

Valderez Helena Gil Junqueira

Universidade Estadual Paulista

LA CONSTRUCCIÓN DE UN SIMULACRO EN PINTURA*

1. *Introducción*

En 1573 el Tribunal de la Santa Inquisición interpelló a Paolo Caliari (1528-88), el Veronés, para que explicara el motivo por el que aparecían animales, bufones, soldados y un hombre sangrando en la escena en que representaba a Jesús en *La Cena en casa de Leví*. Serenamente el interrogado habría contestado que su intención era la de mostrar a Cristo y a los apóstoles. Pero dado el formato muy amplio del cuadro, había decidido rellenar los espacios vacíos con figuras hechas de encargo como era costumbre. Habría dicho, además, que los pintores se tomaban algunas libertades como solían hacerlo los poetas y los locos. Y para no dejar lugar a duda, prometió **incluir** en el lienzo la inscripción «FECIT D. COVI MAGNU LEVI – LUCAE CAP. V». Gracias a su elocuencia, no le habrían vuelto a molestar.

Hasta nuestros días las obras sobre temas sagrados del Veronés permanecen en santuarios. La Iglesia de San Sebastián, en Venecia, posee un gran acervo cuya finalidad principal deja de ser la estética. Allí las obras adquieren el estatuto sónico de hacer concreto lo sagrado y de actuar como mediadoras entre lo humano y lo divino.

Fuera del contexto religioso, la aprehensión de la obra del Veronés no se da de modo sereno. Formas límpidas y colores dotados de una luminosidad magistralmente distribuida, arrebatan la atención del observador impulsándole a recorrerlos compulsivamente. Resulta que las combinaciones de formas, colores e imágenes con las que el pintor teje su obra terminan por excluir completamente la serenidad del proceso de fruición, ya que el observador no logra descansar la mirada en lo que es aparentemente obvio. Sintiéndose incitado a buscar soluciones a cuestiones instigadoras que percibe en los cuadros, comenzaría a proyectar su interpretación hacia la amplia gama de posibilidades que la dimensión paradigmática del texto le reserva como alternativas que servirían para la construcción de sentidos ulteriores.

* Ensayo presentado en el XIV Congreso ICLA/AILC 1994 con el apoyo de FUNDUNESP.

Suponiendo que las obras del Veronés soporten, por lo menos, dos líneas isotópicas, o dicho de una manera sencilla, dos lecturas distintas, formulamos la hipótesis de que la explicitación de lo «sagrado» y del sistema referencial basado en el código de reconocimiento podrían estar actuando como un simulacro engañoso. Por medio de dicho simulacro se promueven conjunciones entre lo pictórico y lo bíblico que, en realidad, podrían estar escamoteando disyunciones de importancia entre los dos textos. Por lo tanto, sospechamos que bajo el nivel aparente de los textos, donde se reconocen los valores sagrados, subsistiría a nivel inmanente un contratexto que suscitaría idéntica persuasión, orientada a subvertir tales valores y a «desacralizar» las obras.

En un plano más abstracto de connotación, las significaciones encontradas parecen delatar ilaciones provenientes de la aprehensión de una referencialidad del interpretante intracódico. No obstante, más que saber cuál sería el tono del discurso del Veronés en lo que se refiere a la supremacía de una lectura sobre la otra, nuestra inquietud se ha concentrado en descubrir cómo se organiza el discurso para servir de vehículo a éste o a aquel sentido.

Tomando la narrativa como punto de partida para el cotejo de los textos, la investigación ha evolucionado hacia los niveles discursivo y fundamental. Puesto que los tres planos en la pintura sólo adquieren concreción por medio de la materialidad que se expresa en la plasticidad, consideramos importante extender el análisis al nivel de la manifestación. Para ello recurrimos a teorías de la narrativa y del discurso, a estudios sobre lo plástico y los planos y a reflexiones sobre la intertextualidad¹.

Como criterio de selección adoptamos el carácter representativo de lo sagrado, eligiendo para nuestro estudio las siguientes obras: *La Cena en casa de Simón*, *La Cena en casa de Leví*, *La Cena en Emaús*, *El calvario y Bautismo y tentación de Cristo*.

2. Desarrollo

El análisis comparado de las fábulas bíblicas y los cuadros del Veronés ha demostrado que la cita sería la modalidad intertextual por medio de la cual las obras pictóricas (texto de llegada) rescatan lo bíblico (texto de partida) en el ámbito de un primer nivel de interpretación.

La clase de cita que encontramos envuelve la modalidad intertextual denominada por Genette² *hipertextual*, en la que lo bíblico es el hipotexto y lo pictórico, el hipertexto. Se trata de una intertextualidad explicitada por la relación paratextual entre el título del cuadro y su enunciado, el cual se asocia directamente a los episodios bíblicos.

La explicitación, que infunde seguridad interpretativa en el primer momento de observación, se ratifica mediante la figurativización de la pintura, encargada de hacer viable la homologación de los actores a imágenes sobradamente difundidas por la iconografía religiosa. Finalmente, el código de reconocimiento dota al observador de competencia para la identificación de «objetos» y «situaciones» representados en el *sintexto* del cuadro, según el concepto definido por Zilberberg³. Así, las obras pictóricas

se presentan, a principio, como un *prototexto*, o sea, un texto situacional responsable de la organización del sintexto en el nivel denotado.

La interpretación tiende a complicarse en cuanto observamos que por detrás de ese primer texto existiría un subtexto o, mejor dicho, un contratexto construido dentro del sistema de connotación. El contratexto desempeñaría la función de anular el texto anterior estableciendo, mediante una ruptura, otra línea isotópica de lectura, susceptible de subvertir a la primera. Tal ha sido la hipótesis de la que hemos partido. Descubrir cuáles serían los sentidos imbricados en esa subversión intuitiva ha sido apenas una consecuencia natural del deseo de saber de qué modo el sintexto se organizaba para hacer posible la construcción del contratexto, lo cual ha permitido que transitáramos del nivel de la manifestación hacia el nivel de inmanencia de los textos.

El estudio ha señalado la narrativa, lo discursivo y lo plástico como campos fértiles donde debería reavivarse el acto enunciativo. Después de todo, la percepción de la existencia de un contratexto ha sido estimulada, en última instancia, por el enunciado mismo, donde se han depositado y aún persisten ciertas marcas del acto enunciativo. Perseguir tales pistas podría equivaler a la identificación de los mecanismos efectivamente utilizados por el enunciativo en la orientación del enunciatario sobre el camino que debería recorrer al pasar del parecer al ser de los textos.

El enfoque de las narrativas pictóricas ha mostrado que la identificación de los actantes y de las acciones rescatadas por lo bíblico causa problemas, pues en la pintura resultan limitadas las posibilidades de manifestación de sincretizaciones y mutaciones progresivas. La obra del Veronés se caracteriza por presentar de una manera global una determinada escena en la que se perpetúan ciertas acciones, de acuerdo con un acto enunciativo que permite suponer la existencia previa de una selección y un recorte a partir del conocimiento del texto bíblico.

El reconocimiento de la historia que los cuadros nos cuentan es, a primera vista, algo sereno y de ningún modo traumático, pues vemos en ellos los títulos que nos remiten a la Biblia, la imagen de Jesús, «los personajes», el escenario veneciano del siglo XVI, el banquete, los animales, en fin a «cosas» que conocemos, distribuidas en un equilibrio aparente y dentro de un encuadramiento previsible. Sin embargo, el análisis más atento ya nos revela que, si así puede decirse, el nivel de la narrativa es el primer lugar donde la digresión y la subversión comienzan a adquirir sus contornos. Esto se debe a que lo pictórico apenas parece contarnos la historia que conocemos. En realidad él la transformará.

Por lo que hemos podido detectar, tres serían las modalidades por las que el enunciativo promueve la transformación, dejando las huellas de su acto persuasivo: la supresión, la sustitución y la expansión.

Por medio del mecanismo de supresión se suspenden las acciones de la unción y el juicio en *La Cena en casa de Simón*; mediante sustitución, se promueve, en *Bautismo y tentación de Cristo*, la conjunción de Jesús con el demonio en vez del violento rechazo; a través de la expansión se insertan programas narrativos que no son desarrollados por la Biblia, tales como conversar, beber, jugar con perros, etc., de acuerdo con lo que se ve en *La Cena en casa de Simón* y *La Cena en Emaús*.

Hemos partido asimismo de la hipótesis de que existe entre el Veronés y el observador una relación comunicativa, o sea, el pintor quiere, por medio de los cuadros, transmitir al observador un saber. Con arreglo a ello, consideramos que todo lo que está representado en los enunciados fue puesto allí con la intención de alcanzar el objetivo de comunicarse.

La teoría de la enunciación prefiere dejar a parte las figuras del sujeto empírico de la enunciación, del pintor y del observador y raciocinar a partir de la idea de un simulacro enunciador, productor y producto del enunciado que está en comunicación virtual con un enunciatario igualmente imaginario. El universo de la enunciación lleva en cuenta, además, una organización sintáctica en la que un sujeto enunciador promueve la conjunción de otro sujeto, el enunciatario, con el objeto-valor «saber», mediante el diálogo establecido a través del enunuciado.

Gracias a la relación intertextual que se establece entre lo pictórico y lo bíblico, al enunciatario le sería posible sentirse competencializado para el reconocimiento y lectura del mensaje del Veronés, como medio de transmisión de los valores cultuados por el cristianismo. Pero la referida digresión nos lleva a creer que al subvertir la narrativa bíblica, el enunciador estaría deseando llevar al enunciatario a dudar de su competencia previa de lectura, otorgada por los dictámenes religiosos o, por lo menos, hacerlo discutir el discurso que lo había convencido antes. Con ese acto el enunciador estaría provocando un cambio en el ser del enunciatario (dentro de sus convicciones) llevándole a resbalar de la certidumbre a la duda. Esa transformación correspondería al recorrido que va del relajamiento a la tensión, al ser formulada según los términos de la categoría de la «tensividad»⁴.

La circulación de la información, del saber, pondría de relieve tanto la dimensión pragmática de la narrativa (por el acto de un sujeto enunciador sobre el estado del sujeto enunciatario y sobre el valor del objeto) en lo que se refiere a la dimensión cognitiva en que el enunciador modaliza al enunciatario para poder-saber sobre una nueva verdad, un nuevo valor.

Así pues, el proceso presentaría una primera fase de carácter disuasivo, mediante la cual el enunciador desmistificaría el valor de lo sagrado que el objeto posee, y una segunda fase en la que se atribuiría un valor «profano» que sería propugnado por los textos. El paso de la disuasión a la persuasión establece su base argumentativa a nivel de la narrativa pero, en virtud de la propia naturaleza abstracta de las transformaciones y de los estados descritos por ese nivel, la argumentación se presenta bastante fluida, ganando concreción sólo en el discurso.

En el ámbito del protexto, el discurso pictórico reclama el carácter de veracidad al evidenciar la existencia de un sujeto y al proporcionar a su discurso los fundamentos de creencia. Al contar con ese apoyo intenta afirmar un saber y una visión de mundo comunes sobre el universo cristiano, estableciendo una relación fiduciaria y entablando un diálogo con el enunciatario.

El aspecto simbólico de la creencia no parece proyectarse más allá de lo representado, en lo que se refiere al destaque del valor «religiosidad». Se sabe que la obra sacra

y, sobre todo los cuadros que se conservan en las iglesias, tienen como función conducir los sentidos para el plano de la espiritualidad, actuando como una conexión entre el hombre común y corriente y el ser divino. Aunque las obras del pintor permitan el reconocimiento de la figura de Jesús, al mismo tiempo las pinturas parecen negarle el carácter de símbolo mediador con algo más espiritualizado. A causa de ello y a pesar del reconocimiento de elementos narrativos y discursivos de la Biblia, existe una ruptura que, poco a poco, va debilitando la relación fiduciaria y va permitiendo que se instale la duda en lo que se refiere al hecho de que esos elementos efectivamente conducen la observación al universo simbólico como objeto de creencia, según los modelos del cristianismo. Nos cabe aún verificar de qué modo esa ruptura se configura a nivel discursivo y cómo se manifiesta en lo plástico.

2.1. Mecanismos de reversión del sentido

La búsqueda de la presencia indiciada de la enunciación sobre el enunciado tuvo el propósito de identificar lo que Marin⁵ llama *lugares de la enunciación*, o sea, áreas del enunciado que reconducen la lectura a la instancia enunciativa y que pueden perfectamente agruparse y ordenarse en una red. Creemos que, en el trabajo de construcción de esa red de lectura, es de vital importancia el enfoque interrelacional de ciertas áreas observadas en los procedimientos discursivos a través de los cuales lo pictórico establece sus programas de actorialización, temporalización y espacialización.

a) Firma, focalización y perspectiva

La firma funciona en las obras como un conector de isotopías. Asociada a la figura del «perro», que aparece con mucha frecuencia en los cuadros, permite la percepción del contratexto responsable de la transición de la lectura del nivel de manifestación al nivel inmanente de los textos.

Si se acepta la hipótesis de que el perro es el signo metafórico de una postura enunciativa interior al enunciado, podemos distinguir una doble posibilidad de enfoque: una externa, ofrecida por la perspectiva central y otra interna, implícita en la figura del animal. Concebido bajo ese punto de vista dual, el enfoque podría desdoblarse en la dicotomía del ver y del saber mostrada por Jost⁶: el observador ve la perspectiva central, que posee como punto de fuga la representación del perro y sabe, a causa de las relaciones metafóricas, que el perro actúa como un enunciatario interno al enunuciado. Aún más, dicho enfoque pondría de relieve un modo de ver externo al enunciado, atribuido al enunciatario externo, y un modo de ver interno asumido por el perro, como enunciatario interno.

Coexistiendo en el discurso, tales contrarios se anularían al instalarse un punto de vista polifónico. El punto de vista interno parece constituirse en estrategia para la reconstrucción del dato culturalmente impuesto por la perspectiva central y para la

frustración de la expectativa del observador que se basa en la competencia previa. Hacemos recordar que el invento de la perspectiva como medio de simular el espacio tridimensional ha dejado a la cultura el legado de un código del cual echamos mano ordinariamente para interpretar la representación del espacio. Al subvertir el uso habitual de ese código, el enunciador anula un contrato de lectura. Y, con respecto a la subversión, el Veronés va muy lejos, pues, además de proponer un punto de vista interno simultáneo al externo, estaría actorializando al enunciador interno en la figura del perro.

b) Perspectiva y temporalidad

Nos parece bastante compleja la organización del espacio tridimensional porque, a la par del doble enfoque, los cuadros presentan además las perspectivas circular y aérea. En *Bautismo y tentación de Cristo* la perspectiva circular del primer plano se combina con la aérea produciendo un sentido de «alejamiento» de la ciudad representada en lo alto. Paralelamente, las escenas del bautismo y de la tentación se mantienen en contigüidad a causa de la yuxtaposición dentro de un espacio que, según parece, es el único que puede abrigar ambas escenas.

Sin embargo, nuestra competencia de lectura nos hace recordar que el conocimiento previo de que tales escenas ocurrieron en lugares y épocas distintas (el bautismo ocurrió antes, en un riachuelo, y la tentación sucedió mucho tiempo después, en el desierto). La polisemia que brota de la relación espaciotemporal de la obra parece, por consecuencia, basarse en la combinación de las clases de perspectiva antes mencionadas, las cuales se asocian a las imágenes difusas que sugieren una ruptura temporal.

En obras en las que se privilegia la configuración arquitectónica, tenemos la perspectiva geométrica combinada con la aérea. La perspectiva central ortodoxa configura lo arquitectónico, creando espacios interiores donde se destacan acciones y actores. Pero a través de las rendijas, los arcos y windows se proyecta la perspectiva en abismo, aérea, por medio de la representación de imágenes nebulosas que sugieren un alejamiento espacial entre el «aquí» del interior y el «allá» del exterior, estrechamente relacionado con una noción temporal de «ahora» versus «entonces». En este caso, y como suele pasar en la pintura, el espacio simulado actuaría como el lugar donde la actorialización y la temporalización se apoyan firmemente.

c) Lo plástico en la programación espaciotemporal

Las programaciones espacial y temporal de las obras constituyen factores muy importantes en el proceso de concepción del contratexto que pone de relieve el carácter subversivo del enunciador.

Ambas parecen resultar de una realización magistral en el empleo de lo eidético y lo cromático, a través de la sistemática oposición entre lo nítido y lo difuso que nos muestra lo plástico. Elementos que en un primer momento podemos leer como más «próximos» del observador, son vistos como menos nítidos, menos delineados y más

oscuros que otros más «alejados»; elementos situados en un mismo plano reciben un tratamiento plástico desigual, confundiendo a la observación.

Esa contradicción parece resultar del deseo de un acto lúdico que desafía los principios sedimentados en nuestra cultura, como la noción de perspectiva y el concepto de «seguridad» del espacio interno, adquiridos en el contacto con el mundo natural.

Las metáforas identificadas en las narrativas verbales indican el «interior» como el espacio de la «seguridad» del ser y, por oposición, asocian el exterior a la inseguridad, al no ser. En *La Cena en Emaús*, por ejemplo, se invita a Jesús a que se abrigue en una casa durante la noche, antes de proseguir su marcha. No obstante, resulta curioso observar que es en el espacio interior de *La Cena en casa de Simón*, *La Cena en casa de Leví* y *La Cena en Emaús* donde podemos identificar el recorrido figurativo de la humillación de Jesús. Eso se demuestra al no reconocerse su divinidad, por medio de la modalización de un no poder hacer, por la no competencia, que evocan un sentido de desconstrucción de lo «sagrado» y de la solidificación de las bases en la tematización de lo «profano», lo cual crea en el observador una nueva visión acerca del relato.

Aún en el espacio interior, notamos que las imágenes que conforman a Jesús, sobre todo el rostro y las manos, se presentan bastante difusas, mientras las imágenes de los otros actores o de la arquitectura revelan clara definición compositiva, sugiriendo la idea de un Jesús «inacabado» e «imperfecto», en contraposición con lo demás.

Si el discurso se construye por medio de un acto enunciativo que teje punto por punto una trama cuya concreción sólo se pone de manifiesto integralmente en el enunciado, el enunciador es la instancia que atrae para sí la tarea de decidir sobre lo que debe o no debe ser enaltecido por esa misma trama.

El destacar uno u otro elemento puede, por lo tanto, subordinarse al deseo enunciativo de conferirle «prestigio», o bien «ignorarlo». Es decir, el acto enunciativo se vincula al deseo de reconocer una existencia o negarla, haciéndola ser o no ser. Por eso, la ecuación *poder ver + no querer contar = hacer no ser* tal vez resultara en la estructura modalizante de ese acto enunciativo, que estaría negando el ser del sujeto «Jesús» y su consecuente conjunción con todo lo que pueda representar en calidad de objeto de valor para el propio enunciador y para la cultura occidental religiosa.

Así, aun en cuadros donde Jesús está próximo del punto de fuga de la perspectiva, como ocurre en *La Cena en casa de Leví* o *Bodas de Caná*, el punto de destaque de la composición espacial estaría siendo utilizado en favor del realce de un formante plástico que tendría como correspondiente al formante figurativo «inacabado». Este, a su vez, propiciaría en un nivel *figural* y más abstracto, el surgimiento de un efecto de sentido disfórico de «ausencia»: ausencia de Dios, de religiosidad, de fe, en fin, la nada.

A partir de la primera lectura se nota la existencia de un programa narrativo de educación religiosa donde el sujeto enunciador pone al enunciatario en conjunción con el objeto «sagrado». En la segunda, se sobreentiende que hay un antiprograma de «desenseñanza». Es en la dualidad sincretizadora de sujeto y de antisujeto (o del observador escéptico) que el enunciador va despertando la duda en el enunciatario y produciendo la suspensión del creer.

La oposición entre lo nítido y lo difuso serviría también para ilustrar el desequilibrio y la contradicción actorial, dentro de un procedimiento discursivo aparentemente lúdico. Obsérvese que la difusión recae sobre los actores sincretizados por Jesús y por otros actores que, en el texto bíblico, llevan a cabo recorridos esenciales para la transmisión de las enseñanzas religiosas y para la instauración de la creencia. Por otra parte, actores que figurativizan acciones «desacralizadores» son altamente definidos y, a causa de ello, parecen más «próximos» como, por ejemplo, la mujer responsable de la «no unción», en *La Cena en casa de Simón*, o la niñera, los animales y los niños, así como los demás actores de *La Cena en Emaús*.

La tematización, estrechamente vinculada al modo de figurativizar, proyectará valores distintos en uno u otro caso. Convendría desconfiar de la simple acción lúdica. Según lo entendemos, ella serviría apenas de disfraz para una acción persuasiva, disimulada, que posee raíces profundamente atadas al discurso y que pueden observarse a partir de cierto indiciamiento distribuido a lo largo de los enunciados. El procedimiento lúdico estaría encargado, además, de establecer un trayecto jerárquico de valores que sería recorrido por una lectura más atenta. La jerarquía viene determinada, en última instancia, por la red de relaciones subyacente a la composición del enunciado. El énfasis dado a elementos por medio de la nitidez, luminosidad, proximidad puede ser un recurso para indicar que *A* es más importante que *B*, que *A* debe ser visto antes que *B*, o aún para incitar interpretaciones tales como «donde se ve *A*, léase *B*», en un programa de instalación del dilema y de la subversión.

d) Desviación y pluralidad de sentidos

En general, la lectura de un enunciado que transporta valores sedimentados ocurre de modo sereno, pues no hace más que proponer el reconocimiento de lo que ya es conocido y aceptado. Sin embargo, cuando la escala de preferencias expuestas por el texto hace brotar una pregunta que subleva lo inusitado, lo que va en contra del sentido común, el dilema, el dato nuevo puede provocar la ruptura produciendo la inquietud, la tensión.

El contratexto simultáneo al prototexto en lo pictórico revelaría una modalización de naturaleza epistémica encargada de sembrar la incertidumbre, contrapuesta a la certeza infundida por lo bíblico. No obstante, conviene aclarar que tanto lo «sagrado» como lo «profano» se mantienen en lo pictórico; por eso es posible la «desacralización». Evocando a Barthes⁷, identificamos en ese proceso el sentido de lo *obtus*, o sea, una pluralidad de sentidos que se ofrecen a la sustitución sin que dejen de ser simultáneos, porque insinúan lo contradicho sin renunciar a lo dicho.

Un texto con tal característica requiere que se establezca una escala jerárquica de percepción, cuyos parámetros sólo pueden ser definidos a partir de la observación de marcas ofrecidas por el propio enunciado como definidoras de prioridades.

Los conceptos de *studium* y *punctum*, también de Barthes⁸, son útiles para aclarar lo que hemos dicho. Por medio de una expectativa que se origina en el repertorio, se

fundamenta, en el caso del Veronés, una previsibilidad nacida del *studium*, la cual nos permite aprehender el carácter sacro diseminado por los enunciados y que resulta palpable a partir de las imágenes de Jesús, de la aureola que circunda su cabeza y de las imágenes de los apóstoles. Sin embargo, los enunciados también contienen el *punctum*, que es dado por la concentración inusitada de estímulos visuales en elementos secundarios (según lo bíblico), de modo que se construye la desviación, la paradoja, la ruptura.

Cuando las obras se proponen establecer la ruptura, hacen oscilar uno de los soportes del hombre que es la fe, fuente de esperanza y valor. Y cuando llevan a cabo el desvelamiento del engaño, condenando al hombre al desengaño, muestran su porción dramática. Por lo que hemos podido percibir, las relaciones que permiten la construcción de la segunda lectura provienen, además, de los factores antes señalados, de la red de lugares enunciativos donde se instala la desviación.

El uso de la perspectiva, la focalización nítida o difusa de elementos aparentemente situados en un mismo plano, la distribución de los papeles actoriales y el tratamiento de la espacialización, presentados en seguida de forma sintética, son formas de instaurar la desviación.

Sea originario de ciertas elecciones preferenciales, sea resultante de combianaciones inusitadas de elementos, la desviación se instituye como algo que hiere la norma establecida por el propio discurso durante el proceso de su organización. Aunque prevista por la norma, la desviación representa todo lo que, en el acto discursivo, a aquélla se contrapone, de tal suerte que causa extrañeza (*ostranênie*). De la desviación resulta, en general, y en el Veronés en particular, una debilitación en el contrato fiduciario al dejar al enunciatario en un dilema, mediante la suspensión del creer.

El juego temporal percibido en las obras parece tener la función de desordenar, confundir, mezclar las nociones de «antes» y «después», tanto desde el punto de vista del entrecruzamiento del hipertexto con el hipotexto como dentro de un mismo enunciado.

La presencia de dos tiempos «distintos, pero simultáneos», constituye una desviación, una paradoja que obliga al sentido «anterior» a convivir con el sentido «nuevo» y requiere que el observador revise su noción de tiempo ante una nueva concepción que no es apenas polisémica, sino ambivalente y antonímica, si se quiere. El dilema se produce con la multiplicidad de alternativas para la interpretación del momento temporal sugerido.

La pluralidad de sentidos temporales muestra el aspecto obtuso del enunciado y transfiere al enunciatario la responsabilidad de aferir su veridicción, o sea, distinguir efectos de «verdad» de efectos de «falsedad», mediante la transformación de índices en signos y de la construcción de una red que los organice coherentemente. La organización de esa red se inicia, según lo creemos, con la división de los elementos en las dos grandes series que comprenden formas nítidas y difusas y, a partir de ahí, hace posible la interrelación que nos permite formular alternativas para la interpretación de los textos.

Ambas series parecen presentar como dato primario la programación espaciotemporal que autoriza una lectura donde se ve, en el espacio y el tiempo, lo nítido como

«próximo» y lo difuso como «lejano». Secundariamente, esa oposición estaría puesta a servicio de una explicitación del grado de exposición en el que el enunciador desea mantener su acción manipuladora. Así, la escala que va de lo nítido a lo difuso podría ser el parámetro mensurador del nivel de compromiso del decir con lo dicho. Bajo ese punto de vista, las imágenes más nítidas tendrían mayor crédito enunciativo que las difusas y, en consecuencia de ello, los recorridos figurativos que tematizan lo «profano» serían más fidedignos que los de lo «sagrado».

3. Conclusión

Para poder presentar la que juzgamos ser la propuesta doctrinal implícita en las obras del Veronés se hace necesario que retomemos el hilo conductor de la comunicación entre enunciador y enunciatario, así como el lazo intertextual entre lo bíblico y lo pictórico.

En el interior de la relación comunicativa percibimos en la dimensión cognitiva, la figura de un Destinador-enunciador que modaliza al sujeto-Destinatario, dotándolo con un saber. Simultáneamente observamos, en la dimensión pragmática, un acto persuasivo por medio del cual un Destinador-enunciador intenta hacer creer o no creer al Destinatario-enunciatario, de tal manera que lo haga entrar en conjunción o en disyunción con el objeto-valor «sagrado».

Hemos visto que el texto bíblico se concentra en la acción pragmática de hacer creer y que lo pictórico parece hacer creer, pero al mismo tiempo instala un recorrido de descreimiento que evoluciona hacia la persuasión sobre una nueva creencia. Hemos pretendido aclarar mejor ese recorrido y presentar nuestro punto de vista sobre la ideología que suponemos subyace bajo ese esfuerzo manipulador, así como nuestra visión sobre el estado tímico-fórico del simulacro enunciatario ante las distintas tendencias de la manipulación.

En calidad de texto doctrinal que enseña a ser, la Biblia es una macrocognición, modalizada por el creer, y un programa de enseñanza secularmente retomado en la cotidiana vivificación del cristianismo. La cita y reverberación sistemática del valor de lo «sagrado» hizo posible que sus enseñanzas representasen para la humanidad el consuelo para las situaciones de abandono, injusticia, aflicción, mediante la promesa de recompensa futura, paz espiritual y seguridad.

De los textos del Veronés hemos visto brotar un antiprograma de desenseñanza, por medio de un acto disuasivo interesado en desconstruir el valor «sagrado» e infundir el descreimiento y la inseguridad. Se trata de un acto remisivo que, al evocar el dato conocido y contraponerlo a una nueva «verdad», provoca la reversión de las creencias y de las expectativas del enunciatario, ocasionando la suspensión del creer.

Con ese acto remisivo, el enunciador estaría haciendo que el enunciatario pasara del nivel de manifestación al nivel de inmanencia de los textos y estaría provocando una metamorfosis en el valor de las categorías de la /tensividad/ y de la /aforía/. Entonces,

por una parte el programa de enseñanza favorecería las posiciones del relajamiento y la euforia, por otra, el de la desenseñanza destacaría la tensión y la disforia.

De esa manera, la nitidez y la difusión que se manifiestan bajo la categoría tipológica como dos series distintas, funcionarían dentro de una categorización axiológica, como una escala de valoración jerárquica. Con ese nuevo encuadramiento, el enunciatario puede descubrir un camino donde lo «cercano» y lo «lejano» equivalgan, respectivamente, a los valores de «verdad» y «mentira». En la difusión de las imágenes de Jesús, la iglesia, los apóstoles, estarían implícitos los valores de «secundariedad» y «falsedad», mientras que en la nitidez de las formas mundanas se proyectarían los valores de «primariedad» y «verdad».

Pero el acto enunciativo en el Veronés parece no extinguirse en la proyección de una carencia, de una falta de algo que relega al enunciatario al abandono y a la fragilidad por el desposeimiento de un objeto de creencia. El rechazo de lo «sagrado» parece actuar como una gran metáfora que extiende el sentido de lo «profano» por todo el texto, a través de un amplio desplazamiento de las figuras nucleares del plano del contenido. En la red de los sentidos entrelazados en el texto y en la recurrencia del procedimiento de preterición de lo «sagrado», esa metáfora favorece la comprensión de la nitidez, el bien más elevado que puede convertirse en objeto de valor para el hombre.

La heterodoxia enunciativa estaría operando como una advertencia para la visión crédula cristiana que deja para el post mortem la recompensa y aconseja a aceptar resignadamente las agruras y las necesidades de la vida terrenal.

Creemos, por lo tanto, que las obras del Veronés contienen también un programa de reenseñanza, concretado por medio de un acto emisor, de carácter persuasivo, que permanece al alcance de quien lo desee vivir. El programa se estructura a partir de una nueva escala de valores en la que lo «profano» sería un bien al alcance del hombre para que sea disfrutado en el presente y en las acciones cotidianas: en la sensualidad, el comer, el beber, la celebración, la alegría, el gesto desmesurado, la promiscuidad, en fin, *en la fiesta de los sentidos*.

Al poner la experiencia profana como un valor deseable, el enunciador estaría restableciendo las bases del contrato fiduciario y recuperando la confianza del enunciatario, por medio de la sustitución de la creencia anterior por una nueva, por un nuevo modo de ver el mundo, a través de la propuesta de un nuevo modo de ser. Así, tendríamos la narrativa como una transformación del ser (no creyente) que desencadena un cambio en la manera de actuar (vivificación de la creencia) trayendo como consecuencia una transformación en el ser (creyente en una nueva creencia).

Bajo el punto de vista de la modalización de pasiones, el programa de reenseñanza que valora lo «profano» sería tan relajado y eufórico como el programa de enseñanza de lo «sagrado», una vez que cada uno, a su modo, ofrece el consuelo y la seguridad.

Ante las alternativas ofrecidas por el texto, cabe al hombre, en el ejercicio de su libre albedrío, elegir aquello que lo haga sentirse más seguro por medio del creer y más feliz en su calidad de ser.

- ¹ Nos referimos a las formulaciones teóricas de Greimas y Courtés, Groupe d'Entrevernes, Gérard Genette, Gianfranco Bettetini, Félix Thürlemman, Jean-Marie Floch, Mikhaïl Bakhtin, Julia Kristeva y otros.
- ² Genette, G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- ³ Zilberberg, C., «Stratification et dynamique isotopiques dans «Traces des lemures» de Pierre-Jan Jouve», in *Cruzeiro Semiótico*, 10, 1989.
- ⁴ Greimas, A. J. e Courtés, J., *Sémiotique: Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, Paris, Hachette, 1979.
- ⁵ Marin, L., «Topique et figures de l'énonciation: C'est moi que je peins», in *La part de l'oeil*, 5, 1989.
- ⁶ Jost, F. L., *Œil-Caméra*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- ⁷ Barthes, R., *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982.
- ⁸ Barthes, R., *La Chambre Claire (note sur la photographie)*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.

Traducción: Profa. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil.

Revisión: Profa. Rosa María da Silva, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil.

Abstract

This paper engages in an intertextual analysis of Paolo Veronese's (1528-1588) main works with religious thematics in the attempt to unveil an underlying network according to which the discursive procedures are organized to produce «desacralization» meaning effects. The study presents some results from a section of a Phd thesis acquainted with the focussing of projections of the enunciation on the enunciated discourse.