

¿Cómo podemos hablar de los colores?
Para un análisis de la sustancia de la expresión cromática*

Felix Thürlemann
Universidad de Constanza

*Traducción de Luisa Ruiz Moreno***

En su artículo fundamental de 1954, titulado “La estratificación del lenguaje”, L. Hjelmslev postula que toda sustancia semiótica comporta varios niveles. Si bien escoge sus ejemplos en el campo de la sustancia *fónica*, el autor pretende asignarle a sus tesis un valor general. Intentaremos ver si —y cómo— éstas podrían ser aplicadas al campo de la sustancia *cromática*, es decir, a los colores.

Los tres niveles, a los que otorgamos un índice numérico según su orden jerárquico, son los siguientes:

1. Nivel de las apreciaciones colectivas (o sustancia semiótica inmediata).
2. Nivel socio-biológico
3. Nivel físico.

Para empezar, en cuanto al tercer nivel, su aplicación en el campo cromático parece fácil; en efecto, se trata de la descrip-

* Documento de trabajo (Taller de Semiótica Visual. 16 de enero de 1978).

** Revisión de Dominique Bertolotti Thiodat.

ción física que tiene como base colores espectrales, tal como se establece en las obras de colorimetría a partir del catálogo de Munsell. No obstante que este tipo de descripción puede ser útil para la identificación de tonos cromáticos manifestados dentro de un objeto particular, sigue siendo de naturaleza extrasemiótica, pues nada permite postular que las tres categorías de descripción utilizadas por Munsell (luminosidad, valor y calidad) sean pertinentes o incluso suficientes para el análisis semiótico del conjunto de la producción pictórica.

Utilizando la terminología americana se podría decir que la descripción física equivale a una descripción de tipo *ético*, mientras que el nivel socio-biológico pertenecería al modo de descripción *émico*. Para explicar este segundo nivel, Hjelmslev recurre a los rasgos fonémicos: sonoro *vs.* sordo, nasal *vs.* oral, etc. Es relativamente sencillo hacer un inventario de los rasgos fonémicos pertinentes de una lengua dada, rasgos válidos para el conjunto de los textos realizados, pero no ocurre lo mismo cuando nos referimos al dominio pictórico. Las fronteras entre los sistemas se manifiestan de manera mucho menos clara y seguramente también son de naturaleza más “borrosa”. Por esta razón nos parece que la semiótica pictórica tendrá que permanecer todavía —y por mucho tiempo— como una “semiótica de los textos”, en el sentido de que solamente una multiplicación de los análisis prácticos permitirá decidir si una oposición cromática determinada, que haya resultado ser semióticamente pertinente dentro de un objeto pictórico, lo seguirá siendo en el nivel del idiolecto o incluso del sociolecto.

Si las categorías de los niveles 2 y 3 parecen ser de la misma naturaleza, con la única diferencia de su pertinencia o no pertinencia semiótica dentro de un proceso, no sucede igual para el nivel de las apreciaciones colectivas. Según Hjelmslev, este nivel es el único que, desde el punto de vista semiótico, es *inmediatamente* pertinente. Ahí también, los ejemplos dados por Hjelmslev pertenecen al campo lingüístico, y les agrega comentarios interesantes sobre la naturaleza del “metalenguaje”

(es el mismo Hjelmslev quien pone las comillas) en el que puede apoyarse la descripción de dicho nivel:

Como se trata de detectar apreciaciones relativamente ingenuas cuyo único fundamento “teórico” hay que buscarlo en lo que hemos llamado el “cuerpo de la doctrina” adoptado en las opiniones de la sociedad, parece evidente que la “metalengua” utilizada por una disciplina de este tipo para alcanzar sus fines sólo puede ser el lenguaje de todos los días. Los términos técnicos de esta metalengua habría que sacarlos, sobre todo, de ciertos adjetivos calificativos encontrados en la misma lengua que se estudia (estamos, pues, en presencia de uno de esos casos en que la metalengua es idéntica, total o parcialmente, a la lengua-objeto): aventuremos al azar algunos ejemplos relativamente probables como, en el caso del francés, ‘clair’ : ‘sombra’ (‘claro’/‘oscuro’), ‘fort’ : ‘faible’ (‘fuerte’/‘débil’), ‘long’ : ‘bref’ (‘extenso’/‘breve’), ‘haut’ : ‘bas’ (‘alto’/ ‘bajo’), ‘pesant’ : ‘léger’ (‘pesado’/‘ligero’), etc. Sea como sea, tal estudio exige como preparativo indispensable un examen del sistema de adjetivos de la lengua considerada y de la sustancia de contenido que comportan. Exigiría, además, toda una serie de preparativos diversos que, en el estado actual de las investigaciones, no están, debemos confesarlo, al alcance inmediato del investigador. Entre ellos es preciso contar muchos hechos de orden psicológico, entre otros, los de la sinestesia.

No hay duda que este primer nivel de análisis, en el que expresión y contenido coinciden (así es como traducimos la fórmula “inmediatamente pertinente desde el punto de vista semiótico”), tendrá una importancia esencial en la organización general de una semiótica pictórica por construir. En efecto, podemos constatar que los términos utilizados por los teóricos —cuando hablan de la dimensión cromática— son casi exclusivamente de tipo sinestésico. Por ejemplo, consideremos el caso de los escritos teóricos de Kandinsky y de Klee. Ambos pintores también utilizan estos términos en los títulos de sus obras. Algunos ejemplos tomados de la obra de Klee: “Oestlich-süss” (oriental-suave), “Trocken-kühler Garten” (jardín fresco y seco), “kühlung in einem Garten der heissen Zone” (enfriamiento en un jardín de la

región cálida), “Heisser Ort” (lugar caliente), “Inaula dulcamara” (isla suave-amarga).

Es curioso comprobar que las conclusiones de Hjelmslev en cuanto a la naturaleza del “metalenguaje”, al dar cuenta del nivel de apreciaciones colectivas, coinciden con las reflexiones del filósofo inglés John Locke cuando demuestra la imposibilidad de definir las “ideas simples”. El ejemplo que ofrece Locke en el tercer libro de su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, en el capítulo IV (“De los nombres de las ideas simples”) está sacado, justamente, del campo visual:

Hubo un hombre ciego muy estudioso que se había exprimido el seso acerca de los objetos visibles, y habiendo consultado sobre ese particular a sus libros y a sus amigos para llegar a comprender los nombres de luz y de los colores, que con tanta frecuencia escuchaba, presumió un día de ya comprender el significado de escarlata; visto lo cual, y habiéndole preguntado uno de sus amigos qué era el es-carlata, el ciego respondió que era como el sonido de una trompeta. Quien pretenda descubrir el significado del nombre de cualquier idea simple por el solo medio de una definición o de otras palabras que se empleen para explicarlo, tendrá una comprensión semejante a la de ese ciego.

Lo que Locke presenta como un *fracaso*, Hjelmslev lo presenta como el *camino necesario* y, podemos agregar, las investigaciones psicológicas sobre la sinestesia lo muestran como un camino *posible* (véase en particular el primer gran trabajo sobre la cuestión de G. J. v. Allesch).

El semiotista, cuando hable de los colores en el nivel de la sustancia semiótica inmediata, se encontrará, pues, exactamente en la posición del ciego de Locke y se verá obligado a asumir dicha posición incómoda porque, para mostrar el sentido, es necesario traducir, y sólo cambiando de orden perceptivo es que podemos poner lo “simple” en lugar de lo “simple”.

Me parece que las numerosas investigaciones de los psicólogos en el campo de la sinestesia (o “cantidades intermodales”)

podrían servir a la elaboración de un “metalenguaje” relativamente seguro. De igual manera, podría ser interesante examinar algunas realizaciones artísticas que se basan en relaciones sinestésicas, desde el “clavecín para los ojos” de L. B. Castel (1725), hasta la “tempestad de luz” en la ópera *Gie glückliche Hand* de Arnold Schönberg (1910).

Estos breves comentarios se refirieron únicamente al nivel de la sustancia de la expresión cromática. Es evidente que el semiotista se encontrará más cómodo cuando —una vez tratado 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.). En el análisis, tal sucesión es posible porque la forma semiótica es independiente de la sustancia que escoge para manifestarse. Un ejemplo extraído de la práctica artística contemporánea puede demostrarlo. Durante cierto tiempo, Frank Stella realizó sus obras en distintas versiones (por ejemplo, “Sanbornville” I a IV), idénticas desde el punto de vista eidético (de la “forma”), pero diferentes en cuanto a la tonalidad cromática de base (versión verde, roja, etc.). Me parece que sería posible demostrar que también la *forma* cromática siguió siendo más o menos la misma en algunas de dichas realizaciones (los mismos contrastes de valor, las mismas diferencias de ficción sobre el cono espectral, etc.).

Referencias

ALLESCH, G.V. v. (1925). “Die Esthetische Erscheinungsweise der Farben”, en *Psychologische Forschung* 6, pp. 1-91, 215-281.

CASTEL, L. B. « Clavecin pour les yeux, avec l’art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de Musique. Lettre écrite de Paris le 20 février 1725 [...] à M. Decourt à Amiens », en *Mercure de France*, noviembre de 1725, pp. 2552-2577, *Optique des Couleurs*, noviembre de 1725, París, 1740.

- HJELMSLEV, L., (1972). “La estratificación del lenguaje”, en *Ensayos lingüísticos*. Madrid: Gredos.
- LOCKE, J. (1986). *Ensayo sobre el entendimiento humano* [trad. de Edmundo O’Gorman]. México: FCE, p. 415.
- MUNSELL, A. H. *A color notation*, Boston, 1919.