

# LOS PLACERES DEL PARECIDO

## Francisca Pérez Carreño

El tema del iconismo, a pesar de la larga discusión mantenida sobre el mismo en los años 70, ha sido según algunos uno de los principales motivos de estancamiento de la semiótica de las imágenes. La crítica de la noción de icono como aquel signo que se asemejaba a su objeto alejó la disciplina al campo de las investigaciones más sociológicas o estructurales, mientras quedaba sin estudiar el rasgo más evidente de las imágenes, no sólo de las nuevas artes, el cine y la fotografía, sino también de la pintura: la semejanza entre la representación y lo representado.

Las críticas eran, bien es cierto, radicales. Las había de carácter lógico: *si ser semejante consiste en tener propiedades en común con el objeto al que se asemeja, y si no pueden compartirse todas, sino algunas, entonces, cualquier objeto posee características que comparte con cualquier otro.* Y sin embargo, argumentaban razonablemente, no todos los objetos son unos signos de otros, ni siquiera todos los que se parecen (una estrella de otra, un cigarrillo de otro). La cuestión, decían algunos, es encontrar las propiedades pertinentes, aquellas que compartidas hacen a un objeto semejante a otro. El problema consistía en que no se descubrían (porque no existen) propiedades pertinentes universales.

El relativismo perceptivo se sumaba en este punto a las críticas: *cada época ha tenido formas de representación que consideraba semejantes al mundo representado y que luego no se han reconocido como tales;* y se argüía con el dibujo del rinoceronte de Durero, representación del animal en la que la piel, rugosa y a capas, se asemejaba a la de un galápago o un cocodrilo. Multitud de dibujos infantiles eran mostrados como *realismo perceptivo*, que dibuja más bien lo que sabe que lo que ve. El descubrimiento de la obra de Panofsky sobre la perspectiva alimentó todas las iras contra la semejanza y en favor del convencionalismo de los signos icónicos.

Aún hay que contar con la tercera fuerza de ataque, el estructuralismo, en dos sentidos: primero, en su esquema de signo, entidad bi-



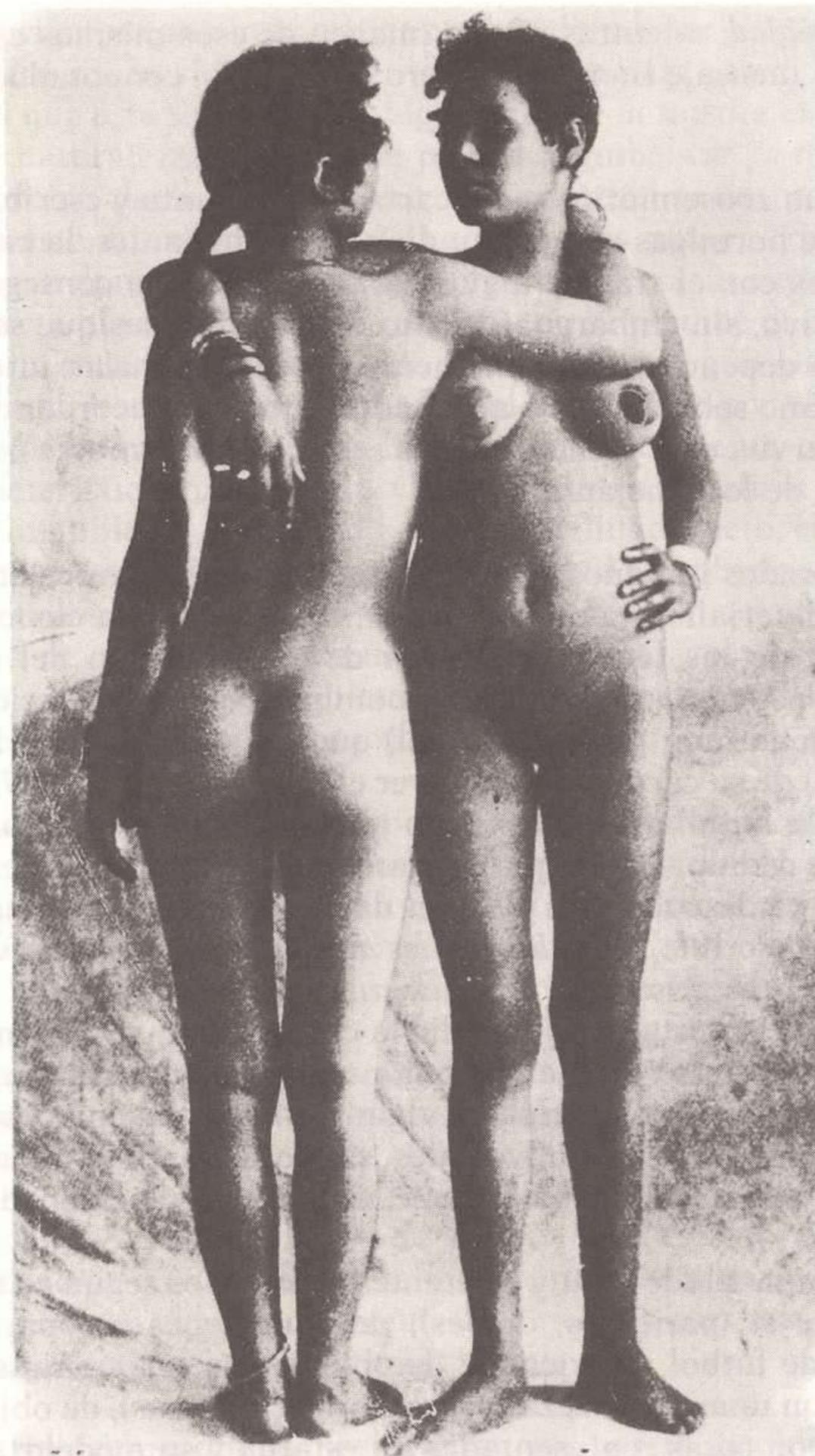


Foto de revista utilizada por Matisse como modelo para *Two Negresses*.

naria y arbitraria de significante y significado, no se echaba en falta alguna entidad extrasemiótica con la que compararse y, segundo, la imagen se consideraba significativa, pero no en su nivel denotativo, que carecía de pertinencia, sino en el connotativo. La imagen de unos espagueti en verde, blanco y rojo significaba, connotándolo, el sema muy

---

H. Matisse, *Two Negresses*, 1908.

general *italianidad*, mientras que la imagen de esos mismos espagueti como tales, el mensaje literal, era mero soporte del connotado, mensaje *sans code*.

En 1966 un zoosemiótico tomó cartas en el asunto y escribió sobre una especie de hormigas que confundían, por semejantes, la cabeza de sus congéneres con el tras de alguna araña, de la que conseguían un líquido nutritivo, sin embargo. El éxito de los animales que se mimetizan también dependerá, evidentemente, de su buen hacer interpretativo y del engaño sobre el bicho adecuado. Hubo que recordar aquellas tareas de supervivencia para las cuales también los hombres necesitan de un sentido de lo semejante.

Los acalorados italianos se enzarzaron en una polémica en la que algún tosco materialista sacó a relucir las ventajas de la ciencia y del mejoramiento de las técnicas gráficas de reproducción del mundo. A propósito, *La Medusa*, barco que da nombre a esta publicación, naufragó al colisionar con una costa (real) que no coincidía con la costa (representada) de su carta marítima (ver el mapa del n.º 2, 1987). Como tantas cosas, la batalla terminó en un ten con ten en el que nadie reconocía haber cedido. Por su parte, cautos anglosajones empezaron a hacer cábalas y a descubrir los placeres del parecido. Un ilusionado psicólogo del arte escribió sobre *los límites del relativismo perceptivo*, y sobre la tarea del retratista y el reconocimiento de la expresión y lo semejante. Un esteta wittgensteiniano dio la clave de la que habían de servirse muchos; es cierto que la captación del parecido juega un papel fundamental en la interpretación de algunos signos y de muchas situaciones, pero no sigue reglas universales, sino que es relativa a un marco de acción o representación (al que nos referiremos en adelante).

*Ser semejante* alude a muy diferentes fenómenos según se trate de personas entre sí (parientes, dobles), de situaciones (un partido de rugby y otro de fútbol americano), de objetos con seres animados (el mar Báltico con una mujer rezando, sombras chinescas), de objetos representantes con cosas representadas (la estatua y su modelo, el sillín de bicicleta y la cabeza de una vaca), de representaciones con representaciones (una sonata a otra, un Renoir a un Manet), de acciones con acciones (montar un caballo real y un palo de escoba) y de cosas representadas con cosas representadas (*tu corazón una naranja helada*). Son interesantes para el estudio del iconismo los últimos casos, en los que se considera alguno de los objetos como representación. Para acotar el terreno de las representaciones icónicas nos referimos a la pintura figurativa occidental, un marco de semejanza lo suficientemente amplio, y a la vez limitado, dentro del cual se ha pretendido precisamente la representación del parecido (con unos u otros matices según el estilo, la época, el autor, el lugar, etc.)

En principio, según la crítica convencionalista, ningún paisaje pintado podrá ser lo suficientemente fiel como para asemejarse a su objeto más que éste se asemeja a algún otro de la misma clase. De los retratos y naturalezas muertas se podría argumentar lo mismo. ¿Tiene algún sentido decir que la pintura de un árbol se asemeja más al árbol, que éste a cualquier otro? Los naturales poseen tridimensionalidad, que se aprehende visualmente (no es necesario siquiera un sentido del tacto ni sinestésico), su contorno no se percibe ni por la existencia de una línea, ni diferencia de tono o color (según Gibson, lo decisivo es la diferencia de textura, percibida también por el sentido de la vista), y su color varía, en condiciones normales, continuamente. A estas características puramente visuales han de añadirse otras que no son distinguibles con facilidad, olor, movilidad, tacto, etc... La representación pictórica basa el reconocimiento de su objeto, fundamentalmente, en dos cuestiones muy sencillas, la reproducción de una forma que sirva de contorno (desde un punto de vista), coloreada con el mismo o parecido tono que el objeto en cuestión. No es preciso citar la cantidad de rasgos que no se reproducen.

Parece que la cuestión del parecido no se reduce pues a la de la reproducción de ciertas propiedades, aunque sean visuales. En realidad el patrón que domina la producción y el reconocimiento de semejanza entre un objeto y su representación no es el de un objeto con otro (dejando a un lado objetos expresivos), sino que más bien, el esquema *representación que se asemeja a objeto* es el que funciona en la situación *objeto que se asemeja a objeto*. De otro modo, percibimos la semejanza allí donde estamos acostumbrados a ella, o a la manera en la que funciona en sus contextos usuales. La razón es, como se verá, que sólo en la representación, en la expresión que se interpreta con arreglo a una convención, se crea un marco de semejanza. Hay excepciones en que el marco no se crea tan artificialmente, sino en la actividad más cotidiana, como son el reconocimiento de objetos y personas, que se basan en un esquema de semejanza muy simple.

Podría decirse que la clasificación positivista de objetos, animales o plantas se basa igualmente en una aprehensión ingenua de lo semejante. La cuestión es que aquello que parece semejante según un criterio ingenuo responde, según creo, a un criterio propio de la relación entre la representación gráfica y objeto. Esto es, a no ser que exista un marco específico en el que los objetos se relacionen por su semejanza, según criterios debidos a una determinada técnica o costumbre, el marco que impone el criterio es el de la representación gráfica plana. Por ejemplo, una clasificación de animales podría basarse en el análisis de sus pezuñas ser semejante significaría en este contexto agruparse en alguna de las categorías pertinentes: palmípedo, ungulado... Una vaca se asemeja a una oveja en este sentido, a otra vaca porque pertenecen



H. Matisse, *Upright Nude with Arched Back*, 1904-6.

al mismo *género natural*. Pero se parece más al cuadro de Lichtenstein que a una oveja mientras no se especifique el contexto (por no compararla con vacas que ríen desde embases de leche o de quesitos). No es tan extraño, después de todo, en una cultura *de la imagen*, y además urbana, como la nuestra.

No obstante, es la relación de semejanza entre una imagen gráfica y un objeto lo que niegan los críticos del iconismo. No sé qué mayor

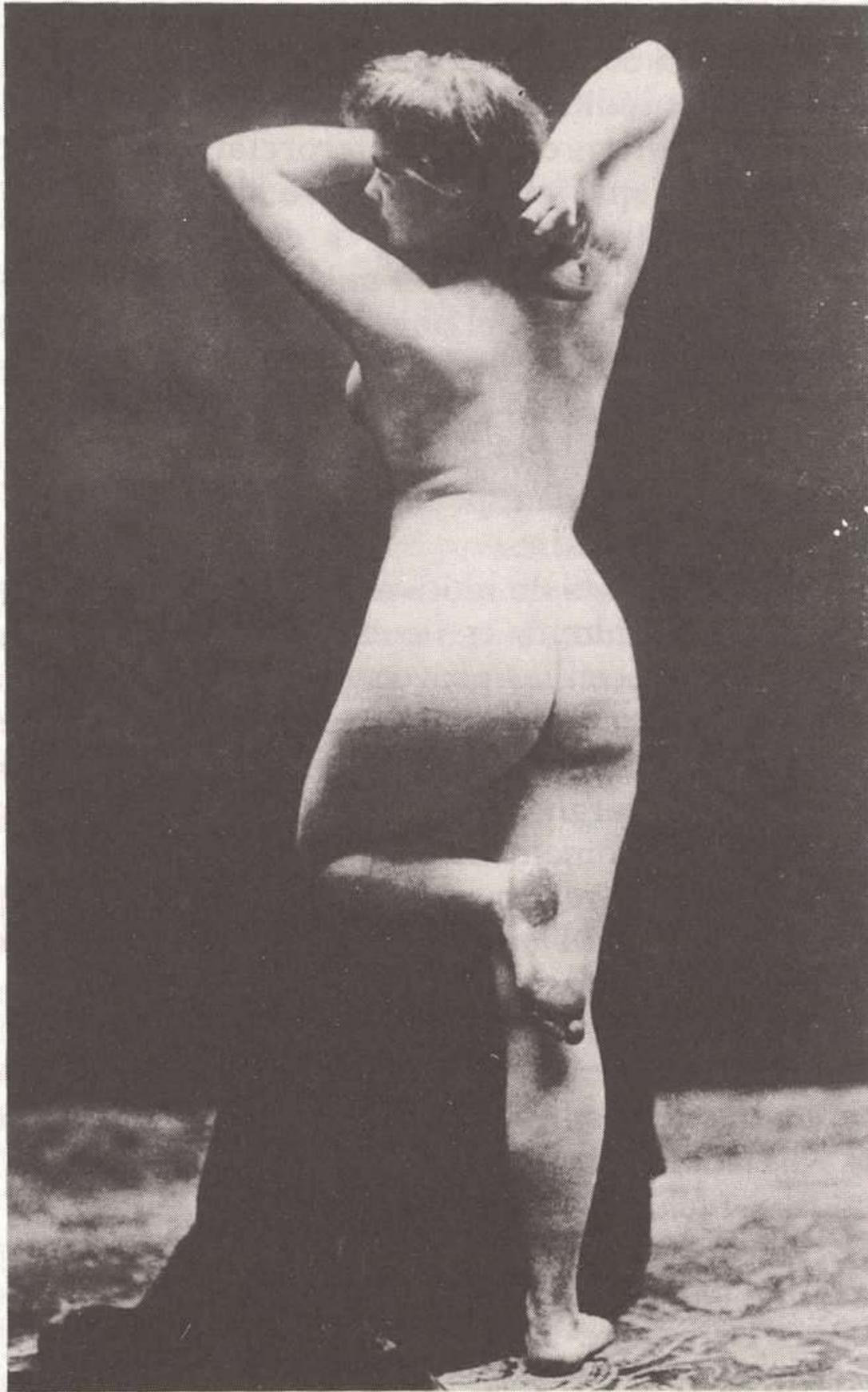


Foto de revista utilizada por Matisse como modelo para  
*Upright Nude with Arched Back.*

evidencia puede darse en contra que la opinión de los intérpretes usuales de esos signos. El más famoso de los iconoclastas, Umberto Eco, propone sustituir la relación entre el signo y su objeto (innecesaria según su concepción), por la de un signo y otro signo. En efecto, según su teoría, sólo es correcto referirse a la semejanza entre representaciones; la primera de las cuales es la expresión de una segunda, que es su contenido o interpretante. Evidentemente Eco no utiliza el término *semejanza*, sino que dice que la relación entre expresión y contenido está motivada en algunos signos, por oposición a otros en los que es arbitraria. En un contexto o marco determinado, las representaciones son unas interpretantes de obras, así la interpretación de una pintura de

paisaje se basa más en el conocimiento de otras del mismo tema o del mismo estilo que en la comparación entre el signo y su objeto, que le parece completamente indiferente. Sin embargo, el parecido se escurre por los huecos entre interpretante e interpretante. Por ejemplo, ¿qué marco rige el parecido que se percibe entre la dama y el armiño que pintara Leonardo, o entre Mona Lisa y su joven modelo, o entre San Jerónimo y el autorretrato del artista anciano? En estos casos es preciso aclarar en cada momento del objeto del que se está predicando la semejanza. Así, mientras que en el último caso se trata de semejanza entre representaciones a través de un prototipo, en el retrato la relación básica es entre pintura y objeto, y en el primer caso entre los dos objetos representados, en una especie de metáfora visual.

Eco reconoce dos clases de motivación (*ratio difficilis* en su jerga) entre expresión y contenido: de estilo, en sentido amplio, y matemática. A la segunda pertenecen las proyecciones en el espacio, en las que la relación entre las partes se mantiene; así ocurre en mapas, diagramas, planos, etc. La dama y el armiño, puede argumentarse, mantienen una misma postura erguida, la misma dirección en la mirada, la esbeltez. Sin duda estas coincidencias formales son las que crean el parecido; ahora bien, lo que realmente les une, no aparece materialmente en la pintura: es la expresión. Cuenta Madame Gillot como Picasso no logró el parecido de su retrato, *Françoise Gillot, la femme fleur*, hasta que sustituyó el óvalo vertical de su rostro por un círculo algo ovalado horizontalmente. Es evidente que algo más que relaciones matemáticas o conocimiento de la pintura postcubista son necesarios para reconocer el parecido, muy placentero en este caso.

Es evidente que los análisis formales o históricos dan explicación de las representaciones icónicas del mundo, lo que no describen, en modo alguno, es el proceso interpretativo y, por lo tanto, el mecanismo de representación mismo. En primer lugar, porque los marcos de reconocimiento de objetos en pintura son muchos y muy variados; en segundo lugar, porque no siempre existen, sino que son creados en la percepción de la imagen. Conoce el intérprete, por supuesto, reglas o modos de interpretación de la imagen pictórica histórica y culturalmente determinados. Es esta forma de interpretación lo que se comparte en un determinado marco, o lo que es lo mismo, lo que hace interpretantes a unos signos de otros, a unas pinturas de otras. No es el qué sea semejante sino cómo se perciba lo semejante lo que crea una comunidad de intérpretes. La tarea de interpretación, que asume una u otra forma, en la dialéctica entre lo que la obra exige y lo que el espectador está dispuesto a dar, entre la costumbre y la innovación, es siempre la misma; descubrir el objeto de la representación. Tanto da si éste tiene carácter visual o no, cultural o natural, el intérprete acude a la pintura como representación de un objeto. Es cierto, se consi-

deran semejantes a sus objetos las pinturas que comparten los modos de representación con aquellas cuya interpretación ha sido ya aceptada. Pero se consideran semejantes a su objeto y no a sus interpretantes.

La semejanza es a veces fácil, a veces difícil. Se capta según un proceso imaginativo básico que es descriptible en términos semióticos. En primer lugar, el espectador crea, con ayuda de los interpretantes (representaciones del marco de semejanza adecuado) al uso, una imagen mental de un objeto con las características que el cuadro representa. Este es el objeto **inmediato** del signo, es decir, aquel que es tal como el signo lo representa. El intérprete, sin embargo, ha introducido cambios fundamentales en lo que es la materia misma del significante; por ejemplo, la tridimensionalidad (representada, pero ausente en el cuadro), el brillo y la textura típicos de la piel humana o del pelaje del armiño, el movimiento que se intuye o la estaticidad de una persona. Las características representadas son sustituidas, por tanto, por propiedades reales. Es este constructo mental el que se comparará posteriormente con el objeto del cuadro, que llamamos objeto **dinámico** de la representación.

El objeto **dinámico** es ajeno por completo a esa representación. No está determinado por ella, como el **inmediato**, sino que la determina. Son estos objetos, dinámico e inmediato, los que el intérprete compara y en cuya relación basa sus opiniones del parecido entre representación y representado. Habrá quien considere que sólo el objeto inmediato es pertinente en la interpretación de las representaciones o, de otro modo, que el mundo construido en la creación literaria o artística en general se basta sin referencia al real. Mas, ¿cómo pretender que la interpretación no se basa en la asignación de propiedades del mundo real? El espacio representado en la pintura se piensa como extendido alrededor de los objetos; es indiferente que esté construido con pinceladas gruesas o casi transparentes, el cielo se pensará etéreo. Es más, cualquier rasgo que no haya de compartir la representación con el mundo ha de ser señalado. Han de pintarse de perfil las fachadas que no continúen lateralmente, para mostrar un vacío que de otro modo no sería imaginado. Todo lo que no se muestre se construirá según el hábito de comportamiento ante lo cotidiano o, mejor, ante sus representaciones.

La semejanza es fácil cuando la representación se inscribe en un marco más o menos institucionalizado. La actitud ingenua es creer que ese marco no existe y que la relación entre la imagen y el objeto es directa. En sentido estricto es, por el contrario, la más indirecta, porque su interpretación se rige por las mismas reglas que todas las de su campo. La relación de la imagen con el objeto se piensa natural, no mediatizada, y su interpretación se hace automática. El proceso real es,



H. Matisse, *La Serpentine*, 1909



Foto de revista utilizada por Matisse  
como modelo para *La Serpentine*.

sin embargo, muy otro. La imagen pictórica figurativa es signo de un objeto a través de un interpretante. Con este objeto guarda una relación de semejanza, siempre mediatizada por muy diferentes interpretantes y que puede incluso llegar a medirse (la nitidez, la definición en una fotografía). Cuando la semejanza es fácil, hay un intérprete ideal cuya presencia es obvia. Se trata de la imagen que mejor representa al objeto en el marco de representación supuesto, esto es, que lo representa según sus reglas. El objeto **inmediato** de esta imagen se considera idéntico al **dinámico**. El parecido del resto de los iconos con su ob-

jeto no es inmediato, sino que se percibe por comparación con aquel que se considera el mejor.

Así pues, y a pesar de que sólo tenga sentido referida a algo extra-semiótico, la atribución de semejanza, la respuesta a la cuestión *¿qué se parece a qué?*, sólo es correcta, quizá insuficientemente, si se entiende que una imagen pictórica es semejante o desemejante a otra imagen, la que mejor representa al objeto real en un modo de representación determinado. Por ejemplo, puesto que lo que vemos ante una persona es, de todo punto, diferente a lo que vemos ante su retrato, que éste sea parecido a aquélla significa que sería parecido al mejor retrato del individuo en cuestión. Lo cual no significa eliminar la semejanza entre representación y representado. La mejor imagen es la que presenta un objeto **inmediato** que permite con más facilidad la identificación del objeto **dinámico**. La mejor imagen lo es para una comunidad de interpretación determinada y, por tanto, es la representación del mundo según un código dominante.

La naturalización del código icónico, es decir, la posibilidad de reconocer una representación como semejante a su objeto, consiste en automatizar el proceso de formación del objeto **inmediato** y hacerlo idéntico al **dinámico**. No obstante, la naturalización no tiene por qué conducir al extremo de confundir mundo y representación o a considerar tal representación como verdadera y, por tanto, su visión del mundo como la real. Más bien permite esa extrapolación ideológica. La Historia del arte ofrece en el ámbito de la creación todos los ejemplos que puedan aducirse. La misma creación es el ámbito donde mejor se hacen públicas las interpretaciones dominantes de iconos anteriores. Las *maneras*, las escuelas, expresan la conformidad con un modo de representación del mundo, el que consideran adecuado. La mejor representación define un marco en el que las demás encuentran un modo de interpretación casi automático.

No toda relación de semejanza hace a dos objetos icono el uno del otro, excepto que así se decida. Por lo tanto, sólo en el caso de que entre a formar parte de un proceso público de interpretación tiene la semejanza capacidad semiósica, convierte una cosa en signo de otra. En este sentido, la semejanza es siempre, como hemos visto, relativa a un modo de representación, a un lenguaje; pero, a la vez, exige la suposición de un objeto exterior al lenguaje. En la interpretación del icono, el intérprete supone que esta relación entre la representación y el mundo es directa, eludiendo el hecho de la interposición de un modo específico de representación, de la notable pobreza de los lenguajes respecto de la realidad. Se produce una *naturalización* de los signos icónicos, es decir, se supone la transparencia del lenguaje de la imagen con el mundo.

La semejanza es difícil cuando el marco de representación no es adecuado para la interpretación de una nueva representación. Entonces el parecido logrado no se percibe como evidente sino que el intérprete ha de intentar nuevas formas de percibirlo. Puede ocurrir que el parecido sorprenda por inesperado, divierta o preocupe. La semejanza se crea cuando la expresión no responde a estereotipos o formas convencionales (aunque casi automáticas) de interpretación. Esta es la razón por la cual el relativismo limitado a un marco no puede explicar los procesos siempre cambiantes de representación de la realidad. En teoría el proceso ha de empezar otra vez desde cero. El objeto **inmediato** de la nueva imagen no guarda ningún parecido aparente con el objeto **dinámico**, que acríticamente se identificaba con los objetos dinámicos de representaciones anteriores. Sin embargo, no es posible representación alguna que carezca de interpretantes compartidos, es decir, convencionalmente aceptados como tales.

El marco de referencia antiguo y el círculo cerrado de interpretación se rompen para dar paso a nuevas formas de expresar y representar un mundo (que, por esta vez, hemos considerado invariable). Entonces se dice que hay una nueva forma de percibirlo y, por qué no, también, de pensarlo. Hasta que la semejanza no se percibe como factor fundamental de interpretación de la nueva imagen el trabajo interpretativo ha de luchar contra la evidencia de unos sentidos perezosos. La nueva conciencia visual se establece en la consideración del relativismo de la forma antigua de representación. A menudo, sin embargo, no se reconoce el relativismo de la que se impone. Cuando ésta se ha convertido en dominante la semejanza es otra vez fácil, la vista comienza de nuevo a regatear esfuerzos.

El placer del parecido consiste en descubrirlo. La imposibilidad de negar lo que antes parecía arbitrio de artista se impone como característica principal de lo semejante. Cuando la semejanza es difícil, la conciencia de la imposible transparencia de nuestros lenguajes se aúna con la evidencia de lo descubierto. Sólo cuando lo desemejanza se ignora, el placer del parecido desaparece, también el arte.