

No-genericidad y recepción de la obra de arte pictórica

Ivan Darrault-Harris

Centro de Estudios Semióticos / Universidad de Limoges

Traducción de Lorena Ventura Ramos

Las reflexiones y los análisis que exponemos aquí surgieron dentro del Seminario de Semiótica de la EHESS de París¹ bajo el impulso de Jean Petitot, quien presentó e ilustró las extraordinarias nociones de *genericidad* y, sobre todo, de *no-genericidad*. Esta última permitía abordar de nueva cuenta la percepción visual humana de las formas, particularmente pictóricas, así como su significación intrínseca, no conceptual. La pintura nos ofrece, sin duda, la más notable y rica historia de los avatares de la forma.

1. Genericidad y no-genericidad

Este trabajo se inscribe en el marco de una investigación iniciada por Jean Petitot hace algunos años, la cual fue expuesta en su

¹ Este seminario fue codirigido inicialmente por Jean Petitot y Jean-Claude Coquet, y luego por Jean Petitot, Michel Constantini, Ivan Darrault-Harris y Jean-Jacques Vincensini, hasta la jubilación de Jean Petitot y la interrupción del seminario en 2011. Agradezco a Jean Petitot la relectura de mi texto, así como sus observaciones y valiosos aportes.

espléndido trabajo *Morphologie et esthétique* [Morfología y estética] y más recientemente en el número 5 de *Cognitive semiotics* (Petitot, 2009: 7-41), la revista dirigida por Per Aage Brandt, en un volumen dedicado a la cognición estética, a la percepción de la obra de arte y, muy particularmente, a la pintura.

Extraemos de la introducción de *Morphologie et esthétique* esta cita, que saca a la luz toda una genealogía morfológica, de Goethe a Thom, pasando por Lévi-Strauss, quien se identifica, como se recordará, con el biomatemático D'Arcy Wentworth Thompson (1917) y no con un estructuralismo de inspiración formalista y logicista. El recorrido generativo de producción del sentido, como se verá en los análisis que siguen, se ve así profundamente modificado:

[...] la dimensión morfológica estudiada científicamente por las teorías de la forma —de la morfogénesis vegetal en Goethe hasta la morfodinámica de René Thom y la teoría de patrones de David Mumford, pasando por la teoría Gestalt y la fenomenología de la percepción— es recurrente y crucial en muchos grandes artistas [...] numerosos dispositivos estéticos consisten en desplegar una semiogénesis de base morfológica mediante la construcción de un “ascenso” semiótico *de la forma hacia el sentido*. Recortado de su base morfológica, el sentido se encuentra arrancado y no puede, por consiguiente, sino disiparse en eso que Mallarmé llamaba en *El tiro de dados* “esos parajes de lo impreciso en los que toda realidad se disuelve (Petitot, 2004: 7).²

Tomemos ahora de Jean Petitot dos ejemplos simples que muestran claramente el punto de vista no-genérico: el ejemplo de la representación del cubo y el de la alineación.

² [Traducción libre].

1.1. Representación del cubo

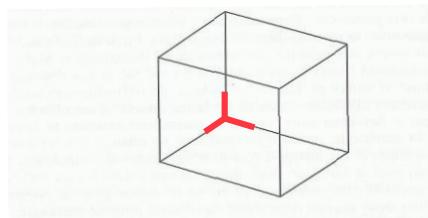


Figura 1.

La representación de un cubo en 3D, desde un punto de vista genérico, engendra dos percepciones posibles (bi-estabilidad): o el cubo es visto desde abajo o desde arriba, dependiendo de que la intersección en rojo sea vista en primer o segundo plano. Este fenómeno de bi-estabilidad del cubo en una perspectiva simple fue señalado por el geólogo suizo Louis-Albert Necker (1786-1861). Una leve variación de la presentación del cubo no cambia nada desde el punto de vista genérico.

En cambio, un punto de vista no-genérico va a transformar la 3D en 2D y el cubo será reconocido como un hexágono.

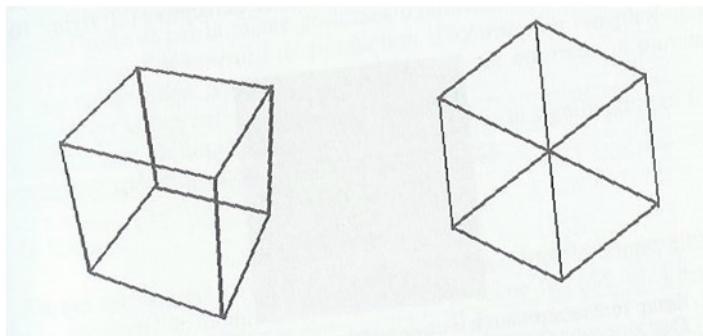
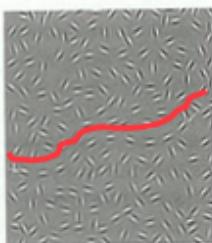
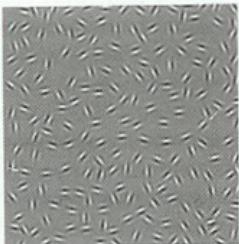


Figura 2. Cubo visto desde un punto de vista genérico y no-genérico.

1.2. La alineación

Un segundo ejemplo típico de no-genericidad es el de la alineación. Si disponemos n segmentos alineados en un entorno B de segmentos orientados aleatoriamente, dos casos pueden observarse:

- o B es suficientemente denso, impidiendo así la probabilidad de encontrar n segmentos alineados. En este caso, el sistema visual no destaca nada;
- o B se encuentra suficientemente disperso para que haya una oportunidad de encontrar n segmentos alineados y, en este caso, la alineación surge (fenómeno de *poping out*). La alineación en cuestión está señalada en rojo:



Figuras 3 y 4. Distribución aleatoria de segmentos orientados.
El ojo es particularmente sensible a las alineaciones.

Dado que el sistema visual es una máquina neuronal probabilística que aprende a extraer regularidades estadísticas del entorno (Yuille & Kersten, 2006), este sistema es excelente en la detección de acontecimientos raros, que trata como intrínsecamente significantes puesto que son raros. Esto es lo que ciertos especialistas —muy particularmente Jean-Michel Morel (Desolneux, Moisan & Morel, 2003)— llaman el principio de Helmholtz. Puesto que la no-genericidad es rara, ella es perceptualmente prominente y provee un criterio inmanente, puramente perceptual, para definir la diferencia entre la estructura perceptual y la composición artística, al menos para las obras de arte donde el punto de vista tiene un papel fundamental. Es precisamente porque su probabilidad tiende a cero que las configuraciones no-genéricas pueden expresar una intencionalidad semiótica. Pero, añade Petitot, la noción de no-genericidad es bastante sutil. No se trata solamente de un problema de acontecimientos estadísticamente raros. De hecho, en un conjunto de acontecimientos equiprobables, un acontecimiento cualquiera tomado como referencia es tan raro como cualquier otro. En un juego de cartas, por ejemplo, una mano de cuatro ases no es más rara que la cuaterna C {sota de tréboles, 4 de diamantes, 2 de tréboles, 10 de corazones}, y desde luego podemos imaginar un juego donde C sería la repartición óptima que todo jugador intentaría obtener. Si los elementos no genéricos son raros, lo son por razones estructurales. En efecto, ellos se definen en términos de su inestabilidad relativa a pequeñas variaciones, y es su inestabilidad lo que les confiere su rareza. Nuevamente, una larga cita de Petitot nos va a permitir sintetizar los aportes de este primer nivel de percepción visual, así como la emergencia de rasgos no genéricos portadores de significación intrínseca:

El fenómeno morfológico y semiótico de emergencia de significaciones intrínsecas se manifiesta, de hecho, desde los primeros niveles de la percepción, y una modelización rigurosa deviene entonces posible [...]. Pero el problema permanece difícil, pues hablar de significación

intrínseca de base morfológica quiere decir que la significación *no está ya dada*. Esto implica que *no se trata de interpretar conceptualmente* una forma dada, sino de poner de manifiesto de manera *no conceptual* lo que hay ahí de significativo. [...] La idea de base es que una *gran desviación* en relación con una situación estadísticamente genérica produce una saliencia perceptiva y una significación *independientemente de todo conocimiento a priori sobre la estructura de la imagen*. Entre menos probable sea una situación, más intrínsecamente significativa es. Podemos detectar así, entre otras, las alineaciones y privilegiar aquellas que son *máximamente detectables*, es decir, aquellas cuyas súper —o sub-configuraciones son menos detectables. El interés de la aproximación de Morel radica en que llega a definir los “maximal meaningful events” sin utilizarlos a priori, tal como suele hacerse en los enfoques bayesianos clásicos [...] “Significativo” quiere decir aquí “no genérico” [...] Nada impide entonces, en principio, automatizar la detección de acontecimientos intrínsecamente significativos sobre los cuales pueden venir a engancharse significaciones de orden superior (conceptuales e interpretativas) (Petitot, 2004: 81-84).³

2. Cranach el Viejo: la alegoría de la Justicia (1537)

El aporte esencial de Jean Petitot, como lo acabamos de constatar, reside en la noción de no-genericidad, noción intuitivamente utilizada, como se verá en los análisis que siguen, por los pintores del Renacimiento italiano (como Piero della Francesca) y del Renacimiento alemán, al cual pertenece Cranach el Viejo (1472-1553).

La localización, en una obra pictórica, de puntos de vista no genéricos, recursos compositivos de representación pictórica de relaciones semióticas, consiste metodológicamente en:

[...] extraer, sobre la base de criterios puramente formales, relaciones inmanentes, intrínsecamente significantes, morfológicas y no conceptuales, que legítimamente pueden tener significaciones, ser

³ [Traducción libre].

semiotizadas por la interpretación y garantizar así que la interpretación no sea simplemente una construcción subjetiva del observador de la obra (Petitot, 2009: 7).

Proponemos ilustrar la pertinencia de la noción de no-genericidad a partir de un ejemplo que consideramos privilegiado —lo que puede impedir su excesiva extrapolación a otros casos de imágenes—, a saber, el género bien conocido y tan representado de la *alegoría* en pintura, donde se trata siempre de dar a ver, de representar visualmente una noción abstracta (se recordará aquí el importante debate que oponía a Lessing y Winckelman).⁴

La alegoría tiene que ver, por lo tanto, con la actividad definicional del lexicógrafo, con la salvedad de que los elementos mismos de la definición en ella se encuentran visualmente figurados: definir y representar están, por tanto, íntimamente ligados.

Creemos así que la alegoría permite abordar más cómodamente la cuestión de la actividad predicativa de la imagen, puesto que el sujeto (en un sentido lógico) recibe en y por la representación una serie de predicados con el problema, aquí, de su identificación, delimitación, número, jerarquía, etcétera. Es, por otra parte, a propósito de la cuestión de la jerarquía que la noción de no-genericidad resulta de una gran utilidad: ¿cuáles son, en primer lugar, los predicados de primer plano visualmente, morfológicamente perceptibles en un estatus “ante-predicativo” y, por lo tanto, identificables de una manera no arbitraria?

Si estamos interesados en la alegoría de la Justicia, debemos tener en cuenta el hecho de que sus representaciones son muy numerosas en la historia de la pintura y la escultura, y que los predicados estereotipados aparecen constantemente: la

⁴ Lessing y Winckelman discrepan sobre la capacidad de la pintura para representar conceptos abstractos.

justicia es un cuerpo-actante femenino con los ojos vendados (*negación* del poder ver), que generalmente tiene en la mano izquierda una balanza, y en la derecha una espada corta o larga (pensemos especialmente en la *Alegoría de la Justicia* de Rafael, de 1508, donde la Justicia está representada con los ojos cerrados). He aquí la obra de Cranach el Viejo:



Figura 5. Cranach el Viejo, *Alegoría de la Justicia* (1537).

La alegoría de la Justicia tiene lugar en un espacio pictórico donde el enunciador se inscribe, en la parte inferior izquierda, a través de su monograma (una serpiente alada con un anillo de oro en el hocico)⁵ y el año de realización del cuadro, 1537 (es también el año de la pérdida de su hijo mayor Hans). El lugar no fue registrado, pero sabemos que se trata de Wittenberg.

⁵ En 1508, el príncipe (Federico III, el Sabio, de Sajonia) lo envió en misión diplomática a los Países Bajos, donde tuvo la ocasión de pintar el retrato del futuro Carlos V (retrato de Malinas, hoy desaparecido). A su regreso debió ser ennoblecido y recibir el escudo de armas: “de oro con una lisa (es decir, una serpiente) de arena con alas de murciélagos, de igual forma coronada de gules, y con un anillo de oro con un rubí en el hocico”. La serpiente alada será en adelante la firma que colocará en sus composiciones. Este monograma, por desgracia, es poco visible en la reproducción del cuadro.

Mucho más interesante para nosotros es la palabra escrita en mayúsculas en la parte superior de la pintura, a la derecha: *Gerechtikeait*, “justicia” o, más precisamente, “justedad”. La ortografía actual sería *Gerichtigkeit*. Cranach inscribe así el sujeto —lógico— de su obra y la representación contigua a este sujeto puede ser considerada globalmente, dijimos, como un conjunto de predicados que lo califican: he aquí lo que es la Justicia, concepto abstracto convertido, por obra de la alegoría,⁶ en una configuración visible hecha de formas que mantienen relaciones espaciales.

Un primer comentario concierne a la manera, ciertamente tradicional (*cfr.* La tradición alegórica de representación de la justicia, desde la antigua estatuaría de Némesis), en la que Cranach asegura la unidad mereológica de los predicados que califican a la Justicia: la representación de un cuerpo femenino único y unificador. Volveremos más detenidamente sobre este importante punto.

Es ahí donde la identificación de *puntos de vista no genéricos* va a jugar un papel de puesta en relieve de *significaciones intrínsecas* de importancia, destinadas a tener *significaciones conceptuales* una vez que hayamos pasado el primer nivel de percepción de fenómenos visibles altamente improbables:⁷

- la *mirada vacía* del personaje (posiblemente menos visible en la reproducción de la pintura) no se adhiere a ningún objeto detectable: la experiencia nos indica el carácter efímero de tal mirada;

⁶ Goethe, en su máxima 1112, afirma: “La alegoría transforma el fenómeno en concepto, y el concepto en imagen, pero solo en la medida en que el concepto pueda ser preservado y expresado, en sus límites y en su integridad, en la imagen” (citado por Petitet, 2004: 51) [Traducción libre].

⁷ “Para ser significativas y estar en situación de expresar de manera mediatizada las significaciones más abstractas, las relaciones espaciales deben ser no genéricas e inestables. Este es el principio fundamental del surgimiento de significaciones semióticas no conceptuales” (Petitet, 2004: 58) [Traducción libre].

- la *casi alineación* del soporte de los platillos de la balanza y de la guarda de la espada;
- en consecuencia geométrica, el exacto paralelismo entre la hoja de la espada y la aguja, el astil de la balanza;
- la *línea de los ojos* del personaje femenino forma, con la línea horizontal divisoria del cuadro, un ángulo equivalente al que forma, con esta misma línea, la alineación del soporte de los platillos y la guarda de la espada. Estas dos líneas se intersectan en un punto Ω situado en el exterior de la pintura, a la derecha, que no es integrable al espacio pictórico mismo;
- la *contigüidad perfecta* de la aguja de la balanza y del límite derecho del cuerpo de la mujer;
- la *línea que prolonga el límite izquierdo* del cuerpo cruza la línea que prolonga el límite derecho en el centro geométrico del rostro;
- el *triángulo* formado por la línea del soporte de los platillos y de la guarda, y por los bordes internos de los muslos del personaje, es exactamente igual al triángulo formado en el pecho por la intersección de los dos finos collares.

Mostramos en la figura siguiente (Figura 6) estos hechos objetivos de no-genericidad:

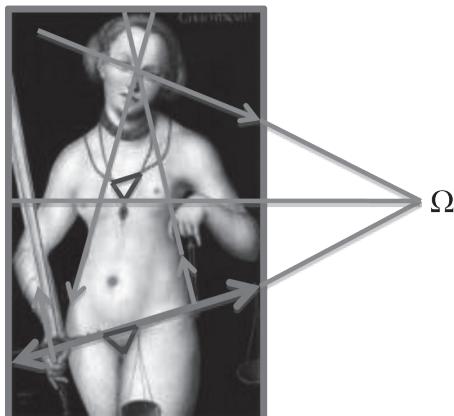


Figura 6. Cranach el Viejo, *Alegoría de la Justicia* (1537).

Estos múltiples puntos de vista no genéricos permiten “capturar” operaciones —tal como han sido enfatizadas— de aserción, pero también de negación.

Confrontado con la tradición de representación de una justicia con los ojos vendados, incluso cerrados, ciegos (negación pura y simple del *poder ver*), Cranach representa —por primera vez en pintura, que tengamos conocimiento— una justicia capaz de *ver*, pero no de *mirar* o *posarse* sobre un objeto: se trata de una mirada vacía. La imparcialidad no se encuentra ligada entonces, de manera simplista, a la ceguera, sino a la fijación escópica sobre un objeto. Tenemos aquí la figuración de una operación compleja, que no es de simple negación de la negación (la del *no poder ver*), sino la introducción de una nueva oposición, *ver versus mirar* (fijar la mirada). La mirada vacía, obligatoriamente efímera, puede interpretarse como aquella que remite a una disposición difícil, frágil, inestable: puesto que la Justicia es vidente (dado que ha renunciado de algún modo a la ceguera), la tentación de *mirar* es permanente, pero debe evitarse.

Observemos que la no-genericidad, aquí, toca a la dimensión temporal (y no a la espacial): el instante representado es extremadamente fugitivo, de ahí su alta improbabilidad.⁸

En efecto, con respecto a la aserción, el pintor presenta a la justicia, de manera bastante convencional, realizando dos acciones relacionadas espacialmente: la de la evaluación cognitiva de la culpabilidad (de acuerdo con la balanza) y

⁸ Jean Petitot hace hincapié sobre la no-genericidad temporal de la siguiente manera: “lo que es verdadero para el espacio es igualmente verdadero para el tiempo. El artista debe ‘descubrir el momento culminante’ de la escena (Lessing), ‘elegir un momento transitorio’ único que es preciso representar para que la composición contenga el máximo posible de informaciones y ponga de manifiesto una dinámica productiva [...]. El presente representado es una instantánea. Goethe habla hermosamente de un ‘relámpago inmovilizado’ y de una ‘ola petrificada’ [...]. Como el presente viviente de Husserl, debe ser retencional y protensional [sic]. El momento elegido debe ser, por lo tanto, altamente no genérico” (Petitot, 2004: 57-58) [Traducción libre].

la de la ejecución pragmática del juicio (la espada levantada); pero la *casi alineación* de la guarda de la espada y del soporte de los platillos de la balanza insiste visualmente en la *necesidad* de que la ejecución del juicio esté en la *línea*, sea la prolongación de ésta, así como en la *dificultad* de garantizar que el castigo sea *efectivamente* la prolongación *exacta* del juicio y esté en su estricta línea.

Más que un hecho de no-genericidad perfecta, lo que tenemos aquí es un hecho de casi no-genericidad que introduce una interpretación atenuada de la relación espacial, entonces conceptual *juicio/sanción*.

El hecho de que el punto de convergencia entre la línea formada por los ojos (que expresan una mirada vacía, imparcial) y las acciones coordinadas del juicio y de la ejecución esté situado fuera del cuadro (punto Ω , figura 6), indicaría, en sentido estricto, el carácter ciertamente deseable pero *utópico* de una justicia perfecta que, no obstante, habría que seguir deseando e intentando implementar.

Finalmente, es extraordinario constatar la reduplicación de una figura geométrica idéntica, un *triángulo* (representado en azul en la figura 6) formado por la zona pública y por la intersección de los dos collares que lleva el personaje y que suelen adornar masiva y constantemente, en los retratos de Cranach el Viejo, el cuello y el pecho de las mujeres. Lo mismo ocurre en *Judith y Holofernes* (1531), otro cuadro de Cranach cuya representación de una Judith soñadora, con la mirada volcada hacia su interior y la espada de la justicia divina levantada, anuncia nuestro segundo análisis. Ese hecho de no-genericidad puede relacionarse con —y ser interpretado como— una operación de negación fuerte que indica la imposibilidad de representar el sexo femenino (*El origen del mundo*, de Courbet, de 1866, todavía está lejos).

Cranach elude de algún modo la no-representación con la figuración, prominente, no genérica, del triángulo público, un espacio que se encuentra desplazado hacia el centro del pecho, donde el medallón *oval*, adornado significativamente con un *rubi* es una metáfora del sexo irrepresentable.

Podría pensarse que nos estamos alejando de la representación alegórica de la Justicia, pero el cuerpo femenino aquí analizado tiene sus exigencias. Si el contenido abstracto de la Justicia encuentra con bastante facilidad y sutileza su representación pictórica, no ocurre lo mismo con los misterios del cuerpo femenino debido a los límites impuestos al pintor e interiorizados por él aun cuando no le faltan recursos para llamar nuestra atención, paradójicamente, sobre lo no-representado.

3. Lucrecia y Judith

En un diptico⁹ que reúne tanto el suicidio de Lucrecia como a Judith con la cabeza de Holofernes después de ser decapitado, Cranach representa, interpretándolos, dos relatos míticos (Figura 7).

⁹ Esta mediocre fotografía en blanco y negro (Figura 7), que representa a Lucrecia y Judith, una al lado de la otra, en una especie de diptico o pintura doble, es la de una obra perdida de Cranach que data de la década de 1540. Fue expuesta en Dresde, pero su huella se perdió después de 1945. Posiblemente se quemó en los bombardeos de dicha ciudad, o posiblemente fue robada (ésta es la hipótesis de Georges Pérec, por ejemplo). La reproducción de este diptico fue considerada por Michel Leiris como el elemento inspirador de su célebre autobiografía *L'âge d'homme* [La edad del hombre], escrita entre 1930 y 1935 y publicada en 1939.

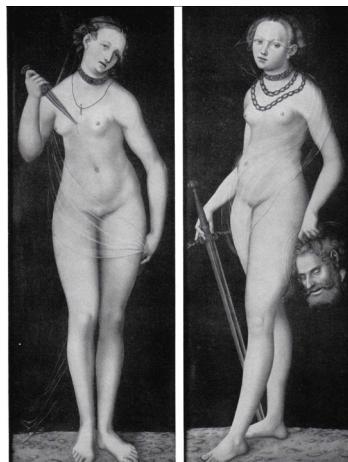


Figura 7. Cranach el Viejo, *Lucrecia y Judith* (1540).

3.1. *El suicidio de Lucrecia*

El relato del suicidio de Lucrecia se encuentra en el primer libro de la *Historia de Roma* de Tito Livio (I, 57-60). El lector encontrará el relato completo en el apéndice de este artículo. Ofrecemos aquí, por lo pronto, un breve resumen:¹⁰

Durante la guerra contra los rútulos, Sexto Tarquinio y otros oficiales son invitados por Colatino, el marido de Lucrecia, a una cena en su casa con el fin de comprobar la fidelidad de sus mujeres. Lucrecia, ocupada en hilar la lana, resulta la ganadora del premio de fidelidad. Pero Tarquinio concibe el infame proyecto de poseerla, aun cuando sea por la fuerza. Regresa unos días después; es bien recibido, pero viola a Lucrecia, quien debe ceder a un odioso chantaje: si se resiste, Tarquinio la matará y colocará junto a su cadáver el de un esclavo para aparentar un acto de adulterio. Despues de llamar a su padre y a su esposo,

¹⁰ La versión en español que el lector encontrará en el apéndice proviene de Tito Livio (2000: 103-105) [N. del T.].

Lucrecia se apuñala en presencia de ellos, argumentando que, si bien ella no es culpable de un delito, debe borrar su dolor y su vergüenza transmitiendo a las mujeres un testimonio ejemplar.

Si prestamos atención a los rasgos morfológicos no genéricos de la representación de Cranach, nos sorprenderá la improbable disposición del cuerpo de Lucrecia, del cual esquematizamos (Figura 8) las diversas partes y su distribución:



Figura 8. El suicidio de Lucrecia.

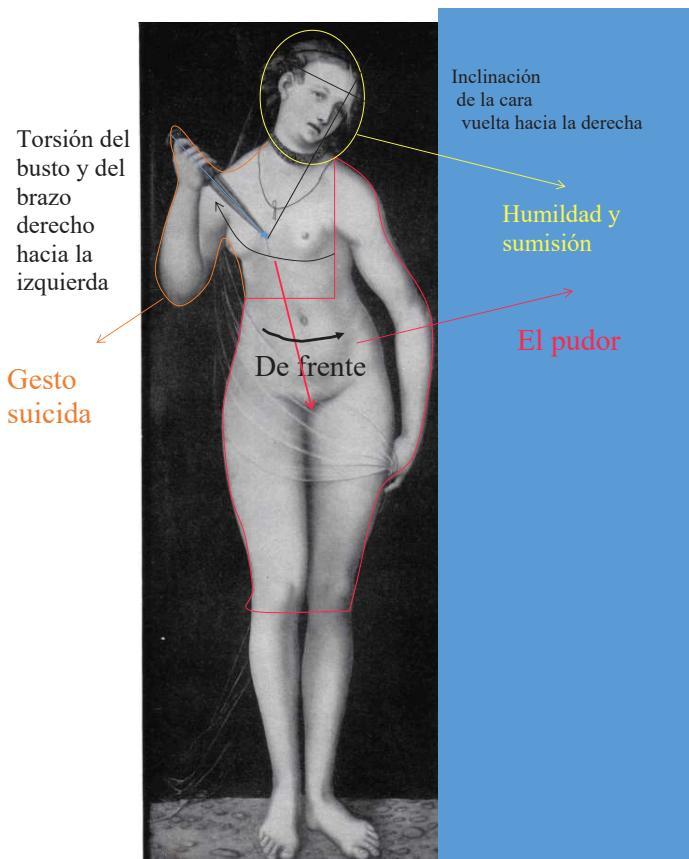


Figura 9. Los “tres cuerpos” de Lucrecia.

- La parte inferior del cuerpo, desde la cintura, pero incluyendo también el hombro derecho y el seno derecho, se ve de frente. La mano derecha sostiene el velo que oculta, si bien imperfectamente, el pubis.
- El rostro no está representado de manera frontal, está inclinado hacia la derecha y ladeado ligeramente hacia atrás.
- Rasgo no genérico destacado, el pecho sufre una significativa torsión hacia la izquierda, a tal grado que el seno izquierdo se ve de perfil, mientras que el derecho se ve de frente. Esta

torsión afecta el brazo y la mano derecha que sostiene el puñal de donde proviene el golpe mortal.

- El puñal y el eje de la cara forman un ángulo recto.
- El hilo de sangre que sale de la herida, si se prolonga, conduce al sexo.

Estos hechos morfológicos de no-genericidad, en razón de su prominencia, constituyen lugares de significación intrínseca inmediatamente perceptibles. Pueden ser relacionados, por lo tanto, con significaciones conceptuales de nivel superior.

El caso de Lucrecia (muy debatido en su momento) presentaba a los teólogos del Renacimiento un problema considerable: por un lado, el suicidio era un pecado mortal que prohibía un entierro religioso; por otro, Lucrecia encarnaba el valor humanista de la libertad individual tan apreciada en la época. Recordemos aquí que Cranach era muy cercano a Lutero, de quien realizó numerosos retratos.

Lo que el artista propone aquí es la resolución formal, pictórica, de esta poderosa contradicción, resolución fundada en la disposición de los rasgos no genéricos identificados. En efecto, Lucrecia no está dotada de un cuerpo único, unificado, sino de tres unidades corporales distintas que expresan significados diferenciados:

- la vista frontal del cuerpo parcialmente velado es la de la Lucrecia modesta, púdica, agredida por Tarquinio;
- el rostro inclinado es el de la Lucrecia que se somete a Dios, a quien mira con humildad;
- sólo el torso y el brazo, poderosamente sometidos a una torsión, constituyen el lugar de acción del golpe mortal, mientras que el ángulo formado por el puñal y el eje del rostro expresan la falta de asunción del acto suicida;
- el hilo de sangre que brota de la herida, si se prolonga, se une con el sexo: la penetración del puñal está ligada a la de la violación, la duplica y la anula.

Cranach utilizó recursos poderosos de composición, entre ellos principalmente la no-genericidad, que se funda en el permanente y natural tropismo de la visión humana hacia hechos formales improbables.

Acabamos de intentar desarrollar la interpretación de la leyenda que el pintor quiso ilustrar al trasladar a su propia época la historia de Lucrecia, una época en que las tensiones entre la religión y los valores humanistas eran muy fuertes. La solución encontrada, con la segmentación del cuerpo y la división de las responsabilidades, nos parece notable. Sin embargo, la organización no genérica de la pintura puede generar otras lecturas para el espectador contemporáneo. Para ello, basta con modificar el conjunto de los valores. La pintura no dejará de ser por ello un dispositivo morfológico de resolución de contradicciones.

3.2. *La decapitación de Holofernes*

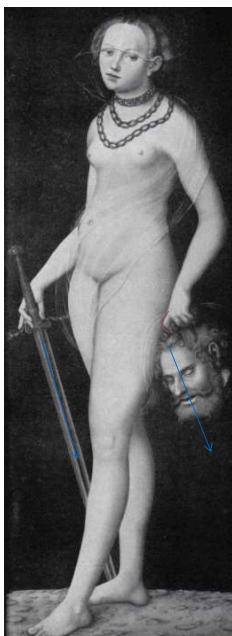


Figura 10. Judith y la cabeza de Holofernes.

El examen de los hechos de no-genericidad revela:

- la espectacular inclinación de la cabeza de Holofernes, en flagrante contradicción con las leyes de la gravedad ilustradas por el eje vertical del cuerpo de Judith (posición de la pierna derecha). Además, el eje de la cabeza cortada es estrictamente paralelo al eje de la espada.
- la mano izquierda *empuña* el cabello de Holofernes, ilustrando a la perfección el texto bíblico (Figura 11);
- los dedos de la mano derecha, que contrastan completamente con los de la mano izquierda, presentan una disposición absolutamente no genérica: la espada no se encuentra asida de la misma forma que el cabello, se trata de una mano delicadamente sostenida por los dedos, que se encuentran en posiciones divergentes (Figura 12).

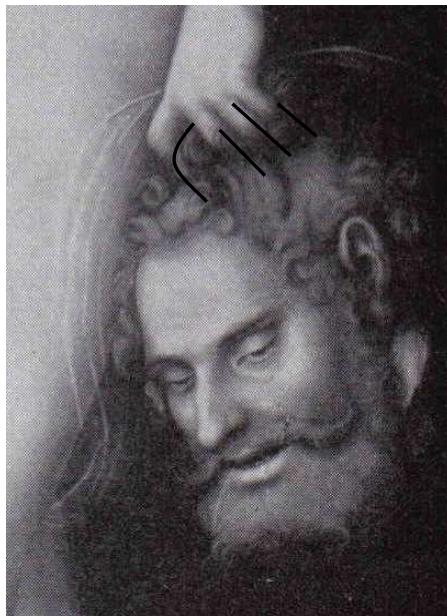


Figura 11. La mano izquierda sujetá el cabello de Holofernes.



Figura 12. Los dedos de la mano derecha en posiciones divergentes.

¿De qué manera pueden relacionarse estos hechos no genéricos con significaciones conceptuales de nivel superior? Para responder a esta pregunta es necesario volver al relato bíblico que Cranach toma al pie de la letra.¹¹ En efecto, Judith sale con su sirvienta de Betulia, su ciudad, que en ese momento se encuentra sitiada por Holofernes. Ella lo seduce y, después de la comida ofrecida, acompaña a Holofernes, que se retira ebrio a su tienda. Aprovechando su embriaguez, Judith toma la espada e implora a Dios que le dé la fuerza para decapitarlo. Después se lleva la

¹¹ El lector encontrará este texto en el apéndice (Libro de Judith, 13, 1-27). Este libro pertenece a la Biblia deutero-canónica, la Biblia griega. El relato contiene numerosas incongruencias históricas que hacen de él una ficción. La versión española consignada ha sido tomada de *La sagrada Biblia* (1833, 603-605) [N. del T.].

cabeza y abandona el campamento junto con la sirvienta. Por la mañana, cuelga la cabeza de Holofernes en las murallas de Betulia y los enemigos, horrorizados, levantan el sitio.

Para su representación, Cranach se vale de una grosera contradicción (una mujer es culpable de un salvaje asesinato) al ilustrar el texto que explícitamente señala que Dios es el verdadero responsable del golpe mortal, pues le ha dado a Judith una fuerza que ella no posee naturalmente. Si no hay duda de que es esta espada la que ha cortado la cabeza de Holofernes (el paralelismo entre los ejes de la espada y de la cabeza así lo señala), la disposición no genérica de los dedos de la mano derecha indica la no-asunción del acto por parte de Judith: es Dios, y solamente Dios, quien ha dirigido su brazo.

En cambio, ella asume totalmente (de acuerdo con la posición de los dedos de la mano izquierda) la posesión del trofeo que horrorizará a los enemigos del pueblo hebreo.

Conclusión

Los tres ejemplos presentados indican que la consideración de la noción de no-genericidad tiene por consecuencia el profundo cuestionamiento del recorrido generativo del sentido.

En su análisis del estudio goetheano del *Lacoonte*, Petitet (2004: 52-53) muestra de manera muy convincente que nos estamos enfrentando por primera vez a “un análisis *inmanente* y *sistémico* basado únicamente en relaciones mereológicas *pertinentes*, relaciones perfectamente identificadas por Goethe: diferencias, oposiciones, contrastes, simetrías, gradaciones”.¹² Petitet propone nombrar este recorrido generativo invertido del sentido como *ascenso morfo-semiótico*.

¹² El estudio sobre el análisis de Goethe abarca el primer capítulo, « Goethe et le *Laocon ou l'acte de naissance de l'analyse structurale* » [Goethe y el *Lacoonte* o el acta de nacimiento del análisis estructural], pp. 13-68 [Traducción libre].

Retomemos entonces nuestros ejemplos precedentes mostrando los nuevos estratos del recorrido:

- Entre las formas, las relaciones espaciales identificadas por la percepción visual normal son las primeras; la percepción no es estética en este nivel.
- A partir de hechos y relaciones no genéricas, podemos determinar significaciones pertinentes no conceptuales: oposiciones, contrastes, simetrías, etc.
- Estas significaciones no conceptuales y estas oposiciones hacen posible una inteligibilidad puramente visual.
- Sobre la base de una tal comprensión plástica, podemos definir, de forma inmanente, los papeles actanciales y temáticos.
- Este dispositivo conduce a niveles superiores —espirituales y míticos— de significación (redefinición de conceptos abstractos como el de “justicia”, resolución de contradicciones: religión *versus* humanismo).

No partimos, por lo tanto, como en el recorrido generativo greimasiano, de términos semánticos profundos para llegar, a través de la sintaxis actancial, a un revestimiento figurativo en el nivel discursivo:

Partimos de estructuras originarias de la percepción y de la objetividad natural (estética trascendental) para edificar gradualmente —mediante la conversión de la forma plástica y de su composición mereológica en forma de la expresión discreta— niveles semióticos sucesivos (Petitot, 2004: 66).¹³

¹³ [Traducción libre].

Referencias

- DESOLNEUX, A., Moisan, L., & Morel, J-M. (2003). « Maximal meaningful events and applications to image analysis ». *Ann. Statist.*, núm. 31, vol. 6: 1822–1851.
- GOETHE, J. W. ([1798] 1998). *Über Laokoon. Ästhetische Schriften 1771–1805*. Friedmar Apel (ed.). Deutscher Klassiker Verlag: Frankfurt am Main, pp. 489–500.
- PETITOT, Jean (2004). *Morphologie et Esthetique*. París : Maisonneuve et Larose.
-
- (2009). “Non-Generic Viewpoints as a Method of Composition in Renaissance Paintings”. *Cognitive semiotics*, núm. 5, pp. 7-41.
- WENTWORTH THOMPSON, D'Arcy (1917). *On Growth and Form*. Cambridge: University Press.
- YUILLE, Alan L. & KERSTEN, Daniel (July 2006). “Vision as Bayesian Inference: Analysis by Synthesis? *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 17, núm. 7, pp. 301-308. Elsevier Ltd.

Anexo:

RELATO DE TITO LIVIO (LIBRO I, 57-58) :

57

(5) Por lo que respecta a los jóvenes hijos del rey, mataban a veces el tiempo reuniéndose en festines y francachelas. (6) Un día que estaban éstos bebiendo en la tienda de Sexto Tarquinio, en una cena en la que participaban también Tarquinio Colatino, hijo de Egerio, recayó la conversación sobre sus “esposas”. Cada uno ponía por las nubes a la suya; (7) enseguida se acalora la discusión y Colatino dice que no hay por qué seguir discutiendo, que en cuestión de horas se puede comprobar cuánto aventaja su Lucrecia a las demás: “Dado que somos jóvenes y fuertes, ¿por qué no montamos a caballo y vamos a cerciorarnos personalmente del comportamiento de nuestras mujeres? Que cada uno dé un valor definitivo a lo que vea con sus propios ojos ante la llegada inesperada del marido.” (8) El vino los había encendido. “¡Vamos ya!”, dicen todos; a galope tendido vuelan a Roma. Llegan al empezar a oscurecer; continúan hasta llegar a Colacia, (9) y allí encuentran a Lucrecia, no como a las nueras del rey, a las que habían visto entreteniendo el tiempo con sus amigas en un suntuoso banquete, sino trabajando la lana bien entrada la noche sentada en medio de su casa rodeada por sus esclavas también en vela. (10) Lucrecia se llevó la palma en aquella disputa acerca de las mujeres. La llegada de su esposo y de los Tarquinios fue recibida con afabilidad. El marido ganador tiene la cortesía de invitar a los jóvenes príncipes. Entonces se apodera de Sexto Tarquinio el deseo funesto de poseer por la fuerza a Lucrecia, seducido por su belleza unida a su recato ejemplar. (11) Por fin, después de una noche de entretenimientos propios de la juventud, regresan al campamento.

58

(1) Pasados algunos días, Sexto Tarquinio, a espaldas de Colatino, vuelve a Colacia con un solo acompañante. (2) Ajenos a sus propósitos, lo recibieron atentamente; después de la cena fue conducido al aposento de los huéspedes. Encendido por la pasión, cuando le pareció que en torno suyo todo estaba tranquilo y que todos estaban dormidos, desenvainó la espada, se acercó a Lucrecia, que estaba dormida, y apretando el pecho con la mano izquierda le dice: “Silencio, Lucrecia; soy Sexto Tarquinio; estoy empuñando la espada; si das una voz, te mato.” Al despertar despavorida la mujer, se vio sin ayuda alguna y al borde de una muerte inminente; entretanto, Tarquinio le confesaba su amor, suplicaba, alternaba amenazas y súplicas, trataba por todos los medios de doblegar la voluntad de la mujer. (4) Al verla firme y sin ceder ni siquiera ante el miedo a morir, acentúa su miedo con la amenaza del deshonor: le dice que junto a su cadáver colocará el de un esclavo degollado y desnudo, para que se diga que ha sido muerta en degradante adulterio. (5) El miedo a tal deshonor doblegó aquella virtud inquebrantable y Tarquinio, como si hubiese sido la pasión la que había salido triunfante, se marchó orgulloso de haber arrebatado el honor a una mujer. Lucrecia, abatida por tan tremenda desdicha, envía a un mismo mensaje a su padre a Roma y a su marido a Árdea a decirles que vengan cada uno con un amigo de su confianza, que es preciso actuar inmediatamente, que ha ocurrido algo horrible. (6) Espurio Lucrecio acude con Publio Valerio, hijo de Voleso, y Colatino con Lucio Junio Bruto, con el que casualmente volvía a Roma cuando encontró al emisario de su mujer. (7) Encuentran a Lucrecia sentada en su aposento, sumida en el abatimiento. Al llegar los suyos, rompió a llorar y, al preguntarle su esposo: “¿Estás bien?”, contestó: “No. ¿Cómo puede estar bien una mujer que ha perdido el honor? Colatino, hay huellas de otro hombre en tu lecho; ahora bien, únicamente mi cuerpo ha sido violado, mi voluntad es inocente; mi muerte te dará fe de ello. Pero dadme la diestra y

la palabra de que el culpable no quedará sin castigo. (8) Es Sexto Tarquinio el que, comportándose como un enemigo en lugar de como un huésped, la pasada noche vino aquí a robar, armado y por la fuerza, un placer funesto para mí, y para él si vosotros sois hombres.” (9) Todos dan su palabra, uno tras otro; tratan de mitigar su interno dolor responsabilizando de la culpa al autor del atropello, y no a la que se ha visto forzada: que es la voluntad la que comete falta, no el cuerpo, y no hay culpa donde no ha habido intencionalidad. (10) “Vosotros veréis —responde— cuál es su merecido; por mi parte, aunque me absuelvo de culpa, no me eximo de castigo; en adelante ninguna mujer deshonrada tomará a Lucrecia como ejemplo para seguir con vida.” (11) Se clavó en el corazón un cuchillo que tenía oculto entre sus ropas, y doblándose sobre su herida se desplomó moribunda, entre los gritos d su marido y de su padre.

LIBRO DE JUDITH, 13, 1-27 :

- 1 Haciéndose ya tarde, retiráronse prontamente los criados
de Holofernes a sus alojamientos, y Vagao cerró la puerta de
la cámara o gabinete, y se fue.
- 2 Es de advertir que todos estaban tomados del vino.
- 3 Quedó pues Judith sola en el gabinete.
- 4 Y Holofernes estaba tendido en la cama, durmiendo profun-
damente a causa de su extraordinaria embriaguez.
- 5 Entonces dijo Judith a su doncella, que estuviese fuera en
observación, a la puerta de la cámara.

- 6 Y púsose Judith en pie delante de la cama, y orando con lágrimas, y moviendo apenas los labios,
- 7 dijo: Dame valor, oh Señor Dios de Israel, y favorece en este trance la empresa de mis manos, para que sea por ti ensalzada, como lo tienes prometido, tu ciudad de Jerusalén; y ejecute yo el designio que he formado, contando con tu asistencia para llevarle a cabo.
- 8 Dicho esto se arrimó al pilar que estaba a la cabecera de la cama de Holofernes , y desató el alfanje que colgaba de él,
- 9 y habiéndole desenvainado , así a Holofernes por los cabellos de la cabeza, y dijo: Señor Dios mío, dame valor en este momento;
- 10 y diole dos golpes en la cerviz, y cortóle la cabeza, y desprendiendo de los pilares el cortinaje, volcó al suelo su cadáver hecho un tronco.
- 11 De allí a poco salió y entregó la cabeza de Holofernes a su criada, mandándole que la metiese en su talleo.
- 12 Y saliéronse afuera las dos según costumbre, como para ir a la oración; y atravesado el campamento y dada la vuelta al valle, llegaron a la puerta de la ciudad.
- 13 Judith desde lejos gritó a los centinelas de la muralla: Abrid las puertas, porque Dios es con nosotros, y ha obrado una maravilla en Israel.
- 14 Así que los centinelas reconocieron su voz, llamaron a los ancianos de la ciudad.

15

Y vinieron corriendo a ella todos, chicos y grandes; como que ya estaban desesperanzados de su vuelta:

16

y encendiendo luminarias, pusieronse todos alrededor de ella. Judith subiendo a un sitio elevado, mandó guardar silencio; y así que todos callaron,

17

habló de esta manera: Alabad al Señor Dios nuestro, que no ha desamparado a los que han puesto en él su confianza;

18

y por medio de mí, esclava suya, ha dado una muestra de aquella misericordia que prometió a la casa de Israel: y ha quitado la vida esta noche por mi mano al enemigo de su pueblo.

19

Y sacando del talego la cabeza de Holofernes, se la mostró, diciendo: Mirad la cabeza de Holofernes, general del ejército de los asirios, y éste es el cortinaje o *mosquitero* dentro del cual yacía sumergido en la embriaguez, y donde Dios nuestro Señor le ha degollado por mano de una mujer.

20

Y os juro por el mismo Señor que su Ángel me ha guardado, así al ir de aquí, como estando allí, y al volver acá: ni ha permitido el Señor que yo su sierva fuese violada; sino que me ha restituido a vosotros sin mancha de pecado, colmada de gozo al ver que mi Dios queda victorioso, que yo me he escapado, y que vosotros quedáis libertados.

21

Alabadle todos por su bondad, y porque es eterna su misericordia.

22

Entonces todos, adorando al Señor, dijeron a Judith: El Señor ha derramado sobre ti sus bendiciones, comunicándote su poder; pues por medio de ti ha aniquilado a nuestros enemigos.

- 23 En especial Ozias, cabeza del pueblo de Israel, le dijo: Bendita eres del Señor Dios Altísimo, tú, oh hija mía, sobre todas las mujeres de la tierra:
- 24 Bendito sea el Señor, criador del cielo y de la tierra, que dirigió tu mano para cortar la cabeza del caudillo de nuestros enemigos,
- 25 porque hoy ha hecho tan célebre tu nombre, que no cesarán jamás de publicar tus alabanzas cuantos conservaren en los siglos venideros la memoria de los prodigios del Señor; pues no has temido exponer tu vida por tu pueblo, viendo las angustias y la tribulación de tu gente, sino que has acudido a nuestro Dios para impedir su ruina.
- 26 A lo que respondió todo el pueblo: ¡Así sea! ¡Así sea!
- 27 Después, llamado Achior, compareció, y díjole Judith: El Dios de Israel, de quien tú testificaste que sabe tomar venganza de sus enemigos, él mismo ha cortado esta noche por mi mano la cabeza del caudillo de todos los incrédulos.