

Las dificultades del «discurso» esquemático

CELSO MARTÍN DE GUZMÁN

La interpretación del que ha venido a denominarse, no siempre con total acierto, «arte esquemático» presenta en el momento de su análisis una serie de complejidades, relativas no sólo a su adscripción cultural y posición cronológica sino a su misma significación. Es decir, qué sea, qué representa, qué significa. Son abundantes los ejemplos en que un mismo «signo» ha sido «traducido» de distinta manera. Representaciones y figuraciones que por su «esquematismo» ofrecen dificultades, muchas veces insolubles, para llegar a determinar su exacta significación. Si a esto sumamos la certeza de que «representación» y «significación» no tienen porqué ser planos superpuestos y coincidentes, se entenderá más aún lo penoso, e inútil, de muchos de los esfuerzos por dilucidar un «lenguaje» del que, si somos sinceros, desconocemos su sintaxis y sus procedimientos gramaticales.

Cuando hemos elegido el término «discurso» aceptamos *a priori* la resistencia que tales vocablos, usuales en otras ciencias próximas a la lingüística y a la semiótica/semiología, suelen despertar en determinados ambientes arqueográficos, habituados a una terminología menos comprometida, quizá menos arriesgada, pero a la postre igualmente inadecuada.

Me ha animado a esta determinación el hecho habitual entre los historiadores y analistas del arte de recurrir a modelos lingüísticos y semióticos para someter las manifestaciones artísticas (en particular la pintura) a otros métodos de análisis que no sean los estrictamente formales y descriptivistas que, a la larga, más que esclarecer la interpretación añaden nuevas dificultades y escollos, como consecuencia de la superposición e interferencia de dos discursos. El «discurso objetivo» (los grabados o las pinturas «en sí») y el «discurso subjetivo», la suma de «deci-

siones» y «opiniones» que sobre aquel «relato» sitúa el individuo analizador, muchas de ellas procedentes de su equipamiento erudito, de su sagacidad visual, de su facilidad para «relacionar» (el análisis comparado), y, en fin, toda una serie de hábitos intelectuales que vienen a añadirse al «texto original», como en los palimpsestos medievales donde las «superposiciones intelectuales» tampoco dejan ver el «relato en sí», a no ser el «relato desde mí» (perspectiva).

Se dirá entonces, y no sin cierta razón, que cualquier otro ensayo, cualquier otro procedimiento de crítica que se introduzca, no hará más que distorsionar la «lectura», imposibilitar la experiencia directa entre *lo que está* (pintado y/o grabado) y *lo que se ve* (por el observador). Es por ello por lo que el «concepto» de *discurso* (como frase, como expresión, como suma de significados), puede ser útil para salvar el escollo de un descriptivismo huero y acceder a un segundo nivel —metagráfico— y pasar, como en la lingüística, del significante al significado.

La aproximación y el ensayo de «otras lecturas» complementarias del «arte esquemático», sometiendo al mismo a los procedimientos de la *semiótica textual*, puede parecer a primera vista un capricho o un snobismo injustificado. Es cierto que este tipo de ejercicios poco o nada ha interesado al grueso de los prehistoriadores españoles en contraste con los historiadores del Arte que se han adelantado a explorar y ensayar las ventajas complementarias del análisis semiológico/semiótico de las producciones artísticas. Entendemos que al prehistoriador (y nos ruboriza recordar esta memez) compete no sólo la investigación de los orígenes del arte (del arte «primero» como dice Giedion), sino también su *interpretación*, su lectura. Hacer dejación de esto úl-

timo, por las mismas dificultades que entraña, no justifica la lamentable ausencia de un esfuerzo teórico (y de una investigación formal) en la mayor parte de los trabajos que pueblan la bibliografía española.

Al igual que el estructuralismo, que pasó sin pena ni gloria por la prehistoria de habla española y que tan sugestivos logros brindó a los prehistoriadores franceses (citemos tan sólo a Leroi-Gourhan o a Laming-Emperaire), en sus ensayos analíticos y de interpretación, los nuevos avances de las disciplinas teóricas, particularmente de la epistemología y la lingüística, no han supuesto ningún tipo de estímulo renovador en los hábitos de una tradición disciplinar prácticamente inamovible desde la época del Abad Breuil si se salvan las honrosas excepciones. En este sentido, la prehistoria en el estudio de un fenómeno de tantas posibilidades y sugerencias como el Arte ni siquiera ha copiado los procedimientos críticos que ya son comunes entre los historiadores del Arte (el vuelco espectacular que ha supuesto la nueva «lectura» del Renacimiento en la década de los 70, y otras tantas mejoras en la perspectiva y la valoración de los fenómenos plásticos, arquitectónicos y estilísticos). El desconocimiento, muchas veces ingenuo, de corrientes de pensamiento derivadas de la articulación que, en torno a nociones nacidas de la lingüística, han experimentado disciplinas tan próximas a la prehistoria como la Antropología, resulta simplemente escandaloso. Ni el estructuralismo, ni la gramática generativa ni tan siquiera la «teoría del texto» o la *semiótica textual* ha significado un estímulo para ampliar el campo de la comprensión del «discurso» artístico que compete al prehistoriador. La ignorancia de las nuevas estrategias analíticas y la reticencia, más emocional que lógica, a incorporar nuevos conceptos (no se trata de trasladar vocablos de una ciencia a otra), han situado, en este renglón, al Arte prehistórico en una vía muerta, muy distante de la investigación y de los interesantes trabajos que sobre la noción de «discurso» (en la que pretendemos centrarnos), a efectos sistemáticos de modelos, contenidos, estructuras profundas y de superficie, ha supuesto en el campo de la etnología del habla, la sociología, los análisis de los mitos y otras tantas materias semióticas de disciplinas afines. Schmidt (1973), Rommetveit (1974), Plett (1975), y otros como Van Dijk se han esforzado en poner de manifiesto la necesidad de integrar el análisis discursivo no sólo

al estudio de la lengua sino de los lenguajes no verbales comunicativos.

La tendencia generalizada de considerar como «inexplicable» todo lo «inexplicado» (por carencia de procedimientos analíticos adecuados), ha llevado a gran parte de los investigadores del *fenómeno esquemático* a aceptar la apariencia ininteligible como insuperable, renunciando así a la gestión de nuevos planteamientos, capaces, al menos, de explicar las contradicciones y, en consecuencia, explorar las recurrencias, las fórmulas explícitas o subyacentes contenidas en cualquier sistema de relación de carácter textual.

El problema de las «relaciones» queda inscrito en los contenidos mismos del discurso (en la signación de sus elementos visuales o escópicos), en el plano estrictamente formal, para descender al de las formulaciones o estructuras de profundidad, contenidas no ya a nivel de significante sino de significado. El discurso, en su primera expresión visual, se nos ofrecerá articulado o no, enmarañado o despejado, abigarrado o espaciado, rítmico o deslabazado, pero tras esa primera impresión (que no tiene que ser necesariamente ni la adecuada ni la definitiva, pues el sujeto espectador introduce errores de apreciación e impericia en la comprensión de lo que ve por vez primera, sin antecedentes para valorarlo), se impondrá algún tipo de articulación no verbal, y donde a la apariencia ingenua se opondrá la perspectiva semiológica integradora, desde el mismo momento en que se acceda a la determinación de las unidades sintagmáticas, construidas a partir de un código o nivel perceptivo. Así entendemos que el código icónico por el que se conduce el discurso (discurrir, fluir, exponer, expresar, etc.), se apoya en dos fórmulas básicas y una derivada. Las fórmulas básicas pueden ser puntuales en el caso de los *signos* (expresión icónica de un rasgo o atributo), o extensas en el caso de los *semas* (expresión icónica de carácter sintagmático, equivalente a una *frase signica*). La fórmula derivada o extensa es la formada por los *argumentos* (expresión icónica, de carácter complejo, referida a acciones y propiedades, y que constituye una continuidad secuencial, de modo coherente, y en cohesión con el resto del «discurso»). El *discurso* será la expresión icónica total, informada por signos y semas en cohesión, y referido a una o varias líneas argumentales.

Una escena guerrera puede estar informada por varios registros argumentales: los protagonistas y los

antagonistas (según se les asignen los papeles), el teatro de operaciones (connotaciones paisajísticas, fortificaciones, máquinas de guerra etc.), y un sinfín de ítems pertinentes a la acción o acciones de las que allí se da noticia. Los elementos individualizados y que pueden identificarse por sí mismos, constituirán los *semas* (un carro, un guerrero, un barco, un árbol, son distintos semas que informan o pueden informar una o varias líneas argumentales). La unidad básica es el signo entendido como la expresión icónica del rasgo o atributo: un casco, una espada, unas polainas, un plumacho, etc., tienen valor y función de signo y quedan agrupados en las unidades sintagmáticas, o *semas*.

Si se acepta el valor de signo de los fenómenos visuales, producidos por la cultura humana, se podrá operar sobre ellos de acuerdo al método semiótico. Aun cuando la noción de *signo* no debe restringirse a la lingüística, ya que como muy bien ha precisado Eco «no todos los fenómenos de comunicación pueden explicarse con categorías de la lingüística» (U. Eco, 1972: 23).

Para la comprensión del *signo* (y sus equivalencias en el relato esquemático), nos remitimos a la clasificación clásica de Peirce y que, en lo fundamental, ha sido aceptada por la mayoría de los semiólogos. Esta ordenación es parte de una más extensa, de distinciones triádicas, donde a cada definición del signo corresponde un fenómeno de comunicación visual. Nos referiremos tan sólo a la tríada en relación al interpretante:

1. Rhéme ... Cualquier signo visual que forma parte de un enunciado.
2. Dici-sign ... Dos o más signos (visuales) interrelacionados.
3. Argumento ... Sintagma visual extenso (con un período secuencial de significación, referido a hechos, acciones o cualidades) que integra diferentes tipos de signos relacionados entre sí.

Se podrá discutir (y esta comunicación así lo entiende) hasta dónde y cómo estos conceptos semióticos pueden ser incorporados al análisis del «arte esquemático», sin atentar contra su valoración arqueológica o, simplemente, si estos acercamientos a una teoría que es ajena a la prehistoria no son más que los deseos expresados de una ilusión que no tiene nada que ver con el «objeto de estudio». Se podrá discutir (pues todo es discutible), pero tampoco se podrá dejar de reconocer que no basta con despreciar lo que se desconoce, máxime si se

cuenta con la ayuda que su incorporación ha supuesto en otras disciplinas afines.

Aceptado el carácter de *signo* de los elementos gráficos del arte esquemático, se le puede hacer extensiva la *categoría de iconos* a aquellos signos que guardan una evidente semejanza (representativa) con el objeto (o «asunto») al que se refieren, o aun cuando no representen al pie de la letra los detalles del conjunto al que aluden, al igual que los diagramas, contendrán los suficientes extremos para reproducir las relaciones reales a las que hace referencia.

Si abundamos en las valoraciones de Umberto Eco, obtendremos interesantes propuestas a partir de su propia experiencia cuando reflexiona sobre las «realidades» diversas en el momento de observar un dibujo: «Trabajo a partir de los datos de la experiencia proporcionados por el dibujo como trabajo sobre los datos de la experiencia proporcionados por la sensación: los selecciono y los estructuro según sistemas de expectativas y suposiciones, que son resultado de la experiencia precedente, y por lo tanto, en relación con técnicas aprendidas, vale decir, según códigos. Aquí la relación código-mensaje no atañe a la naturaleza del signo icónico, sino a la mecánica misma de la percepción que, en el límite, puede considerarse como un hecho de comunicación, como un proceso que sólo se genera cuando, en relación con un aprendizaje, se confiere una significación a estímulos determinados y no a otros» (Eco, 1972: 27-28. El subrayado es nuestro).

Se ha pues de convenir que, por su mismo carácter abreviado, diagramático, en el «discurso esquemático» los signos icónicos tan sólo harán referencia a aquellos rasgos, previamente seleccionados y que el emisor del discurso considera deben ser comunicados, reproducidos. Mediante el dominio de unas técnicas adecuadas, de trazos grabados o pintados, cuya ejecución se someta a las exigencias del modelo conceptual y estilístico (el estilo es inseparable del concepto, y viceversa), la selección de los atributos y rasgos denotativos que se desean transmitir (y comunicar) por medio de la estructura de discurso, y contenidos en las unidades sintagmáticas simples o extensas (*semas* y *argumentos*), posibilitarán el reconocimiento de los aspectos fundamentales del objeto o la acción. La «traslatio» se ordena en «clave», en convencionalismos gráficos resumidos, en una suerte de «taquigrafía» con una fuerte tendencia abstractizante. La realidad es evocada por

su «esquema», y aun cuando se omita el epíteto, los rasgos allí expresados son suficientes para identificar los ejes sustantivos.

El «discurso esquemático» contiene, pues, dos posibilidades de lectura. Aquélla, in prima facie, superficial, de reconocimiento formal de los signos (esto se parece a un hombre, esto se parece a un árbol, esto no lo entiendo, etc., etc.), y la lectura estructural (la averiguación de la gramática textual). Volvemos a citar a Umberto Eco para ampliar la dualidad del fenómeno. El texto desde su realidad en sí, y desde la cota erudita de la interpretación (desde la realidad emisiva hasta la realidad receptiva). Su razonamiento nos parece clarificador: «Si dibujo con una pluma sobre una hoja de papel la silueta de un caballo, reduciéndola a una línea contigua y elemental, todos estarán dispuestos a reconocer en mi dibujo a un caballo y, sin embargo, la única propiedad que tiene el caballo del dibujo (una línea negra contigua) es la única propiedad que el verdadero caballo *no tiene*. Mi dibujo consiste en un signo que delimita al «espacio dentro = caballo» del «espacio fuera = no caballo», mientras que el caballo no posee esta propiedad. En mi dibujo *no he reproducido condiciones perceptuales* puesto que percibo al caballo en función de una gran cantidad de estímulos entre los cuales ninguno puede compararse ni de cerca ni de lejos con una línea contigua» (U. Eco, 1972: 30).

Si en la anterior nota de Eco se razona la diversidad de la realidad objetual y la realidad representada, se comprenderá que la selección de percepciones que exige el código esquemático sitúa a éste más allá de la equivalencia directa. Bien que el caballo que pasta o corre por la pradera no es el mismo que el que lo «representa» en un dibujo (o en una foto). Entre la realidad objetual (caballo) y la realidad representada/evocada, se interpone la aplicación por el sujeto (el ejecutor del dibujo) de un código implícito, o declarado. Pero este código que, intencionalmente, evita la coincidencia fotográfica con la realidad, y ha renunciado al naturalismo y a la fidelidad detallística, obedece a otros mecanismos sintéticos, en cierta medida más evolucionados y enraizados con el *concepto* más que con la *forma*. Se resuelve por la abstracción incompleta, por el esquematismo, por fórmulas capaces de transmitir (como en las letras de los alfabetos), el máximo de información con el mínimo de esfuerzos.

Para completar la noción de signo icónico digamos:

1. Que no poseen las mismas propiedades reales que el objeto que re-presentan o evocan (evidentemente un carro grabado no se mueve).
2. Que, sin embargo, pueden expresar *la misma significación* que la denotada por el objeto real, aun cuando signo y objeto no posean una « semejanza innata ».

El signo icónico será siempre un signo motivado (consciente o inconscientemente), nunca arbitrario, y que obtiene su sentido a partir de la cosa representada y no de la convención representativa. La imagen, la re-presentación, el signo, son por sí mismos parte de una «realidad» y en la realidad cultural parte fundamental de ella (todo elemento cultural tiene categoría signica). La circunstancia de que el signo icónico no contenga ningún elemento material igual al objeto que representa (una rueda grabada y la rueda real de madera y hierro), no impide el principio de semejanza, o la sinonimia. *No es lo mismo pero es igual. O se le parece suficientemente* (lo suficiente como para reconocerlo).

Se trata entonces no ya de averiguar los *sportes materiales* (tipo de roca, técnica de grabado, profundidad del trazo, etc.). La cuestión principal se debe enmarcar en qué tipo de relaciones existen entre el objeto representado (su re-presentación) y el objeto real. O con otras palabras: Si es posible a partir de una representación icónica (de carácter esquemático) acceder a la realidad de relaciones que allí se enuncian y/o argumentan.

El discurso esquemático no es resultado del caos o la confusión aun cuando pueda serlo de la improvisación (fenómeno creativo). El *discurso* esquemático, en su versión textual (lo allí fijado, grabado o pintado) obedecerá a algún modelo (implícito o explícito), leyes de la estructura de cualquier tipo de información que se desea retener o transmitir (se puede grabar o pintar no sólo para informar sino para recordar, para fijar experiencias, para no olvidar). La información signada, por medio de grafismos, genera una anatomía del lenguaje visual y una estrategia de comunicación o retención de datos. Pero sin articulación (sin una gramática visual, sin una alfabetidad visual), sin una cohesión no hay «discurso» posible. «La coherencia —dice Van Dijk— es una propiedad semántica de los discursos, basados en la interpretación de cada frase indi-

vidual relacionada con la interpretación de otras frases» (Van Dijk, 1980: 147). Los signos no sólo serán contiguos/separados, estables/inestables, exagerados/pertinentes, difusos/profundos, regulares/irregulares, simples/complejos, simétricos/asimétricos, hasta agotar todas las fórmulas dicotómicas que permitan su análisis en pares opuestos. La alfabetización visual —como ha expuesto D. A. Dondis— tiene sus orígenes en fuerzas estructurales, en relaciones interactivas entre los estímulos visuales y el organismo humano. «Este proceso —dice Dondis— es complejo en todos sus numerosos aspectos. Sin embargo, la complejidad no tiene por qué ser un obstáculo insalvable para la comprensión del modo visual. Ciertamente, es más fácil disponer de un juego de definiciones comunes y de normas para la construcción o la composición, pero hay que olvidar también que la sencillez tiene sus aspectos negativos. Cuanto más sencilla es una fórmula, más limitado es su potencial de variación y la expresión creativa. La funcionalidad a tres niveles de la inteligencia visual —realista, abstracta, simbólica—, lejos de ser negativa, nos ofrece una interacción armoniosa por muy sincretista que pueda ser» (D. A. Dondis, 1980: 29-30).

A partir de la relación binomial, los signos tenderán a la conectividad, desde enlaces mínimos (S1 — S2), hasta el establecimiento de cadenas lineales (continuas o interrumpidas), o a redes de diversa composición (simples o extensas). Así tendríamos:

- Cadena lineal continua: S1 — S2 — S3 — S4
- Cadena lineal interrumpida: S1 — — S3 —
- Red simple: S1 — S2
 \ /
 S3
- Red extensa: S1 — S2 — S4 — S5
 \ / \ /
 S3 S6

La coherencia será tanto mayor en cuanto las cadenas que se nos muestran contiguas, sin interrupciones bruscas, y las redes, respondan a ordenamientos recurrentes.

Los signos integrados en una misma unidad sintagmática forman un *sema*, y como en la oración gramatical constará de un sujeto y un predicado (una figura itifálica, un individuo con penacho, son *semas*). La figura antropomorfa en sí, escueta, no es un *sema*, es un *signo icónico*. Es preciso que se

le sume un rasgo distintivo (no extensivo a todas las figuras humanas) para que se convierta en *sema* (falo, penacho). Los *argumentos* que tienden a expresar acciones y cualidades, más que individualidades, es el resultado de una combinación de unidades sintagmáticas en cohesión. Es decir, de *varios semas sometidos a una continuidad secuencial* y donde la nueva información surge de la asociación de datos relacionados entre sí (individuos itifálicos más escenas de bóvidos más espirales más esquemas arborescentes, etc.). Los planos informativos de los argumentos tienden a ser distintos, pero son entre sí complementarios. Se puede hacer referencia a una escena de guerra o de danza sin necesidad de repetir los mismos *semas* (un bailarín puede tener o no penacho, basta que esté en movimiento danzante para que se le considere como tal. Lo mismo puede decirse de un guerrero, donde un arma, sea escudo, lanza, espada, etc., es suficiente para identificarlo como tal). Para que el *sema* tenga lugar es necesario que se dé la unión o relación de dos signos, y que uno al menos sea denotativo, exprese al predicado: hombre con armas = guerrero. Hombre danzando = bailarín, escenas de bóvidos = pastoreo. No se podrá decir «bailarín», o «guerrero», si careciera de uno de sus *atributos denotativos*. Estos signos denotativos, o señas de identidad, pueden ser válidos para establecer otros niveles de información, como los modos de relación, las propiedades indicadas o subyacentes, y otras derivaciones. (Si hay bóvidos agrupados, conducidos por individuos, es obvio que se conoce el pastoreo).

Pero la idea de discurso implica la sucesión de información, de nuevas noticias contenidas en sus argumentos. El discurso se comporta como un «escape» o «depósito» de información según la misma emane sin dificultad (en aquellos textos de fácil lectura), o quede encubierta, por procedimientos de clave y tan sólo sea descifrable para quienes conozcan el código. En el discurso esquemático, la información se expresa en un lenguaje intermedio: el lenguaje esquemático, que sin llegar a la abstracción, se aleja de la representación fidedigna. *El esquema no es un calco de la realidad objetiva. Es un resumen, un diagrama, una síntesis fundamental, una indicación estructural.*

Una correcta interpretación de los datos (conocidos o nuevos), contenidos en el discurso esquemático, debe incluir la averiguación de las normas o modelos preceptivos (de índole conceptual, reli-

giosa o estética), observados o rigurosamente guardados por el ejecutor material del discurso. Este aspecto del análisis está conectado con el problema de la *coherencia del discurso*, a la que ya hemos aludido anteriormente, pues, precisamente, de la observación de estas reglas, de las restricciones sistemáticas impuestas al ejecutor, va a nacer el grado de coherencia del discurso (hablar y escribir correctamente es observar los reglamentos del habla y la escritura, a pesar de que el habla, como querían los generativistas, en última instancia, descansa en el zócalo de lo biogenético más que de lo cultural).

El carácter normativo del discurso puede quedar reflejado en su nivel formal (el signifiante), aun cuando admita (siempre que no suponga una ruptura de la cohesión discursiva) determinados *factores dicotómicos*, que expresan relaciones de cambio o diferenciación. Pero donde, como mínimo, uno de los elementos exógenos, introducidos en el discurso, estará en relación y/u oposición a algunos de los contenidos semánticos propios del discurso. Cuando se cambia o se altera el orden, o la estructura, es *contra* algo o alguien del sistema establecido. Por eso, las propiedades que se atribuyan a los factores dicotómicos resultarán de su posición en el propio discurso (al que también pertenecen, aún alteren o cambien sus enunciados iniciales, o el «régimen»).

Un cambio brusco en la «narración» (desde que se detecten signos extraños al mismo), puede dar origen a otro «plano» de relato al tiempo que se inicia una nueva serie de información. Si a pesar de los cambios introducidos el discurso es capaz de preservar su cohesión, estamos ante elementos asimilables (siempre que se llegue a determinar que corresponden al mismo nivel sincrónico del «discurso», y no a superposiciones posteriores, alejadas del «sentido» y del «tiempo» en que fue fijado el texto icónico). Es más, si estos *factores dicotómicos*, se reiteran en varias zonas del texto, pueden llegar a convertirse en *tópicos*, e incluso caracterizar al discurso (por ejemplo, el panel de los hombres «sin cabeza» —por omisión—, o «de los brazos largos», por acentuación de un rasgo). Así tendríamos:

S1 — S2 — S3 — Fd. — S4 — S5 — Fd.
— S6 — S7 — Fd.

La asimilación de Fd. (factor dicotómico), no afectará a la continuidad del discurso. Al contrario, puede llegar a suponer una información nueva a la

convencional o anteriormente conocida o prevista. Es decir, frente a la información anterior o *tópica*, aparece un nuevo elemento connotativo, o *comento*. La reiteración del *comento*, en sucesivos discursos posteriores, puede ser el factor elegido para determinar un *nuevo estilo*, un nuevo período (al igual que los fósiles guías). Será entonces cuando los *comento*, por su repetición, e inserción en el discurso, pasan a convertirse, a su vez, en nuevos *tópicos*.

Establecer el ritmo de los Fd. puede servir para determinar el modelo de distribución de la información signíca, semántica o argumental (según los niveles). Un discurso será tanto más coherente, no por la ausencia o presencia de Fd. sino por aquellas proposiciones implícitas vinculadas a las expresadas en los argumentos. Ya que las proposiciones no expresadas, no manifestadas signíficamente en el discurso, pero subyacentes en él, constituyen los enlaces omitidos (especies de *missing-links*), y son unos de los recursos propios (de las preceptivas) del discurso esquemático, que más que a la descripción minuciosa tiende a la alusividad, a la evocación de acciones o cualidades.

Por lo tanto, sea cual fuere la apariencia signíca (icónica) del DE (discurso esquemático), éste ha de satisfacer a algún marco referencial o modelo (M), que, en construcciones normales tiende a una distribución económica de la información, dentro de una coherencia generalmente lineal o secuencial, aunque recurra a múltiples combinaciones, ondulaciones, estructuras curvas, de desarrollo espiral, enmarañados, etc., donde como en las madejas o en las cintas cinematográficas, éstas lleguen a nosotros enredadas, poseen dos extremos y un recorrido secuencial (de uno a otro), a modo de «hilo conductor». La secuencia teórica del discurso, contendría:

| | | |
|-----------------------|------------------|-------------|
| Introducción o inicio | — continuación — | expansión — |
| (1) | (2) | (3) |
| tópico — enfoque | | |
| (4) | (5) | |

Un DE *completo* contendrá la secuencia extensa ideal (del 1 al 5). Un DE *incompleto* carecerá, por lo menos, de uno de los *semas* o *argumentos*. Otras variables del DE sería la del discurso *fragmentado*, donde faltan tópicos o comenta, además de la variable de discurso *interrumpido*, que consta de un único pero que no llega a completarse y se interrumpe en uno de los cuatro tiempos de su des-

arrollo secuencial. Trasladándonos al campo de la semántica, y como resume Van Dijk: «Un discurso se satisface entonces en alguna secuencia modélica si cada una de las oraciones se satisfacen en las respectivas estructuras modélicas para las evaluaciones respectivas. Tal secuencia modélica se denominará brevemente Modelo discursivo» (Van Dijk, 1980: 151).

La cohesión al garantizar la exposición lógica de la información ofrece una cualidad extensiva, de contenido icónico, y que denominamos *extensión del signo* o rasgo significativo. Este dominio signico, se proyecta desde la estructura profunda del discurso, y sobrepasa sus estrictos contenidos mediante su implicación en *redes discursivas de significaciones*, posibles gracias a las leyes de la *compatibilidad* y la *similitud*.

Los discursos denotan no sólo la representación y la relación del mundo material: aperos de labranza, carros de guerra, siluetas antropomorfas, signos (in)descifrados, etc. El discurso *además*, implica hechos, acciones, que pueden inscribirse en marcos más amplios, como la economía, la tecnología, las creencias, las estructuras de dominio y poder, etc. Los niveles del significado se articulan a partir de la *secuencia de eventos con relación causal* y que ordenados en árboles o «redes» vuelven a arrojar información no explícita en la primera lectura. El problema más difícil —y cuya solución no se ofrece en nuestro alegato de dificultades del discurso esquemático— está en la capacidad para hacer coincidir la ordenación de los signos, de los semas y de los argumentos (especialmente en estos últimos), con la secuencia real de los hechos que allí se indican en esquemas (casi en fórmulas), particularmente cuando, por preceptiva se ha renunciado a dar cuenta de particularismos, y se ha prescindido de la «literatura» o de la narración puntual de los hechos.

Todas estas dificultades se acrecentan cuando por su misma movilidad la ordenación esquemática, bajo ciertas condiciones, opta por estructura de haces, introduce varios «puntos de fuga» y una serie de elementos multidimensionales que dificultan su lectura. Esto no significa que el discurso esté mal ordenado, sino que no tiene la obligación de expresarse en la misma dirección.

Cerramos nuestro ensayo teórico con el registro de un ejemplo, a nuestro entender, lo suficientemente ilustrativo, de cómo la carencia de unos pro-

cedimientos ya no sólo arqueográficos (para garantizar la fidelidad y exactitud de los calcos, muchas veces adulterados en los retoques incontenidos de que son objeto en los gabinetes, o usados con otros fines, como el espionaje atribuido a un gran maestro), sino, particularmente teóricos en el momento de la interpretación, pueden ser el origen de una serie de dislates más propios de una revista de humor que de una disciplina que ha apostado por su estatuto científico.

El ejemplo está tomado de la publicación del Dr. Beltrán (1971) y registrado en anteriores autores locales, y trata sobre los grabados del Barranco de Balos, en Gran Canaria. Aun cuando el Prof. Beltrán ya llamó la atención sobre tales defectos de interpretación en su magnífico trabajo, cobran ahora un particular interés como un testimonio de las muchas, y no confesadas, supercherías que plagan nuestra literatura arqueológica.

En el que Beltrán clasificó como panel XXIII, se reproduce un grabado que el Dr. Hernández Benítez (1945) llegó a leer como un signo de la criptografía cristiana, y transcribió y tradujo como IXZYZ = pez. En realidad, no hace falta ser muy experto para leer 1852. Más disparatada resulta la lectura de Hernández Benítez si se repara que en la parte superior se lee claramente «DOMINGO».

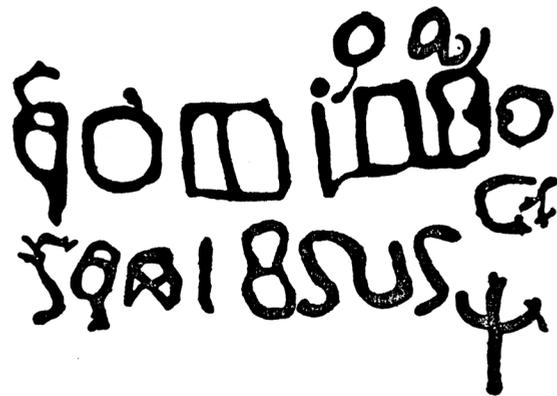


FIG. 1. Barranco de Balos, Gran Canaria. Panel XXIII (según Beltrán, 1971). Hernández Benítez leyó «pez», donde se lee: Domingo/1852

En otro grabado contiguo, XXIV de la numeración de Beltrán, se ha querido ver toda una secuencia (casi cinematográfica), en lo que no es más que «un signo moderno, compuesto por un cuadrado, rematado por una cruz papal, de doble travesa-

ño... signos en picado profundo, de color gris claro, que parecen monogramas, difíciles de interpretar y de datación incierta...» (Beltrán, 1971: 64-65). Estos mismos grabados, con anterioridad, fueron interpretados del siguiente modo:

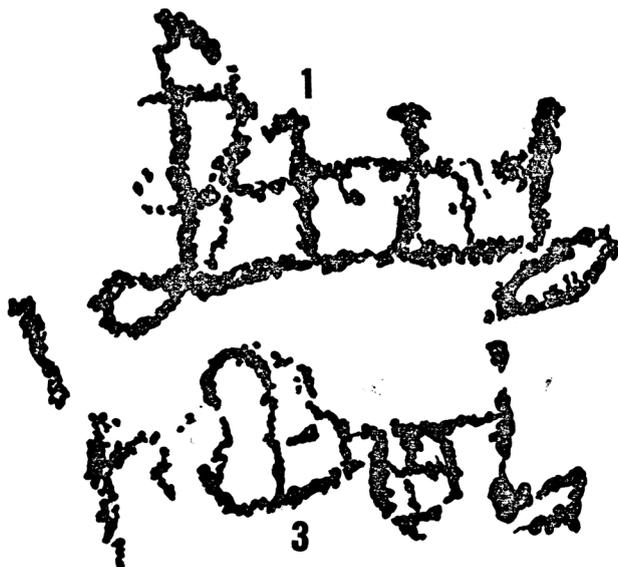


FIG. 2. Barranco de Balos, Gran Canaria. Panel XXIV (según Beltrán, 1971). Hernández Benítez (1945) y Jiménez Sánchez (1962) los interpretan como carros y barcos

Hernández Benítez (1945): «Parece una nave de alto bordo, de velamen extraño, casi cuadrado, de tres palos y remontada la proa por un curvilíneo aplustro en forma de c y acrostolio formado por un florón y timón en popa en forma de cola de pescado redondeada. A la izquierda, poco más allá está otra grafía que nos recuerda las líneas de carros romanos con su baranda coronada por sendos perillones; sobre él vese un personaje estilizado con la mano graciosamente extendida hacia adelante».

Jiménez Sánchez (1962): «Otro grabado, situado precisamente a la izquierda del que consideramos una nave, se nos muestra como un carro antiguo en el que aparece el conductor con brazo alzado (sic) hacia adelante, vehículo de simple construcción, tal vez rodado por los propios indígenas, posiblemente por esclavos o prisioneros, costumbre que es muy privativa del pueblo nómada, con el que el canario tiene evidente parentesco cultural. También parece tratarse de la representación de un carro de guerra, carroza del triunfador, o simplemente de un típico carro con destino a faenas incipientes agrícolas, concretamente al traslado de los haces de la siembra de la cebada y el trigo».

Añadir cualquier comentario desluciría la contrastación directa entre los grabados que se acompañan y los textos que acabamos de transcribir al pie de la letra.

TITULOS CONSULTADOS

- ACOSTA, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*. Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología, 1. Salamanca.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1971): *Los grabados del Barranco de Balos (Gran Canaria)*. El Museo Canario. Patronato J. M. Quadrado. C.S.I.C. Zaragoza.
- BREUIL, H. (1933): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Iberique*. Ouvrage publié sous les auspices et aux frais de la Fondation Singer-Polignac. Vols. I, II, III y IV.
- CARRASCO RUS, J. y PASTOR MUÑOZ, M. (1980): *Nuevas aportaciones para el conocimiento de la cronología de las pinturas rupestres esquemáticas en Andalucía Oriental. El abrigo de Cañada de Corcuera (Moclín, Granada)*. Zephyrus, XXX-XXXI, pp. 107-113.
- DONDIS, D. A. (1976): *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Col. Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona.
- ECO, Umberto (1972): *Semiología de los mensajes visuales*, en *Análisis de las imágenes*. Editorial Tiempo Nuevo, pp. 23-80.
- FORTEA, J. (1975): *En torno a la cronología relativa del inicio del arte levantino (Avance sobre las pinturas rupestres de la Cocina)*. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 11.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1966): *Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino*, Zephyrus, 16, pp. 47-56.
- (1980): *Reflexiones en torno al Arte Levantino*, Zephyrus, XXX-XXXI, pp. 87-105.
- LOTMAN, J. M. y ESCUELA DE TARTU (1979): *Semiótica de la Cultura*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- OBERMAIER, H. y WERNERT, P. (1919): *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*. CIPP, 23.
- PLETT, H. F. (1975): *Textwissenschaft und Textanalyse*. Quelle and Meyer. U.T.B. Taschenbücher. Heidelberg.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1965): *Para una cronología relativa del arte levantino español*. Prehistoric Art of Western Mediterranean and the Sahara, pp. 167-175.
- VAN DIJK, T. A. (1980): *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- (1972): *Some aspects of text Grammars*. Ed. Mouton. La Haya.