

La acción observada

Luisa Ruiz Moreno

*Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma
de Puebla. Apartado postal 1157 Puebla, Pue. C.P. 72000. México.*

Resumen

Este trabajo toma en consideración un cuadro de Leonardo da Vinci titulado: "La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana" (Louvre) y se propone tratar ese enunciado visual en su dimensión aspectual, es decir, como el resultado de un proceso de aspectualización extendida al discurso. El conjunto de las operaciones que conforman este proceso atañen tanto al plano de la expresión como al plano del contenido. La aspectualidad resultante soporta el sentido del texto y permite sentar las bases de la significación. Si el aspecto es una propiedad del verbo y entendemos a este último como la acción transformadora del lenguaje, podemos encontrar en cualquier tipo de texto -como en éste que es visual- tal acción observada y modalizada, es decir, captada en profundidad y donde es posible observar las formas del tiempo y la incidencia del sujeto en el discurso. Este análisis semiótico se suma a las ya prestigiosas lecturas, hechas desde el Psicoanálisis y la Historia del Arte, que han tenido como objeto este cuadro de Leonardo.

Palabras claves Enunciado visual, aspectualización, análisis semiótico.

The observed action

Abstract

This paper is based on Leonardo da Vinci's picture "The Virgin, the Child and Saint Ann" (Louvre) and my main goal is to analyse it in

its aspectual dimensions following A. J. Greimas's notion of "aspectuality" (Greimas/Courtes, *Dictionnaire de Sémiotique...*) More specifically, I will analyse da Vinci's visual statement (l'enoncé) as resulting from a process of "discursive aspectualization". The set of discursive strategies is relevant both at the level of expression and at the level of the content. The resulting "aspectuality" grounds the textual meaning on da Vinci's painting and it makes also possible to ground its signification. If, for instance, "aspectuality" is a syntactic property of the verb, and if we furthermore understand the verb as the transformative action of language, then, it will be possible to find (e.g. da Vinci's painting) such observed and "modalized" action in any kind of text. This means that the observed action will be understood in its deep structure, revealing its forms of temporality and the subject discursive interventions. This semiotic analysis intends to be a contribution to the many and excellent interpretations of da Vinci's painting from the perspective of Art History as well as Psychoanalysis.

Key words: Visual statement, aspectualization, semiotic analysis.

1. LA ASPECTUALIZACIÓN EN EL ENUNCIADO VISUAL

Como el título lo anuncia, este trabajo se inscribe en los avances realizados por la Semiótica en el dominio de la aspectualidad. Dichos avances han implicado para nuestra disciplina el haber realizado la transposición conceptual que consiste en pasar de una concepción frásica y lingüística del aspecto verbal a una teoría de la aspectualización discursiva. Es decir, considerar no ya al aspecto como un fenómeno localizado, propio del sintagma verbal, sino, a la aspectualidad como una dimensión del discurso y, por consiguiente, del discurso representado en cualquier texto.

La aspectualidad se muestra, entonces, como una instancia semiótica general donde es posible captar las formas del tiempo y las relaciones entre lo continuo, lo discontinuo y lo discreto. Y, además, como el resultado de sutiles procesos llevados a cabo por la intervención de una mirada incidente, quehacer que revela la presencia del sujeto en el discurso; ya sea del sujeto de la enunciación o del sujeto del enunciado.

Si el discurso se aspectualiza y ofrece esa dimensión es por la influencia determinante de un sesgo crítico del sujeto sobre la acción, la suya, o, la de otro. De esta manera, el sujeto asegura su existencia discursiva, pues ninguna transformación ocurre sin su opinión, sus evaluaciones o su juicio veredictorio, lo que en definitiva significa administrar el control de las acciones.

Dicho lo anterior pareciera que los procedimientos aspectuales del sujeto son exclusivamente cognoscitivos y epistémicos. Y, en efecto, ello sería así si no fuera porque esta propiedad de la acción es de alguna manera una sobrecarga semántica en la relación del sujeto con el objeto, es decir, una modalización. Y este proceso dinámico y tensional que funciona como un catalizador de la subjetividad reinante en el lenguaje, sostiene y da cabida, al mismo tiempo, al magma pasional que semióticamente le precede. Así, el mecanismo aspectual, por cumplir una función modal se contagia de ella y ambos procesos terminan siendo complementarios para imprimir en el discurso efectos sensibles del sujeto.

Ahora bien, tanto la aspectualidad como la modalidad surgen de una sobredeterminación de la acción, tienen allí su vertiente de origen y su centro de operaciones, pero son dimensiones que pertenecen a dos niveles distintos del recorrido generativo. La una, se localiza en el nivel del discurso y su operación característica es la convocación, mientras que, la otra, pertenece al nivel semio-narrativo y funciona por dicretización. Ambos dispositivos, cada uno en su nivel, combinados en el acto de la enunciaci3n dan profundidad a la acci3n y permiten considerarla como un campo de observaci3n privilegiado, tanto para el surgimiento de las condiciones, como para el de las precondiciones, de la significaci3n. Lo cual entraña dos implicaciones: una, considerar a la acci3n como transformaci3n de estados entre el sujeto y el objeto, lo que incluye la pasi3n, sin que ello implique movimiento, ni desplazamiento, ni cualquier tipo de hacer somático; dos, que no es privativo del verbo lingüístico manifestar la acci3n sino que esta última puede estar manifestada mediante diversas sustancias en textos no verbales.

De allí que las semióticas no verbales estén llamadas a ofrecer el mejor espacio de prueba de los dispositivos generales de aspectualizaci3n que comprometen y atañen el nivel y la extensi3n del discurso. Abordar el análisis de un texto visual, por ejemplo, desde la perspectiva de esta problemática puede arrojar considerables resultados no sólo para

el avance de la teoría misma sino para la comprensión y explicación de ciertos casos específicos, cuya significación parece estar entrecujida por una urdimbre aspectualizante y que sólo al visualizarla y asirla el texto revela su sentido.

2. UNA LECTURA PARALELA

El caso que nos ocupa, un cuadro de Leonardo de Vinci titulado "La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana" (ver reproducción adjunta), cuyo original se encuentra en el museo del Louvre, París, es un enunciado visual donde la aspectualidad vertebró el contenido de la imagen y crea correspondencias con el plano de la expresión.

Se trata de un texto que ha sido privilegiado, entre otros estudios, por dos lecturas magistrales: la de Freud en su estudio "Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci" (1973) y la de Meyer Schapiro (1982) que critica la anterior y se ofrece como un metatexto que regula las relaciones entre el análisis de Freud y la obra de Leonardo. Cada una de esas lecturas se propone objetivos distintos y, por lo tanto, ellas resultan ser investigaciones paralelas, aun cuando Schapiro establezca las conexiones entre el análisis de Freud y sus reflexiones de historiador del Arte. Es la perspectiva epistemológica divergente de dichos autores lo que imposibilita hacer compatibles los dos estudios en un solo plano de confluencia. Para Freud la pintura de Leonardo es un medio para conocer al autor como persona y, sobre todo, para exponer un método de análisis y construir su teoría. Para Schapiro, el cuadro también termina siendo un medio para conocer al autor pero, como pintor, relativo a una cierta época y circunscrito a una cultura pictórica. Según esta última perspectiva, conocedora exhaustiva de su materia, los resultados de Freud son falsos porque le faltan datos y, en consecuencia, los que posee se le vuelven equívocos y la interpretación se muestra francamente ingenua, o forzada, o impropia. Lo que al historiador se le escapa es el hecho de olvidar que cada disciplina y cada método tiene su propio objeto de estudio y que el cuadro de Leonardo no es lo mismo para el historiador del arte que para el psicoanalista, el sociólogo, el semiotista, etc. Olvido que le hace aplicar un tipo de verificación propio de una disciplina a otra, que posee más bien la adecuación y la veridicción como mecanismos de evaluación. Y, así, la Historia del Arte le pide cuentas al Psicoanálisis desde un propósito que este último no tiene y que, por ello mismo, tampoco habría



que adjudicárselo ni siquiera hipotéticamente mediante el señalamiento de lo que para aquélla constituiría ciertas fallas.

Finalmente, ambas lecturas de la obra trascienden el texto y lo hacen transparente. Pero no es fácil, por supuesto, después de esos estudios -hechos con tanto rigor y valiosos no sólo cada uno en su medida y en su propio ámbito, sino también, como una lección metodológica- proponer un nuevo análisis y que además cumpla con el cometido de ser propiamente textual. Sin embargo, cambiando el sesgo de la mirada se puede ensayar una lectura que -sin pretender poner en correlación las otras dos, lo cual implicaría asumir una actitud crítica -se agregue simplemente como otra lectura paralela más. En tanto nuestra focalización de la obra es inmanente y trata de desentrañar el sentido, atendiendo a los datos que la propia imagen provee, el aporte debería encaminarse hacia una captura de lo que la propia imagen dice, independientemente de lo que dijo o quiso decir mediante ella el pintor que la hizo.

De todos modos, el presente ejercicio, que aprovecha la indagación semiótica sobre la riqueza aspectual de la acción, se ha nutrido de esas célebres lecciones que, sin duda, permanecen actuando en el transfondo de las reflexiones que le han dado origen y perspectiva.

3. NADA NUEVO SE NARRA

Considerando de lleno el texto en cuestión, se puede apreciar en un primer acercamiento que la imagen toma un segmento posible del relato cristiano, narrado en y por la cultura occidental; y dentro de ese ámbito estaríamos hablando en términos de una gran universalidad. Ahora bien, no se trata de una puesta en imagen de un pasaje bíblico, ni de un extracto de los Evangelios Apócrifos, ni tampoco de un capítulo de la Leyenda Dorada, como lo hacen la mayoría de los cuadros religiosos. Estos últimos se proponen, casi siempre, como una variante visual de un contenido ya manifiesto por otro significante, es decir, que constituyen una representación y una transposición de uno a otro lenguaje.

Pero aunque este episodio no tenga un texto lingüístico de origen podría haber sido incorporado en cualquiera de los que venimos de mencionar, y, de hecho, el lector más o menos familiarizado con el discurso religioso cristiano así lo interpreta de manera inmediata, pues esta secuencia está implícitamente contenida en el relato cristiano general cuyo programa de base es la "Salvación de la Humanidad."

En efecto, el texto es la captura de un momento que pudo haber ocurrido en la infancia de Cristo en que la Virgen María, sentada en el regazo de su madre, se inclina hacia su hijo que cabalga sobre un cordero. De modo que nada nuevo aquí se narra, puesto que los elementos simbólicos del discurso cristiano que se hallan presentes en la superficie pictórica son suficientes como para desplegar la serie de programas narrativos que estructuran el conocido relato:

A partir de esta escena, el recorrido de la serie puede hacerse en una dirección tanto retrospectiva como prospectiva. Y esto es así, porque el discurso cuenta con un enunciatario cuyo acervo cognoscitivo le permite recorrer la serie hacia adelante o hacia atrás y darse por enterado de lo único que en esta secuencia podría considerarse que es una novedad para él: el Hijo de Dios está visto, por la Virgen, conflictivamente. Ella lo ve en su doble naturaleza, Dios-hombre, y en su encontrado destino, vida/muerte. La Virgen, por su parte, es vista por su madre en María, en sus roles actanciales humanos y terrenales: como hija y como madre, nada se deja ver aquí en cuanto a sus funciones futuras de mediadora de la humanidad ante la divinidad y coadyuvante en el programa de la Salvación, ni mucho menos aparece algún esbozo de la Asunción en Reina del Cielo que ella actuará después. En cambio, concurrentemente con sus roles humanos, la Virgen se muestra en una tensión afectiva. Y quiero recalcar este detalle de la tensividad de María, porque no se trata de la Virgen Dolorosa, desfalleciente en llanto por la muerte de su Hijo, figura que correspondería a un estado de distensión y a un momento muy posterior en el relato.

Es decir, el enunciatario, convocado en virtud de su saber adquirido, puede valorar el momento de la escena y engazarla en el proceso temporal al que esa fracción de tiempo pertenece. Y creo que de esa valoración aspectual demandada al enunciatario depende la significación y el sentido del texto, puesto que el proceso discursivo convoca el sustrato pasional que emerge en la tensión de la Virgen al presuponer que el enunciatario tiene el conocimiento de todo el relato. Evidentemente, el conocer el final es lo que hace significativa la tensión durativa.

Hay que decir aquí que la interpretación de esta clave de lectura se funda en el hecho de que -para persuadir al enunciatario a que ejerza una actividad aspectualizante en el enunciado que se le presenta- el enunciadador aspectualiza, él mismo por su parte, lo que enuncia. Puesto que, al cumplir esta función, el enunciadador se desembraga, o sea, se desarticula

del enunciado y crea, mediante el simulacro de un vacío acuciante, el espacio propio del enunciatario.

4. TODO ESTÁ CONSUMADO

Ahora bien, ¿De qué manera se construye el espacio del enunciatario si no es mediante el doble desembrague del sujeto de la enunciación que da lugar, primero, al enunciador que propone la escena y, luego, este último, por su parte, da lugar a un sujeto observador de la acción que induce al enunciatario a asumir su rol aspectualizante?

En cuanto a la acción que se desarrolla en la escena, lo vemos en el primer golpe de vista, ella no es más que una tensión corporal del sujeto (la Virgen) hacia lo que constituye tanto el objetivo de la dirección de su cuerpo inclinado (el Niño) como el valor (el Hijo) que define al sujeto en madre. Ambos lugares de determinación, objetivo y valor modal, se sincretizan en la figura del pequeño Jesús que representa el objeto sintáctico con que se establece la estructura actancial: S1 --->O. Este movimiento de S1 "tendente hacia" O, tiene el propósito irrealizable de detener una segunda acción en cadena, la cual se encuentra ya realizada: el cabalgar del Niño sobre el cordero. La propia acción, que es de determinación del cordero, convierte al Niño, de objeto que era, en sujeto. Es decir, sigue siendo objeto respecto de S1, sería entonces O1, y pasa a ser sujeto con respecto al cordero que le hace de objeto; con lo cual se tiene una nueva estructura actancial: S2 ---> O2.

Pero resulta ser que el cordero es el símbolo de la muerte del Niño, o mejor dicho, el cordero es el propio Niño en el porvenir cuando cumpla su verdadero destino de Hijo y de víctima. En efecto, la figura del cordero, sustituyente de la crucifixión de Cristo, que es a su vez una sustitución del antiguo sacrificio del cordero pascual, hace presente el futuro y lo vuelve, incluso, pasado. Con ello, la acción de la Virgen se visualiza como un intento frustrado por recoger lo perdido y, la acción del Niño de ir hacia el cordero, como una actualización de su destino virtual a la vez que una realización irreversible de su transformación.

Dicho lo anterior, se puede agregar que ambas acciones, la de la Virgen y la del Niño, se encuentran separadas por una transición catastrófica, pues una vez indicado el movimiento del sujeto, en el caso de S2, no se puede detener en su ir hacia el objeto. En consecuencia, la tensión de la Virgen es en vano respecto del Niño, pero en cambio no lo

es respecto de sí misma porque pareciera que ella sí puede mantenerse en el intento: su asiento corporal en la falda de Santa Ana así lo manifiesta.

La tensividad inútil de la Virgen se hace más patente en el contraste con la distensión exitosa de Santa Ana, quien -a diferencia de María- sí detiene y acoge en su seno a la hija. La mirada de suficiencia maternal de Santa Ana cae de lleno sobre el cuerpo inclinado de María.

Es entonces Santa Ana la que cumple en el discurso el rol del observador, pues arroja desde cierta altura un punto de vista sobre la acción tensiva de la Virgen, la cual ocurre en un plano inferior. Estos desniveles hacen visibles las dos dimensiones de la sintaxis narrativa, la cognoscitiva y la pragmática. Si en esta última es donde se desarrollan los acontecimientos y los quehaceres somáticos, la Virgen está emplazada en ella. Mientras que Santa Ana está ubicada en la dimensión cognoscitiva que toma a su cargo la dimensión pragmática. Esta última sirve de referente a los conocimientos que la dimensión cognoscitiva posee y vierte sobre ella.

En efecto, Santa Ana, asumiendo el rol de sujeto observador y ubicándose en la dimensión cognoscitiva, está en posesión de un saber sobre el destino de la acción de la Virgen y sobre el destino de la acción del Niño, lo cual coloca a Santa Ana fuera de la escena, sin que deje de estar -al mismo tiempo- dentro de la misma. Ella está fuera como el obscuro árbol, que se visualiza en un pequeño monte ubicado en la perspectiva de la cabeza del Niño, el cual representa al Arbol de la Vida, es decir, a la Cruz en el Monte del Calvario. Santa Ana entra en escena porque aun estando cognoscitivamente en el futuro, se involucra afectivamente en el presente, predica y reprehende.

Y este doble emplazamiento está condicionado por un doble punto de vista, producido por un desembrague del enunciador para dar lugar a un embrague del enunciatario. Ya que el sujeto de la enunciación cuenta más bien con el acervo cognoscitivo del observador-enunciatario que con el del observador-enunciador. Es en realidad el enunciatario el que todo lo sabe y a quien nada nuevo se le cuenta y, por lo tanto, el que está en condiciones de ponerse en el lugar de Santa Ana y adjudicarle a ella un gesto aspectualizante, gesto que, por eso mismo, el enunciatario está en condiciones de identificar y de comprender.

Así, el observador-enunciatorio figurado en Santa Ana conocedora del fin del relato, descompone el porvenir, que es para ella un hecho consumado, en un pretérito en tres tiempos: lo que ocurrió, la muerte de Cristo; lo que hubo ocurrido, el nacimiento y la infancia; y lo que pudo haber ocurrido en el transcurso de la vida infantil; tiempos de los cuales la escena manifiesta tan sólo el último. El enunciatario abarca cognoscitivamente los tres tiempos y gracias a ese saber verifica por implicación que, en efecto, la escena presente pudo haber ocurrido y que el gesto de Santa Ana tiene su razón de ser.

Vemos entonces que el ejercicio de un acto epistémico conlleva, en su propio fuero, una actualización de la escena pues convierte en proceso a la acción que se realiza en ella.

5. TÚ NO PUEDES

La sobredeterminación de la temporalidad que acabamos de describir induce necesariamente a otra sobredeterminación de tipo modal que la retroalimenta.

El cuerpo tendido de la Virgen, en su intento por recoger al Niño en su seno, tiene una amplia base de sustentación en el regazo de Santa Ana. Desde esa plataforma, la Virgen puede extender decididamente la cabeza y las extremidades sin que el cuerpo en su totalidad amenace con moverse de su sitio. El Niño por su parte, escapa al intento, pues, contrariamente a lo que ocurre con su madre, sus extremidades tendidas hacia el cordero sí logran que su cuerpo se desplace hacia adelante y se recargue en el animal. De ese modo, el cordero constituye un punto de apoyo externo a los límites físicos de la Virgen y a su radio de influencia. En cuanto a la cabeza del Niño girada hacia la madre, ella reafirma, por fuerza contraria, que el cuerpo al que pertenece está ya asentado sobre el animal. Es decir, que la acción del Niño es transformadora tanto del lugar que él ocupa en el espacio como de su estado de disjunto a conjunto del cordero, y, viceversa, de conjunto a disjunto de la madre. El Niño se desprende como objeto de un sujeto que lo tiene como tal para aprehender, él ya como sujeto, su propio objeto. Al volver la mirada hacia atrás el Niño convierte en objeto, desde su nueva posición, al que fuera su sujeto, puesto que asume una función subjetal de determinación que recae sobre la Virgen y la pone en disjunción. El cordero colabora con el Niño, pues, al mismo tiempo que trata para llevárselo, mira como él

disjuntivamente hacia la Virgen y se convierte así en sujeto coadyuvante. Mirada y función que, de paso, no deja de hacer caer sobre el Niño una determinación objetivante puesto que lo hace pasivo, en el sentido de que el Niño además de su gesto de decisión es también llevado, arrastrado, por el destino del sacrificio.

Si figuramos las anteriores consideraciones en la siguiente fórmula:

$$\text{---> } S1 \cup O1; O1 \equiv S2 \text{ ---> } S2 \cap O2; O2 \equiv S3$$

$$O1' \equiv S1 \text{ <----- } O2' \equiv S2 \text{ <-----}$$

podemos visualizar con claridad cómo en el sentido de izquierda a derecha los objetos tienden a convertirse en sujetos y que, en el sentido contrario, los sujetos, apenas convertidos, tienden a convertir en objeto a sus anteriores sujetos.

Dicho lo anterior, la acción tensiva de la Virgen queda destacada en su equilibrio dinámico pero impotente. El destino está trazado, dice un sujeto cognoscitivo que tanto actoraliza Santa Ana, como el Niño y el cordero. Podemos agregar que este último, con la dirección que le imprime a su mirada, a su cabeza y a todos sus movimientos, no sólo refuerza el desprendimiento del Niño al actuar como sujeto coadyuvante y como corriente inexorable del destino del pequeño Jesús, sino, que más bien hace las veces de anti-sujeto de la Virgen.

En cuanto a Santa Ana, desde su elevación, ella dicta una sentencia modal: -Tú no puedes; juicio que tiene una inmediata contraparte: -Yo sí puedo. La sanción que arroja Santa Ana, convertida en juez destinador, sobre la acción tensiva de la Virgen no es axiológica, no tiene una carga ni positiva ni negativa con respecto a alguna escala de valores, simplemente describe un estado de cosas. Pero Santa Ana lo hace con la suficiencia, no sólo del que conoce, sino, del que mantiene la lucidez frente a los hechos. Porque la Virgen también conoce el destino del Hijo, lo sabe desde los programas pre-figurativos y proyectivos de la Anunciación. Lo que sucede es que en la captura temporal de esta escena María pierde el saber, se vuelve objeto de la propia acción que protagoniza y de una doble mirada modalizante que juega desde dos puntas y la estatiza: la de su madre y la de su hijo, las cuales dicen al unísono: -Tú no puedes. Y pierde, así, María, la lucidez: mientras es mirada por otros,

ella no se ve a sí misma. Y sobre todo no puede verse en el proceso temporal en posesión de un conocimiento que le fue dado en un tiempo anterior: su hijo será el Mesías esperado. La Virgen con su intento de atrapar el bien perdido ausentifica de su campo de presencia un saber doloroso y ausentifica, también, una ausencia futura que le será más dolorosa aún. El ser objeto de dos miradas modalizantes y el haber reenviado el saber al olvido tiene su recompensa: la tensión es virtualizante de la espera y la espera, por definición, es realizante de la esperanza. Evidentemente, un observador epistémico que aplicara una categoría veridictoria a la acción de la Virgen mostraría que su olvido y, por ende, su esperanza no es más que un término complejo entre el parecer y el no-ser, es decir, una ilusión.

Justamente, es ese conocimiento olvidado y esa esperanza forzada, que funcionan como implacables condicionantes modales para un sujeto observador, lo que parece reprochar Santa Ana con los brazos en jarro: -Si tú sabes que no puedes.

6. LA MADRE DE LA MADRE

Así, una modalidad endotáctica virtualizante (querer) y dos modalidades actualizantes negativas, una endotáctica (no-saber) y otra exotáctica (no poder) se hacen compatibles desde el momento en que la primera modaliza a la segunda y a la tercera (querer sin saber que no se puede) para desembocar juntas en la irrealización del acto de recoger al hijo; lo cual deja a la Virgen en un presente continuo y sin posibilidades de transformar su estado y, consecuentemente, tampoco el de su Hijo. A esto hay que agregar que lo que la Virgen sabe y ha quitado de su campo de presencia no es solamente que no puede recoger al Niño por una imposibilidad trazada en perspectiva por el designio divino, lo cual constituiría un veto exógeno; no puede porque sabe, precisamente, que la crucifixión y la muerte del hijo es un futuro ya adquirido como pasado; lo cual constituye un saber más profundo o un meta-saber.

Por lo tanto, ese saber debería modalizar negativamente su querer recoger al Niño y neutralizar, entonces, su deseo en lugar de darle cauce. En ese sentido, el único rasgo axiológico en la sanción de Santa Ana sería el reproche hacia su hija por querer recoger al Niño cuando sabe que no puede y por llevar a cabo una acción consecuente (el tenderse hacia) que responde a ese deseo; en lugar de mantenerse erguida como ella.

De este modo, la aspectualización encarnada en Santa Ana está regida por una triple modalización (si tú sabes que no puedes, no deberías) que es en definitiva la que pone a dicho proceso en ejecución. Y luego las sobre-determinaciones del tiempo y la acción desencadenadas tienen como consecuencia una cristalización en estado de hija perenne de quien es denominada "madre de Dios". La escena manifiesta justamente esa falta de transformación definitiva de María en madre, ya que sólo es madre en relación con su hijo para volver a ser hija en relación con su madre. He aquí que el símbolo de la maternidad cristiana por excelencia, la Virgen María, aparece en esta imagen, no como "la Madre", sino, como "la hija", acogida para siempre en el regazo de una madre modalizante y aspectualizante, es decir, que cubre en su totalidad todos los efectos del hacer de la Virgen.

Esta maternidad relativa de la Virgen es coherente con el rol de sujeto pasivo que ella cumple en la serie de programas narrativos que componen el relato mariano, pues allí ella nunca es un sujeto de hacer pleno y autónomo. Su actuación es siempre subalterna, de auxiliadora cuando adquiere máximo protagonismo (Reina del Cielo) y, si no, como sierva (el Magnificat) o crédula complaciente (la Anunciación).

Contrariamente a esa maternidad susceptible de ser cambiada por el rol de hija y que María pierde según el sujeto con el cual se relaciona, la maternidad de Santa Ana es absoluta y además abarcadora y continente de la maternidad de la Virgen. Sin embargo, sus límites envolventes se detienen en esta última pues no llegan a incluir al hijo de la hija.

Frente a la actividad tensiva de la Virgen, figurada en el cuerpo inclinado hacia adelante, que parece prolongarse sin término porque nunca alcanzará su objeto, Santa Ana introduce una medida. La medida proviene, como se ve con claridad, de su gesto aspectualizante que cae perpendicular sobre el cuerpo extendido de la Virgen. La vertical arrojada desde arriba produce una ruptura en la duración continua del intento por recoger al Niño.

Y esa discontinuidad que recae sobre la acción prepara la intervención del observador-enunciatorio. Podríamos decir que ése es el puente tendido por donde este último entra a valorar el momento de la escena. La virgen, olvidada lo que sabe por exceso de lucidez con respecto al porvenir implacable de la pérdida del hijo y se vuelve niña en las faldas acogedoras de su madre; Santa Ana se mantiene lúcida porque establece

un descarte aspectual sobre el futuro de un hijo que en última instancia no es el suyo. Su reprimenda maternal es discreta: es sólo para su hija.

El proceso temporal en el que la escena está inscrita sigue su curso, pero la tensividad de la Virgen observada crea un remanso en la corriente. La captura del momento detiene a María en la inmadurez, pero no únicamente porque ella es hija perenne en el regazo de Santa Ana. Lo que le falta al proceso para retomar la corriente es que una vez establecida la fórmula, la madre de la madre, pudiera ser leída en el sentido inverso. Así el paso de María hacia la edad madura hubicra sido posible en tanto que ella, como toda hija, hubicra podido convertirse en algún momento en la madre de su madre, por cumplir las funciones maternas de acogerla y protegerla. Posibilidad que está descartada de la escena a causa de la juventud que Santa Ana representa.

En efecto, el proceso de iconización produce la impresión referencial de una edad juvenil compartida tanto por Santa Ana como por la Virgen, a tal punto que ellas parecen más bien hermanas que madre e hija. Santa Ana tiene la edad de María, siendo esta última madre de un niño pequeño, que es la misma edad en que a María, siendo niña, le correspondían cronológicamente las funciones infantiles de ser acogida y tiernamente reprimida.

Esta incongruencia en el tiempo cronológico le hace perder a la escena su sentido de fluir hacia el futuro y produce un efecto de sentido de permanencia en la acción, propio del tiempo mnésico (Zilberberg: 1990). Por lo tanto, la escena pierde su carácter cinético y el instante se vuelve eterno.

7. LA CONFIGURACIÓN PLÁSTICA

Considerando ahora el plano de la expresión, podemos reconocer un conjunto de figuras plásticas que informan la sustancia pictórica constituyendo así la forma del significante, la cual entra en semiósis con la forma del contenido que acabamos de describir. Pero estas figuras no son ni originales ni exclusivas de este texto, pertenecen, podríamos decir, al universo del imaginario plástico y por eso, justamente, las reconocemos.

Tales figuras se hacen lenguaje porque entran en la composición de categorías constitucionales que permiten aprehender la configuración plástica, en tanto son portadoras y productoras de significación. En

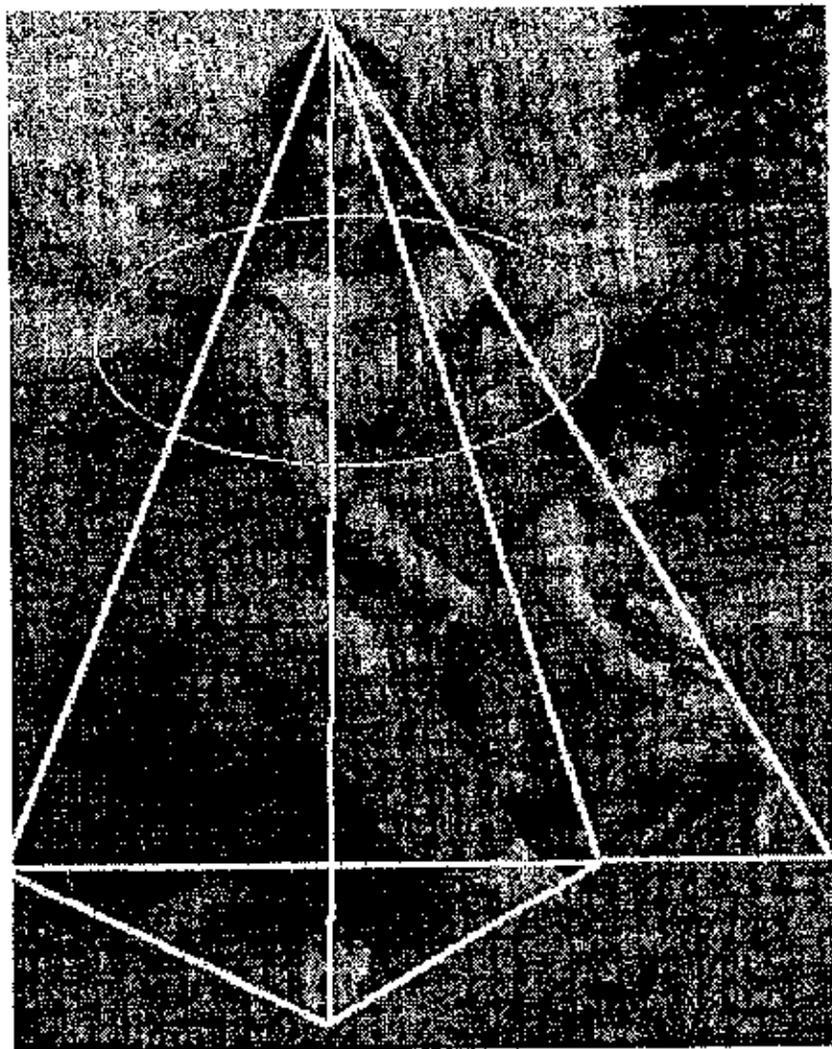
realidad, esta última se pone en marcha y alcanza plenitud cuando las categorías de uno y otro plano son convocadas por la instancia de enunciación y en un mismo impulso persuasivo.

Dicho lo anterior, se puede observar que, en efecto, la imagen está integrada por varias figuras triangulares, en algunos casos superpuestas y en otros adosadas (Ver página siguiente). En el centro, donde se lleva a cabo la acción principal, se distingue un isósceles que contiene dos triángulos rectángulos unidos por una misma perpendicular. Esta línea perpendicular es la que traza la mirada modal y aspectualizante de Santa Ana. Adosado a este triángulo central, hacia el lado del Niño y del cordero, habría un triángulo escaleno que significa la fuga del Niño de la escena central. Aparte, al isósceles central, se le agrega, hacia abajo, un equilátero pequeño, formado por el movimiento de los tres pies. Este último triángulo, que hace de base a la escena, termina creando, con el isósceles que tiene arriba, una figura romboidal que tiende a estirar el eje aspectualizante y a hacer más alargada y más elevada la imagen de Santa Ana. La cual contrasta con la imagen agachada de la Virgen en pos de su inútil intento y de su imposible deseo.

Además, puede agregarse que hay dos puntos terminales de la verticalidad de la escena que también son triangulares, como si fueran dos puntas de flecha: el tocado en la cima de la cabeza de Santa Ana y su pie izquierdo. Extremidad superior y extremidad inferior que pudieran estar marcando los términos de un eje semántico que reuniera y separara, al mismo tiempo, el cielo y la tierra, lo leve y lo grave, y, en fin, lo cognoscitivo y lo pragmático.

Podríamos encontrar, seguramente, otros triángulos haciendo juego con los que aquí se han detectado, pero todos ellos en su conjunto estarían contenidos en la totalidad de una de las pirámides consignadas por Luca Pacioli en su tratado *La divina proporción* (1991). Me refiero a la que él denomina "Pyramis Laterata Triangula In Equilatera Vacua". Con lo cual quedaría demostrado que estas figuras plásticas pertenecen al inventario de la cultura, en este caso, al Renacimiento, y que ellas se encuentran apropiadas por este texto en razón de una necesidad discursiva que las carga de sentido. (Pacioli, L. 1991)

Ahora bien, esta pirámide está circunscrita por un movimiento circular que hacen el brazo en jarro de Santa Ana y las ropas de la Virgen que están arrolladas hacia el extremo trasero de su cuerpo, figuras que



en el plano de la expresión manifiestan los efectos de la maternidad absoluta y envolvente de Santa Ana.

En el interior, la pirámide está transversalmente atravesada por líneas ligeramente curvas que forman -de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo- la acción tensiva de la Virgen (extremidades, mirada, inclinación del cuerpo) y el escape del Niño. En el otro sentido, las líneas ascienden de derecha a izquierda y ellas están trazadas por el trote del cordero y la dirección de su cabeza y su mirada, así como por el giro hacia atrás de la cabeza del Niño, su gesto y su mirada. Tanto unas líneas como otras, crean en un sentido concavidades que nada retienen y, en el otro sentido, convexidades que rechazan cualquier objeto susceptible de ser continente o contenido.

La luminosidad, por su parte, se distribuye según una categoría cromática graduable que cae de lleno sobre algunas figuras, y, oblicuamente, sobre otras, produciendo contrastes de clarooscuro que aportan a la semiosis sus efectos de sentido. La luz directa sobre el rostro de la Virgen atenúa sus rasgos y detiene su acción en el presente continuo en el que ella es hija perenne. En cambio, la luz indirecta -su fuente es cenital pero ubicada ligeramente detrás de los cuerpos- en el rostro de Santa Ana, y, en el del Niño, marca sus miradas y sus gestos: aspectualizante y modalizante, en el primer caso; y, discretizante, en el segundo.

Sin embargo, otra categoría cromática no graduable sobredetermina a la anterior y divide a la escena en dos planos de luz, ya sea por ausencia o por presencia de la misma: uno oscuro, donde tiene lugar la acción observada de la Virgen, y, otro, claro, donde se destaca la cabeza elevada de Santa Ana cumpliendo su rol de observador y haciendo gala de su lucidez sancionante. Se destaca también en ese plano superior reverberante el sombrío Arbol de la Vida que, como un negro señuelo, indica la dirección a donde la escena debe encaminarse.

Esa luz que proviene de la dimensión cognoscitiva y que parece tener un primer plano refractal en la frente de Santa Ana para reflejarse luego sobre los otros cuerpos, produce la impresión visual de ser una fuente que, como una lámpara encendida, emana un radio de influencia hacia el rostro saturado de luz y la espalda encorvada de María.

Y esa redondez iluminada, que crea la curva que hace el cuerpo de María y la claridad sin mengua que proviene desde lo alto, es el centro receptor de la aspectualización modalizante. Centro receptor que distri-

buye y diversifica la luz según dos direcciones del sentido que marcan los delicados pies femeninos, irradiantes ellos también, pero de pertenencia corporal, sin embargo, diferente y convocados al unísono por el símil de un extraño paso triangular que darían las dos mujeres. Un pie claro y fino de Santa Ana se hace contrapeso con el otro pie en sombras, y más tosco, para sostener el equilibrio de una figura que se sostiene a sí misma, que es capaz de sostener a otra, y que controla sus pasiones. En cambio, un pie iluminado por la luz aspectual, y que no muestra su par, apoya en falso el cuerpo de la Virgen entregado al dolor. La pata atravesada del cordero es su primera zancadilla.

Bibliografía

- FONTANILLE, Jacques, compilador. 1991. *Le discours aspectualisé*. Limoges, Pulim/Benjamins.
- FONTANILLE, Jacques. 1995. "La base perceptiva de la semiótica" en *Revista Morphé 9/10*, Puebla, ICSyH-UAP.
- FREUD, Sigmund. 1973. *Obras completas*. Tomo II. Edit Biblioteca Nueva. Madrid.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS J. 1990-1991. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Tomo I y II, Madrid, Gredos.
- PACIOLI, Luca. 1991. *La divina proporción*, AKAL. Madrid.
- SCHAPIRO, Meyer. 1982. *Style, artiste et société*. voir: "Léonard et Freud une étude d'histoire de l'art". Paris.
- ZILBERBERG, Claude. 1990. *Relativité da rythme*, en revista *Protée* 18. Québec. Université du Québec á Chi coutimi.