

Presentación

En “El color de la oscuridad”, cuarto ensayo de *De la imperfección*, Greimas presta especial interés al vínculo tan llamativo que se establece entre materia y color en un acto de percepción narrado en *El elogio de la sombra*, de Junichiro Tanizaki.¹ Greimas subraya que el objeto percibido —las tinieblas, de una profunda oscuridad— es enunciado bajo dos modalidades que, expresadas una tras otra por el narrador, resultan contradictorias: las tinieblas *están* hechas de... (un material diferente al de las tinieblas de la noche en un camino), y las tinieblas *parecen* compuestas de... (corpúsculos como de una ceniza tenue). Greimas observa cómo esta contradicción en realidad tiene el valor de una inversión ética y estética en la relación modal que se establece entre sujeto y objeto: las tinieblas, percibidas inicialmente como una totalidad constituida, distanciada del sujeto, pronto comienzan a descomponerse en pequeñas partículas que poseen la forma de una *ceniza tenue*, y que parecen desprenderse de esa “fuente noumenal” hasta el punto de generar en el observador un reflejo instintivo ante una amenaza óptica (“y a mi pesar parpadeé”

¹ Traducción de Julia Escobar, Madrid: Siruela, 1994 [1933].

—concluye el narrador). De esta manera, “el objeto —reconoce Greimas— es lo ‘pregnante’; más aún: es el objeto el que exhala la energía del mundo...”² Ahora bien, este acto de “exhalación” del objeto es relevante en la medida en que permite ver cómo la materia, a la vez que constituye un *soporte* de la forma (materia, entonces, en su acepción semiótica clásica, de linaje hjelmsleviano),³ *actúa* en el nivel de la aprehensión fenoménica para acentuar ciertos rasgos sensibles que, de acuerdo con este autor, conducen al terreno de la experiencia estética en la medida en que se crean las condiciones para generar una afección fuerte entre sujeto y objeto.⁴

Tal caracterización de la materia resulta extraña, o por lo menos inusitada, en el marco de conceptualización de una semiótica que la definió desde un inicio como un “manifestante semióticamente no formado”,⁵ el cual constituye un material primero que es subsumido por la forma (tanto de la expresión como del contenido) y, por ende, por la sustancia que se encuentra bajo el dominio de esta última. ¿Qué materia es, entonces, aquella “aglomeración de corpúsculos” que se *deja ver* y que se comporta como un objeto estético frente al sujeto? Greimas la nombra *materia negra*, convocando, con ello, cualidades específicas de la forma (su tinte negro, la saturación generada por la uniformidad y, principalmente, su escasa luminosidad) que

² A. J. Greimas. *De la imperfección*, traducción de Raúl Dorra, México: FCE/ BUAP, 1990 [1987], p. 58.

³ Como un material primero gracias al cual una semiótica —en cuanto forma inmanente— se encuentra manifestada. Cf. Greimas y Courtés. “Materia”, en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Madrid: Gredos, 1990 [1979], p. 254.

⁴ Me refiero, en particular, al “rapto estético” que el sujeto experimenta a raíz de la exhalación del objeto, creando con ello una *estesis* “que ha llegado a sus límites mientras la conciencia del sujeto está a punto de disolverse en un mundo excesivo”. *De la imperfección*, p. 59.

⁵ Louis Hjelmslev, “La estratificación del lenguaje”, en *Ensayos lingüísticos*, traducción de Elena Bombín Izquierdo y Félix Piñero Torre, Madrid: Gredos, 1972 [1971], p. 65.

proviene de la sustancia cromática y que en algún momento del proceso de enunciación *intervienen* radicalmente en la significación. Los ejemplos con los que el autor refuerza esta idea pertenecen igualmente al dominio del color:

[...] se sabe que si un pintor mezcla en su paleta los colores primarios —amarillo, azul, rojo— obtiene el color negro. He oído también que el vendedor chino a quien uno se dirige para comprar la tinta negra, pregunta al cliente si quiere tinta negra-roja o negra-azul. La ausencia de color que es el negro oculta una presencia variopinta explosiva.

Y a continuación:

La tiniebla perfecta contiene virtualmente todos los colores, toda la belleza del mundo; ella es el color protopático: nada tiene de asombroso que la energía condensada en cada una de las partículas “respland(ezca) con todos los colores del arco iris” y que el objeto aparezca como una revelación de la intimidad del ser.⁶

Entre el *ocultamiento* (modo virtual) y el *resplandor* (modo realizado) se gesta una idea de la materia que resulta totalmente seductora —por lo menos en el dominio de la estética, que es el que aquí nos interesa— pues a ésta se le asigna un papel activo en el proceso de semiosis. La materia, una vez que se encuentra semióticamente formada (esto es, cuando es transformada en *sustancia*), es susceptible de proyectar, por vía de la forma, una densidad que podríamos calificar como *matérica*, si por este término entendemos no un estilo de pintura, sino una serie de componentes sensibles-cromáticos a través de los cuales la forma se *hace sentir* y se *da a ver*: en particular, cualidades como lo pastoso, lo conglomerado, lo espeso o incluso lo tenue (la “ceniza tenue”, de Tanizaki); formaciones táctiles en donde la sustancia cromática encuentra una posibilidad de expresión.

⁶ *De la imperfección*, p. 58.

¿Estamos ante una reflexión singular sobre la materia, no generalizable a otros procesos de significación y por lo tanto a otras semióticas-objeto? Creo que sí, en la medida en que el color modela la manifestación de la materia. Pero tal vinculación color-materia no está exenta de una problemática conceptual de fondo que es aquella que animó la preparación de este número monográfico de *Tópicos del Seminario* y que tuvo como antecedente un módulo del Seminario de Estudios de la Significación.⁷

* *

En el proceso de consolidación más fuerte de la semiótica —cuando ésta se erigió como un proyecto científico— nuestra disciplina expresó su interés por el color a través de su manifestación concreta en los textos, en los cuales el análisis debía centrarse detenidamente en la emergencia de *contrastos cromáticos*, en el plano de la expresión, referidos a la saturación y luminosidad (graduables), o bien al tono o cromaticidad (no graduables). De este modo, la noción de *categoría cromática* se inscribió en el metalenguaje de la teoría para subrayar que la manifestación del color no debía ser considerada como una unidad indivisible de sentido, sino como una “figura de la expresión constituida por rasgos diferenciales pertinentes para la producción de la significación”⁸.

En buena medida, los rasgos diferenciales que el color introduce en la significación de un texto se deben a la negociación que la forma establece con la sustancia cromática, pero ésta, y por lo tanto la *materia* ahí comprometida, no se corresponde con una teorización del color que interpreta la materialidad de los

⁷ “Color y significación” (septiembre-diciembre 2011), a cargo de Iván Ruiz. Con la participación de Ángela Arziniaga, Everardo Rivera, Raymundo Mier y Luisa Ruiz Moreno.

⁸ “Cromática (categoría-)”, entrada de Felix Thürleman para *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, A. J. Greimas y J. Courtés, t. II, traducción de Enrique Ballón Aguirre, Madrid: Gredos, 1991 [1986], p. 62.

pigmentos como un formante de la “sustancia”.⁹ Para nosotros, la sustancia cromática es, antes que nada, *sustancia semiótica* y se encuentra extrapolada de la reflexión fundacional de Hjelmslev sobre la estratificación del lenguaje. En un documento de trabajo de 1978 —el cual hemos recuperado para este volumen pues constituye un escrito pionero en nuestra indagación, no traducido con anterioridad al español— Felix Thürlemann pone a prueba la tesis general de Hjelmslev sobre la sustancia fónica para reconocer la especificidad de la sustancia cromática. El esbozo de su conclusión (debido a que por su propia naturaleza se trata de un texto inacabado) posee relevancia aún hoy en día: en el nivel de las apreciaciones colectivas donde surge la sustancia semiótica *inmediata*, la sustancia cromática sólo puede ser aprehendida en el momento en el cual se ejerce un giro en el orden perceptivo; por ejemplo, reconocer un color a través del sonido, o bien por medio del tacto. En otras palabras, cuando se produce una *sines-tesia*. Algo distinto ocurrirá —concluye Thürlemann— cuando el semiotista, una vez que ya trabajó sobre dicho nivel

pase al análisis de la dimensión cromática en el nivel de la forma, donde podrá enfrentarse a un juego relacional entre las figuras cromáticas, con contrastes complejos formados a partir del nivel socio-biológico (contraste de ficciones, de valores, etc.).

Ahora bien, debido a que la semiótica se ha distinguido por su capacidad para repensar su arquitectura teórica y metodológica a la luz de los análisis sobre formaciones significantes de diversa índole, me ha parecido relevante problematizar la noción de materia con respecto a la manifestación cromática que encontramos

⁹ Por ejemplo, frente a una reducción “abstracta” del color, Philip Ball subraya el hecho de que: “Los cuatro colores clásicos de Plinio no eran simplemente ‘negro’, ‘blanco’ y los demás, sino ‘blanco de Milos’, ‘rojo de Sínope en el Mar Negro: estaban encarnados en pigmentos específicos. Sin una firme base teórica para su clasificación, al hablar de los colores hay que vincularlos con las sustancias físicas de donde se obtienen”, *La invención del color*, traducción de José Adrián Vitier, Madrid: Turner, FCE, 2001 [1972], p. 36.

en los textos y discursos realizados. ¿La *materia negra* de la que habla Greimas corresponde a una “sustancia semiótica” (cromática), o bien a una “sustancia *pigmentaria*” (cuyo tinte negro ahonda la oscuridad de las tinieblas)? Si es semiótica, ¿por qué se caracteriza como pigmentaria (“ceniza tenue”) e incluso como molecular (“corpúsculos resplandecientes”); y si es pigmentaria, por qué produce transformaciones de estado entre sujeto y objeto? A mi parecer, en este caso no podemos recurrir al principio hjelmsleviano según el cual “una sola y misma forma puede revestir sustancias diversas”, pues la forma de las tinieblas trabaja con una sola sustancia cromática (por supuesto, en convivencia con otras sustancias no-cromáticas, por ejemplo, la verbal). Lo que necesitamos repensar es el modo en que la forma *hace ver* la sustancia y, por ende, la materia. Como afirma Luisa Ruiz Moreno, cuando focalizamos el plano de la expresión en textos no verbales “debemos tener en cuenta ese efecto de desborde de la sustancia sobre la forma, o dicho de otra manera, ese exceso de presencia de la sustancia sensible...”¹⁰ Si bien el texto de Tanizaki es de naturaleza verbal, la configuración semiótica de la forma-objeto (las tinieblas) —que Greimas reconstruye a través de su análisis— nos aproxima a ciertas experiencias de orden estético en las que la sustancia intensifica su carga sensible por medio del cromatismo: así como las parcelas de las tinieblas resplandecen con todos los colores del arcoíris hasta el punto de poder enceguecer a su observador, también la presentación directa de pigmentos de Anish Kapoor, las “materiologías” de Jean Dubuffet, las superficies pastosas de Rembrandt, los esmaltes sintéticos de Jackson Pollock y algunas pinturas de Willem de Kooning con “cargas” que incorporan vidrio molido y arena, permiten pensar en un tipo de formación significante en donde los atributos de la materia cromática, a través del proceso mismo de formalización, se hallan presentes en la sustancia.

¹⁰ “El papel de las sustancias en los procesos de significación”, *Escritos*, núm. 23, 2001, p. 65.

* * *

Las contribuciones de este número no han evadido esta problemática de fondo y han tratado de responder a ella expresando puntos de vista no necesariamente coincidentes en torno a la conceptualización de la materia/sustancia en las formaciones significantes, primordialmente, en aquellas de naturaleza visual.

Después de la recuperación filológica del documento de trabajo de Felix Thürlemann, el volumen continúa con un ensayo de Stefania Caliandro en el cual se plantea una pregunta central: ¿podemos hablar de una *semiótica del color*? Si bien la respuesta parecería predecible bajo el principio de que todo objeto o fenómeno significante es susceptible de contener un modelado semiótico, la autora formula su cuestionamiento en términos discursivos: ¿bajo qué condiciones de enunciación el discurso semiótico puede tomar a su cargo el análisis del color? Al convocar en su título y en su cuestionamiento epistemológico uno de los textos fundacionales del campo de la semiótica visual,¹¹ Caliandro examina ocho aspectos, o núcleos polémicos, a partir de los cuales la semiotización del color se torna una experiencia desafiante. De Wittgenstein al Grupo μ, pasando por Jean-Marie Floch y Hjelmslev, la autora revisita un conjunto de premisas sobre el color con el propósito de subrayar algunos aspectos que determinan su tratamiento semiótico y otros más que se resisten a tal aprehensión: por ejemplo, dentro de los primeros, la emergencia del valor a través de los contrastes cromáticos, la redefinición de la forma del color en su aparición fenoménica y la negociación entre describir y percibir el color, entre otros. Pero quizás el aporte principal de este ensayo consista en proponer que “parece legítimo encontrar una concepción semiótica primaria dentro de las dinámicas perceptivas que el color engendra, particularmente en el seno de un pensamiento plástico propio de la creación artística.”

¹¹ “Huit thèses pour (ou contre?) une semiologie de la peinture”, presentado por Hubert Damisch en el Primer Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica, en Milán (1974).

Por su parte, en “Pigmentos, tintes y formas”, Georges Roque retoma el problema de la relación entre materia y color con el propósito de mostrar cómo aquello que se designa “materia” en el lenguaje del color —cuya sustancia se asocia a la procedencia orgánica, inorgánica y sintética de los pigmentos— desde su perspectiva no puede asociarse a la materia amorfa e indeterminada de Hjelmslev, esto es, a la sustancia semiótica. A la vez que desarrolla una crítica a lo que él considera un enfoque demasiado sesgado en el tratamiento que la semiótica ha hecho sobre el color (un enfoque concentrado en la percepción visual), su artículo busca hacer una contribución al revisar de modo crítico los tres componentes de la categoría cromática (tinte, claridad y saturación), en especial, cuando se vinculan con los pigmentos y las formas. Su conclusión llama la atención en la medida en que se sitúa en el polo extremo del razonamiento de Caliandro: a través de un despliegue de las funciones del color en la obra de arte (en especial, en ciertas pinturas), Roque propone el establecimiento de una “semiótica cromática” que no soslaye la “materia cromática”.

En vez de eludir esta contradicción en los puntos de vista de los dos autores en cuestión, nos ha interesado hacerlaemerger con el propósito de restituir la densidad epistémica de un fenómeno que, a todas luces, sigue constituyendo un desafío para la teoría semiótica.

Por último, cierra esta primera sección del volumen un ensayo de Omar Calabrese dedicado al análisis de la manifestación del color en el filme *El resplandor* (*The Shining*, Reino Unido, Estados Unidos, 1980), de Stanley Kubrick. En particular, interesa a Calabrese demostrar el rol determinante del color en el establecimiento del plano de la expresión (esto es, un trabajo sobre las formas de la imagen), para posteriormente realizar el pasaje hacia el contenido temático. Por vía de los contrastes cromáticos, el autor avizora el mecanismo de engranaje semi-simbólico por medio del cual ciertas categorías de la expresión se imbrican con categorías del contenido. Su análisis observa cómo los temas dominantes del filme (la locura, el horror y el frenesí, entre otros) se insertan en

un sistema de pasiones que se encuentra regido, en gran medida, por la intensidad de algunos colores, esbozando con ello una posible unidad entre “signos y pasiones”, y entre “signos y valores”.

* * *

No resulta desproporcionado afirmar que la muerte de Omar Calabrese, acaecida el pasado 31 de marzo del año presente, tuvo sus repercusiones en la preparación de este volumen. Cuando comenzó a circular la convocatoria para la publicación, él fue uno de los primeros en confirmar su participación y apenas tres semanas antes de morir envió su contribución titulada “*The Shining* di Stanley Kubrick: un sistema di colori e passioni”. Calabrese fue uno de nuestros profesores invitados, en 2006, para dictar el IX Curso de Especialización en Semiótica, que dedicó al tema del autorretrato. Durante las jornadas del seminario, además de exponer sus reflexiones sobre la identidad enunciada en este género artístico, compartió con el grupo de Puebla momentos especiales que nos mostraron a la persona que habita detrás de la figura, o bien, al gesto humano que transforma a las figuras en personas entrañables. Quienes trabajamos en la preparación de dicho evento, recordamos la gran expectativa que generó su llegada y atestiguamos la impronta intelectual y afectiva que dejó en muchos de los asistentes.

Por esta razón, hemos querido dar un valor especial al hecho de ser depositarios de lo que, seguramente, fue uno de los últimos escritos de Calabrese. Nuestra manera de rendirle homenaje, y de sumarnos a otros que han llevado a cabo diferentes colegas a través del Centro di Semiotica e Teoría dell’Immagine Omar Calabrese, en Siena,¹² consiste en hacer viva su palabra, en acen-

¹² Además de la Mesa Redonda en Homenaje a Calabrese en la que participaron Umberto Eco, Paolo Fabbri, Tarcisio Lancioni, Jorge Lozano e Isabella Pezzini en la Real Academia de España en Roma (21 de mayo de 2012), el mencionado Centro de Semiótica organizó durante este año el Ciclo de Lecciones Magistrales “Per Omar Calabrese”, con conferencias a cargo de Denis Bertrand (15 de mayo), Massin (16 de mayo) y Giovanni Careri (1 de junio).

tuar sus contribuciones al campo ampliado de la semiótica, las artes y las representaciones que emergen de la vida cotidiana. Con este fin, pedimos a Tiziana Migliore, de la Universidad Iuva de Venecia, preparar un perfil de Omar Calabrese que se incluye en una sección especial del volumen. En su texto, Migliore se da a la tarea de desbrozar, de un campo minado en el cual las ideas de Calabrese se han amalgamado con las de otros teóricos, el legado puntual del semiotista florentino. En particular, destaca el concepto de “objeto teórico” como un lugar de instauración e innovación del sentido que, además, contiene en su interior las propias instrucciones de su lectura. Para cerrar el homenaje, decidimos publicar, además de la versión traducida al español, el texto que Calabrese nos hizo llegar en su idioma original, el italiano. Se trata de un pequeño gesto que no sólo tiene sentido si consideramos la circulación de *Tópicos del Seminario* a través de redes nacionales e internacionales; su sentido también se halla en el nivel simbólico: restituir el escrito a su lengua madre, y con ello, vislumbrar el *color de voz* y los afectos comprometidos en su enunciación.

Con este material reunido, ofrecemos al lector una mirada —parcial, por supuesto— en torno a un problema fascinante que seguirá ocupando nuestra atención en la medida en que el color no constituye una pura cualidad de superficie. Como insistiera Goethe, los colores son “actos de la luz y sufrimientos” y por ello mismo se encuentran en el “pliegue de las entrañas”¹³ (Didi-Huberman),¹⁴ *encarnados* en los objetos significantes.

Iván Ruiz

¹³ Teoría de los colores, Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2008 [1810], p. 57.

¹⁴ *La pintura encarnada*, seguido de *La obra maestra desconocida*, traducción de Manuel Arranz, Valencia: Pre-textos, Universidad Politécnica de Valencia, 2007 [1985], p. 158.