de que la clase de subordinación de un conjunto de planos consista por lo general en un solo edificio; o por el prominente interés o valor que pueda tener un ejemplo dado de obra arquitectónica; o por el énfasis que a veces pone el arquitecto en la supervisión directa del proceso de construcción. Muchas composiciones se interpretan sólo una vez, mientras que determinadas interpretaciones de algunas composiciones tienen una importancia extraordinaria; de manera que un edificio o una interpretación ejecutados bajo la dirección del arquitecto o compositor, aunque sean productos mucho más personales y quizá mucho mejores (o peores) que otros edificios o interpretaciones que parten de los mismos planos o partituras, no constituyen por ello un ejemplo más auténtico u original de la obra.

Sin embargo, la obra de arquitectura no siempre está tan claramente distanciada de un edificio en particular como lo puede estar la partitura musical de una interpretación particular. El producto final de la arquitectura, a diferencia del de la música, no es efímero, y su lenguaje de notación se desarrolló en respuesta a la necesidad de la participación de muchas manos en la construcción. Por tanto, el lenguaje posee aquí una menor garantía para imponerse al estadio primordial autográfico del arte y topa con mayor resistencia para lograrlo. Está claro que todas las casas que se subordinan a los planos de la Casa-de-dos-pisos de Smith-Jones nº 17 serán ejemplos en igual medida de dicha obra arquitectónica. Pero en el caso de un anterior tributo arquitectónico a la mujer, el Taj Mahal, podríamos tener nuestras reservas para considerar que otro edificio construido a partir de los mismos planos

e incluso en el mismo lugar fuera un ejemplo de la misma obra en lugar de su copia. No nos resulta tan fácil identificar una obra arquitectónica con su diseño en lugar de con el edificio, como identificar una obra musical con su composición en lugar de con su interpretación. Dado que la arquitectura posee un sistema notacional razonablemente apropiado y que algunas de sus obras son sin lugar a dudas alográficas, este arte es alográfico. Pero en la medida en que su lenguaje notacional no ha adquirido aún la autoridad suficiente que le permita divorciar en todos los casos la identidad de la obra de su producción particular, la arquitectura constituye un caso mixto en transición.

En este capítulo he ido aplicando, con especial atención a los sistemas simbólicos de las artes, los principios que desarrollamos en el capítulo 4 para responder preguntas planteadas en el capítulo 3. El lector ya se habrá dado cuenta de que estos principios pueden afectar a algunos problemas que dejamos sin resolver en los dos primeros capítulos. Ahora, pues, regreso a esos problemas y a otros asuntos pendientes.



EL ARTE Y EL ENTENDIMIENTO

La ciencia [...] está dispuesta a aceptar una teoría que vaya mucho más allá de la evidencia en la que se basa siempre que esa teoría prometa exponer un orden subyacente, un sistema de conexiones sistemáticas profundas y simples en medio de lo que hasta entonces había sido un amasijo de hechos dispares y variados.

C. G. HEMPEL*

1. CUADROS Y PÁRRAFOS

A través de una ruta imprevista, nuestra investigación nos ha llevado de regreso a un problema que dejamos sin resolver en el primer capítulo. Entonces vimos que la representación no es lo mismo que la imitación y que no puede definirse de ninguna de las maneras en que solemos hacerlo. También vimos que caracterizar la representación como una denotación que depende de propiedades pictóricas era demasiado *ad hoc* para resultar aceptable; no arrojaba ninguna luz sobre las características fundamentales que distinguen la representación de otros modos de denotación. Pero ahora, el análisis de los sistemas de símbolos que hemos llevado a cabo para responder a los muy diferentes problemas del arte alográfico nos ha proporcionado una manera de aclarar finalmente la naturaleza de la representación.

Como hemos visto, un sistema notacional satisface cinco requisitos. Un lenguaje, ya sea notacional o no, satisface por lo menos los primeros dos: los requisitos sintácticos de disyunción y de diferenciación. Por lo general, el lenguaje ordinario infringe el resto de requisitos semánticos. La diferencia entre los sistemas no-lingüísticos y los lenguajes, la figuración y la descripción, lo representacional y lo verbal, las pinturas y los poemas, radica sobre todo

Anverso:

Gráfico realizado por los habitantes de las Islas Marshall. Las conchas marinas representan las islas, las ramas de bambú, los vientos y corrientes más frecuentes. Cortesía del Peabody Museum, Harvard University. Dibujo de Symme Burstein.

* «Recent Problems of Induction», en *Mind and Cosmos*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1966, pág. 132.

en su falta de diferenciación —en la densidad (y consecuente carencia total de articulación)— del sistema de símbolos. No hay nada que constituya intrínsecamente una representación; el estatus de representación es relativo al sistema de símbolos. Algo que en un determinado sistema sea un cuadro puede ser una descripción en otro; que un símbolo denotativo sea representativo no dependerá de si se asemeja a lo que denota, sino de su propia relación con otros símbolos dentro de un sistema dado. Un sistema es representacional en la medida en que es denso; un símbolo es una representación sólo si pertenece a un sistema totalmente denso o a una parte densa de un sistema parcialmente denso. Tal símbolo podrá ser una representación aunque no denote nada en absoluto.

Consideremos, por ejemplo, unos cuadros pintados en el sistema tradicional de representación occidental: el primero es de un hombre erguido a una cierta distancia; el segundo, en idéntica escala, es de un hombre más bajo situado a la misma distancia. La segunda imagen será más pequeña que la primera. Una tercera imagen en esta serie podría ser de una altura intermedia; una cuarta, de una altura intermedia entre la tercera y la segunda y así sucesivamente. Según este sistema de representación, cualquier diferencia en la altura de estas imágenes constituirá una diferencia en la altura del hombre representado. El hecho de que se represente o no a un hombre real es indiferente; lo importante es que todas estas imágenes se clasifican en caracteres, de los cuales las imágenes son marcas. Por muy afinada que sea nuestra capacidad de discriminación, la clasificación será tal que, por cada cuadro que pertenezca a un carácter dado, será imposible determinar que el cuadro no pertenece a ningún otro carácter. La diferencia sintáctica estará del todo ausente. Además, aunque para mantener la claridad sólo he considerado una dimensión en este ejemplo, cualquier diferencia en cualquier aspecto pictórico será significativa en nuestro sistema habitual de representación.

Siempre que el esquema permita que se dé un conjunto denso de caracteres, no será necesario que exista ninguna imagen o cuadro cuya altura sea difícil de diferenciar. Sólo es preciso que el esquema de representación prescriba una ordenación densa de ca-

racteres, es decir, que las especificaciones de sus caracteres sean de ordenación-densa.¹ Si es así, tendremos una densidad sintáctica aunque sólo existan dos imágenes de una altura manifiestamente diferente —o incluso una sola.

Asimismo, los cuadros de nuestro ejemplo podrían haber sido cuadros-unicornios, por supuesto, pero incluso cuando hay denotados, éstos no tiene por qué conformar un campo de referencia denso. El requisito semántico de un sistema representacional no necesita un conjunto denso de clases-de-subordinación, del mismo modo que el requisito sintáctico no necesita un conjunto denso de caracteres: una vez más lo único que se requiere es la especificación de una ordenación-densa.

Aunque la representación depende de ciertas relaciones sintácticas y semánticas ente los símbolos y no de una relación (por ejemplo de semejanza) entre el símbolo y lo denotado, sí depende de que los símbolos sean denotativos. Un conjunto denso de elementos será representacional sólo si aparentemente posee denotados. La regla que rige la correlación entre los símbolos y los denotados puede resultar en que a ningún símbolo se le asigne un denotado, de modo que el campo de referencia sea nulo; pero los elementos se convierten en representaciones sólo cuando van acompañados de estas correlaciones ya sea en principio o de hecho.

He de insistir en que la articulación que distingue las descripciones de las representaciones no depende de su estructura interna. Algunos escritores han argumentado que un símbolo lingüístico (o «discursivo») se diferencia de uno representacional (o «presentacional») en que una descripción se puede dividir únicamente en partículas como palabras o letras, mientras que un cuadro es un todo indivisible. Pero de hecho, un carácter atómico, como una palabra de una sola letra, sigue siendo una descripción, mientras que un cuadro compuesto, como un retrato de grupo, sigue siendo una representación. De manera que la verdadera diferen-

1. Del mismo modo que un cuadro no implica la existencia de lo que representa, una especificación de ordenamiento-denso no implica la existencia de los caracteres especificados.

cia radica en la relación de un símbolo con otros símbolos de su sistema denotativo.

Si distinguimos así las representaciones de las descripciones, tendremos que situar nuestro sistema habitual de representación pictórica en la misma clase que los sistemas simbólicos del sismógrafo y los termómetros sin graduar. En otras palabras, necesitamos establecer otras distinciones. Ya hemos examinado detalladamente las diferencias más importantes entre los sistemas sintácticamente articulados —sobre todo entre los lenguajes discursivos y los notacionales—, pero no nos hemos detenido en las diferencias entre los sistemas sintácticamente densos. En nuestro escueto análisis de los diagramas, los mapas y los modelos, no llegamos a considerar preguntas como qué diferencia a un diagrama puramente gráfico del boceto de un pintor, un mapa de contornos de una fotografía aérea, o el modelo de un barco de una escultura.

Comparemos un electrocardiograma momentáneo, con un dibujo del monte Fujiyama de Hokusai. La líneas negras onduladas sobre el fondo blanco podrían ser exactamente las mismas en ambos casos. Sin embargo, uno es un diagrama y el otro un cuadro. ¿En qué se diferencian? Evidentemente, en algunas características de los diferentes esquemas en los que cada una de las marcas funciona como símbolo. Pero, dado que ambos esquemas son densos (y suponiendo que son disyuntos), ¿cuáles son estas características? La respuesta no se encuentra en lo que se simboliza; se puede hacer un diagrama de las montañas y pintar el ritmo cardíaco. La diferencia es sintáctica: los aspectos constitutivos del carácter diagramático en comparación con el pictórico están restringidos estrecha y expresamente. Las únicas características relevantes del diagrama son las ordenadas y las abscisas de cada uno de los puntos de la línea; su color e intensidad, el tamaño absoluto del diagrama, etc., no tienen importancia. Que un supuesto duplicado del símbolo pertenezca al mismo carácter del esquema diagramático no dependerá en absoluto de esas características. Esto no es así en el caso de un boceto. No podemos desestimar o ignorar ningún aumento o disminución en el grosor de la línea, su color, su contraste con el fondo, su tamaño, ni siquiera la calidad del papel.

Aunque los esquemas pictóricos y diagramáticos se parecen en que no son articulados, algunas características que son constitutivas del esquema pictórico se desestiman como contingentes en el esquema diagramático; los símbolos en el esquema pictórico están relativamente *repletos*.²

A pesar de que, por lo menos en teoría, existe una marcada línea que separa los esquemas densos y los articulados, dentro de los esquemas densos la diferencia entre lo representacional y lo diagramático es cuestión de *grados*. No se puede decir que ningún aspecto de un cuadro representacional sea contingente, ya que ciertas propiedades, como la de pesar cinco kilos o la de encontrarse en tránsito desde Boston a Nueva York cierto día, difícilmente afectarán el estatus de ese cuadro en su esquema representacional. En realidad, lo que sucede es que un esquema denso es más diagramático que otro cuando los aspectos constitutivos de carácter en el primero se incluyen entre los aspectos constitutivos de carácter en el segundo. Entre una categoría conocida de esquemas gráficos conocidos, uno de ellos puede considerarse puramente representacional, si sus aspectos constitutivos incluyen los de todos los demás esquemas; en este caso, aquellos esquemas que excluyan como contingentes algunos aspectos constitutivos de este esquema representacional serán considerados diagramáticos. Por supuesto, según nuestra definición, la norma representacional en sí será diagramática en relación con esquemas anormales que tengan aspectos constitutivos adicionales.

Todo esto supone una herejía descarada. Las descripciones no se diferencian de las figuraciones porque sean más arbitrarias, sino porque pertenecen a un esquema articulado y no a uno denso; las palabras son más convencionales que los cuadros sólo si la convencionalidad se construye en términos de diferenciación y no de artificialidad. Nada de esto depende de la estructura interna de un símbolo; lo que en algunos sistemas sirve para describir, en otros

2. La repleción se distingue, así, tanto de la generalidad de un símbolo como de la limitación de un esquema, y es independiente por completo tanto de lo que el símbolo denota como del número de símbolos dentro del esquema. Utilizo el término «atenuación» para referirme a lo opuesto a la repleción.

puede servir para figurar. La semejanza desaparece como criterio de la representación y la similitud estructural como requisito de un lenguaje de notación o de cualquier otro tipo. La tan cacareada distinción entre los iconos y los demás signos se vuelve transitoria y trivial; de este modo, la herejía da paso a la iconoclasia.

Pero, así y todo, esta reforma tan drástica era imprescindible. Permite la completa relatividad de la representación y que la representación se dé en cosas que no son cuadros. Los objetos y los acontecimientos, visuales y no-visuales, pueden ser representados por símbolos visuales y no-visuales. Los cuadros pueden funcionar como representaciones dentro de un sistema muy diferente al que consideramos normal; los colores pueden representar a sus complementarios o a ciertos tamaños, la perspectiva puede ser invertida o transformada de alguna otra forma, etc. Por otro lado, si utilizáramos cuadros como meros marcadores mientras dictamos órdenes militares estratégicas, o como símbolos en algún otro esquema articulado, estos cuadros no funcionarían como representaciones. Como vimos anteriormente, entre los sistemas representacionales, el «naturalismo» es cuestión de hábito, pero la costumbre no nos hace cruzar la frontera entre descripción y representación. Por mucha familiaridad que exista, un cuadro no se convertirá en un párrafo. Un diagrama gráfico simple y un retrato completo se diferencian sólo en grado, pero contrastan marcadamente con una descripción e incluso con un diagrama puramente conectivo.

Nuestro análisis de los tipos de esquema y sistemas de símbolos nos permite enfrentarnos a algunos problemas recalcitrantes de la representación y la descripción. Al mismo tiempo, descubre algunas afinidades imprevistas: por un lado, entre los cuadros, los sismogramas y las posiciones de una aguja en una esfera sin graduar; y, por otro, entre los pictogramas, los planos de un circuito eléctrico y las palabras. Se traspasan algunas fronteras vetustas y vagas y se crean algunas alianzas y desuniones nuevas.

Una curiosa consecuencia de todo esto tiene que ver con la representación en la música. En este caso, la representación no requiere más imitación que en el caso de la pintura. Pero aunque fuera posible decir que la interpretación de una obra definida por

una partitura estándar denota algo, no se podría decir que representa, ya que en tanto que interpretación de dicha obra pertenece a un conjunto articulado. Si interpretáramos el mismo acontecimiento-sonoro como perteneciente a un conjunto denso de símbolos auditivos, entonces sí podría representar. Así pues, la música electrónica, sin ninguna notación o lenguaje propiamente dicho, puede ser representacional, mientras que la música en una notación estándar, si es denotativa, es descriptiva. Esto es sólo una curiosidad accesoria, sobre todo si se considera que la denotación tiene un papel muy pequeño en la música.

2. BUSCAR Y MOSTRAR

El esquema pictórico completo habitual incluye todo lo que podamos tomar por un cuadro, y puede ser ampliado para incluir las esculturas y algunos objetos naturales. Algunos caracteres del esquema representan entidades reales, algunos representan ficticiamente y otros no son representacionales en absoluto. Entre los que son representacionales, así como entre los que no lo son, hay muchos que son expresivos; un carácter del esquema puede ser representacional, expresivo, ambas cosas o ninguna de ellas.

Como hemos visto, la representación y la descripción son denotativas, mientras que la ejemplificación y la expresión se mueven en dirección opuesta a la denotación. Dado que los caracteres pictóricos son los mismos en los sistemas representacionales y expresivos, la expresión pictórica, tanto como la representación pictórica, se construirá con símbolos de un esquema denso; pero la densidad, aunque es necesaria para la representación, no lo es para la expresión (como demuestra el caso del lenguaje expresivo). He identificado la representación realista ordinaria como un sistema cotidiano particular, dentro de la especie de los sistemas denotativos densos y relativamente repletos; pero la expresión pictórica ordinaria ya había sido identificada anteriormente como la porción metafórica de un sistema cotidiano particular, dentro de la especie de sistemas ejemplarizadores. Aunque fue necesario esperar a que

se hubieran introducido los conceptos técnicos que discutimos en los capítulos 4 y 5, para ofrecer una caracterización general de la representación, ya habíamos alcanzado una caracterización general comparable de la expresión en otros términos en el capítulo 2.

Sin embargo, la expresión y la ejemplificación en las artes exhiben una variedad de combinaciones de características sintácticas y semánticas como las que utilizamos para clasificar los sistemas denotativos. Por supuesto, las propiedades semánticas de ambigüedad, disyunción, diferenciación, densidad y discontinuidad deben ser ahora definidas de forma más general, en términos de referencia y clases-de-referencia en lugar de subordinación (o denotación) y clases-de-subordinación (o extensiones); pero la forma de hacerlo resulta evidente. Por ejemplo, un sistema está diferenciado semánticamente en este sentido más amplio si y solamente si para cada dos caracteres K y K' y cada elemento b al que no hagan referencia ambos, es teóricamente posible determinar que o K no se refiere a b , o que K' no se refiere a b . Anteriormente utilizamos definiciones más restrictivas, porque lo único que nos importaba eran los sistemas denotativos. Los sistemas ejemplarizadores no pueden considerarse notaciones o lenguajes, con independencia de cuáles sean sus propiedades sintácticas y semánticas.

En la pintura y la escultura, la ejemplificación es densa sintáctica y semánticamente. Ni los caracteres pictóricos, ni las propiedades ejemplificadas son diferenciados; y los predicados ejemplificados parten de un lenguaje natural discursivo e ilimitado. Como en el caso de la representación, es pertinente la comparación con un termómetro sin graduar, pero en este caso los cuadros deben ser comparados con las temperaturas y no con las alturas de la columna de mercurio. En el sistema en cuestión, los cuadros —como las temperaturas— son denotados en lugar de denotar.

La ejemplificación pictórica, como la representación, se diferencia del sistema simbólico comparable del termómetro en que sus confines son mucho menos estrechos. Los cuadros pueden ejemplificar colores, formas, sonidos, sentimientos, etc.; y sería más adecuado compararlos con un medidor versátil y complicado o con toda una serie de ellos. Los sistemas más estrechos de ejemplificación,

restringidos, por ejemplo, a la ejemplificación de los colores, guardan con el sistema completo una relación parecida a la que los sistemas diagramáticos guardan con la representación. Pero mientras que el paso desde lo representacional a lo diagramático se da a fuerza de restringir los aspectos sintácticos constitutivos de los símbolos, el paso desde una ejemplificación pictórica completa a otra más estrecha se da a fuerza de restringir los aspectos constitutivos de lo que se simboliza. Los símbolos ejemplarizadores permanecen constantes; cualquier aspecto pictórico de un cuadro podrá participar, por ejemplo, en la ejemplificación de un color, o en la expresión de un sonido. Por tanto, estos sistemas más estrechos de ejemplificación, a diferencia de los sistemas diagramáticos, siguen siendo pictóricos, en la medida en que sus símbolos no están menos repletos que los de un sistema completo de ejemplificación y representación pictóricas.

Si bien ver qué propiedades ejemplifica o expresa un cuadro es como aplicar un medidor sin graduar, decir lo que ejemplifica un cuadro es cuestión de encontrar las palabras adecuadas entre un lenguaje sintácticamente ilimitado y semánticamente denso. Con independencia de lo exacto que sea el término que apliquemos, siempre existirá otro término tal que no será posible determinar cuál de los dos es ejemplificado por el cuadro en cuestión. Dado que el lenguaje también es discursivo y contiene términos que incluyen a otros extensionalmente, podemos limitar el riesgo de error utilizando términos más generales; pero sólo ganaremos en seguridad lo que perdemos en precisión. Comparemos esto con el proceso de medir un objeto. Como dijimos anteriormente, a medida que dotamos a nuestra respuesta de más lugares decimales, la exactitud aumenta, pero disminuye nuestra capacidad de establecer correctamente la medición. Decir qué es lo que ejemplifica un cuadro es como medir sin haber establecido previamente una tolerancia.

Por tanto, la ejemplificación pictórica constituye, de hecho, un sistema de medición invertido,³ y la expresión pictórica un par-

3. Es decir, la relación simbólica que se establece entre la posición de una aguja del medidor, o la medición numérica y lo que se mide, es de denotación, mientras que la re-

ticular sistema de ejemplificación metafórica. En cualquier sistema de este tipo, con un esquema de símbolos denso y un conjunto de clases-de-referencia denso o ilimitado, la búsqueda de un ajuste preciso entre el símbolo y lo que simboliza demanda la máxima precisión y es inacabable. Además, lo que un carácter pictórico ejemplifica o expresa no depende sólo de qué propiedades posee, sino también de cuáles de ellas simboliza —para cuáles de ellas funciona como una muestra—. A menudo, esto será mucho menos evidente que en el caso del muestrario de un sastre. Los sistemas pictóricos de ejemplificación no están tan estandarizados como la mayoría de nuestros sistemas prácticos de muestreo, estimación o medición. No trato en absoluto de afirmar que los detalles de los sistemas pictóricos sean fáciles de descubrir; tampoco he ofrecido ninguna ayuda para decidir si cierto cuadro ejemplifica una cierta propiedad o expresa un cierto sentimiento; sólo he ofrecido un análisis de las relaciones simbólicas de ejemplificación y expresión pictórica con independencia de dónde se encuentren.

Por lo general, la interpretación de una obra musical no sólo pertenece o se subordina a la obra, sino que también ejemplifica la obra o la partitura.⁴ Dado que las obras y las partituras pertenecen a un sistema de notación, aquí nos encontramos —a diferencia de lo que sucede en la ejemplificación pictórica— una ejemplificación de lo que se encuentra articulado, disyunto o limitado.

Normalmente, una interpretación musical también ejemplifica y expresa muchas otras cosas además de la obra y la partitura. Se puede decir que una propiedad es ejemplificada elípticamente⁵ por la

lación de ejemplificación circula en la dirección opuesta, desde lo que se mide a la posición de la aguja o el número. Lo que resulta confuso es que el *proceso* de descubrir lo que un cuadro ejemplifica circula en la misma dirección que el *proceso* de medición.

4. Del mismo modo que se puede decir indistintamente que los objetos ejemplifican el color rojo o el nombre «rojo» de dicho color, se puede decir indistintamente que las interpretaciones ejemplifican una obra o la partitura que tiene esa obra como extensión y que, por tanto, le da nombre.

5. Pero sólo elípticamente. No podemos decir que la obra ejemplifique cualquier cosa que ejemplifiquen sus ejemplos; ya que, aunque todos los ejemplos ejemplifiquen a la obra o a la propiedad de ser un ejemplo de dicha obra, la obra en sí no ejemplifica esta propiedad.

obra si es ejemplificada por todas las interpretaciones de la misma. Pero esto sucederá en contadas ocasiones, ya que las propiedades ejemplificadas no están prescritas en la partitura, ni son constitutivas de la obra, por lo que pueden variar libremente de interpretación a interpretación, sin que esto influya en que una interpretación se considere un ejemplo genuino (por muy lamentable que sea) de dicha obra. Es evidente que nos podemos encontrar con una interpretación desganada de una obra heroica. Pero entonces ¿qué queremos decir cuando decimos que una obra es heroica? Si respondemos que decir que la obra es heroica significa que todas las interpretaciones correctas de la obra son heroicas, «correcta» no puede significar solamente «subordinada a la partitura». En realidad la propiedad en cuestión será la suma de la subordinación y las instrucciones suplementarias, ya sean verbales o no, ya estén impresas junto a la partitura o vengan tácitamente dadas por la tradición, por la transmisión oral, etc. Hemos visto (capítulo 5, apartado 2) que estas instrucciones no pueden tomarse en ningún caso por partes integrales de la partitura, ya que pertenecen a un sistema sintácticamente ilimitado y semánticamente denso, no a un sistema notacional. Considerando que, en caso de tomar las interpretaciones por eventos-sonoros y no por ejemplos de obras, no estarán totalmente diferenciadas, la ejemplificación de cualquier cosa que no esté prescrita por la partitura, igual que sucede con la ejemplificación pictórica, será cuestión de una estimación o medición inversa. Lo mismo sucede con el teatro y la danza. En todos estos casos, a pesar de que las obras se definan por las partituras, la ejemplificación o expresión de cualquier cosa que vaya más allá de la partitura en una interpretación es una referencia en un sistema semánticamente denso y cuestión de un ajuste infinitamente preciso.

En la literatura escrita, aunque los sentimientos y otras propiedades que son ejemplificadas y expresadas⁶ también pertene-

6. Por supuesto, me refiero a la ejemplificación literaria, no a la ejemplificación por medio de la literatura. Algunos poemas, igual que algunos cuadros, podrían ejemplificar la propiedad de ser invendibles; pero esta ejemplificación no es más literaria en el primer caso que pictórica en el segundo.

cen a un conjunto denso, los símbolos ejemplarizadores y expresivos son articulados. Cuando intentamos determinar lo que expresa un poema, nos encontramos con un símbolo sintácticamente diferenciado y tratamos de encontrar, dentro de cierto conjunto denso, la propiedad o propiedades que denotan a ese símbolo y a las que el símbolo refiere. Esto no es lo mismo que estimar o medir, ya que lo que se estima o mide nunca está articulado.

Las propiedades ejemplificadas por un pasaje pueden tener nombres suministrados por el mismo vocabulario —por ejemplo, el inglés— que el de las palabras incluidas en el propio pasaje; podemos considerar que un pasaje o un poema ejemplifica, del mismo modo que lo hace una pintura, los nombres de las propiedades que ejemplifica. De este modo, la ejemplificación literaria de dichos predicados o descripciones relaciona distintos vocabularios, o el mismo vocabulario funcionando a diferentes niveles; y tanto el esquema de símbolos como el campo de referencia serán articulados e ilimitados. La naturaleza de la correlación que se establece aquí tiene un resultado notable. Cuando el sistema se lee hacia abajo, desde los términos denotadores o ejemplificados hacia la obra denotada o ejemplarizadora, ciertamente está articulado sintácticamente, pero es semánticamente denso. En consecuencia, se podría pensar que si leemos el sistema en la dirección opuesta, desde el pasaje, o la obra ejemplarizadora, a los términos ejemplificados, se intercambiarán las características sintácticas y semánticas. Sin embargo, este sistema también será sintácticamente articulado y semánticamente denso. Para entender cómo puede ser esto posible, consideremos el siguiente caso. Digamos que *a* es el conjunto de todos los términos ingleses, *b* es el subconjunto ilimitado de términos-de-temperatura ingleses. La ordenación sintáctica de cada uno de estos vocabularios estará basada en el alfabeto (capítulo 4, nota 17) y articulada. Sin embargo, si entendemos que los términos de *b* denotan términos de *a*, según su calidez, éstos estarán también densamente ordenados. Por tanto, el sistema denotativo que va desde *b* hasta *a* estará articulado sintácticamente, pero será semánticamente denso. Ahora bien, si los términos de *a*

se entienden según su calidez como ejemplarizadores de los términos de *b*, también estarán densamente ordenados; y el sistema ejemplarizador que va desde *a* hasta *b* también está articulado sintácticamente, pero es semánticamente denso. Así pues, en la literatura tenemos dos vocabularios sintácticamente articulados (y quizás idénticos), de modo que los términos de cada uno toman a los términos del otro como referentes, con dos sistemas resultantes —uno de denotación, el otro de ejemplificación— que son sintácticamente articulados y semánticamente densos.⁷ Por tanto, aunque una obra literaria esté articulada y pueda ejemplificar o expresar algo articulado, en este caso, como en el de otras artes, se requerirá una búsqueda infinita para determinar qué es exactamente lo que se articula o expresa.

Si entendiéramos la lectura oral de una obra literaria como la interpretación de una partitura, lo que hemos dicho anteriormente en relación con las interpretaciones musicales sería aplicable. Pero como ya hemos visto, hay varias razones en contra de esta interpretación (capítulo 5, apartado 7) y a favor de que interpretemos las ilocuciones y las inscripciones como hermanas. Obviamente, diferentes inscripciones e interpretaciones del mismo carácter podrán ejemplificar y expresar diferentes propiedades; se puede decir que las propiedades ejemplificadas o expresadas por todas las ilocuciones y las inscripciones de una obra son expresa-

7. Aparentemente, cualquier sistema que sea, a su vez, sintácticamente denso, pero semánticamente articulado, tendrá muchos caracteres vacantes o muchos con la misma clase-de-referencia. Pero un sistema que sea sintácticamente denso puede ser tal que las clases-de-referencia consideradas al margen del sistema estén diferenciadas y por lo general ordenadas discontinuamente en su totalidad. Podemos ver un ejemplo de dichos sistemas si pensamos en que cada carácter consista en la clase de marcas rectas que, dada una fracción arábiga del todo reducida m/n , midan m/n centímetros de longitud. (Una marca no será una inscripción en este esquema a menos que su longitud en centímetros sea un número racional.) El esquema será sintácticamente denso. Ahora dejemos que cada carácter tome como referente el número entero con el que la m/n en cuestión se correlacione dentro de cierta ordenación integral de los racionales. Entonces, a pesar de que el conjunto de números enteros, con independencia de cómo estén ordenados, esté diferenciado por completo, cada carácter de este sistema sintácticamente denso poseerá su propia clase de referencia, y el sistema será semánticamente denso. En este caso, la densidad semántica deriva de la forma en que los números enteros se relacionan en el sistema con los caracteres que se refieren a ellos.

das elípticamente por la obra, del mismo modo que puede suceder con esas otras propiedades que son ejemplificadas o expresadas por todos los especímenes que cuentan como ilocuciones e inscripciones «correctas» de la obra, según los criterios establecidos. La variación entre las ilocuciones y las inscripciones en lo que se ejemplifica o expresa mantiene, como hemos visto, un paralelismo con la variación en la denotación entre ejemplos de un término ambiguo o una palabra-indicador.

Todo este análisis técnico parece bastante lejano de la experiencia estética, pero creo que comienza a vislumbrarse una cierta concepción de la naturaleza de lo estético y de las artes.

3. ACCIÓN Y ACTITUD

Una tradición persistente imagina la actitud estética como la contemplación pasiva de lo inmediatamente dado, la aprehensión directa de lo que es presentado, libre de cualquier conceptualización, aislada de los ecos del pasado y de todas las amenazas y promesas del futuro, ajena, por tanto, a toda empresa. A base de ritos purificadores de desimplicación y desinterpretación, debemos buscar una visión prístina e inmaculada del mundo. No creía necesario enumerar los errores filosóficos y los absurdos estéticos de esta manera de pensar hasta que alguien llegó al punto de afirmar que la actitud estética correcta ante un poema era la de mirar la página impresa sin llegar a leerla.

Por el contrario, yo he defendido la idea de que debemos leer un cuadro tanto como un poema, y que la experiencia estética es dinámica y no estática. Ésta nos fuerza a ejercer discriminaciones delicadas y discernir relaciones sutiles, a identificar sistemas de símbolos, caracteres dentro de estos sistemas y lo que estos caracteres denotan y ejemplifican, a interpretar obras y a reorganizar el mundo a partir de las obras y las obras a partir del mundo. Tenemos que utilizar gran parte de nuestra experiencia y muchas de nuestras habilidades y éstas, a su vez, pueden verse transformadas por el encuentro estético. La «actitud» estética es incansable, exploradora, heu-

rística —se trata menos de una actitud que de una acción: creación y re-creación.

Entonces ¿qué es lo que distingue esta actividad estética de otra conducta inteligente como la percepción, el comportamiento ordinario o la investigación científica? Una respuesta inmediata es que lo estético no se dirige a fines prácticos, no está preocupado por la defensa propia o la conquista, la adquisición de necesidades o lujos, ni la predicción o el control de la naturaleza. Pero aun aceptando que la actitud estética desdén los objetivos prácticos, lo cierto es que esta falta de objetivos no sería suficiente. La actitud estética es inquisitiva y no adquisitiva o autopreservativa, pero no toda la investigación no-práctica es estética. Pensar que la ciencia está motivada en último término por objetivos prácticos, como demuestran los puentes, las bombas y el control de la naturaleza, es confundir la ciencia con la tecnología. La ciencia busca el conocimiento sin fijarse en sus consecuencias prácticas y le preocupa la predicción no para guiar la conducta, sino para demostrar la verdad. La investigación desinteresada abarca tanto la experiencia científica como la estética.

A menudo se hacen esfuerzos por distinguir lo estético en términos del placer inmediato; pero aquí surgen y se multiplican los problemas. Obviamente, la mera cantidad o intensidad del placer no puede ser un criterio. No está nada claro que un cuadro o un poema produzca más placer que una prueba científica; y algunas actividades humanas que no tienen nada que ver ni con la ciencia ni con la estética proporcionan tanto placer que cualquier diferencia en cantidad o grado de placer entre estos dos tipos de investigación se volvería insignificante. La afirmación de que el placer estético es de una *calidad* diferente y superior se ha convertido en una coartada tan transparente que no puede ser tomada en serio.

La otra sugerencia inevitable —la de que la experiencia estética no se distingue en absoluto por el placer, sino por una emoción estética especial— puede tirarse al cubo de la basura con el resto de las explicaciones basadas en «virtudes latentes».

Esto nos permite llegar fácilmente a la sofisticada teoría de que lo que cuenta no es el placer que se obtiene, sino el placer «obje-

tivado», el placer que leemos en el objeto como una propiedad suya. Aparte de conjurar imágenes de algún proceso grotesco de transfusión ¿qué podría significar esto? Considerar que el placer es poseído en lugar de ocasionado por el objeto —decir, de hecho, que el objeto disfruta de este placer— podría reducirse a decir que el objeto expresa ese placer. Pero dado que algunos objetos estéticos son tristes —expresan tristeza en lugar de placer—, esto no nos ayudaría a distinguir entre los objetos o las experiencias estéticas y las no-estéticas.

Si hablamos de satisfacción y no de placer, algunas de estas dificultades disminuyen y otras se enturbian. El término «satisfacción» es lo suficientemente neutro como para ser aceptable en contextos en los que «placer» resultaría ridículo, lo suficientemente vago para desenfocar los ejemplos contrarios, y lo suficientemente flexible para tolerar una cómoda vacilación en la interpretación. Por tanto, cabe esperar que aminore la tentación de conjurar una calidad o tipo especial de sentimiento o de caer en ciertas mistificaciones sobre la objetivación. Sin embargo, es bastante evidente que la satisfacción no puede distinguir los objetos y experiencias estéticas de las no-estéticas. No sólo porque hay investigaciones científicas que producen mucha satisfacción, sino porque muchos objetos y experiencias estéticas no producen ninguna. La música y la forma en que la escuchamos, la pintura y la forma en que la miramos, no pasan de lo estético a lo no-estético dependiendo de si la interpretación o la pintura son exaltadas o mortificadoras. Que algo sea estético no implica que no pueda ser insatisfactorio o estéticamente malo.

Hay quien dice que la característica distintiva de lo estético es la satisfacción asegurada, sino la satisfacción que se persigue: en la ciencia la satisfacción es sólo un producto secundario de la investigación; en arte, la investigación es sólo un medio para obtener satisfacción. La diferencia parece estar no en el proceso que se lleva a cabo, o en la satisfacción de la que se disfruta, sino en la actitud que se mantiene. Según esta postura, el *objetivo* científico es el conocimiento, mientras que el *objetivo* estético es la satisfacción.

Pero, ¿cómo podemos mantener estos dos objetivos separados con nitidez? ¿Busca el científico conocimiento o la satisfacción del conocimiento? Obtener conocimiento y satisfacer la curiosidad son cosas tan parecidas que tratar de hacer una sin hacer la otra sería del todo forzado. Cualquiera que consiguiera buscar la satisfacción sin buscar el conocimiento probablemente no obtendría ninguna de las dos cosas mientras que, por otro lado, rehusar cualquier sentimiento de anticipación o satisfacción impediría estimular la investigación. Ciertamente, alguien podría estar tan absorto en la resolución de un problema que no se preocupara de pensar en la satisfacción que se derivaría de él; o se podría anticipar tan gustosamente a las delicias de encontrar una solución que no diera ningún paso para llegar efectivamente a ella. Pero si la última actitud tuviera que entenderse como estética, el entendimiento estético de cualquier cosa estaría condenado al fracaso. No puedo llegar a concebir que estos estados mentales tenues, efímeros e idiosincrásicos sean capaces de establecer una diferencia significativa entre lo estético y lo científico.

4. LA FUNCIÓN DEL SENTIMIENTO

Todas estas tentativas frustradas de lograr una formulación aceptable en términos de placer o satisfacción producida, «objetivada» o anticipada no conseguirán desterrar la convicción de que la distinción entre lo científico y lo estético radica, de algún modo, en la diferencia entre saber y sentir, entre lo cognitivo y lo emotivo. Hay varias razones por las que esta dicotomía tan arraigada es bastante dudosa, pero es particularmente sorprendente que se emplee aquí, cuando se entiende que tanto la experiencia estética como la científica tienen un carácter fundamentalmente cognitivo. Pero no podemos desprendernos fácilmente de la idea de que, de un modo u otro, el arte es más emotivo que la ciencia.

El paso del placer o la satisfacción a la emoción en general suaviza algunas crudezas de las fórmulas hedonísticas, pero nos deja con bastantes problemas. Para poder ser estéticos, los cuadros

y los conciertos, y la forma en la que los miramos y escuchamos, no tienen más necesidad de causar emoción que de proporcionar satisfacción. Si podemos decir que lo estético es, de algún modo, característicamente emotivo, nos hará falta aclarar de qué modo.

Cualquier imagen de la experiencia estética como una especie de baño u orgía de emociones es patentemente absurda. Las emociones que genera suelen ser serenas e indirectas en comparación, por ejemplo, con el miedo, el dolor, la depresión o la exultación que producen la batalla, el duelo, la derrota o la victoria y, por lo general, no son más intensas que la excitación, la desesperación o la euforia que acompañan a la investigación y el descubrimiento científicos. Las emociones que siente el espectador pasivo no son tan intensas como las que retratan los actores sobre el escenario, ni siquiera como las que el propio espectador sentiría si estuviera presenciando acontecimientos de la vida real. Si este espectador saltara al escenario para participar de esos acontecimientos, su respuesta ya no sería estética. El hecho de que el arte se ocupe de emociones simuladas sugiere, al igual que la teoría de la representación como copia, que se trata de un mal sustituto de la realidad: que el arte es una imitación y la experiencia estética una consolación que sólo compensa en parte por la ausencia de conocimiento directo y contacto con lo Real.

A menudo las emociones que participan de la experiencia estética no sólo están templadas, sino que también poseen una polaridad inversa. Podemos aplaudir algunas obras que producen emociones que normalmente rechazamos. Las emociones negativas, como el miedo, el odio, o el asco, pueden volverse positivas si están motivadas por una obra de teatro o un cuadro. El problema de la tragedia y la paradoja de lo feo parecen estar hechos a medida para los freudianos antiguos y modernos, y éstos no han dejado pasar su oportunidad. Se dice que la tragedia tiene la capacidad de purgarnos de las emociones negativas acumuladas y ocultas, o de administrar dosis controladas del virus muerto para prevenir o mitigar los efectos de un ataque verdadero. El arte no sólo se convierte en paliativo, sino en terapéutico, proporcionando tanto un sustituto de la realidad buena, como una protección

contra la realidad mala. Los teatros y los museos funcionan como agregados de los Departamentos de Salud Pública.

De nuevo, incluso entre las obras de arte y la experiencia estética de una excelencia evidente, el componente emotivo varía muchísimo, como lo hace, por ejemplo, desde un Rembrandt tardío a un Mondrian tardío, o desde una pieza de Brahms a un cuarteto de Webern. No es evidente que el Mondrian y el Webern sean más emotivos que una ley de Newton o de Einstein; la línea entre lo emotivo y lo cognitivo separará con mayor probabilidad algunos objetos y experiencias estéticas de otros, que lo estético de lo científico.

Todos estos problemas reviven la tentación de proponer una emoción o sentimiento estético especial, o cierta coloración especial con respecto a las otras emociones, que tiene lugar en la experiencia estética. Esta emoción o color especial podrá ser intensa cuando las demás emociones son débiles, podrá ser positiva cuando las demás son negativas, o podrá ocurrir en la experiencia del arte más intelectual a pesar de que no esté presente en la investigación científica más conmovedora. De este modo, se resuelven todas las dificultades dejando la pregunta sin responder. Sin duda, las emociones estéticas poseen la propiedad que las convierte en estéticas. Sin duda, las cosas que se queman son combustibles. La teoría del flogisto estético lo explica todo sin explicar nada.

Por tanto, seguimos sin resolver dos problemas recalcitrantes. En primer lugar, sigue sin resolver nuestro convencimiento de que la experiencia estética es más emotiva que cognitiva: como no hemos conseguido dar con una fórmula en términos de emociones producidas o anticipadas, seguimos preguntándonos de *qué* modo es emotiva. En segundo lugar, a pesar de que hemos reconocido que la emoción en la experiencia estética tiende a estar desnaturalizada y a menudo incluso invertida, la evidente futilidad de explicar esto como una secreción particular de las glándulas estéticas sigue sin responder *por qué* sucede así. Quizá la respuesta a la segunda pregunta pueda encontrarse en la respuesta a la primera; quizá la emoción en la experiencia estética nos deja como nos deja debido al papel que desempeña.

He sugerido que la mayoría de los problemas a los que nos hemos enfrentado se pueden achacar a la predominante dicotomía entre lo cognitivo y lo emotivo. En un lado situamos la sensación, la percepción, la inferencia, la conjetura, la inspección e investigación insensible, los hechos y las verdades; en el otro lado situamos el placer, el dolor, el interés, la satisfacción, la desilusión, todas las respuestas afectivas no cerebrales, el gusto, el desagrado. Esto es una manera muy efectiva de evitar que caigamos en la cuenta de que en la experiencia estética las *emociones funcionan cognitivamente*. La obra de arte se aprehende a través de los sentimientos y a través de los sentidos. La insensibilidad emocional supone una incapacidad tan definitiva, si no tan completa, como la ceguera o la sordera. Los sentimientos no se usan sólo para explorar el contenido emocional de la obra. Hasta cierto punto, podemos sentir el aspecto que tiene un cuadro del mismo modo que podemos ver el sentimiento que tiene. En la medida que estas dos cosas se pueden diferenciar, el actor, el bailarín —o el espectador—, a veces percibe y recuerda el sentimiento de un movimiento y no su forma. En la experiencia estética la emoción es una manera de discernir qué propiedades posee y expresa la obra.

Afirmar esto parece una invitación a la acusación acalorada de ser un frío sobreintelectualizador. Pero en lugar de plantear que la experiencia estética carece de emociones, se trata de dotar de emociones al entendimiento. El hecho de que las emociones participen en la cognición no significa que no sean sentidas, del mismo modo que el hecho de que la visión nos ayude a descubrir las propiedades de los objetos no significa que las sensaciones de color no existan. De hecho, para poder ser utilizadas cognitivamente, las emociones deben sentirse —es decir, deben suceder en la forma en que suceden las emociones—. El uso cognitivo implica discriminar entre ellas y relacionarlas para poder valorar y entender la obra, integrándola al resto de nuestra experiencia del mundo. Incluso si esto es lo opuesto a la absorción pasiva en la sensación y las emociones, de ninguna manera implica que haya que anularlas. Sin embargo, explica las modificaciones que las emociones pueden sufrir durante la experiencia estética.

En primer lugar, un contexto de investigación y no de indulgencia o incitación, puede dar por resultado un desplazamiento característico de la emoción. El entorno psicológico, fisiológico y físico es diferente. Un dólar ganado, un dólar ahorrado o un dólar gastado sigue siendo un dólar; un afecto que desemboque en servidumbre, en frustración o en iluminación seguirá siendo un afecto, pero en ningún caso las tres cosas son iguales. Las emociones no son tan autosuficientes como para que no les afecte su entorno, pero el uso cognitivo no crea emociones ni aporta un aditivo mágico a las emociones existentes.

Además, la frecuente disparidad entre la emoción que se siente y el contenido emotivo descubierto en el objeto se entiende ahora con facilidad. La compasión en el escenario podrá despertar la compasión del espectador; pero la avaricia puede producir desagrado y el valor, admiración. Del mismo modo, una casa blanca puede parecer blanca al mediodía, pero roja al atardecer; mientras que un globo parece redondo desde cualquier ángulo.⁸ Las experiencias sensoriales y emotivas se relacionan de forma compleja con las propiedades del objeto. Además, las emociones funcionan cognitivamente no como elementos separados, sino en combinación las unas con las otras y con otros medios de conocimiento. La percepción, la concepción y los sentimientos se mezclan e interaccionan; y la amalgama se resiste a ser analizada en componentes emotivos y no-emotivos. El mismo dolor (¿es el mismo?) nos habla del fuego y del hielo. ¿Son sentimientos diferentes la rabia y la indignación, o es el mismo sentimiento en diferentes circunstancias? ¿Es la conciencia de la diferencia general producto de la conciencia de la diferencia de las circunstancias o conduce a ella? La respuesta no tiene importancia ahora; mi argumento no depende en absoluto de la distinción entre la emoción y otros elementos del saber, sino de la insistencia en que las emociones se producen junto con ellos. Lo que sí importa es que las comparaciones, los contrastes y la organización que implica el procedimiento cognitivo a menudo afectan a las emociones participantes. Algunas

8. Véase SA, págs. 130-132.

pueden verse intensificadas, como los colores sobre un fondo complementario, o atenuadas, como los sonidos en un contexto más ruidoso. Y algunas emociones pueden surgir como propiedades de un todo orquestado, sin pertenecer a ninguno de sus componentes más pequeños, como la forma de una cáscara de huevo.

Es evidente que las emociones negativas funcionan cognitivamente tan bien como las positivas. El horror y el rechazo que podemos sentir con *Macbeth* no son, en absoluto, peores medios de alcanzar el entendimiento que el entretenimiento y deleite que podemos sentir con *Pígalión*. No hace falta que supongamos que de algún modo —por ejemplo, por catarsis— la repulsión se transforma en deleite, o que expliquemos por qué el retrato más lúgubre es tan legítimamente estético como el más atractivo; para que funcione cognitivamente una emoción no tiene por qué ser agradable, del mismo modo que para que exista una sensación de color, ésta no tiene que ser roja. En la experiencia estética, la emoción positiva o negativa es un modo de sentir una obra. El problema de la tragedia y la paradoja de la fealdad desaparecen.

Es igualmente evidente que la cantidad o intensidad de la emoción no son medida de su eficacia cognitiva. Una emoción débil puede ser tan informativa como una sobrecogedora; y descubrir que una obra expresa muy poca emoción, o incluso ninguna, puede ser estéticamente tan significativo como descubrir que expresa mucha. Esto es algo que pasan por alto todas las tentativas de distinguir lo estético en términos de cantidad o grado de emoción.

Aunque de este modo resolvemos varios interrogantes y aclaramos el papel que desempeña la emoción en la experiencia estética, todavía nos hace falta una manera de distinguir la experiencia estética de todas las demás formas de experiencia. El uso cognitivo de las emociones no está presente en todas las experiencias estéticas, ni ausente de todas las no-estéticas. Ya hemos apuntado que algunas obras de arte poseen muy poco o ningún contenido emotivo, y que incluso cuando el contenido emotivo es considerable, a veces puede ser aprehendido por medios no-emotivos. En la vida diaria, a menudo es más necesario clasificar las cosas por sentimientos que por otras propiedades: tenemos más posibilidades de

que las cosas nos vayan bien si sabemos cómo tener miedo, como desear, aventurarnos, o desconfiar de las cosas adecuadas, ya sean animadas o inanimadas, que si sólo percibimos su forma, su tamaño, su peso, etc. Y la importancia de este discernimiento por sentimientos no es menor cuando la motivación se vuelve teórica y no práctica. El zoólogo, el psicólogo o el sociólogo utilizan las emociones legítimamente en sus investigaciones, incluso cuando sus objetivos son puramente teóricos. De hecho, aunque la objetividad requerida en cualquier ciencia impide ser demasiado optimista, interpretar tendenciosamente la evidencia, rechazar los resultados no deseados, o evitar las líneas de investigación que sospechamos no irán en nuestro favor, no impide sin embargo que se utilice el sentimiento a la hora de explorar y descubrir ni el ímpetu de la inspiración y la curiosidad, ni que el entusiasmo nos abra los ojos a pistas sobre problemas intrigantes e hipótesis prometedoras. Cuanto más hablamos sobre estas cuestiones, más nos damos cuenta de que las emociones no se diferencian lo suficiente de otros elementos de la cognición como para proporcionar una base sólida desde la que responder a mis preguntas.

5. SÍNTOMAS DE LO ESTÉTICO

Las reiteradas tentativas frustradas de encontrar una fórmula clara para clasificar las experiencias en estéticas y no estéticas que se ajuste al uso aproximado del término hace pensar que lo que necesitamos es un enfoque menos simplista de la cuestión. Quizá podríamos comenzar examinando la importancia estética de las principales características de los muchos procesos simbólicos que participan de la experiencia, y buscar aspectos o síntomas de lo estético, en lugar de un criterio firme y conciso. Un síntoma no constituye una condición necesaria ni suficiente, sino tan sólo una condición que tiende a estar presente, junto a otros símbolos, en la experiencia estética.

Tres síntomas de lo estético podrían ser la densidad sintáctica, la densidad semántica y la repleción sintáctica. Como hemos vis-

to, la densidad sintáctica es característica de los sistemas no-lingüísticos y es una de las características que diferencian un boceto de una partitura o un guión. La densidad semántica es característica de la representación, la descripción y la expresión en las artes, y es una de las características que diferencian a los bocetos y los guiones de las partituras; y la repleción sintáctica relativa distingue los sistemas semánticamente densos más representacionales de los más diagramáticos, y los más «esquemáticos» de los menos esquemáticos. Todas estas características demandan una capacidad de discriminación superlativa. La densidad sintáctica y semántica demandan una atención inagotable al carácter determinante y al referente, dada cualquier marca dentro del sistema; una repleción sintáctica relativa dentro de un sistema sintácticamente denso demanda que ese mismo esfuerzo de discriminación se realice, por así decirlo, en más dimensiones. Puede parecer que la imposibilidad de determinación finita sugiere la inefabilidad que a menudo se le achaca, o de la que se acusa, a lo estético. Pero lejos de ser misteriosa y vaga, la densidad está explícitamente definida, surge a partir de unas demandas de precisión absoluta imposibles de satisfacer que además ayuda a mantener.

El cuarto y último síntoma de lo estético es la característica que diferencia los sistemas de ejemplificación de los de denotación y que se combina con la densidad para distinguir el mostrar del decir. Una experiencia será ejemplarizadora siempre que tenga que ver con las propiedades ejemplificadas o expresadas, es decir, con las propiedades poseídas y mostradas por el símbolo, no sólo con las cosas que el símbolo denota. Considerar que lo ejemplarizador es estético puede parecer una concesión a esa tradición que asocia lo estético con lo inmediato y lo no-transparente, insistiendo en que el objeto estético debe entenderse como lo que es en sí mismo, más que como significante de otra cosa. Pero la ejemplificación, igual que la denotación, relaciona un símbolo con un referente, y la distancia entre el símbolo y aquello a lo que se aplica o aquello que lo ejemplifica no es menor que la que existe entre el símbolo y aquello que denota, a lo que se aplica. Del mismo modo que lo «inefable», cuando se somete a análisis resulta ser una

simple complicación y no un misterio, la «inmediatez» se convierte en cuestión de ejemplificación y no de intimidad —una función de la dirección y no de la distancia—. No hay nada que nos haga pensar que la representación, a diferencia de la ejemplificación, sea no-estética. La ejemplificación se diferencia de la denotación más que de la representación. Hemos visto que tanto la representación ficticia como la representación-como son cuestión de ejemplificación; y que la representación en las artes rara vez es explícitamente factual o puramente denotativa. Además, la experiencia estética no tiene por qué mostrar los cuatro síntomas al mismo tiempo.

Probablemente sea cierto que en la experiencia estética los cuatro síntomas tienden a estar presentes antes que ausentes, además de ser prominentes; pero cualquiera de ellos puede estar ausente de una experiencia estética y presente en una experiencia no-estética. El vehículo simbólico de las artes literarias, por ejemplo, no es sintácticamente denso, mientras que la medición de pesos o temperaturas puede ser densa, tanto sintáctica como semánticamente. Ni la ausencia de algunos síntomas estéticos, ni la presencia de algunos no-estéticos implica una totalidad estéticamente menos pura. Por otra parte, tampoco se puede decir que una experiencia sea más estética cuanto más concentración de síntomas estéticos posea. Sin embargo, aunque los cuatro síntomas indicados no sean suficientes ni necesarios para la experiencia estética *por separado*, sí se puede decir que son suficientes *conjuntamente* y necesarios *disyuntivamente*, es decir, una experiencia es estética si posee todos estos atributos y sólo si posee por lo menos uno de ellos.

No pretendo decir que esta propuesta se ajuste fielmente al uso ordinario. El uso presistemático de «estético» y «no-estético» está aún menos establecido por la práctica y más infectado de teorías ineptas que la gran mayoría de términos. Lo que trato de sugerir es que esto aporta un uso apropiado para un par de términos de los que se ha abusado seriamente. La densidad, la repleción y la ejemplificación son señales de lo estético; la articulación, la atenuación y la denotación, señales de lo no-estético. Una dicotomía vaga pero tajante de la experiencia da paso a una forma de clasificar características, elementos y procesos. Clasificar una totalidad

de la experiencia como estética o no-estética tiene menos valor que identificar sus aspectos estéticos y no-estéticos. Ciertas fases de un conjunto marcadamente estético pueden ser completamente no-estéticas; por ejemplo, una partitura y su mera lectura están exentas de cualquier aspecto estético. Por otro lado, las características estéticas pueden desempeñar un papel fundamental en la delicada discriminación cualitativa y cuantitativa que se requiere para poner a prueba algunas hipótesis científicas. El arte y la ciencia no son del todo ajenos.

La distinción que hemos establecido entre lo estético y lo no-estético es independiente de cualquier consideración sobre el valor estético. Así es como debe de ser. Una interpretación abominable de *La sinfonía de Londres* será tan estética como una interpretación soberbia de la misma obra; y el *Cristo resucitado* de Piero no es más estético que el de un principiante, solamente es mejor. Los síntomas de lo estético no son señales de mérito; la caracterización de lo estético no requiere ni proporciona una definición de excelencia estética.⁹

6. LA CUESTIÓN DEL MÉRITO

El saber popular indica que un buen cuadro tiene que ser bonito. A un nivel ligeramente más sofisticado, se sustituye «bonito» por «bello», ya que es evidente que, a menudo, los mejores cuadros no son bonitos. Pero de nuevo, muchos de ellos son feos en el sentido más obvio de la palabra. Si lo bello excluye lo feo, la belleza no servirá para medir el mérito estético; pero si lo bello puede ser feo, entonces «belleza» se convertirá en una palabra alternativa y engañosa para describir el mérito estético.

El aforismo según el cual mientras la ciencia se juzga en función de la verdad, el arte se juzga en función de la satisfacción que

9. La música sirve para informar no sólo la percepción de otros sonidos, sino también la de los ritmos y patrones en lo que vemos. Estas transferencias transversales de propiedades estructurales me parecen un aspecto básico e importante del aprendizaje, no sólo un aspecto de la experimentación novedosa de compositores, bailarines y pintores.

proporciona, tampoco nos aclara gran cosa. Muchas de las objeciones que hemos utilizado con anterioridad contra la idea de la satisfacción producida o anticipada como característica distintiva de lo estético se pueden aplicar también a la satisfacción como indicativa del mérito estético: la satisfacción no se puede identificar con el placer, y plantear un sentimiento estético especial sería muy cuestionable. Por tanto, lo único que nos queda es la fórmula, muy poco útil, de que lo estéticamente bueno será también estéticamente satisfactorio. La cuestión es qué es lo que hace que una obra sea buena o satisfactoria.

Por lo general, algo es satisfactorio en relación con una función o un propósito. Una buena caldera calienta la casa hasta la temperatura requerida de forma regular, económica, silenciosa y segura. Una buena teoría científica explica los hechos relevantes de forma clara y simple. Hemos visto que las obras de arte o sus ejemplos llevan a cabo alguna de las funciones referenciales: representación, descripción, ejemplificación o expresión. La pregunta de qué es lo que constituye una simbolización efectiva de cualquiera de estos tipos nos plantea a su vez la pregunta de cuál es el propósito de estas simbolizaciones.

Una respuesta que se ofrece en ocasiones es que las facultades simbolizantes que van más allá de las necesidades inmediatas tienen una función práctica algo más lejana, la de hacernos desarrollar nuestras habilidades y técnicas para enfrentarnos a contingencias futuras. La experiencia estética se convierte en una sesión en el gimnasio, los cuadros y las sinfonías, en pesas y sacos de boxeo que utilizamos para fortalecer nuestros músculos intelectuales. El arte nos entrena para la supervivencia, la conquista y la ganancia. Canaliza la energía sobrante, alejándola de objetivos destructivos. Hace que el científico sea más preciso, el mercader más astuto y, a la postre, evita que las calles se llenen de delincentes juveniles. El arte, que durante tanto tiempo ha sido despreciado como el entretenimiento culpable de las clases ociosas, es aclamado como el sirviente universal de la humanidad. Esta opinión sirve de consuelo a aquellos que tratan de reconciliar una inclinación estética con la convicción de que cualquier valor se reduce a su utilidad práctica.

La respuesta contraria es menos pomposa, pero posiblemente más simplista: la simbolización es una propensión irreprimible del hombre, que continúa simbolizando más allá de la necesidad inmediata sólo en virtud del disfrute que esto le provoca o porque es incapaz de detenerse. En la experiencia estética, el hombre parecería ser un cachorro jugueteando, o alguien que cava un pozo y sigue cavando obstinadamente una vez que ya ha encontrado suficiente agua. Los perros ladran porque son caninos, los hombres simbolizan porque son humanos; y los perros siguen ladrando y los hombres siguen simbolizando aun cuando no tienen la necesidad práctica de hacerlo, simplemente porque no pueden parar y porque es la mar de divertido.

Una tercera respuesta, dejando al margen la cuestión de lo práctico *versus* lo divertido, señala la comunicación como el propósito de la simbolización. El hombre es un animal social, la comunicación es necesaria para el intercambio social y los símbolos son el medio de la comunicación. Las obras de arte son mensajes que expresan hechos, pensamientos y sentimientos; su estudio pertenece a ese nuevo campo creciente y omnívoro llamado «teoría de la comunicación». El arte depende de la sociedad y ayuda a mantenerla —existe porque ningún hombre es una isla y ayuda a asegurar que esto siga siendo así.

Cada una de estas explicaciones —en términos de gimnasia, juego o conversación— sirve para distender y distorsionar una verdad parcial. El ejercicio de la capacidad simbolizadora *puede* mejorar en algo la destreza práctica; el carácter criptográfico de la invención de símbolos y su interpretación los *dota* de la fascinación del juego; y los símbolos *son* indispensables para la comunicación. Pero el abogado o el almirante que mejoran su competencia profesional a fuerza de pasar horas en los museos, el cachorro juguetero, el cavador de pozos neurótico y la mujer que habla por teléfono no sirven ni individualmente ni en conjunto para proporcionar una imagen total del problema. Lo que se pasa por alto en los tres casos es que la motivación es la curiosidad y el objetivo, la iluminación. Los símbolos se utilizan más de lo que requiere la necesidad práctica en pos del entendimiento, no de la práctica; lo que

estimula es el deseo de saber, lo que deleita es el descubrimiento, y la comunicación es secundaria a la aprehensión y formulación de lo que ha de ser comunicado. El objetivo primario es la cognición en sí misma; el uso práctico, el placer, la compulsión y la utilidad comunicativa dependen de ella.

Por tanto, la simbolización debe ser juzgada, fundamentalmente, en función de lo bien que sirve al objetivo cognitivo: por la delicadeza de sus discriminaciones y la pertinencia de sus alusiones; por cómo funciona comprendiendo, explorando e informando al mundo; por cómo analiza, clasifica, ordena y organiza, por cómo participa en la fabricación, manipulación, retención y transformación del conocimiento. Todas las consideraciones respecto a la simplicidad y la sutileza, el poder y la precisión, el rango y la selección, la familiaridad y la frescura son relevantes y a menudo se encuentran enfrentadas; el valor que se dé a cada una de ellas dependerá de nuestros intereses, nuestra información y nuestra investigación.

Hasta aquí lo relativo a la eficacia cognitiva de la simbolización en general, pero ¿qué ocurre con la excelencia estética en particular? La distinción entre lo estético y lo meritorio se puede hacer en ambas direcciones. Ni se requiere que lo estético sea excelente, ni la excelencia apropiada para los objetos estéticos es exclusiva de ellos. En realidad, la excelencia general que acabamos de describir se convierte en estética cuando se evidencia en objetos artísticos; es decir, el mérito estético es dicha excelencia en cualquier funcionamiento simbólico que, debido a su particular constelación de atributos, pueda considerarse estético. Esta sumisión de lo estético a la excelencia cognitiva exige que recordemos una vez más que lo cognitivo, aunque se diferencia tanto de lo práctico como de lo pasivo, no excluye lo sensorial o lo emotivo; que lo que conocemos a través del arte lo sentimos en nuestros huesos y músculos, además de entenderlo con nuestra mente; que toda la sensibilidad y capacidad de respuesta del organismo participa en la invención e interpretación de símbolos.

De este modo se resuelve el problema de la fealdad, ya que el placer y lo bonito no definen la experiencia estética y la obra

de arte, ni sirven como medida de éstas. El hecho de que un símbolo sea o no placentero no determina su eficacia cognitiva general o su mérito específicamente estético. *Macbeth* y *El aquelarre* de Goya no necesitan mayor defensa que el *Pigmalión* y la *Venus* de Botticelli.

Los vaivenes del gusto, que a menudo resultan vergonzosos para aquellos que anhelan estándares inflexibles de excelencia inmutable, también se vuelven comprensibles de inmediato. Después de un tiempo, y durante un tiempo, la mejor de las pinturas puede dejar de gustar y la música más magistral nos puede resultar irritante. Una obra puede ser sucesivamente ofensiva, fascinante, cómoda y aburrida. Éstas son las vicisitudes de los vehículos e instrumentos del saber. Nos centramos en las fronteras; el momento de mayor interés de un símbolo suele concluir con el momento de su revelación, en algún lugar a mitad de camino entre lo ininteligible y lo evidente. Pero también encontramos perdurabilidad y renovación. Los descubrimientos sólo se convierten en conocimiento disponible cuando son preservados de forma accesible; un símbolo incisivo y cargado de significado no deja de tener valor cuando se vuelve familiar, pero se incorpora a los cimientos de nuevas exploraciones. Y cuando existe densidad en el sistema de símbolos, la familiaridad nunca es completa ni definitiva; otra mirada siempre podrá mostrar nuevas sutilezas significativas. Además, lo que vemos en un símbolo y aprendemos a través de él dependerá de lo que ya sabemos. No sólo descubrimos el mundo a través de nuestros símbolos, sino que entendemos y revaloramos nuestros símbolos de forma progresiva de acuerdo con la experiencia que vamos acumulando. Tanto las oscilaciones como la perdurabilidad del valor estético son consecuencias naturales de su carácter cognitivo.

Parecidas consideraciones sirven para explicar la importancia de experiencias ajenas a la obra para el mérito estético. El efecto que tienen un Manet, un Monet o un Cézanne sobre la forma en que a partir de ellos vemos el mundo es tan pertinente al valorarlos como la confrontación directa con ellos. La forma en que mirar pintura y escuchar música afecta lo que encontramos posteriormente en otras situaciones es una parte integral de ellas en tanto que cog-

nitivas. Podemos olvidarnos del mito absurdo e incómodo de la insularidad de la experiencia estética.

El papel del tema y la variación —frecuente en la arquitectura y en otras artes, además de en la música— también se vuelve inteligible. El establecimiento y modificación de motivos y abstracciones y la elaboración de patrones, diferenciaciones e interrelaciones de modos de transformación son todos procesos de búsqueda constructiva; las medidas aplicables no son las del disfrute pasivo, sino las de la eficacia cognitiva: la delicadeza de discriminación, el poder de integración y la justicia de proporción entre el reconocimiento y el descubrimiento. De hecho, una forma típica de hacer avanzar el conocimiento es a través de la variación progresiva sobre un tema. Algunos compositores modernos se mofan del tema y la variación, y de cualquier otro patrón reconocible, aspirando a la máxima impredecibilidad; pero, tal como ha apuntado C. I. Lewis,¹⁰ la irregularidad completa es inconcebible —si en una composición dada, no hay ninguna secuencia que se repita, ese hecho en sí mismo constituye ya una notable regularidad.

Sin embargo, el mérito estético no ha sido en absoluto mi principal preocupación en este libro y me crea cierta incomodidad haber ofrecido una definición incipiente de aquello que a menudo se llama confusamente «belleza». Creo que la concentración excesiva en la cuestión de la excelencia ha sido responsable de un constreñimiento y distorsión de la investigación estética.¹¹ Decir que una obra de arte es buena, o incluso decir lo buena que es, no proporciona demasiada información, no nos dice si la obra es evocativa, robusta, vibrante, o si está exquisitamente diseñada, y desde luego nos dice aún menos sobre cuáles son sus cualidades específicas notables de color, forma o sonido. Además, las obras de arte no son caballos de carreras y no se trata de elegir a un ganador. Los juicios estéticos no son juicios sobre características específicas con el objetivo de llegar a una valoración última, sino un

10. *Mind and the World Order*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1929, pág. 385.

11. Véase mi *Méritos Means*, en *Art and Philosophy*, S. Hoök (comp.), Nueva York, New York University Press, 1966, págs. 56-57.

medio de descubrir esas características. Si un experto me dice que uno de entre dos ídolos cicládicos que a mí me parecen indistinguibles es mucho mejor que el otro, esto me instiga a buscar las diferencias significativas entre los dos y puede ayudarme a encontrarlas. Estimar la excelencia sirve de muy poco al entendimiento. Juzgar la excelencia de las obras de arte o la bondad de la gente no es la mejor manera de entenderlas. Un criterio del mérito estético no constituye un objetivo principal de la estética, del mismo modo que un criterio de la virtud no constituye un objetivo principal de la psicología.

En resumen: concebir la experiencia estética como una forma de entendimiento permite que resolvamos tanto como que evaluemos la cuestión del valor estético.

7. EL ARTE Y EL ENTENDIMIENTO

Al decir que la experiencia estética es una experiencia cognitiva que se caracteriza por el predominio de ciertas características simbólicas y que se juzga por los estándares de la eficiencia cognitiva, ¿puedo haber pasado por alto el contraste más evidente de todos, a saber, que en la ciencia, a diferencia de lo que sucede en el arte, la prueba definitiva es la verdad? ¿No es cierto que estos dos campos se diferencian sobre todo en que la verdad lo es todo para uno y nada para el otro?

A pesar de la doctrina imperante, la verdad en sí tiene muy poca importancia para la ciencia. Podemos generar tantos volúmenes de verdades dependientes como queramos, siempre que no nos interese su importancia; las tablas de multiplicación son inagotables y las verdades empíricas abundan. Las hipótesis científicas, por muy verdaderas que sean, no sirven de nada a menos que reúnan ciertos requisitos mínimos de alcance y especificidad que impone nuestra investigación, a menos que efectúen análisis o síntesis reveladoras, a menos que planteen o respondan preguntas significativas. La verdad no es suficiente, a lo sumo será una condición necesaria. Pero incluso esto es demasiado generoso; las leyes cien-

tíficas más nobles raramente son verdaderas. Las discrepancias menores se desestiman en interés de la amplitud, la potencia o la simplicidad.¹² La ciencia niega sus datos del mismo modo que el político niega a sus electores —dentro de los límites que marca la prudencia.

Sin embargo, la verdad tampoco se encuentra entre los criterios que participan de la valoración de una hipótesis científica. Dado cualquier conjunto de evidencias, se pueden encontrar innumerables hipótesis alternativas que se ajusten a él. No podemos decidir entre ellas en función de la verdad, ya que no tenemos acceso directo a su verdad. Lo que hacemos es juzgarlas en función de características como su simplicidad y su fuerza. Estos criterios no son suplementarios a la verdad, sino que se aplican para llegar, con un poco de suerte, a la aproximación que es compatible con nuestros otros intereses y más se acerca a la verdad.

¿Nos deja esto con la importante diferencia residual de que la verdad —aunque no es suficiente, no es necesaria y no es lo que hace que decidamos entre varias hipótesis— es sin embargo una consideración relevante en la ciencia, pero no en el arte? Hasta una formulación tan débil sugiere un contraste demasiado fuerte. Después de todo, la verdad de una hipótesis es una cuestión de conformidad —conformidad con el cuerpo de una teoría y conformidad de la hipótesis y la teoría con los datos disponibles y los hechos con los que nos encontramos—. Y como le gustaba recordarnos a Philipp Frank, una buena conformidad requiere que las dos partes se ajusten —la teoría a los hechos y los hechos a la teoría— con el doble objetivo de que resulte cómoda y proporcione una visión nueva. Pero esta conformidad, esta aptitud para ajustarse a nuestro conocimiento del mundo, reformando ese conocimiento, es igualmente importante para el símbolo estético. La verdad y su contrapartida estética se reducen a lo que resulta apropiado, bajo nombres diferentes. Si hablamos de hipótesis y no de obras de arte como verdaderas es porque nos reservamos los

12. Véase mi *Science and Simplicity*, en *Philosophy of Science Today*, S. Morgenbesser (comp.), Nueva York, Basic Books, 1967, págs. 68-78.

términos «verdadero» y «falso» para los símbolos de forma proposicional. No quiero decir que esta diferencia sea insignificante, pero es específica y no genérica, una diferencia en el campo de aplicación más que en la fórmula, y no establece ningún cisma entre lo científico y lo estético.

Nada de esto trata de inhibir la distinción entre el arte y la ciencia. Además, las declaraciones de unidad indisoluble —ya sea de las ciencias, de las artes, de las artes y las ciencias juntas o de la humanidad en general— tienden a concentrar la atención en las diferencias. Lo que intento subrayar es que en este caso las afinidades son más profundas de lo que se cree y las diferencias significativas no son las que se suponen. La diferencia entre el arte y la ciencia no es la misma que existe entre el sentimiento y el hecho, la intuición y la inferencia, el deleite y la deliberación, la síntesis y el análisis, la sensación y lo cerebral, lo concreto y lo abstracto, la pasión y la acción, la mediación y la inmediatez, o la verdad y la belleza, sino simplemente una diferencia relativa a la preponderancia de ciertas características específicas de los símbolos.

Las consecuencias de esta reconceptualización pueden sobrepasar los límites de la filosofía. Hemos oído muchas cosas sobre cómo las aptitudes y la educación necesaria para las artes y las ciencias se diferencian e incluso interfieren entre ellas. Siempre se están proponiendo bienintencionadas y elaboradas iniciativas para diseñar y evaluar métodos de detección y promoción de las habilidades estéticas. Pero ninguno de estos discursos o experimentos pueden llegar muy lejos si no se tiene un marco conceptual adecuado para diseñar experimentos cruciales e interpretar sus resultados. Cuando se llegue a entender que las artes y las ciencias nos fuerzan a trabajar con sistemas de símbolos (inventándolos, aplicándolos, leyéndolos, transformándolos y manipulándolos) que se asemejan y difieren de cierta forma específica, podremos quizá comenzar una investigación psicológica puntual sobre cómo las habilidades pertinentes se inhiben o refuerzan entre ellas; y el resultado podrá muy bien demandar que cambiemos la técnica educativa. Nuestro estudio preliminar sugiere, por ejemplo, que algunos procesos necesarios para una ciencia se parecen menos entre

ellos de lo que se parecen a otros procesos que son necesarios para un arte. Pero dejemos de anticipar conclusiones. Los resultados firmes y utilizables resultan tan necesarios como lejanos; y ha llegado el momento de abandonar en este campo los falsos clichés y los tópicos plañideros, para dar paso a los experimentos elementales y las hipótesis tentativas.

Cualesquiera sean las consecuencias que en su día pudieran aplicarse a la psicología o la educación, serían subproductos de la investigación teórica iniciada aquí. Mi objetivo ha sido dar algunos pasos hacia el estudio sistemático de los símbolos y sus sistemas, y la forma en que funcionan en nuestras percepciones y acciones, en las artes y las ciencias y, por tanto, en la creación y comprensión de nuestros mundos.

ÍNDICE ANALÍTICO

- absolutismo, 25, 47-48, 57
 - véase también* relatividad
- actitud, 219
- actividad
 - en la cognición, 225
 - en la percepción, 67-68
 - estética, 218-219
- aliteración, 83
- ambigüedad
 - de los símbolos, 132, 140-141, 153
 - en comparación a la metáfora, 73-75
- analiticidad, 190
- antonomasia, 83
- apóstrofe, 83
- arquitectura
 - expresión y ejemplificación en, 91
 - obra de, 200-202
 - planos de, 116, 118
 - como diagrama y partitura, 200
 - más especificaciones, 200-201
 - relación con los bocetos y los guiones, 200
- arte, *véanse las artes específicas*
- arte y ciencia, 236-239
- arte de dos etapas, 111-112, 115
- artes alográficas, 111-118, 180, 183
- artes autográficas, 110-114, 115-116, 180
- artes de una etapa y de dos etapas, 111-112, 115
- artes literarias
 - como arte de una sola etapa, 111
 - expresión y ejemplificación en, 66, 91-92, 215-218
 - guiones en, 191
 - identidad-de-la-obra en, 111-112, 191-194
 - propiedades estéticas de, 193
 - traducción en, 65, 191
- artes múltiples, 115, 122
- artes singulares, 112
- articulación, *véase* diferenciación
- aspectos prácticos de la notación, 129, 146
- atenuación, 209, 213
- autenticidad
 - en las artes alográficas, 111-118
 - en las artes autográficas, 110-111, 113, 115-116
 - importancia estética de, 99-106, 107

representación-como y, 39-42
uso precedente y, 50, 75
clasificación precedente, *véase* uso precedente
coextensión
ejemplificación y, 62, 65-67
en comparación con la sinonimia, 188-189
extensionalidad y, 58 n.
cognición, 159
emoción y, 224-227
estética y, 44, 50, 224-227, 233
computadoras, 150
inducción por, 154-159
lenguajes para, 152
comunicación y cognición, 232-233
concreción de etiquetas, 63 y n.
conjunción, limitaciones de, 22 n.
control, exacto, 176
convencionalidad, 48 n., 209
véase también hábito
copia verdadera, 112-116, 126-127, 132
coreografía, *véase* danza
corrección
de copias de partituras, 112-116, 126-127, 131, 132
de interpretación, 125
de representación, 46, 48-49, 52
en comparación con el realismo, 46, 48
véase también verdad
-correcciones- en las cámaras fotográficas, 29 y n., 30

dado, lo, 109, 218
danza
ejemplificación en, 69, 91
notación para, 117, 194-199

discontinuidad y, 130, 145
en los lenguajes, 205
semántica, definición de, 144-145
sintáctica, definición de, 212
sistemas digitales y, 152
dirección de la denotación y la ejemplificación, 58-59, 63-64, 92
discontinuidad
diferenciación y, 145, 151
en comparación con la densidad, 131 n.
semántica, 145
sintáctica, 131
discreción y disyunción, 136 n., 144
discriminación, 69, 102-109, 218
distorsión por cámaras fotográficas, 29
en cuadros con perspectivas, 29
disyunción
discreción y, 59
en los lenguajes, 144
semántica, 142-144
sintáctica, 128
dominio, 75-77, 79

educación, 68, 238
eficacia, cognitiva, 233
ejemplificación
auto ejemplificación, 65-66
como medición inversa, 213-214, 215
como síntoma, 228-229
de etiquetas no-verbales, 67-69
definición de, 59
denotación y, 58-59, 62-65, 67-70, 91-93
posesión y, 59-60

- representación-como y, 70-71, 92
véase también expresión
- ejemplificación ficticia, 71
- emociones
- función cognitiva de, 224-227
véase también sentimientos
- empatía, 67
- engaño, como prueba de realismo, 45, 49
- equivalencia
- semántica, 140
- sintáctica, 126-128
- escultura, 33, 117
- esquemas
- definición de, 75-76
- transferencia de, 75-77, 87
- esquemas de símbolos, 126, 133-136, 151
- esquemas notacionales, 126-134
- esquemas y sistemas análogos
- definición de, 150-151
- en comparación con los digitales, 150-154
- gráficos y, 159-160
- esquemas y sistemas digitales, 130
- definición de, 151
- ejemplos de, 148-150
- en comparación con los análogos, 150-154
- estético, lo
- actividad en, 43, 218-219
- aspecto emotivo de, 55, 221-227
- como terapéutico, 222-226
- comunicación y, 232
- discriminación y, 104, 109
- inmediatez de, 109
- placer y, 219-220, 231, 234
- practicalidad y, 219, 231-233
- rol cognitivo de, 44, 50, 224-227, 233
- satisfacción y, 220, 230-231
- síntomas de, 227-230
- verdad y, 236-238
- estimación, *véase* medición
- estudio espectrográfico, 97-98
- etiquetas
- clasificación «natural» por, 43
- conjuntos de alternativas, 43-44, 75-77
- ejemplificación de, 60-63, 66, 78
- no-verbales, 42, 64, 66-69, 86
- predicados como, 63
- véase también* clasificación
- eufemismo, 83
- expertos, 101, 105, 108
- expresión
- como ejemplificación, 59, 87-95, 213-214
- definición de, 95
- metáfora en, 87-89, 93
- posesión y, 57-59, 87
- relatividad de, 55-57, 89
- representación y, 53-59, 212, 214
- teorías causales de, 55
- extensión, 74-75, 125, 137
- primaria y secundaria, 188 n.
- véase también* clases de subordinación
- extrapolación, 154-159
- falsificaciones
- consecuencias estéticas de, 99-109
- copias y, 110-112
- en las artes autográficas y alográficas, 110-118
- mérito estético de, 107
- fidelidad, 46
- figuras retóricas, 83-86
- véase también* metáfora
- fotografía de rayos X, 99, 107
- gestos
- como etiquetas, 63, 67-69
- como muestras, 67-69
- grabado, 111-112, 115, 180, 182
- guiones, 183-185
- separación con, 35 y n.
- gusto, 234
- hábito
- expresión y, 57, 90
- metáfora y, 72, 75, 78
- proyección y, 157
- realismo y, 29, 44, 46-49, 210
- tipos «naturales» basados en, 43
- hipérbole, 83, 84, 87
- historia de producción, 113, 115, 118
- igualdad de transcripción, 112-113, 116 n., 118, 126-127
- ilocuciones
- inscripciones y, 126, 191, 217
- marcas y, 126-127
- subordinadas, 193
- imitación, *véase* teoría de la copia
- indicaciones del *tempo*, 171-172
- indiferencia-de-caracteres, 126-128
- inducción, 155-159
- inefabilidad y densidad, 228
- información
- como prueba de realismo, 46
- discriminación estética y, 103-109
- inglés-objeto, 137-138
- inglés-sonido, 137-139, 141 n.
- inmediatez
- lo estético e, 109
- expresión e, 54-55, 58
- inscripciones
- atómicas, 134-135
- como muestras y etiquetas, 66
- compuestas, 134-135
- elocuciones y, 126, 191-192, 217
- marcas y, 126-127
- partituras y clases de, 125
- véase también* caracteres
- inscripciones primarias, 139, 185
- instrumentos contadores, 148-150
- interpolación, 154-159
- interpretaciones
- como ejemplificación, 214-216
- como subordinadas, 114, 125, 165
- corrección de, 173, 176
- falsificaciones de, 110, 114-115
- invención en la representación, 43-44
- ironía, 85, 87
- Labanotación, 121-122, 195 n., 196-199
- lenguajes discursivos
- en comparación con los sistemas no-lingüísticos, 154 n., 160, 205
- sistemas de notación y, 144, 152, 185-187
- sistemas de representación y, 206
- lenguajes, *véase* sistemas lingüísticos
- leyes de geometría y perspectiva, 25-32
- libertad en la denotación, 63, 65, 90
- límites de la ejemplificación, 63, 65, 90
- litotes, 83, 87

- mapas, 159-162, 203-204, 208
- marcas, 126
- medición, 148-150, 152, 207-211, 212-213
- mérito, *véase* mérito estético
- mérito estético, 230-236
- autenticidad y, 107, 116
- metáfora
- como transferencia de un esquema, 75-77
 - denotación en, 78-79
 - en comparación con la ambigüedad, 74
 - en comparación con la proyección, 73
 - en la expresión, 87-89, 93
 - falsedad de, 58, 74
 - modificadas, 85-86, 88
 - modos de, 83-86
 - verdad de, 58, 72-74
- mimo, 68-69
- modelos
- que denotan, 161, 208
 - que ejemplifican, 160-161
- modos, gramaticales, 146, 183-184
- muestra, *véase* ejemplificación
- muestra de tipo, 126 n.
- muestras *portadilla*, 63-72, 214
- música
- autenticidad en, 110-112, 114-116
 - como arte alográfico, 113
 - denotación en, 210-211
 - expresión y ejemplificación en, 67-68
 - gestos en, 67-68
 - véase también* interpretaciones; música, sistemas de símbolos para; obras de arte
- música, sistemas de símbolos para estándar
- analiticidad y, 190
 - aspectos no-notacionales de, 170-172
 - origen de, 168
 - medieval, 163-164, 168
 - nueva, 173-178
 - relacional, 177
 - requisitos de notacionalidad, 168-170
 - música electrónica, 176, 211
- naturalismo, *véase* realismo
- nominalismo, 15, 61-62, 75-77, 147 n.
- notación
- modos gramaticales y, 146
 - requisitos semánticos para, 141-145
 - requisitos sintácticos para, 126-134
 - rol de, en la preservación de la obra, 113, 117
- notación medieval, 163-164, 168
- novela, 190, 194
- obras de arte, 117, 162, 192
- situados de forma diferente en diferentes artes, 193
- ojo inocente, 22-23
- onomatopeya, 66 n., 83
- óptica y perspectiva, 25-32
- ordenación, 217
- densa, 154 n., 217
 - discontinua, 153 n., 217
- ostensión y ejemplificación, 60 n.
- paralelas en la perspectiva, 17, 30-32
- relación de, con la ejemplificación, 59-60
- posesión figurativa, 57-58, 73-74, 81-82, 86
- véase también* metáfora, expresión
- posesión literal, 58, 73, 79, 81-82, 86
- posesión real, 57-59
- véase también* ejemplificación
- práctica precedente
- artes alográficas y, 117
 - metáfora y, 195
 - para la pintura, 181-183
 - y sistemas de notación para la danza, 195
- practicalidad y estética, 219, 231
- predicados, *véase* etiquetas
- preservación de las obras de arte, 125, 141, 143, 166
- preservación-de-partituras, 123-125, 143
- propiedades constitutivas, 113-114, 116, 118, 208-209
- propiedades contingentes, 113-115, 209
- propiedades pictóricas, 51, 87-88, 112
- proyección
- en comparación con la metáfora, 73
 - lenguaje discursivo y, 185
 - sistemas de notación y, 186-187
 - véase también* inducción
- rango, *véase* extensión
- realismo
- definición de, 48, 211
 - en comparación con la fidelidad o corrección, 46, 48, 52

engaño y, 45, 49
 relatividad de, 47-49
 teoría de la copia del, 45, 49
 y la teoría de la información, 46
 redundancia, 143, 153, 166
 referencia, 20 n., 54, 58-59, 63-72, 93-94, 137
 auto-referencia, 65 n.
 cadenas de, 70
véase también denotación; ejemplificación
 relatividad
 de la expresión, 55-57, 89-90
 de la representación, 48, 52, 55, 210
 de la visión, 21-25, 28, 45, 102-106
 del realismo, 47-49
 repleción
 como síntoma, 227
 definición de, 209
 densidad y, 208-209
 en comparación con la atenuación, 209 n.
 representación y, 212-213
 réplica, 36 n., 126, 132
 representación
 definición de, 52, 205, 211
 denotación y, 21, 34-42, 51-52, 207
 densidad y, 206-208
 dependiente de las relaciones entre símbolos, 206-207
 descripción y, 41, 50-52, 205-209
 diagramas y, 208-210
 relatividad de, 48, 52, 55, 210
 semejanza y, 19-20, 49
 teoría de la copia de, 21-25, 33, 38
 representación ficticia, 34, 38, 71
 representación-como, 39-42
 definición de, 40
 ejemplificación y, 70-71, 92
 en comparación con la representación, 40-42
 requisitos semánticos de la notación
 diferenciación finita, 144
 disyunción, 142-144
 no-ambigüedad, 141
 redundancia y, 143-144
 requisitos sintácticos de la notación, 126-134
 diferenciación finita, 130-131, 134
 disyunción, 128, 131, 133
 satisfacción, 220, 230-231
 selección, 43, 155
 semejanza
 clasificación y, 51 n., 80, 186 n.
 objetividad de, 49 n.
 predicados ejemplificados y, 66 n.
 realismo como, 49
 réplicas y, 132
 representación y, 19-20, 49
 sentimientos
 expresión de, 53-57, 89-91
 función cognitiva de, 221-227
 rol estético de, 56, 221-223
 significado, *véase* sinonimia
 simbolización, 20 n., 59-60, 231
véase también referencia
 símbolo, 13-14, 19, 52, 206, 207, 209 n., 213
 símbolos atómicos, 135-136, 139
 símbolos compuestos, 134
 símbolos enactivos, *véase* gestos
 símbolos gráficos, 159-160, 208-209
 símbolos icónicos, 210

teatro, 116, 193
 teoría de la comunicación, 232-233
 teoría de la copia, 21-25, 33, 38, 45, 54
 teorías causales de la expresión, 55
 terapia y la estética, 222-223
 textos, 112-114
 como caracteres, 191
 como guiones, 191
 como obras literarias, 111, 192
 traducción, 33, 66, 154-159
 transcripción, *véase* igualdad de transcripción
 trazado de curvas, *véase* inducción

verdad
 en la ciencia y en el arte, 236-238
 metafórica y literal, 72-74, 79-82
 verdadera, copia, *véase* copia verdadera

Cassirer, Ernst, 14, 80
Cézanne, Paul, 234
Chopin, Frederic: *Polonaise*, 173
Cleugh, J., 105 n.
Constable, John, 20, 44 y n.
Coremans, P. B., 105 n.
Cornsweet, J. C., 27 n.
Cornsweet, T., 27 n.

Daumier, Honoré: *Lavandera*, 88
Dearstyne, H., 53 n.
Debussy, Claude: *El mar*, 93
De Morgan, Augustus, 30 n.
Descartes, René, 47 n.
Durero, Alberto, 93

Einstein, Albert, 223
Feigenbaum, E. A., 158 n.
Feldman, J., 158 n.
Feller, R. L., 98
Foster, Lynn, 12
Frank, Philipp, 237

Geach, P. T., 30 n.

Ingham, P. B., 68 n.
Ives, Charles: *Cuarta sinfonía*,
93

Jaques-Dalcroze, Émile, 67-68 y n.
Jeffress, Lloyd A., 152 n.
Jensen, A. R., 66 n.
Johnston, Ruth M., 98
Joyce, James, 92

Kandinsky, Wassily, 53, 92 y n.
Karkoschka, Erhardt, 177-178
Keyser, S. Jay, 11
Klee, Paul, 30 y n.
Koch, S., 105 n.
Kolers, Paul A., 11, 66 n.

Laban, Rudolf, 195 y n., 196-199
Lang, P. H., 123 n.
Lange, James, 54
Langer, S. K., 14, 80 n.
Langfeld, H. S., 67 n.
Lardner, Ring, 60
Lastman, Pieter, 107
Lawrence, F. C., 195 n.
Leslie, C. R., 44 n.
Lewis, C. I., 235
Lipps, Theodor, 67 n.
Lossky, Vladimir, 29 n.
Lützelberger, Hans, 115 n.

Manet, Édouard, 234
Manheim, Ralph, 80 n.
Margolis, Joseph, 181 n.
Marriott, F. H. C., 105 n.
Maxwell, Clerk, 160 n.

Rembrandt van Rijn, 106, 107-108,
110, 112, 115, 223
Lucrecia, 99, 113
Paisaje con cazador, 38
Richards, I. A., 75
Riggs, L. A., 27 n.
Rochberg, George, 11
Rock, Irvin, 29 n.
Rohwer, W. D., 66 n.
Rosenblith, J. L., 68 n.
Ruch, Theodore C., 105 n.
Ryle, Gilbert, 22 n., 76 n.

Saarinen, Aline B., 99
Schapiro, Meyer, 11, 26 n.
Schüller, Sepp, 105 n.
Schwartz, Robert, 12
Segall, Marshall H., 23 n., 102 n.
Sessions, Roger, 123, 176 n.
Shapero, Harold, 11
Sheppard, Richard, 91 n.
Sócrates, 61-62
Soulages, Pierre, 93
Stroop, J. R., 66 n.
Sturgis, Katharine, 11

Taylor, J. G., 29 n.
Thomson, sir George, 165
Tingle, Immanuel, 109
Turbayne, C. M., 47 n., 75 n.
Turing, A. M., 155 n.

Urmson, J. O., 39 n.

Venable, Lucy, 11
Vermeer, Jan, 99, 108 y n., 109

Woolf, Virginia, 19 y n.

Yates, Peter, 176 n.