

Claude Zilberberg

Valores semióticos y valores pictóricos

*De tous les outils que l'artiste peut se forger par la pratique, le plus important est sa confiance dans sa faculté d'opérer des miracles Les tableaux doivent constituer des miracles.**

M. ROTHKO

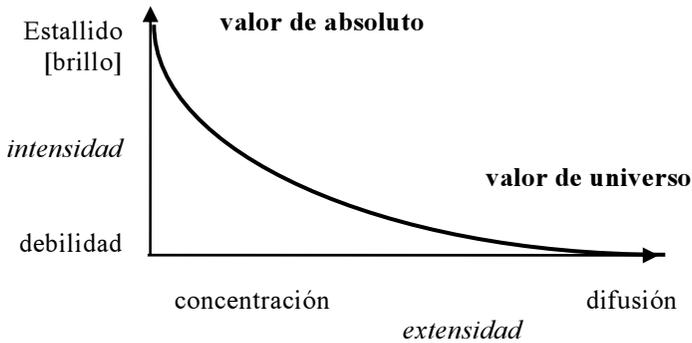
La semiótica greimasiana, en la medida en que ha identificado la búsqueda del sentido con el *esquema narrativo*, ha puesto el acento en el tratamiento sintáctico de los valores. En cuanto al reconocimiento propiamente especulativo de los valores, se ha contentado, si nos atrevemos a decirlo, con un “servicio

* “De todos los utensilios que el artista puede forjar por la práctica, el más importante es su confianza en su facultad de hacer milagros. Los cuadros deben constituir milagros” (M. Rothko).

mínimo”, distinguiendo entre “valores modales”, aferentes a los programas de uso, y “valores descriptivos”, aferentes a los programas de base (Greimas y Courtés 1979, entrada ‘valor’). Pero la fuerza de esas distinciones constituye igualmente su debilidad: esas distinciones le van bien, sin duda, al relato tradicional, puesto que proceden de él, pero, por ese mismo hecho, no son transportables tales cuales a otras prácticas semióticas. El método inductivo controla bien determinadas localidades, pero tiene dificultades para irradiar [la globalidad].

Pluralización de los valores

Si el método inductivo peca por exceso de proximidad, el método deductivo pecaría más bien por exceso de lejanía. Desde el punto de vista tensivo, expresión que preferimos a la de “semiótica tensiva”, la distinción entre “valores de absoluto” y “valores de universo” (Fontanille y Zilberberg 2004: 41-58) ha sido propuesta a partir de varias consideraciones: (i) los valores son por continuidad complejos, puesto que la *tensividad* no es nada más que el lugar de encuentro y de ajuste entre la *intensidad* y la *extensidad*, entre lo *sensible* y lo *inteligible*, de tal modo que decir de un “valor” que es tensivo se limita a decir que es “complejo”; (ii) la complejidad es el presupuesto de todo análisis, ya sea que recaiga sobre una función canónica o sobre una coincidencia; (iii) la distinción entre los valores de absoluto y los valores de universo está sostenida por una correlación inversa entre la intensidad y la extensidad, de tal modo que cada tipo de valor conjugue un óptimum, un superlativo y una nulidad, como lo sugiere el diagrama siguiente:

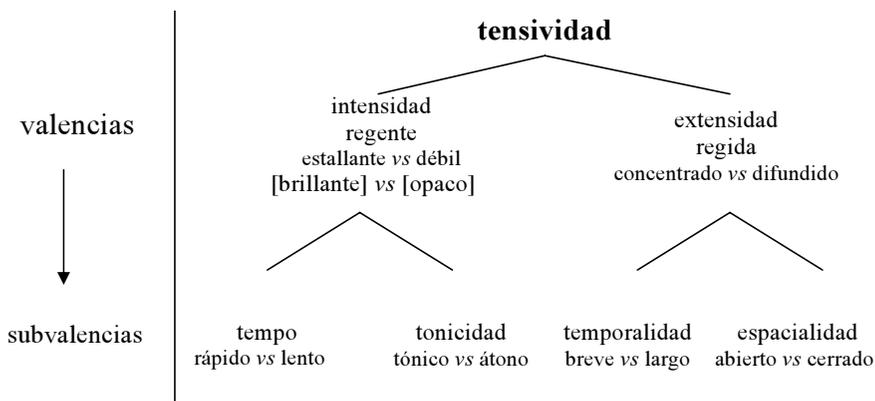


Los valores de absoluto son estallantes (o brillantes) en intensidad y concentrados en extensidad, mientras que los valores de universo son débiles en intensidad y difundidos en extensidad. La cesura entre lo sagrado y lo profano, sobre la cual ha insistido tanto Cassirer en el segundo volumen de *Filosofía de las formas simbólicas*, es homóloga de la dirección rectora propuesta anteriormente. ¿Es posible sobrepasar esa bifurcación elemental? Si tal no fuera el caso, habría que admitir que la semiótica desembocaría en un maniqueísmo sumario, en un “o...o” rudimentario, que se halla bien representado en los lenguajes-objeto por tratar, frente al cual, el metalenguaje tiene que tomar sus distancias. Si los sujetos no cesan de cambiar la posibilidad en necesidad intratable, al semiótico le corresponde la tarea inversa.

En los *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Hjelmslev insiste sobre la transitividad del análisis: “[...] el concepto de análisis (o de división) es un ‘desplegable’” (1976: 50). La superación de la esquicia inicial exige algunas precauciones terminológicas: (i) si un valor conjuga una valencia intensiva del orden de la *medida* y una valencia extensiva del orden del número, los derivados siguientes obtenidos por “*división*” adqui-

rirán el título de subvalencias; (ii) desde el momento en que aceptamos, siguiendo las últimas páginas de *La categoría de los casos* de Hjelmslev, la intensidad y la extensidad como *dimensiones*, el análisis de una dimensión tiene que generar dos o más de dos *subdimensiones*; a este respecto, hemos considerado la intensidad como un “*sincretismo resoluble*” en *tempo* y en tonicidad, es decir, hemos introducido una *prosodización* del contenido, o tal vez más exactamente, una *seman-tización* de la prosodia. La relación entre el *tempo* y la tonicidad es ahora una correlación conversa. La extensidad la hemos escindido en temporabilidad y en espacialidad. Las magnitudes así obtenidas se inscriben a título de subdimensiones, y para cada subdimensión proponemos un par de términos que definen un intervalo en el que el valor $[\Delta]$ es variable. Hemos abordado en otra parte las modalidades en virtud de las cuales los devenires ascendente y decadente de una subdimensión generan morfologías estabilizadas (Zilberberg 2006, capítulo II de la primera parte).

A partir de esas premisas, podemos declarar la doble mira de nuestro propósito: (i) cada una de las sub-valencias puede, sola o asociada con otra subvalencia, dar lugar a una *forma de vida*. Dados los límites de este trabajo, hemos restringido nuestro interés a la temporalidad; (ii) trataremos de demostrar que la pintura no es prisionera de la espacialidad, que la relación preferencial de la pintura con la espacialidad no es más que una costumbre, y que la relación de la pintura con la temporalidad, concesiva en un primer momento, resulta muy pronto altamente heurística.



Temporalización de la pintura

En el *Curso de lingüística general*, Saussure, en contra del credo aceptado por la lingüística del siglo XIX (Cassirer 1991: 172-178), insiste en el corte entre el punto de vista diacrónico y el punto de vista sincrónico. Ese corte, no obstante, debe ser moderado por lo que concierne a la pintura. La problemática de la superposición de capas, de empastes aparentes y de transparencias, especialmente en Rothko, presenta una dimensión diacrónica manifiesta. Son numerosos los cuadros que se presentan, en cuanto al contenido, menos como superficies que como espesores. Si la superficie dirige al observador hacia la sincronía, la travesía de un espesor resulta comparable a un corte en un terreno, es decir, constituye una espacialización irrecusable del tiempo: “La superficie de un cuadro guarda la traza de las diferentes técnicas, de las cantidades variables de materia utilizada y de la manera en que todas ellas han sido aplicadas sobre soportes más o menos absorbentes” (*Catálogo Rothko*: 50).

Semiótica de la frescura

La temporalidad del color es, ante todo, en francés al menos, un hecho de léxico, puesto que el *Micro-Robert* nos propone para “pasado” [*passé*]: “2º Apagado, marchito. Color apagado [*couleur passéé*]”. El *Littré* no conserva más que la decadencia genérica de lo viviente como de lo no-viviente, pero nos ofrece el correlato tensivo de “passé”: “Que ha perdido su frescura; que está marchito. Telas ajadas. Una carne pasada [...]”. La pareja de base, entonces, sería:

[*fresco* vs *pasado*]

Según Goethe, la temporalidad fórica, aquella que se esfuerza por formular lo /breve/ y lo /largo/, se halla en la base de la taxonomía de los colores: “[...] hemos logrado presentar los colores según un encadenamiento continuo, vinculando los fugitivos a los persistentes, y estos por otra parte a los durables; [...]”; pero la problemática más delicada es la que, surgida en el siglo XIX, salvo ignorancia de nuestra parte, asocia estrechamente la frescura del color a la decisión de dejar el cuadro en un relativo estado de *no-acabado*.

Los analistas reconocen a Baudelaire el mérito de haber introducido con rigor, en el *Salón de 1859*, el concepto de *frescura cromática*: “Cuanto más grande es un cuadro, más amplio debe ser el toque, no hace falta decirlo. Pero es bueno que los toques no estén materialmente fundidos; se funden naturalmente solos a una distancia precisa, dictada por la ley simpática que los ha asociado. El color obtiene así más energía y más frescura” (Baudelaire 1954: 778; Picon 1988: 129-130).¹

1. G. Picon estima que el Baudelaire de los Salons, en este pasaje como en tantos otros, está a la escucha de Delacroix.

Estas líneas confirman que las valencias no intervienen separadamente: más bien coactúan, interactúan unas con otras, puesto que ya sabemos que: (i) el toque atrae el interés del *tempo*; (ii) Baudelaire mismo menciona la correlación entre el formato, es decir, la espacialidad, y el toque; (iii) en fin, la tonicidad y la temporalidad están igualmente correlacionadas entre sí, como lo prevé la gramática tensiva. De suerte que tomar en cuenta una valencia es solamente señalar una *prevalencia* discursiva momentánea: si una valencia instalada en el centro del campo de presencia “habla”, las otras, latentes, “guardan silencio” —como tiene que ser.

La semiótica de la frescura no es térmica, sino temporal: se refiere al tiempo fórico de las mociones, que opone entre sí lo *breve* y lo *largo*. Lo fresco surge de la brevedad. Según el *Micro-Robert*, es fresco “lo que es de origen o de aparición reciente y conserva sus cualidades”; más adelante se lee también: “lo que tiene o guarda cualidades inalteradas de brillo, de vitalidad, de juventud”. Estas definiciones nos han acercado al corazón del pensamiento mítico,² dado que este último se considera el guardián de un *oxímoron*: la *perennidad del estallido* [o, en este caso, del brillo]. A diferencia de Valery, quien estimaba que “el lirismo es el desarrollo de una exclamación” (Valery 1960: 549), nosotros avanzaremos la pro-

2. Según Cassirer, el pensamiento mítico tiene por plano del contenido la economía de su prosodia: “El mana y el tabú no sirven para designar ciertos objetos; no hacen más que presentar el acento particular que la conciencia mágica y mítica pone en los objetos [...]. Podemos, pues, decir, de manera a la vez justa y errónea, que la fórmula del mana-tabú es el fundamento del mito y de la religión como la interjección es el fundamento del lenguaje. Se trata, en estas dos nociones, de lo que podríamos llamar interjecciones primarias de la conciencia” (1979-2: 110).

puesta de que la concesión, ese evento que es el único que confiere al discurso su alcance perlocutorio,* es el desarrollo de un oxímoron; en fin, si recordamos que una figura retórica puede, a voluntad, permanecer concentrada o, al contrario, difundirse y saturar el discurso que proyecta, accedemos a una red de correspondencias muy elementales:

<i>estructura tensiva</i> →	intensidad [fuerza vs debilidad]	extensidad [concentración vs difusión]
<i>discursividad</i> ↓	↓	↓
afectividad →	exclamación	lirismo
tensividad →	oxímoron	concesión
retórica →	figura	saturación

Según Baudelaire, la reciprocidad de la localidad y de la globalidad es un imperativo: “Hay evidentemente un tono particular atribuido a una parte cualquiera del cuadro que se convierte en clave y que gobierna todas las demás” (Baudelaire 1954: 778). ¿Cómo entender con exactitud el resorte concesivo de la frescura? Esta última tiene por plano de la expresión la *brevedad* y por plano del contenido la *inalterabilidad*, pero esta configuración es menos paradigmática que sintáctica, del orden del *como si*: lo fresco, al suspender los efectos del alar-

* *Perlocutorio* es el acto de lenguaje en el que la fuerza ilocutoria del enunciado produce un efecto práctico o afectivo sobre el oyente o el lector. [N. del T.]

gamiento del intervalo de tiempo transcurrido y medido desde el origen, anula en cierto modo —pero no se le pide más— la duración, menos la duración de otro momento que la concentra en ese instante, a saber, según la gramática tensiva, su prolongación. Todo ocurre *como si* la frescura no solamente detuviera el discurrir de la duración, sino que, a partir de esa detención, a uno le gustaría decir: valiéndose de esa detención [fortalecida con esa *detención*], se propusiera revertir el curso del tiempo para acercarse otra vez a su “*germen*” según una expresión que tomamos de R. Char,³ para retornar al origen que ella misma se ha dado y que la obliga: la fusión de colores distintos operada por la síntesis óptica proporciona al observador un presente que “concesivamente” escapa a la potencialización y revela estar conforme con la definición clarividente del *Micro-Robert*: “lo que tiene o guarda las cualidades inalteradas de estallido (o brillo), de vitalidad, de juventud”, es decir, de las valencias intensivas. Se comprende ahora que, para Baudelaire, pero también para Van Gogh,⁴ la “buena”

3 En un homenaje a Miró, R. Char señaló, mejor que nosotros lo podríamos hacer, la función de imbricación poiética de las valencias: “Es la eclosión múltiple de la imagen detenida y retenida, imagen naciente, entregada por completo a la alegría de ser, en lucha con sus volutas y con su estallido, preñada de su surgimiento” (1983: 693). Para una semiótica consecuente, saturada de frescura, la detención se convierte en el guardián del estallido: “El advenimiento no tiene fin”.

4 Según Van Gogh: “Vistos de cerca, los mejores cuadros y justamente los más completos desde el punto de vista de la técnica, son los hechos de todos los colores, colocados muy cerca unos de otros; no producen todo su efecto sino desde una cierta distancia. Esto lo ha sostenido Rembrandt con persistencia, a pesar de todo lo que él tuvo que sufrir (los buenos burgueses ¿no pensaban que Van der Helst era mucho mejor pintor por la sencilla razón de que sus cuadros podían verse desde muy cerca?)” (Picon 1988: 132-133).

contemplación depende de un *cálculo*, del establecimiento de una proporción que regule y ajuste unos con otros el formato del cuadro, la “amplitud” del toque y la distancia que el observador debe adoptar y mantener.

Frescura y aspectualidad

Volvemos a encontrar, aunque desde otro punto de vista, una problemática ya contemplada a propósito del *tempo*: la que concierne a la distinción alternativa entre el sector “hecho” y “no terminado” y el sector “no hecho” y “acabado”. Desde el punto de vista diacrónico, es común atribuir a Rembrandt la paternidad de este dilema: “Una obra está terminada cuando el maestro ha realizado lo que se proponía”. La ambivalencia intencional del propósito indica que, en el espíritu de su autor, dos voluntades, dos miras entran virtualmente en conflicto una con otra: la del afortunado que encargó el cuadro y la del artista que siente comprometida si no su independencia, al menos su autonomía. Pero el alcance de esa opinión sobrepasa la idiosincrasia de Rembrandt, pues desde Delacroix: “‘Terminar exige un corazón de acero’ escribe Delacroix sobre su obra en curso. ‘Yo creo que moriría allí mismo’”,⁵ hasta N. de Staël: “Cuanto mejor perciban ustedes que la explosión es algo así como cuando uno abre en su casa una ventana, mejor comprenderán que yo no puedo detenerla perfeccionando más las cosas y más argumentos verdaderos tendrán para defender lo que yo hago...”,⁶ pasando por Van Gogh, se cons-

5 Citado por Y. Bonnefoy, en G. Picon (1988: 16).

6 Carta a J. Dubourg del 17 de febrero de 1955 (Dobbels 1994: 225).

tata, a semejanza de lo que es regla en diacronía, que el desplazamiento del acento, aquí del “acento de sentido”, conlleva un cambio, a veces una verdadera modificación de la morfología: para la pintura clásica, era *acabado* —con una reserva sin embargo: el cariño de numerosos artistas por sus esbozos— lo que se beneficiaba del “acento de sentido”, mientras que para la pintura moderna, es lo *inacabado* lo que recibe, no sin mala conciencia para algunos, el favor acentual, es decir, en el plano del contenido, la prevalencia que confiere al discurso, tanto verbal como no-verbal, su fisonomía.

Con estas condiciones, la *concordancia* exigida entre la localidad y la globalidad establece que la frescura local tiene como correspondiente global el inacabamiento, es decir, el reconocimiento de la posibilidad de que cada pintor que lo desee pueda interrumpir el proceso pictórico. Este dato se halla en el centro de la reflexión de G. Picon: “El mundo es sentido, enfocado en trance de hacerse, y eso concuerda naturalmente con el cuadro en trance de ser hecho” (1988: 138). Así, a pesar de la flagrante ruptura de escala, la frescura inherente a la fusión óptica de los colores,⁷ “rima”, y esa rima es “rica”, por lo que pertenece al orden de lo inacabado del cuadro en el plano de la expresión y al orden de la *suspensión del tiempo* en el plano del contenido. Así:

7 La fusión óptica de los colores no agota, qué duda cabe, esa problemática; constituye el primer grado de la alquimia visual de los colores. Por encima de la fusión, existe la *transfiguración* de los colores, la “magia” de la que hablaba Hegel y que Van Gogh, obsesionado por el ¿cómo se hace?, resume así: “Cuando se mira eso de muy cerca, parece increíble; a la distancia de algunos pasos se diría que está hecho con todos los colores que uno pudiera imaginar” (Picon 1988: 133).

<i>semiosis</i> →	plano de la expresión ↓	plano del contenido ↓
<i>mira</i> ↓		
localidad →	síntesis óptica	frescura
globalidad →	inacabamiento	suspensión del tiempo

Respecto a la dialéctica del espesor y de la transparencia, Dubuffet, con el concepto de “arte bruto”, se ha apropiado del adjetivo “bruto”, lo mismo que Pascal, en su tiempo, confiscó, por decirlo así, el término de “divertissement” [divertimiento]. Las tres definiciones que da el *Micro-Robert* de la palabra “bruto” encierran ricas enseñanzas: “1. Que está en estado natural, no ha sido aún trabajado ni elaborado por el hombre. 2. Que resulta de la primera elaboración (antes de transformaciones). 3. Que no ha sufrido ninguna elaboración intelectual, se encuentra en el estado de dato inmediato”. Estas definiciones son “*variedades*” de una complejidad compuesta de dos órdenes de magnitudes: (i) una valencia temporal que remite al tiempo demarcativo de las posiciones, que confrontan el *antes* y el *después*; a este respecto, una de dos: o bien lo “bruto” viene del *después* hacia el *antes*, o bien suspende la destitución ineluctable del *antes* por el *después*; (ii) una derivación de la oposición [naturaleza *vs* cultura], asentada sobre los supercontrarios [natural] *vs* [cultural] o sobre los subcontrarios, uno de ellos atribuye valor a una “primera elaboración”, el otro, a las elaboraciones siguientes. Según el estilo implicativo, por convención el de la *doxa*, lo “bruto” es repu-

tado como tosco, inacabado, pero que tiene en expectativa una elaboración, y luego un acabado antes de la entrega del objeto al destinatario.

Aspectualización y mutación semántica

Sin pretender de ninguna manera agotar aquí la problemática, ese estilo implicativo ha sido rebatido, luego quebrantado por la aparición del estilo concesivo, el cual procede de una inversión de las moradas del “acento de sentido”. Todo paradigma es por definición crítico. Por tal razón, nos encontramos en presencia de una *crisis aspectual*. El aspecto, como todo orden de magnitudes en discurso, es susceptible de tomar dos direcciones: (i) el estilo implicativo, que va de lo inacabado hacia lo acabado, y que, para justificarse, sin duda, primero ante sus propios ojos alega que así resuelve una carencia; con eso, se atribuye la positividad semiótica; (ii) en vista de esa aspectualidad dominante y coercitiva, algunos creadores y algunos pensadores han concebido y desarrollado una aspectualidad negativa del punto de vista de la precedente, aspectualidad que consiste en la actualización de la secuencia:

[*acabado* → *inacabado*]

con un ascenso del *después* hacia el *antes* que ha borrado en el plano del contenido y que tiene por significativo la síncopa del acabamiento. Lo acabado cambia de estatuto: de *indispensable* según el estilo implicativo propio de la *doxa*, resulta no solamente *superfluo*, sino también mortífero; (iii) finalmente, interviene una conmutación de *tempo*: el estilo implicativo es lento; es el estilo de aquellos que saben, según un sintagma fijo de tipo heurístico, “armarse de paciencia”; el esti-

lo concesivo, de acuerdo con los testimonios de las prácticas que podemos conocer, es propio de los creadores “apurados”, que trabajan con urgencia a fin de que no se pierda la *frescura* de una impresión.⁸

Resumiendo y esquematizando:

	estilo implicativo ↓	estilo concesivo ↓
<i>aspectualidad</i>	inacabado → acabado	acabado → inacabado
<i>temporalidad</i>	antes → después	después → antes
<i>tempo</i>	lentitud	vivacidad [rapidez]
<i>estatuto de lo acabado</i>	carencia	superfluidad

Esa crisis aspectual es de suma importancia para eso que, con perspectiva, se ha denunciado como uno de los desafíos permanentes de la búsqueda del sentido. Desde el instante en que la “factura” ha comenzado a prevalecer sobre la “repre-

8 Siempre según Baudelaire: “Si una ejecución muy nítida es necesaria, es para que el lenguaje del sueño sea más nítidamente traducido; que sea muy rápida es para que nada se pierda de la impresión extraordinaria que acompaña a la concepción; si la atención del artista se centra en la propiedad material de los utensilios que maneja, lo cual es comprensible, ha de tomar todas las precauciones para que la ejecución sea ágil y decisiva” (1954: 777-778). Desde el punto de vista tensivo, lo que Baudelaire demanda es una *continuidad valencial*, aquí, la del *tempo*.

sentación”, el paradigma del *hacer*, esbozado por Baudelaire para defender la “manera Corot”, de la que ya hemos dado cuenta: “Enseguida —que hay una gran diferencia entre un cuadro hecho [*fait*] y un cuadro acabado [*fini*]— que en general lo que está hecho no es acabado, y que una cosa muy acabada puede no estar hecha del todo [...] (Baudelaire 1954: 586)”, ha marcado con su huella la reflexión estética posterior. La emancipación de la “factura” con respecto a la “representación” significa más generalmente la introducción de una oposición posible entre el *hacer* y el *devenir*, y la aceptación de la pregunta latente a partir de Rembrandt: ¿el devenir es ascendente o descendente?

Las reflexiones de Malraux en *Las voces del silencio* confirman nuestra hipótesis con doble título. En primer lugar, las culturas unas veces hacen prevalecer lo acabado, y otras veces lo rechazan: “Lo ‘acabado’ era en ese entonces un carácter común de todas las esculturas tradicionales, y el carácter común de todas las artes cuya discreta resurrección comenzaba fue primero la ausencia —rechazo— de lo acabado” (Malraux 1951: 106). En segundo lugar, una correlación asocia, según Malraux, lo acabado con la ilusión icónica, aceptándola como espera conjunta de un tercer espectador: a partir del momento en que el pintor se coloca como destinatario de la obra, como en el caso de los bosquejos que el artista no destina a la venta, el acabamiento deja su lugar al inacabamiento: en el caso del bosquejo, “[...] el pintor, sin tener en cuenta al espectador, e indiferente a la ilusión [icónica], había reducido un espectáculo real o imaginario a aquello por lo que se convierte en pintor: manchas, colores, movimientos” (1951: 107). Queda por descifrar esa opción y el sentido de la observación de Baudelaire, movilizadas por todos.

Para la pregunta formulada en los términos de Malraux, a la escucha a su vez de Baudelaire: ¿por qué razón(es) “el arte ha entrado en conflicto con lo acabado?”, no hay más que una respuesta desde el punto de vista *figural*, a saber, que el *hacer* se concentra en lo inacabado y *se deshace* en lo acabado: en lugar de progresar, la obra “regresa”. El grado de estima otorgado, respectivamente, al bosquejo y al cuadro acabado⁹ depende a la vez de la identidad del destinatario y del estilo tensivo en vigencia. Según el estilo explicativo, el que adopta la *doxa* y la crítica académica, hay más en el cuadro acabado que en el bosquejo; según el estilo concesivo, “los bosquejos [...] no nos dan la impresión de representaciones inacabadas, sino de expresiones plásticas completas, que su sumisión a la representación debilitaría y tal vez destruiría” (Malraux 1951:

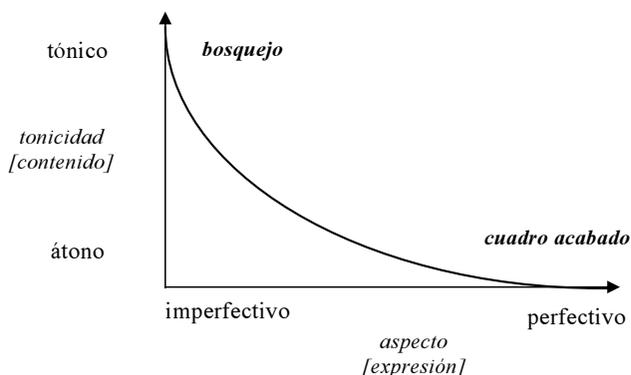
-
- 9 La cuestión de la peyoración y de la melioración es central desde el punto de vista tensivo, porque lo que esas operaciones explotan remite a la alternancia misma de los estilos tensivos. En principio, basta con un solo término para proyectar la red. Así, en francés, “lécher” [lamer, refinar] es definido como “acabar”, “pulir”, (una obra literaria o artística) con un cuidado demasiado minucioso. “Fignoler”; “léché” [refinado, relamido] toma el rango de supercontrario negativo para una semiótica que aprecia el inacabamiento:

deslavazado [baclé]	inacabado [inachevé]	acabado [achevé]	relamido [léché]
↓	↓	↓	↓
S ₁	S ₂	S ₃	S ₄

La peyoración y la melioración entran en discurso por dos vías distintas: (i) un subcontrario, por ejemplo [S₂], al entrar en discurso, puede oponerse a su par subcontrario [S₃], y, en ese caso, aparecerá como *insuficiente*; (ii) pero puede oponerse al supercontrario del cual se desmarca [S₁], en cuyo caso será evaluado como *suficiente*.

107-108).¹⁰ El paso de un estilo al otro es, pues, una cuestión de asignación de las *valencias*: la valencia tónica, de orden estrictamente acentual, que inventa e invoca, en nombre de una necesidad arcana, un derecho a lo arbitrario, se desplaza de lo acabado a lo inacabado. Hasta cierto punto, lejos de que el cuadro se aleje del bosquejo, como la *doxa* requiere, es el cuadro el que, “concesivamente”, se acerca al bosquejo:

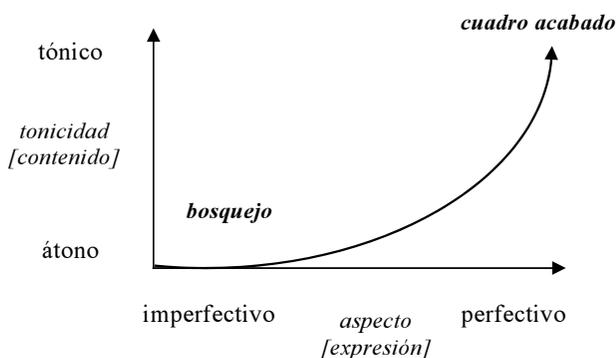
El valor propio de la pintura liberaba la fuga del bosquejo, de lo cual Manet obtenía efectos que le importaban más que el acabamiento del cuadro: esos efectos se convertían entonces en una suerte de ‘acabado de lo no acabado’ [*fini du non fini*], algo mucho más valioso que la pintura más minuciosa (Bataille 1983: 94):



Estilo concesivo

10 Algunos comentaristas dan el salto: “Esta acuarela (de *El incendio*) del Parlamento es efectivamente incomprensible si no se admite que el Turner íntimo de los cuadernos es el verdadero Turner” (Gowing 1994).

Según el estilo concesivo, un doble oxímoron adquiere cuerpo: lo incompleto se proclama completo, en la misma medida en que lo completo es denunciado como incompleto. El estilo concesivo se inscribe a contrapelo del estilo ascendente de la tradición, el cual exigía el acabamiento, y en el plano de la expresión, la virtualización del toque, es decir, en nuestros días, la firma misma del artista:



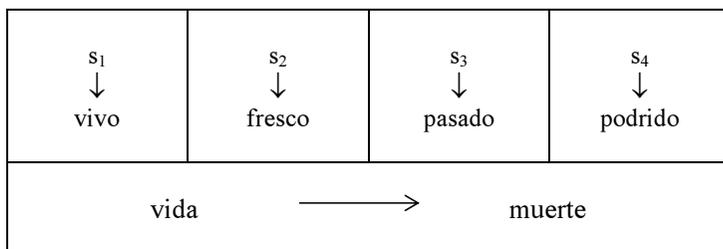
Estilo implicativo

El hecho mismo de que algunos de los más grandes pintores hayan conservado en su poder algunos bosquejos sugiere que la alternancia [inacabamiento *vs* perfeccionamiento] es más consecuente de lo que parece. Decisiones que parecían en un principio curiosas, y hasta excéntricas, se proclaman, desde el punto de vista tensivo, altamente motivadas. En un ensayo consagrado a Turner, se cuenta que a ese pintor le “*repugnaba* [a él también] *acabar*”, y que si una exigencia externa se lo imponía, terminaba los cuadros en las salas de

exposición que los acogía: “Turner tenía la costumbre, anotan los Redgrave, de enviárselos [los cuadros] apenas comenzados, contando con el trabajo que le permitiría completarlos durante los tres días acordados con los miembros [de la Academia] para el *vernissage* [...]. Llegaba generalmente a la Academia entre los primeros, antes del desayuno, y continuaba su obra durante todo el día; extraña y maravillosa era la transformación que imponía a sus obras sobre los cimacios” (Gowing 1994: 73).

Autoridad de la frescura

Dejando de lado los detalles, consideramos que la antropología ha mostrado que la isotopía de la frescura es la escena en la que la temporalidad mortal del viviente es superada por la cocción de los alimentos (Lévi-Strauss 1964-1971; Greimas 1970: 185-230). En efecto, librada, por decirlo así, a sí misma, la vida tiene por destino ineluctable su perecimiento:



Aquí, lo *becho* no es la culminación eufórica del “en trance de hacerse”, sino su negación; lo cocido no es la negación de lo crudo, sino su salvación: lo cocido virtualiza lo podrido y le procura a lo crudo eso que llamaremos, a falta de mejor

expresión, una segunda vida. La semiótica de la frescura, que venimos bosquejando, se presenta, pues, como una de las posibles —y grandes— semióticas del tiempo.

Nuestro propósito no consiste en la lexicalización diferencial de los colores según las culturas, aunque es interesante constatar que el francés se preocupa por marcar la correlación que existe entre la tonalización y la temporalización del tono en la terminología de Itten.* Así, a propósito del color /rose/, el paradigma, abstracción hecha de participio /rosi/, conjuga la tonicidad y la temporalidad:

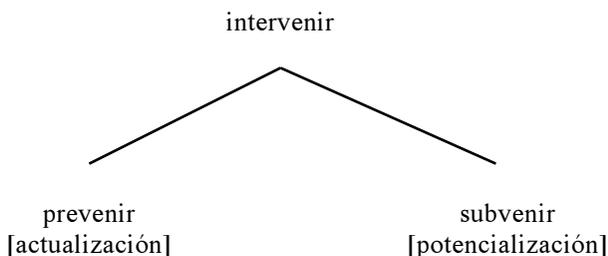
	rosé [rosado] ↓	rose [rosa] ↓	rosâtre [rosáceo] ↓
<i>tonicidad</i>	ascendente	estabilizado	decadente
<i>temporalidad</i>	fresco	sostenido	pasado

La semiótica de lo /sostenido/ se aplica tanto al discurso verbal —el diccionario recoge el sintagma “estilo sostenido”— como al discurso no-verbal, pues, a propósito del color, el *Grand Robert* habla del “color sostenido”, glosado como “bas-tante intenso. *Tono franco y sostenido*”, y *el Mirco-Robert* defi-

* Johannes Itten (1888-1967). Fue profesor en la Escuela Bauhaus. En el año 1961 publicó su libro *Kunst der Farbe* (El arte del color). En ese libro presentó una selección de pensamientos de la Teoría de los Colores que fueron aceptados en su época. Se orientaba por las ideas sobre el color de Newton, Goethe, Runge y Hoelzel. [N. del T.]

ne /sostenido/ como “acentuado, pronunciado. *Un azul más sostenido*”. Hemos elegido /pasado/ porque es presentado, cuando interviene el clasema /cromático/, como “apagado, marchito. *Un color pasado*”. Si se añade que “rosâtre” se describe como “lo que es de un rosa poco franco”, pareciera que el paradigma concierne también a la dimensión del *poder-ser* o del *poder hacer*; ya que el análisis de dos de las tres magnitudes comporta el rasgo /franco/: sin entrar aquí en más detalles, si se consulta la definición de /franco/, se puede leer: “sin trabas, ni dificultades, ni obligación. *Avoir les coudées franches* [Estar a sus anchas]. *Franc du collier* [Libre del collar] (*Micro-Robert*).

En primera aproximación, la semiótica de lo sostenido pone en juego dos dimensiones tensivas: la tonicidad en tanto que está prometida a la decadencia, y, por necesidad de estructura, la temporalidad por selección de la valencia de longevidad. La definición de “sostener” que da el *Micro-Robert* concuerda exactamente con la hipótesis del esquematismo tensivo: “Hacer que [algo] continúe sin debilitarse”. Desde el punto de vista discursivo, esa semiótica de lo “sostenido” se proyecta en programas y en operaciones específicos. El hecho humano corriente admite dos “variedades”: la reparación y la prevención: (i) en el caso de la reparación, el sujeto advierte que tiene lugar una atenuación, la *potencializa*, se persuade de que es reversible y opera un redoblamiento para restablecer la integridad que acaba de ser deshecha; (ii) en el caso de la prevención, la atenuación es *actualizada* y el sujeto detiene las medidas que deben en principio impedir que la eventualidad considerada se produzca. La semiótica de lo “sostenido” y del cuidado es, pues, uno de los capítulos posibles de la intervención.



Lo que este ejemplo sugiere, que pudiera ser tomado de cualquier color, es la flexibilidad y la disponibilidad de la semiosis, puesto que cualquier color denominado se convierte en plano de la expresión de un plano del contenido que no contiene y que lo excede, ya que el número de rasgos semánticos que conlleva es superior al número de rasgos expresivos. En segundo lugar, la semiótica de lo “sostenido” no está reservada a un solo dominio: es requerida cada vez que el discurso se preocupa por la suerte, es decir, por el devenir de los objetos de valor.

La frescura como forma de vida

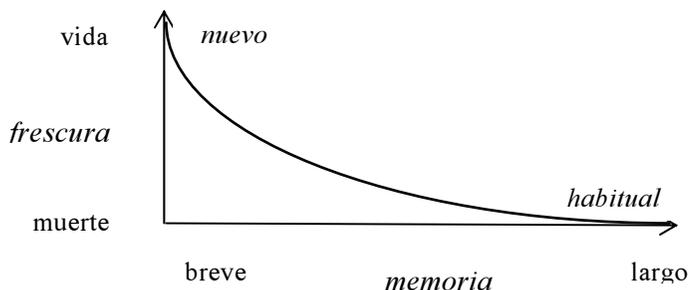
Antes de cerrar este ensayo consagrado a la temporalización del color, nos gustaría justamente dar cuenta de la generalización propuesta por Péguy en *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, y luego, de un apunte cautivante de G. Picon relativo a algunos cuadros de Dubuffet.

Según Péguy

Nadie ha comprendido mejor, en nuestra opinión, la resonancia existencial de la semiótica —a constituir— de la frescura: “O también, eso es lo más cercano de la creación, lo más reciente, en el sentido latino de la palabra *recens*. Eso es lo más fresco. Lo que ha salido más recientemente de las manos de Dios” (Péguy 1960: 1404). En estas líneas, tomadas de la *Note conjointe*, Péguy se ajusta a una *forma de vida* que se convierte, por la sublimación inmanente del discurso, en *la forma misma de la vida*, en el secreto mismo de la vida. El momento de la “sumación”, de la iluminación discursiva es el del “encuentro”¹¹ con el sintagma “le bois mort” [la leña muerta]: “[Corneille] se ha quedado con la savia y con la flor y con los brotes. No nos ha dejado más que la ingratitud de saber cómo todo eso terminaría por no hacer otra cosa que leña muerta” (Péguy 1960: 1298). La reflexión de Péguy en esas páginas pone al desnudo la relación paradigmática entre la frescura y la memoria, las cuales tienen, a sus ojos, el mismo objeto, la novedad: “[...] esa muerte por el uso se alcanza [...] cuando toda la materia del ser es ocupada por el hábito, por la memoria, por el endurecimiento, cuando no queda ya ni un átomo de materia para lo nuevo, que es la vida” (1960: 1298). La novedad compone una valencia de tonicidad, la vitalidad

11 Porque corresponde al resorte impulsor del sobrevenir, tomamos el motivo del “encuentro” de Mallarmé *via* G. Picon. En efecto, Mallarmé escribe en un breve homenaje a Manet: “Ese ojo —Manet— de vieja estirpe citadina, nuevo, dirigido a un objeto, a unas personas, virgen y abstracto, guardaba hasta ayer la inmedida frescura del encuentro con las garras de una risa en la mirada, para burlarse, luego, en el montaje, de las fatigas de la vigésima sesión”, (Mallarmé 1961: 532).

misma, y una valencia de brevedad, y esa configuración valencial eufórica queda invertida en el hábito rutinario:



Pero lo esencial está tal vez en otra parte: en la purificación progresiva que da a la escritura de Péguy su fisonomía, se halla el arcano de la relación paradigmática que se deja entrever. Esa relación no consiste ni en un enfrentamiento ni en una puesta a distancia; consiste más bien en un rodeo, confrontación y comunicación; es menos cuestión de negación, de síncope súbita que vivencia de un proceso articulado de tal manera que lo que uno pierde el otro lo gana y lo capitaliza: el *menos* de uno se convierte en el *más* del otro, y ese vaciado-relleno no es otra cosa sino el tiempo “en persona”, “en majestad”. El texto de Péguy insiste en el hecho de que si la relación paradigmática ordinaria capta “algo”, no son términos, es decir, ficciones, sino límites, que es muy distinto.

Eso es leña muerta. La muerte es el límite de la plenitud de la memoria, el límite de la plenitud del hábito, el límite de la plenitud del endurecimiento, del envejecimiento, del amortiguamiento.

Cuando toda la memoria está consagrada a la memoria, entonces hay muerte (1960: 1399).

La dinámica de la relación tiene sus cimientos en la complejidad: al adoptar el modelo sugerido por el verbo “ganar” estamos admitiendo que la relación respeta un principio de constancia: en efecto, el verbo “ganar”, cuando se emplea como intransitivo, expresa claramente lo que ocurre aquí: “Expandirse en detrimento de alguien, de algo. *L’incendie gagne* [El incendio se expande]. V. Propagar(se)”. Lo que se transparenta es menos la aspectualidad que su carga tensiva, es decir, la concomitancia de una ascendencia y de una decadencia que la relación paradigmática, en los términos en que es abordada, oculta todavía hoy en día.

Pero Péguy no se detiene ahí. La profundización de la metáfora de la “leña muerta” lo conduce, primero, a una catálisis:

hacer \approx *hacerse*

La voz pronominal producida es enseguida aspectualizada:

hacerse \longrightarrow *haciéndose*

Finalmente, el sintagma “haciéndose” se retira ante su análisis tensivo: se mantiene el lazo de una ascendencia, pero puede igualmente ser el lazo de una decadencia:

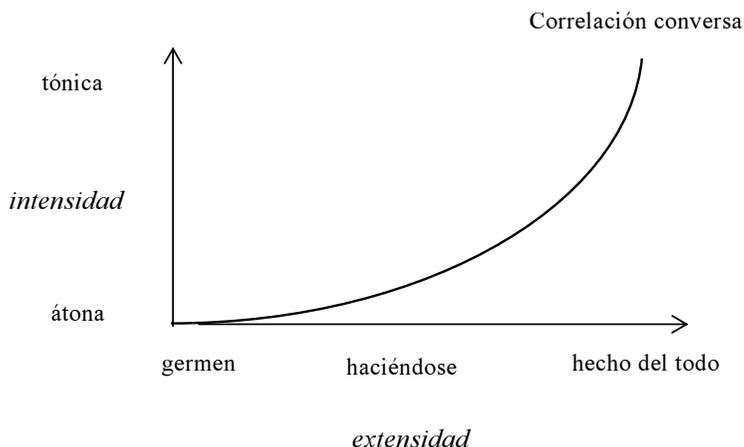
haciéndose + *deshaciéndose*

La función deviene ella misma su objeto:

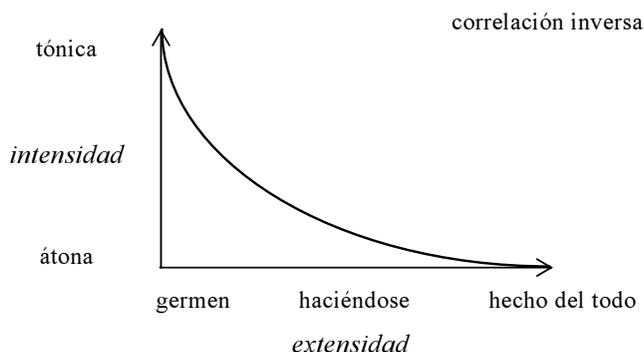
Es una leña [la leña muerta] cuya ductilidad ha sido consumida poco a poco por esa rigidez, por ese endurecimiento en virtud del cual todo el ser se ha ido esclerosando lentamente. Es una madera que no tiene ya ni un

átomo de lugar, ni un átomo de materia para que pueda seguir haciéndose. Para hacer el haciéndose. Tampoco forma más ni hace más (1960: 1402).

Péguy arremete contra la ascendencia aspectual que está en la base de la ilusión del progresismo ordinario, aquella que postula una *correlación convers*a entre el gradiente de la intensidad y el gradiente temporal del *hacer*:



Esta configuración define el estilo implicativo de la doxa y mide la singularidad, que nadie discute, de la postulación de Péguy, puesto que, a ese respecto, está de acuerdo con una correlación *inversa*, la cual permite leer en tal progresión esa progresión misma y, a la vez, su propia disminución, su agotamiento próximo:



Para las semióticas centradas en la frescura, esta se presenta como un programa de conservación que choca con un contraprograma que la corroe, que la erosiona, de tal modo que el desafío consiste en la formulación de un contra[contra-programa] que salvaguarde la frescura dominando el contra-programa que la aniquila. Para Péguy, en la isotopía que él explora, la “esperanza” es la única capaz de triunfar de la “*costumbre*”: “Ella es esencialmente la “contra-costumbre”. Y por eso, la “esperanza es diametral y axial y centralmente la “contra-muerte”. Ella es la fuente y el germen. Ella es el surgimiento y la gracia [...]” (1960: 1405).

Según Dubuffet

Para los pintores, la identificación de la frescura, para Constable del “calor” (Picon 1988: 136), ha tomado en cada uno de ellos una forma particular; pero si nos proponemos extraer un denominador común, parece que la mayor parte ha procedido como si nadie hubiera pintado antes que él, como si la pintura comenzase o recomenzase con él, como si la frescura

fuera ante todo la de su ojo frente a la tela desnuda, virginidad que Mallarmé saludaba en Manet: “en el taller, la furia lo precipitaba sobre la tela vacía, confusamente, como si jamás hubiera pintado [...]” (Mallarmé 1961: 532).¹² Algunos van más lejos aún. Así, R. Char, en el elogio a Miró invita al “mirador” a colocarse en un “más acá” de la frescura:

[...] esa parte que se recibe de entrada, abierta de golpe, puesta ante la vista y preservada no se sabe cómo —he ahí lo que Miró nos pide que seamos—. Una mirada no formulada. El estado que precede a la cosa, la vía no del acabamiento, sino la que va a los comienzos. A los primeros momentos de lo que aún no es (Char 1983: 693).

Manet, ya se sabe, fue objeto de escándalo para sus contemporáneos con ocasión del *Salón de los rechazados* de 1863, escándalo que hoy no se comprende, aunque algunas obras de Dubuffet no dejan de desconcertar, a pesar de la advertencia de Baudelaire.¹³ Por esta razón, los análisis inigualables de G. Picon, quien ve en algunos cuadros de Dubuffet no solamente una búsqueda de la frescura, sino su superación y la mira puesta en un tiempo antes del tiempo, señalan la pertinencia valencial de un proceder seguramente extremo:

12 La observación de Mallarmé vale aparentemente para los pintores que “han entrado en la historia de la pintura”: “Monet decía que hubiera querido nacer ciego, y, al obtener la vista, ver formas y colores, que serían formas y colores independientemente de los objetos y de su uso” (Bataille 1983: 73).

13 “Lo que no es ligeramente deforme tiene un aire insensible; —de donde se sigue que la irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa, el asombro son una parte esencial y la característica de la belleza” (Baudelaire 1954).

A decir verdad, nada justifica los títulos particulares que les han dado —siguiéndolos al pie de la letra, traducciones inadecuadas de una textualidad innombrable. Porque es precisamente la textualidad de la materia y de su tiempo, no la de nuestro tiempo. Si, en los *Lieux cursifs* [*Lugares cursivos*], el tiempo del cuadro se modela sobre el tiempo del gesto, y su unidad sobre la unidad textual, aquí la lentitud desmesurada de la materia no tiene común medida con la lentitud mesurada del gesto humano; ha resultado verdadero que Aquiles no podrá jamás alcanzar a la tortuga; el tiempo humano —se acelere o se ralentice— no puede recuperar la duración natural, y la huella, la trituración del papel “mache”, su encolado no son más que elipsis ficticias —tentativas de usurpar analógicamente, metafóricamente, el tiempo geológico, desprendiéndose de los gestos ordinarios del tiempo humano (Picon 1973: 116).

La materia es antecedente del color, pero cuando sustituye al color, se inscribe como retorno brusco del curso aceptado del tiempo demarcativo, que es el que regula “día a día” el juego del antes y del después.

Contrapunto

La temporalización del color no es más que un capítulo de la temporalización de la pintura, considerada ya, entre otros, por Claudel en su Introducción a la pintura holandesa. Esa temporalización resulta de la autoridad del espacio tensivo sobre el discurso. Acabamos de examinar la intervención del tiempo demarcativo, pero todas las especies de tiempo que hemos distinguido* tienen, si se nos permite la expresión, “su palabra que

* Véase al respecto *Semiótica tensiva* de C. Zilberberg (2006: 138-157).

decir”. En ese texto, Claudel da cuenta del tiempo fórico de las mociones, aquel que ajusta la longura y la brevedad:

Quiero decir que [los cuadros] no constituyen simplemente una presencia, sino que la ejercen: a través de ellos, se establece una solidaridad eficaz entre nosotros y ese mundo del fondo, allá, abandonado por el sol. Cargamos con nosotros suficiente pasado para amalgamarlo con el suyo, y el modo como sufrimos nuestra propia existencia no es ajena a esa utilización de la duración, a esa consolación del rostro por la expresión que los habilita para la persistencia” (Claudel 1965: 184).

Una de las cosas impensables del tiempo se debe, sin duda, al hecho de que el *tiempo volitivo* de las direcciones y el *tiempo demarcativo* de las posiciones son paradigmáticos, situados bajo el signo de la alternancia y de las operaciones de *selección* [tr], mientras que el *tiempo fórico* de las mociones se coloca bajo el signo de la coexistencia y de las operaciones de *mezcla* [mélange], capaces, como señala Claudel, de “solidarizar” entre sí *quanta* de tiempo, superando —ese es el momento inapreciable de la concesión— el anacronismo que ellos definen, la distancia en el punto de partida de sus precedencias, y, al hacerlo, en los términos exactos de Claudel, de “amalgamar nuestra duración con la de ellos”. En pocas palabras, es de lamentar que nadie haya realizado hasta el día de hoy en el campo de la pintura la “*suma*” que G. Brelet escribió en su tiempo en el dominio de la música: *Le temps musical*, y producido una obra comparable con el título de *El tiempo pictórico*, aunque, como acabamos de ver, Claudel lo ha esbozado en parte a propósito de la pintura holandesa; del mismo modo, Deleuze no duda en hablar de “cronomatismo

del cuerpo” a propósito de algunos cuadros de F. Bacon (Deleuze 1984: 35). Existen, no obstante aquí y allá, en diversos capítulos de esta obra, algunos apuntes al respecto, aunque la perspectiva no sea del todo compartida.

La poética de la frescura incrimina al tiempo vampírico “cantado” por Baudelaire en el poema *El reloj*, al tiempo devorador de la vida¹⁴. Ya lo hemos mencionado: la concesión no es otra cosa sino la puesta en discurso de una alternancia. A ese tiempo devastador se opone un tiempo que participa “amicalmente” —este adverbio será justificado en un instante— de las cosas mismas, que las conserva y las preserva. Lo cual plantea en la pintura la espinosa cuestión de la “naturaleza muerta”. En el estudio que consagra a la pintura de Chardin, Proust rechaza esta dirección tensiva y apunta más bien, recurriendo a un oxímoron particularmente feliz, a la “vida ignorada de la naturaleza” (Proust 1971: 380). “El tema” de los cuadros de Chardin, según Proust, es la picturalización de la *longevidad* del tiempo; según él, esa longevidad tiene por fundamento la concordancia entre los elementos constitutivos de una pluralidad, de un número: los objetivos distintos que la “naturaleza muerta” reúne: “Como entre seres y cosas que viven desde hace largo tiempo juntos con simplicidad, necesitándose unos a otros,

14 Según el segundo terceto de L'Ennemi [El enemigo]:

– O douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!

[¡Oh dolor! ¡oh dolor! El tiempo devora la vida,
y el oscuro Enemigo que nos roe el corazón
¡crece y se fortifica con la sangre que perdemos!]

[Baudelaire, *Flores del mal*]

gozando así de placeres oscuros en encontrarse los unos con los otros, todo aquí es amistad” (Proust 1971: 379). El comentario de Proust pretende ser, a contrapelo de la *doxa*, una *resurrección*.¹⁵ el tiempo —y en virtud de la intercesión de Chardin, la picturalización del tiempo— responde a la perennidad de los objetos y, por delegación, de su presencia intacta, es decir, de su “allí” y de su “para siempre”. Desde el punto de vista de los valores, la cotidianidad, marca de los valores de universo cuando son desacreditados, es aquí sublimada en valor de absoluto, puesto que la estancia, cerrada por lo general sobre sí misma, deviene, según Proust, “el santuario de su pasado”. El arte de Chardin, según los términos exactos de Proust: “[...] se capta al paso, separado del instante, profundizado, eternizado; el placer que le daba la vista de un ‘buffet’, de una cocina, de un repostero, de un cuarto de coser” (1971: 373-374) consiste precisamente en esa prolongación que virtualiza la brevedad del instante, *realza* la duración de la duración, y luego, a partir de esa doble conquista, *redobla* la duración para conferirle eternidad. Según la interpretación de Proust, el arte de Chardin agota el tiempo, y en la medida en que ya no queda más, desde un punto de vista inmanente, del más allá de las valencias actualmente concebible, la clarividencia, tal vez videncia simplemente, de Proust nos condena a la paráfrasis, o lo que es lo mismo, al silencio sobre este punto. La fórmula tensiva del estilo de Chardin sería la siguiente:

15 “La naturaleza muerta se convertirá en naturaleza viviente” (Proust 1971: 374).

intensidad		extensidad	
<i>tempo</i> ↓ lentitud	tonicidad ↓ atonía buena “ <i>ternura</i> ”	temporalidad ↓ longevidad	espacialidad ↓ cierre

Para terminar

Nos hemos esforzado por mostrar que la pintura se interesa *también* por la temporalidad fórica. Como todo discurso participa en la brega discursiva, esa determinación adquiere tarde o temprano la forma de la concesión: si bien el plano de la expresión concierne a los contornos gráficos y a las extensiones coloreadas, la temporalidad, en cambio, dirige, según una medida que habría que fijar aún, el plano del contenido. Pero de ninguna manera se trata de pasar de una denegación a una hegemonía: no concebimos esa eficiencia de la temporalidad como una fatalidad; se trata solamente de una posibilidad, de algo que puede ser realizado, sujeto a determinadas condiciones. A fin de marcar que esta cláusula no es de estilo, producimos el sistema de las subvalencias de las que la frescura forma parte importante:

<i>tempo</i> ↓	tonicidad ↓	temporalidad ↓	espacialidad ↓
<i>la vibración</i>	<i>la profundidad</i>	<i>la frescura</i>	<i>la amplitud</i>

Estas categorías definen en conjunto la paleta semántica de la pintura europea reciente. Lo infinito de la pintura, eso que hay que recomenzar siempre, es sin duda la calidad del compromiso, del *modus vivendi* entre esas direcciones semánticas que exigen del discurso aquello que les debe. Aquello que solamente les es dado a algunos. En efecto, si en el plano de la expresión la pintura regula líneas¹⁶ y dispone colores, en el plano del contenido ajusta entre sí subvalencias que, si concuerdan, configuran un destino y elevan el cuadro al rango de un improbable milagro.

Traducción: Desiderio Blanco

Bibliografía

Bataille, G. (1983). *Manet*. Ginebra: Skira.

Baudelaire, Ch. (1954). *Œuvres complètes*. París: Gallimard/La Pléiade.

Cassirer, E. (1991). *Essai sur l'homme*. París: Minuit.

——— (1979). *Filosofía de las formas simbólicas*. Tomo 2, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Char, R. (1983). *Œuvres complètes*. París: Gallimard/La Pléiade.

Claudiel, P. (1965). *Œuvres en prose*. París: Gallimard/La Pléiade.

¹⁶ Véase el admirable homenaje-análisis de los cuadros de Klee realizado por H. Michaux (2001: 360-363).

- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Editions de la Différence.
- Dobbels, D. (1994). *Staël*. París: Hazan.
- Fontanille, J. y Cl. Zilberberg (2004). *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial. [Edición original: Lieja, P. Mardaga, 1998].
- Gowing, L. (1994). *Turner: Peindre le rien*. París: Macula.
- Greimas, A. J. (1970). “Pour une théorie de l’interprétation du récit mythique”, en *Du sens*. París: Seuil. [En español: *En torno al sentido*. Madrid: Fragua, 1973].
- Greimas, A. J. y J. Courtés (1982). *Semiótica 1. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. Entrada: “Valor”. [Edición francesa: París: Hachette, 1979].
- Hjelmslev, L. (1976). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Lévi-Strauss, Cl. (1964-1971). *Mythologies*. 4 vols. París: Plon.
- Mallarmé, S. (1961). *Œuvres complètes*. París: Gallimard/La Pléiade.
- Malraux, A. (1951). *Les voix du silence*. París: Gallimard.
- Michaux, H. (2001). “Aventuras de líneas”, en *Œuvres complètes*, tomo 2. París: Gallimard/La Pléiade.
- Péguy, Ch. (1960). *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*. París: Gallimard/La Pléiade.

- Picon, G. (1988). *1863. Naissance de la peinture moderne*. París: Folio-essais.
- (1973). *Le travail de Jean Dubuffet*. Ginebra: Skira.
- Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve*. París: Gallimard/La Pléiade.
- Valery, P. (1960). *Œuvres*. Tomo 2. París: Gallimard/La Pléiade.
- Zilberberg, Cl. (2006). *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.