

Aymá desde Barthes

Tres dibujos, una teoría

◆ Alicia Acosta

El presente trabajo toma como objeto de análisis un *corpus* conformado por tres obras del dibujante entrerriano-santafesino **Federico Aymá** (1941-1987).

A los efectos consideramos pertinente la propuesta metodológica desarrollada por *Fabbri y Marrone* y la teoría de *Roland Barthes* sobre la lectura de los textos. Una y otra, creemos que con claridad, ponen de manifiesto sus postulados esenciales a lo largo del análisis, razón por la cual hemos optado por suprimir las explicaciones adicionales.

1. El corpus, primera mirada

Dos de las obras son tinta sobre papel y la tercera grafito sobre papel. Excepto la autoría, no existe vínculo directo entre ellas, en tanto no pertenecen a una misma serie. Se conoce la fecha exacta de una sola (ya que consta en la misma obra) y de las otras dos existen presunciones. Se trata de obras de mediano tamaño si se las compara con otras que conocemos del mismo autor. En todas, aunque con distintos matices, la protagonista es la línea, elemento del alfabeto visual que el artista domina. A primera mirada el *corpus* deviene en desafío, porque aún considerando las marcas del autor, las obras constituyen tres universos muy diferentes entre sí. Los materiales utilizados (tinta, lápiz) y las temáticas a las que se subordinan nos hablan, en primer lugar, de una propuesta plástica prolífica en sentidos a develar.

2. El corpus, segunda mirada

2.1. Representado casi exclusivamente con líneas, sobre el eje vertical del soporte, un cuerpo desnudo de hombre, calvo, el torso contorsionado y el resto de su figura diluida entre curvas de distinto grosor, muestra una boca abierta donde los dientes aparecen alineados con distinta regularidad; algunos faltan. Los brazos huesudos y las manos abiertas se cruzan a la altura de la

cintura. El fondo blanco del papel aparece con algunas señales gráficas. El título de la obra en el extremo superior derecho, escrito a mano, también en tinta, con la disposición y caligrafía que se intentan reproducir aquí:

*CHILE: Se atenta
Contra vida
Putá Bestia*

En el extremo inferior del mismo lado, la firma del autor. No tiene fecha.

2.2. Posiblemente de la serie “*El dibujante y la modelo*”, Aymá trabaja esta obra en sentido horizontal. La hoja en blanco acoge a dos figuras lineales: una mujer desnuda, dibujada hasta las rodillas (en plano americano, se diría), el cuerpo con una ligera torsión que evita la frontalidad al espectador, inclina su cadera ampulosa hacia la derecha, así como el rostro, enteramente de perfil. Los brazos acompañan la torsión con un gesto que condice con la inclinación de la cadera y la dirección de la mirada. A su derecha, en mayor tamaño y con cierta desproporción si se los compara a ambos, la figura masculina responde a ese gesto con el suyo propio. El gran torso apenas girado hacia la izquierda y el rostro igualmente de perfil, mira hacia la mujer. Con una mano cubre sus genitales y con la otra sostiene una flor. En el extremo superior izquierdo, la fecha: III.22.74. En el mismo lado de la hoja, pero en el extremo inferior, la firma del autor. Sin título.

2.3. En el soporte de la hoja tomado en sentido horizontal, dibujada en grafito, una figura de hombre apenas se define por los trazos del lápiz. Salvo el rostro, mucho más trabajado -ojos, nariz, mentón- y una mano, la derecha, que sostiene un objeto pequeño similar a una piedra, el resto del cuerpo ha de adivinarse. En pequeñas dimensiones, hacia la derecha del hombre y en el horizonte virtual de la hoja, se esboza con escasos datos un paisaje despojado. Sobre el borde inferior derecho el título de la obra, escrito también en

lápiz: “*El loco del arenal*”. En el extremo opuesto, la firma del autor. Sin fecha.

3. Nuestra primera mirada ha sido fundamentalmente descriptiva: frente al *corpus* seleccionado relevamos los datos de modo “global”. En una *Gestalt* inevitable, la aprehensión de lo inmediato desplaza a los detalles. Sin embargo, la descripción nunca es un acto vano, sino - y sobre todo en el caso de Aymá- el inicio de una exploración activa que reconoce distintos niveles, una praxis esforzada en la que tratamos, progresivamente, de asir algunos significados. Por ello la segunda mirada es más profunda y abarcativa. A partir de este nuevo encuentro la obra plástica comienza a constituirse en conjunto significativo: buscamos principios de organización, relaciones, sentidos ocultos... su condición de *texto*. Lo hallado en una mirada a veces se confirma en la otra, a veces se contradice, o provoca interrogantes nuevos; lo que nos induce a seguir mirando y así sucesivamente, a lo largo de una búsqueda que se dirige cada vez más en extenso, hacia adentro y hacia lo profundo de la obra misma.

A propósito de esta metodología dirán *Fabbri* y *Marrone*: “*El análisis semiótico es, desde este punto de vista, análisis textual, porque reorganiza los datos sensibles a examinar en términos de formas precisas, o sea, sistemas y procesos de significación*”¹.

Puestos a trabajar el *corpus* en su condición de texto, el acercamiento no es al azar. Nos sustentamos en los conceptos desarrollados por *Roland Barthes* en su teoría sobre la lectura, trabajando las categorías denotación/connotación, las voces que conforman la trama del texto (los códigos), su pluralidad.

Son precisamente estas palabras de *Barthes* las que nos guían en el proceso: “*Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre) sino por el*

contrario apreciar el plural de que está hecho.”² Para lo cual nos propone una herramienta: la connotación. Dice acerca de ella: “*La connotación es la vía de acceso a la polisemia del texto clásico, a ese plural limitado que funda el texto clásico (...)* Por lo tanto hay que salvar a la connotación de su doble proceso y guardarla como la huella nombrable, computable, de un cierto plural del texto...”³

Consideramos importante la puesta en valor que hace *Barthes* sobre la connotación, porque es común -en ciertos ámbitos- descalificarla como herramienta de análisis por ser portadora de categorías demasiado subjetivas; lo cual, en el conocimiento vulgar que tratamos de superar aquí, deja a la obra plástica “entrapada” entre una presunta objetividad que la ahoga y una excesiva subjetividad que la convierte en polisemia inabarcable.

En defensa del necesario esclarecimiento (que salvaguarda la esencia de la herramienta interpretativa tanto como el plural del texto), *Barthes* introduce una diferencia fundamental entre asociación y connotación: (la asociación de ideas) “*remite al sistema de un sujeto mientras que aquella es una correlación inmanente al texto, a los textos, o si se prefiere es una asociación operada por el texto-sujeto en el interior de su propio sistema.*”⁴

Volviendo al *corpus* seleccionado: contamos ya con algunas herramientas disponibles para “*esparcir*” el texto y “*remontar las venillas del sentido, no dejar ningún lugar del significativo sin presentir en él el código o los códigos del que este lugar puede ser punto de partida (o de llegada).*”⁵

Los códigos a identificar serán cinco, a saber: hermenéutico, sémico o semántico, simbólico, proairético y códigos culturales. Claramente lo expone *Barthes*: “*(...) cada código es una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto (cuya red es el texto), una de las Voces con*

1. *Fabbri, Paolo y Marrone, Gianfranco. Semiótica in nuce. Vol. 2: Teoría del discurso. Roma, Meltemi, 2001.*

2. *En Barthes, Roland. S/Z. Madrid, Siglo XXI, 1980.*

3. *Op. Cit. Pág. 5*

4. *Op.Cit. Pág. 5*

5. *Op.Cit..Pág. 8*

que está tejido el texto.”⁶ El código hermenéutico (HER.) referirá a los “enigmas textuales, interrogantes y procesos develatorios”; el código sémico o semántico (SEM.), a las “unidades mínimas de significación, dimensiones connotativas del texto”; el código simbólico (SIM.), a los “temas, ideologías..., que remiten a trasfondos ‘universales’ de significación”; el código proairético (ACC.) refiere a la “concatenación sintagmática de acciones, constitución de una sintaxis narrativa” y los códigos culturales (CULT.), a los “conocimientos, tradiciones, axiologías..., que contribuyen a su legibilidad”. Este despliegue se completa con el código comunicacional (COM.), que refleja las “instancias de enunciación (marcas del sujeto y del lugar desde donde se enuncia) y de la recepción del objeto relato.”⁷

Siempre que hablamos de código damos por sentada la existencia de unidades menores que lo integran; son, básicamente, las que permiten entrecruzar los caminos de la lectura. Barthes designa como unidad de lectura a la *lexia*, que “comprenderá unas veces unas pocas palabras y otras algunas frases (...) bastará con que sea el mejor espacio posible donde se puedan observar los sentidos; su dimensión, determinada empírica-mente a ojo, dependerá de la densidad de las connotaciones...” de modo tal que podamos observar “(...) la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas. La *lexia* no es más que la envoltura de un volumen semántico, la cresta del texto plural, dispuesto como un banquete de sentidos posibles...”⁸

Munidos de este bagaje conceptual, intentamos adentrarnos en el universo significante



de las obras que integran el *corpus* seleccionado.

3.1. De la serie “*Matar en Chile, fiesta de la canalla*”, la obra sometida a análisis es una de las que aluden a la dictadura de Augusto Pinochet en el país vecino. Lo confirma el texto incorporado en el dibujo: “*CHILE: Se atenta/Contra vida/puta Bestia*” (Tomemos a uno y otro como *lexias* con un común denominador en términos semánticos, descartando que el primero, siendo el nombre de la serie, puede contener otros sentidos, aunque con similares connotaciones).

La línea sensible dibuja en la figura

6. Op. Cit. Pág. 16

7. Seminario Semiótica del Arte (Prof. Isabel Molinas), Escuela Provincial de Artes Visuales, 2004.

8. Op. Cit. Pág. 10

humana un gesto animal, horroroso, un cráneo exagerado. Los ojos se hunden en las órbitas remarcadas por una línea más gruesa, podríamos decir también más grosera, en tanto este adjetivo sirve para señalar el horror, el desborde, lo incontenible. No sabemos aún quién es el representado: ¿es el que “*atenta contra vida*”? ¿Es el que sufre el atentado? La exasperación concentrada en el rostro, en el torso y en las manos, nos habla de una barbarie provocada o soportada. Una figura cercana a la idea de cadáver encierra, sin embargo, esta posible dualidad. ¿La



contorsión es para arremeter mejor contra la víctima o para protegerse del victimario, en un gesto último, instintivo? ¿Las manos están abiertas porque atacan y gozan del ataque, o porque el dolor las abre? ¿Quién es el que nos cuenta este instante espasmódico, esta orgía del horror? ¿Es este ser infrahumano el *canalla* de la *fiesta*? ¿Es, entonces, la “*puta Bestia*”? ¿O es el victimado reducido a la queja última de sus huesos? ¿El que mata y el que muere son capaces de igualarse en la misma expresión infrahumana? Desenrollando el hilo del sentido (o los sentidos), podríamos abrir las puertas que nos conducen a otros: tomemos los gruesos trazos de tinta en el rostro que sugieren

una máscara o un antifaz. La puerta podría ampliarse si unimos la impresión lingüística (*Chile: Se atenta/ Contra vida/ puta Bestia*) a la máscara: tal vez el que mata necesita ocultarse para no ser reconocido. Y aún hay otra puerta desde donde indagar: Aymá deja huellas a manera de manchas en la hoja, chorreaduras de distinto tamaño aquí y allá, no sabemos si casualmente o con premeditación ¿Y si las manchas de tinta pudieran ser *leídas* como manchas de sangre? ¿Y si en lugar de una máscara o antifaz -como interpretáramos más arriba- se tratara de un rostro herido que sangra? Siguiendo la ruta ancha de esta segunda mirada que sobrevuela la pluralidad del texto, tornémoslo presuntamente más plural todavía: las líneas que se curvan u ondulan en la mitad inferior del soporte ¿designan la figura arrodillada o el cuerpo mutilado? Lo primero condice con la presunción sobre la máscara (del victimario); lo segundo condice con el cuerpo herido que sangra (la víctima). Volvemos entonces a preguntarnos: ¿es el torturador o es el torturado? (*HER. Enigma 1: Dualidad; enigma 2: Identidad*).

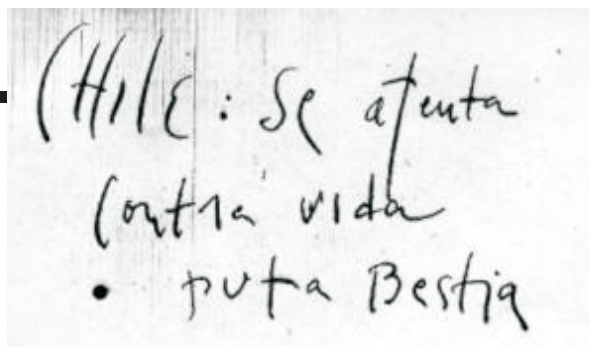
No caben dudas de que el artista se refiere a un lugar físico y a unos hechos concretos: en Chile se mata; en Chile -para algunos- la muerte es una fiesta; quien festeja es “*la canalla*”; “*la canalla*” detenta una condición bestial. *Matar, Chile, Fiesta, Canalla*; semas principales ya clarificados en el título de la serie. O: *Chile, Atenta, Vida, puta, Bestia*, en la obra puntual que nos ocupa. Desplegando los semas de una y otra *lexia*, el

significado que prevalece es el mismo. (SEM: Muerte).

Es interesante destacar el infinitivo con que se designa la violación de la vida en el nombre de la serie y la voz pasiva que contiene el texto inserto a modo de título en la obra: “Matar” y “Se atenta”, respectivamente. La acción se cuenta por partida doble: lo dicho en el texto está *puesto* en la imagen; lo dicho en la imagen está *anclado* por el texto. Pero además hay un *plus* que se agrega: el verbo, así enunciado en modo infinitivo, connota una desmesura sin límites, igual a la connotada por la voz pasiva. (ACC. Matar).

En el cráneo grotesco el autor destaca cuatro líneas, cuatro trazos: con dos de ellos enfatiza la expresión bestial y con otros dos dibuja -¿desliz del inconciente? ¿mero juego de la línea? - una cruz en medio de la frente. ¿Es la marca gráfica que indica un ceño exageradamente contraído por el ensañamiento en la acción de matar? ¿Son tajos que penetran la piel hasta el hueso? (Mantenemos hasta aquí los enigmas textuales enunciados en el código hermenéutico). La cruz ha sido impresa por el artista en el lugar físico que protege el cerebro; que es donde se originan el pensamiento, las ideas; la cuna que el imaginario señala como el origen de todas las acciones. Pero también, lo sabemos, donde comienza el ritual de persignarse. ¿Adónde nos llevan, entonces, esas dos líneas de tinta cruzadas? ¿A qué sentidos nos remiten? El poder, la perversión (la perversión del que detenta el poder), el sufrimiento del más débil, el ultraje a la vida misma. Y también: matar en nombre de la cruz, o morir crucificado, siguiendo el hilo de la presunta dualidad interpretativa, que de todos modos, nos remite a una antítesis: poder/sometimiento. (SIM. Antítesis).

El autor pareciera renunciar a toda puesta en escena. No hay nada salvo este cuerpo miserable, esta degradación de lo humano, de un lado o del otro (del victimario o del victimado). La línea nerviosa, agresiva, más trazo que línea organizada en términos de premeditación, se muestra autosuficiente para construir un discurso de muerte. Si bien el artista nos habla de un contexto particular, de un tiempo histórico que



conservamos fresco en la memoria -la muerte que paseó su ferocidad en las dictaduras latinoamericanas, en la Argentina misma- está presente en la obra la muerte que ocasionaron todas las confrontaciones a lo largo de la historia de la humanidad. En tanto *muerte*, sabemos que desvasta, que degrada y que reduce el hombre a sus huesos. (CULT.).

Si bien ingresamos a la obra considerando la fuerza atroz del medio cuerpo desnudo, segundos más tarde, aunque casi en simultáneo, tomamos nota de la inscripción que la precede. O deberíamos decir que la preside: “CHILE: Se atenta/Contra vida/puta Bestia”. La función rectora de ese texto es inevitable a la hora de la interpretación, tanto por el contenido como por la ubicación en el soporte (en tanto sistema occidental de lectura, nuestros ojos no pueden obviarla). Considerada como título se inscribe de manera transgresora; sabemos que tradicionalmente los títulos o nombres de las obras se disponen sobre el borde inferior del soporte y con tendencia a caracteres de menor tamaño. Si bien se busca que esclarezcan el sentido de las obras (cuando existen), difícilmente el artista les conceda tanta importancia visual dentro de ella. En este caso Aymá contradice la convención. El texto, título o no, constituye una *imagen de no imagen* contundente; siendo una impresión lingüística, su aporte a lo icónico es relevante en la construcción del sentido (hasta podríamos decir determinante) y participa con la impronta de su caligrafía en la condición bestial representada. Como si el artista necesitara horadar el papel *con el dolor que le causa el dolor*, lo reafirma empecinadamente con todos los medios de que dispone: lo escribe y lo dibuja. El discurso de Aymá es un discurso claramente orientado; se ubica en un lugar y en un tiempo histórico del que se siente parte. Su perspectiva de análisis tiene la densidad de la denuncia. Como receptores de su discurso no podemos mirar sin que se nos escupa a los ojos la

brutalidad de lo que se cuenta, por un lado, y la desesperada impotencia de quien lo cuenta, por el otro. (COM.).

3.2. A diferencia del caso anterior, disponemos sólo del nombre de la serie y no el de la obra puntual analizada. Tomado como *lexia*, es suficiente a la hora de indicarnos un camino interpretativo: esta tinta de “El dibujante y la modelo” se construye con una línea *apaciguada*; así como en la obra anterior es trazo frenético cargado de tinta y hace viborear sus coletazos para definir la figura, en ésta se torna *amable*. Toda ella es un *continuum* sutil que sólo a veces -y apenas- se interrumpe o adelgaza. Es que el tema propone ya no la muerte, sino la vida; el encuentro de los sexos; el afloramiento del instinto; lo amoroso del oficio (y en el oficio). Tratándose de que su autor es un artista dibujante y conociendo que los artistas se valen, generalmente, de modelos femeninos para su trabajo, es posible generar el primer enigma textual: ¿la obra constituye una representación simbólica del propio Aymá en su tarea? (HER. Enigma 1: *proyección de sí mismo*). La puesta en escena reconoce sólo dos actores, pero absolutamente necesarios uno al otro: el que dibuja, la que posa. La condición de hombre del que mira para dibujar y la condición de mujer de quien posa para ser dibujada, nos remiten a las dos voces fundamentales que sostienen la totalidad del texto. (SEM. *Femenidad/ Masculinidad*). La pluma maestra dibuja presumiblemente una Venus⁹ donde lo bello femenino se encarna por antonomasia. Es una modelo, pero también es *la*



modelo; es una mujer, pero también es *la* mujer; es una *modelo mujer que remite a una Diosa*. El modo en que está representada recuerda, además, a las estatuas de Venus, por lo que podríamos enunciarlo de otro modo: *es una estatua de Venus que remite a la belleza de la mujer que hace de modelo y a quien el artista le rinde homenaje a través de la flor*. Percibimos aquí algo intemporal, mítico, un discurso que viniera de lejos; desnudos frente a sí, él aparenta un fauno¹⁰ que tratara de conquistar a una Venus y eligiera para ello lo más inocuo: una flor, evitando en ese acto cualquier atención primera de la mujer sobre la fuerza de su masculinidad desnuda (y que por eso cubre). Pudiera imaginarse que esta danza con oferta y con rechazo es parte de un ritual que se reitera con la misma circularidad que la torsión de los cuerpos muestra incipiente. Pudiéramos imaginar que en algún momento la danza termina, la *Venus* es seducida (conquistada) por el *fauno* -la mujer por el hombre; la modelo por el dibujante; la belleza por el artista - y que la flor, intermediaria pura e inocente desde siempre, dará lugar a la unión amorosa. O el ritual seguirá su danza a través del tiempo circulando, recurrente, entre dos

9. En la mitología, Diosa de la belleza.

10. Divinidad campestre de los griegos y romanos, con cuerpo de hombre y patas de cabra.

opuestos. (*SIM. Lo mítico*).

La gestualidad de las dos figuras remite al movimiento propio de una tímida danza o al gesto pudoroso de quien aparta algo o a alguien de sí. ¿Diríamos que él le ofrece la flor y ella la rechaza? Casi con ternura asistimos al ritual del juego: *te ofrezco/no la tomo/la acepto luego* (hipotetizamos acerca del final del juego), que, remontando el sema principal *femenidad/masculinidad*, podríamos también enunciar así: *me ofrezco/no te acepto/ te acepto luego*. (*ACC. Seducir/Conquistar*). En aras de lo femenino, el autor sólo resalta lo esencial: los senos y más aún, el pubis. Por su parte el hombre concentra el trabajo de la línea en su perfil: grafismos cortos y livianos logran la trama que define los rasgos y otorga cierto volumen. Si en la mujer destaca los atributos femeninos, en el hombre, por el contrario, los oculta. Lo casi grotesco del cuerpo (por el tamaño) queda subsumido en ese rostro cuya mirada pareciera ir más allá de la mujer misma. Ojos, nariz y boca pronunciados, se alargan hacia la flor, apenas una florecilla. Hay en este planteo de Aymá una concepción de hombre y mujer de dibujante y modelo- que responde a la tradición cultural de Occidente: *la mujer es “delicada” en relación al hombre (el autor la dibuja más pequeña y lineal); las modelos son mujeres; quien seduce es el hombre; nada conmueve más a una mujer que una flor ofrecida por un hombre; la flor es algo “puro” (seducir con una flor es lícito, seducir directamente desde lo sexual puede agredir la sensibilidad femenina); la anatomía de la mujer es bella y digna de admiración para el hombre; no está bien visto que el hombre exhiba sus atributos sexuales de manera explícita; en el oficio de modelo, la mujer puede mostrarse desnuda sin vergüenza, no así el hombre (por eso debe cubrirse)*. (*CULT.*) También retomando la connotación de fauno otorgada a la figura masculina- podríamos pensar en una divinidad que seduce o rinde homenaje con una flor a otra divinidad, Venus. Lo cual nos llevaría a pensar que Aymá eleva el oficio de dibujante a una condición casi divina, propia de dioses o semidioses (o por lo



menos, de gente dotada de manera especial, elegidos). O, también, que concibe la relación entre dibujante y modelo como un acto amoroso, con plena conciencia de su ser hombre y de su ser mujer. O también, no sin cierta ironía, que el artista (el hombre) intenta conquistar lo inconquistable, la condición de diosa de la estatua (de la modelo, de la mujer), lo cual nos llevaría a abrir en abanico el primer enigma textual enunciado en el código hermenéutico; y así, podríamos continuar indefinidamente en un proceso develatorio en el que una respuesta plantea una nueva pregunta. Sin embargo, todo nos devuelve circularmente a lo femenino y lo masculino como la dualidad vital que encarna la vida misma. Esta obra de Aymá nos hace pensar en un dibujo que él realizara por gusto o diversión, o por gratificación en el juego, o por disciplina de artista; rápido y ligero como la línea misma que lo encarna, un ejercicio para mantener ágil la idea y el oficio. Esa ligereza se refleja en la factura abocetada, en la interrupción de las figuras (como si habiendo llegado al límite de la hoja, se diera cuenta que no caben enteras), en cierto sutil trastabillo de la línea (todo lo cual el autor pareciera haber considerado irrelevante). La fecha que dispone en el ángulo superior izquierdo nos hace pensar en la intención de “apuntar” uno de los trabajos realizados en el día (sabemos que la serie se compone de varios); como si anclar el trabajo en un fragmento de tiempo preciso, le permitiera escribir (nos permitiera leer) un testimonio cotidiano del oficio. (*COM.*).

3.3. Siguiendo con la metodología utilizada hasta ahora, identificamos las *lexias* ya en el título de la obra: “*loco*” y “*arenal*”. O sea que se habla de un “*enfermo cuyas funciones mentales están*



alteradas”; o de quien tiene “*poco juicio*”; o, en sentido figurado, del que “*excede a lo común*”, según reza nuestro diccionario. Si focalizamos la atención en la segunda *lexia*, encontramos: “*suelo de arena movediza*”; “*extensión grande de terreno arenoso*”. En el dibujo lo que cuenta es el rostro. Inevitable asociarlo con el del propio artista, el conocimiento de sus autorretratos y de algunas fotografías no permiten la duda. Para quien no dispusiera de este conocimiento, sin embargo, bien podría tratarse de un loco a quien el artista representara en un paisaje arenoso. Es lícito, entonces, el primer interrogante: ¿quién es “*el loco del arenal*”? (HER. *Enigma 1: Identidad*). De lo que no cabe duda es que este rostro trasluce sufrimiento. O reconcentrada labor interior, pero dolorosa. Si retomamos el sentido de las *lexias*, bien podríamos interpretar que el dolor *altera* al protagonista de la obra o le *disminuye el juicio*, lo que, en cierto modo, lo convierte en un *enfermo*. Tomando el otro significado de *loco* (“*que excede lo común*”) nos alejaríamos apenas del sema *enfemedad* para acercarnos un poco más a los de *diferente, soledad* y *aislamiento*. Más aún si lo vinculamos al significado “*extensión grande de suelo arenoso*” claramente representada en la obra. Pero la soledad y el aislamiento de quien no

es como todos (del diferente) también puede ser fuente de dolor y ello ocasionar sufrimiento. Y quien sufre y se aísla puede sentir que el suelo que pisa (la realidad en la que está inserto) se torna “*arenas movedizas*”. Volvemos a los mismos semas, una y otra vez, desde diferentes connotaciones. (SEM. *Diferencia/ Soledad/ Aislamiento/ Incertidumbre*). El loco no mira lo que

tiene en la mano (ese objeto oscuro). Mira *con* el objeto hacia alguna parte, lejos de sí. (ACC. *Mirar*). Sin embargo, pareciera mirar algo que todavía no ve. O quizás no le interese encontrar nada para ver, sólo dejar que la mirada sea llevada por la distancia, lo cual nos plantea un segundo interrogante (HER: *Enigma 2: ¿qué mira “el loco del arenal”?*). Esta distancia es comparable a la que lo separa del horizonte y del paisaje a su espalda. Hay un atrás y un adelante. El atrás del dibujo -que en realidad opera como un *aquí y ahora* en el tiempo representado- es casi nada: algunos datos gráficos traducen lo vasto y lo yermo. El adelante no lo conocemos ¿lo conoce el artista? Otro enigma a develar. En el medio, “*el loco del arenal*” sostiene presumiblemente una piedra, un pedacito de ese paisaje vasto. O quizás es una porción de arena húmeda. La tensión de la mano que la contiene habla de su poco peso. Preferimos decir que *la contiene* a decir que *la sostiene*. No hay evidencia de *cargar* con el peso del objeto. Más bien pensamos en la actitud de alguien que indaga un *adelante* con un pedazo del *ahí y ahora* en la mano. Aunque también en ese indagar hay una triste demanda; o una afirmación desde la tristeza: *soy uno con esto, esto es lo que quiero, soy un loco*

en el arenal. (Vemos cómo los enigmas del código hermenéutico se van sumando, pero no obtenemos respuestas seguras, irrefutables; toda respuesta quedará en el terreno de la presunción). El hombre -el rostro- es el habitante único de ese páramo. Emerge de él como un fantasma callado. Lo sabemos por las rayas del lápiz que sugieren el cuerpo con algunas curvas y ondulaciones, por la mano laxa que cae sobre el regazo y apenas se denota, por las líneas casi imperceptibles que indican el horizonte hacia atrás y hacia la izquierda. Aymá ha puesto tanto énfasis en el rostro como lo ha depuesto en la figura: es un personaje sin carnadura, sólo un rostro que emerge de un ropaje vacío, pareciera habitado por el viento: un fantasma de sí condenado a errar en lo vasto y extenso. Es este rostro el que nos habla. Y esa mano, casi un interrogante sin destino cierto. De alguna manera, pareciera que el silencio *pesa* en el arenal. Y también la falta de respuestas. (*SIM. Interrogante existencial*). Disponemos de algunos datos sobre el paisaje del arenal reflejado en la obra: refieren a Rincón, población santafesina donde Aymá vivió y trabajó durante mucho tiempo. Rincón fue el "paraíso" que acogió durante décadas a muchos artistas y creadores en general, necesitados de un ambiente propicio para su tarea. Pueblo pequeño, pintoresco aún hoy y desde siempre, con sus calles y alrededores de arena, tranquilo e inspirador hasta el punto que hablar de Rincón era hablar de un reducto de la cultura donde dialogaban escritores, plásticos, cineastas, fue para el artista su hogar elegido. (*CULT.*). Aymá amaba el paisaje del arenal. No podemos ignorar esto en la relectura de la obra, en tanto forma parte de las condiciones de recepción de la misma. Se nos habilita a interpretar que el arenal lo *atraviesa*, lo contiene como su mano contiene la arena; se habitan



mutuamente. El título del dibujo aparece en letra manuscrita con caracteres muy pequeños, e indica un distanciamiento entre el Aymá autor y el Aymá protagonista de la obra (concediéndole crédito a nuestra hipótesis de que estamos ante un autorretrato situado espacialmente). Es el mismo autor el que se denomina "*loco*" y no *en*, sino *del arenal*, por lo tanto se asume como parte, presta conformidad a esa designación. El autor describe, además, un triángulo virtual en el cual los vértices de la base son designados por su firma y el nombre de la obra, en tanto el vértice superior lo señala de manera rotunda el rostro de "*el loco*". El triángulo connota, desde la sintaxis visual, equilibrio; podríamos pensar, entonces, que "*el loco*" está en equilibrio *dentro* y *con* el arenal; o en equilibrio consigo mismo, a pesar de lo movedizo y cambiante que supone un paisaje hecho de arena. (*COM.*).

4. Creemos que cabe aquí una pausa para la reflexión; hemos abierto y recorrido los textos de un modo inquisitivo. Nos queda la sensación, sin embargo, de que es mucho más lo que podría ser interrogado. En el momento feliz de hallar una respuesta, intuimos que ésta es sólo parcial y que, en términos semánticos, no todo es aprehensible. Desde la mirada descriptiva que denota, a la mirada interpretativa que connota, necesitamos recorrer este camino una y otra vez, de ida y de vuelta y aún en otras direcciones. Pero siempre el disparador ha venido del texto mismo, de alguna de esas voces identificadas que habla para nosotros en un tono más alto, se calla apenas para dar lugar

11. Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona, Lumen, 1977, citado por Gubern, Román, en *La mirada opulenta. Exploración a la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gili, 1987.

a la conversación con otra, o se superpone con la anterior complejizando el texto que se despliega, así, con tanta infinitud como el lenguaje mismo lo permite. Tratándose de textos no lingüísticos, organizados ya no en sintagmas lineales sino en *“bloques macroscópicos (...) cuyos elementos articulatorios son indiscernibles”*¹¹, nos parece que caben aún menos oportunidades para ceder a la tentación de una lectura con direccionalidad única, progresión confirmada u orientación precisa.

Vale aquí retomar a *Barthes*: *“La interpretación que tiene un texto inmediatamente encarado en su plural no tiene nada de liberal: no se trata de conceder algunos sentidos, de reconocer magnánimamente a cada uno su parte de verdad; se trata de afirmar, frente a toda indiferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible”*.

Ciertamente, nada ni nadie -ni método ni teoría- pueden confirmar la certidumbre de nuestra lectura. Lo cual promueve la duda, acostumbrados como estamos a depender de un cierre, de un punto final que clausure las especulaciones primeras.

Continúa la cita: *“Sin embargo, esta afirmación necesaria es difícil, pues al mismo tiempo que nada existe fuera del texto, no hay tampoco un todo del texto (...); es necesario simultáneamente librar al texto de su exterior y de su totalidad”*.

A ello nos referíamos en página anterior, cuando mencionamos el alcance limitado de nuestra lectura, aún cuando *la letra* provenga del texto mismo. *“Todo esto quiere decir que en el texto plural no puede haber estructura narrativa, gramática o lógica del relato; si en algún momento éstas dejan que nos acerquemos es en la medida (...) en que estamos frente a textos no totalmente plurales: textos cuyo plural es más o menos parsimonioso.”*¹²

Consideramos este concepto relevante luego del proceso realizado. En las tres obras, sometidas a más y distintas lecturas seguramente

incompletas- y al entrecruzamiento desordenado de los códigos, el *qué* y el *cómo* de lo representado, lo patente y lo latente, se vuelven sobre el mismo discurso. Podemos dudar de la identidad del personaje en *“Chile...”* (torturador o torturado), pero no podemos dudar del sema *muerte* que instala la obra; dudamos también si el dibujante es Aymá y la modelo una mujer, estatua o diosa, pero no dudamos de los sentidos *femenidad/masculinidad* que la sostienen; nos ocupa dilucidar si *“el loco del arenal”* es un enfermo o un ser poco común (y si es el propio artista), pero tenemos la certeza de la soledad y del aislamiento significados. Recuperando el concepto, entonces: ¿son las obras de Aymá textos enteramente plurales, cuyos relatos escapan a toda *“estructura narrativa, gramática o lógica”*? Creemos mejor entenderlos como partícipes de un plural limitado; o si se quiere, abarcable -aún sosteniendo espacios para la duda- en tanto sí podemos reconstruir un relato en el que hechos y protagonistas ponen en circulación ciertos sentidos *legibles*.

Intuimos que el hecho de que las obras de Aymá se encuadren dentro de la figuración colabora en el logro de ese *“plural parsimonioso”* al que refiere *Barthes*. El primer acercamiento nos permitió denotar el *corpus* (describirlo “objetivamente”, en tanto reconocible). Este no es un hecho menor; el encuentro con la obra y la factibilidad de una primera lectura interpretativa, se ven facilitados -decimos facilitados, no posibilitados- por la condición figurativa. Al final del recorrido concluimos que sería posible sintetizar las lecturas de los tres dibujos enunciándolos a través de sus semas fundamentales. Al decir de *Barthes*, *“la denotación no es el primero de los sentidos pero finge serlo; bajo esta ilusión, no es sino la última de las connotaciones (la que parece a la vez fundar y clausurar la lectura.”*¹³

Nos preguntamos si el camino recorrido hubiera sido el mismo (o similar) de haber elegido un *corpus* donde primara la abstracción o en el que,

12. Barthes, Roland. S/Z. Madrid, Siglo XXI, 1980. Pág. 3

13. Op. Cit. Pág. 6

al menos, la figuración se diluyera en un planteo demasiado ambiguo. Para ello debiéramos conocer a ciencia cierta el alcance del concepto “*conjunto signifiicante*” mencionado en la metodología de *Fabbri y Marrone*. La ignorancia de esta precisión nos deja, por el momento, pendientes de respuesta.

Por último: destacamos en el inicio de este trabajo la utilización maestra de la línea que caracteriza a Aymá; podríamos decir que su condición de dibujante emerge por encima de todo y que aún tratándose de un *corpus* integrado por obras de temática y técnicas diferentes, es esta circunstancia, precisamente, la que lo confirma: agresiva como latigazo (Aymá testigo de su tiempo); contorno fino y sutil (Aymá tematiza su oficio); gris de sombra y esbozo (Aymá se vuelve sobre sí mismo), la línea crea, para nosotros, la ficción del texto.



Bibliografía:

Barthes, Roland

S/Z.

Madrid, Siglo XXI, 1980.

Fabbri, Paolo y Marrone, Gianfranco

Semiótica in nucce. Vol. 2. Teoría del discurso. Roma, Meltemi, 2001.

En Seminario Semiótica del Arte (Prof. Isabel Molinas), Escuela Provincial de Artes Visuales, 2004.

Gubern, Román

La mirada opulenta. Exploración a la iconosfera contemporánea.

Barcelona, Gili, 1987.