

RELACIONANDO EXTREMOS OPUESTOS: EL ARTE ABSTRACTO Y LA RÉPLICA HUMANA EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN.

Relacionando extremos opuestos: el arte abstracto y la réplica humana en el cine de ciencia ficción.

Buenas noches. Mi nombre es Rubén Díaz de Corcuera. Soy licenciado y doctorando en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Sólo hace un año que inscribí mi propiedad de tesis titulado “Signos extremos en el arte: super ícono, ultra signo, lo abstracto y el todo”, del que proceden una buena parte de las ideas que intentaré comunicarles aquí esta noche. Añadir únicamente que este proyecto de investigación ha sido parcialmente financiado por una beca KREA de investigación de la fundación Caja Vital.

Por lo que me ha dicho Guadalupe, esto quiere ser más bien una charla que una conferencia. Así que mi idea es exponer rápidamente el tema, de la manera más sintética posible, ilustrando con algunas imágenes las ideas que vaya desgranando. Mi intención es pasar rápidamente a la tertulia. Donde espero con verdadero interés sus aportaciones personales a las ideas de lo abstracto y de la réplica humana que expondremos aquí.

En todo caso, ni que decir tiene que pueden ustedes interrumpir, preguntar y solicitar aclaraciones en cualquier momento de mi exposición.

PRESENTACIÓN DEL TEMA. ANTECEDENTES Y ENFOQUE.

Bien. El título de la charla es como ustedes ya conocen: ‘Relacionando extremos opuestos: el arte abstracto y la réplica humana en el cine de ciencia ficción’.

Ya va dicho que la idea que se desprende del título proviene de mi actual trabajo de investigación sobre signos extremos en el arte.

En el título se propone un problema y se apunta en cierto modo una solución. El problema que se propone es relacionar arte abstracto o lo abstracto como concepto (ya que el arte abstracto es sólo un capítulo o subconjunto de lo abstracto) con el tema de la réplica humana en la literatura fantástica y en el cine de ciencia ficción. La solución que se apunta en el título es considerarlos como extremos opuestos, pero formando parte de un mismo eje.

Trataba de ser un título con gancho, de ahí que se plantee casi como acertijo o enigma. Un poco como esos chistes que empiezan “En qué se parece tal y tal cosa”. Por ejemplo ¿en qué se parece un Argentino a una vaca? En que la vaca da leche y el argentino dice Dale Ché.

En fin. Todos conocemos algún chiste de estos. Les podríamos llamar chistes de planteamiento icónico, chistes basados en la dificultad de ver un parecido entre dos objetos, que al final, no obstante, existe.

Ya veremos más adelante a qué nos referimos exactamente con este concepto de iconicidad. Pero para ir avanzando podemos decir que, según la teoría clásica, una cosa A pasa a ser considerada un signo de tipo icónico cuando representa a otra cosa B que está ausente a la que podemos reconocer de algún modo en la primera. O sea que ambas cosas, icono y objeto, exigen el mismo tipo de esfuerzo cognitivo.

Bueno, volviendo al tema. Para intentar demostrar que sí existe esa relación entre lo abstracto y las copias complejas, los simulacros o facsímiles humanos, les anuncio que deberemos recurrir a la semiótica, ciencia del signo, y en concreto, dentro de la semiótica, a la disciplina que realiza el esfuerzo de comprender la relación entre signos y objetos, que es la semántica lógica.

Les digo desde ya que otros semióticos han intentado antes esta empresa de relacionar lo icónico y lo abstracto. El modo de hacerlo ha sido colocarlos en el mismo eje pero en extremos opuestos. Según esta semiótica lo abstracto sería también icónico, sería representación en el ámbito del reconocimiento, sólo que, paradójicamente sin reconocimiento, es decir, un acto de representación icónica ineficaz, fallido.

Pondré un ejemplo extraído de la historia del arte. El divino Leonardo Da Vinci recomendaba como método inspirador para la pintura, arrojar un trapo húmedo contra una pared y luego tratar de ver en aquella mancha de humedad un paisaje o una escena de batalla, etc. Pues bien, si no fuésemos capaces de trascender de la mancha, es cuando estaríamos, según esta teoría, en presencia de lo abstracto.

Esta sería, como les digo, una de las posibilidades a la hora de relacionar la réplica humana en el cine de ciencia ficción y el arte abstracto. La réplica humana sería un ejemplo extremo del signo icónico, un icono completo, capaz de mover a engaño. Pues como dicen los semióticos del Grupo MI, yo puedo ser engañado por un signo icónico pero entonces ya no es para mí signo de un objeto sino ese objeto mismo.

Lo abstracto, por el contrario, sería un ejemplo extremo del signo icónico pero en el lado opuesto, sería una representación tan en el extremo inferior de lo icónico, que podría pensarse que no hay representación.

Otra posibilidad de relacionar lo abstracto y lo super icónico es la que yo intentaré argumentar en esta exposición. Mi idea a este respecto es que el signo icónico

sólo es, por decirlo empleando otra imagen, un espejo introducido al interior de un mundo ya semiotizado, ya segmentado y significado por la memoria individual y colectiva, por la cultura, y que lo que subyace a ese mundo tiene más bien la forma de otra clase de signo, el índice. Nuestra forma de relacionar la réplica humana, el más difícil todavía en cuestión icónica, y lo abstracto, esa especie de iconicidad próxima a cero, será reducirlo todo a índice, a una clase diferente de signo. Hacer, de alguna manera, una tabla rasa.

Estas serán entonces las cuestiones que trataremos en esta charla. Espero no haber resultado demasiado oscuro o técnico hasta ahora. Les reitero que pueden ustedes interpelarme y solicitar aclaraciones o hacer sus aportaciones en cualquier momento.

S O B R E L A S E M I Ó T I C A .

Bueno he pronunciado ya, me temo, unas cuantas palabras antipáticas: la palabra signo y la palabra semiótica, la palabra icono y la palabra índice.

Y creo que quizá es el momento de explicar un poco de qué trata la semiótica y dentro de la semiótica cuál es mi área de interés, y dentro de mi área de interés qué significa icono y qué significa índice, antes de poderlos relacionar en lo abstracto y en la réplica humana.

Como ya va dicho, semiótica o semiología es la ciencia del signo. Se trata de una ciencia humanística iniciada más o menos simultáneamente por el suizo Ferdinand de Saussure, desde la lingüística, y por el norteamericano Charles Sanders Peirce, desde la lógica, a finales del siglo XIX y principios del XX.

(El curso de lingüística general de Saussure, fallecido en 1913, es una obra póstuma publicada en 1916. Peirce falleció en 1914, escribió 2 libros y unas 80.000 páginas de artículos y reflexiones sobre una amplia variedad de cuestiones, la mayor parte de las cuales no fueron publicadas en vida del autor).

Ambos autores llegaron por caminos diferentes a la conclusión de que el pensamiento no es otra cosa que articulación de signos.

Partiendo del análisis lingüístico Saussure define el signo como la unión de una imagen acústica y un concepto (los conocidos significante y significado que han llegado hasta nuestro lenguaje coloquial). El signo lingüístico es, para este autor, como un folio de dos caras, en una de las caras hay algo constituido sustancialmente de sonido (sólo pensado o pensado y emitido), y en la otra cara hay algo de diferente sustancia, que es el concepto.

La imagen del folio es acertada. Habrán advertido que no hay folio de una sola cara. Si ustedes se enfrentan, por ejemplo, a una lengua que no comprenden, por ejemplo al idioma letón (¿hay algún letón en la sala?), si yo les leo ahora mismo un poema en letón, tendrán ustedes una acusada experiencia de una de las caras del folio, la del significante. Quizá deducirán que en la otra cara tiene que haber algo. Pero la tupida red de conceptos que constituye la mente de ustedes, no se verá incrementada en modo alguno, no recibirá ninguna aportación atribuible a la lectura del poema. No se habrán ustedes beneficiado, en definitiva, de ningún signo.

En cualquier caso, el signo lingüístico se caracteriza como tal no por el significado sino por el significante, por la sustancia y forma del significante, que es sonora y fónica. Saussure considera que significantes hechos con otro tipo de sustancia, también pueden constituir signos formando pareja con conceptos y significados existentes en la mente, constituidos o no a partir del lenguaje. Una de las grandes polémicas de la semiótica será precisamente la que versa sobre la prevalencia del signo lingüístico sobre otro tipo de signos (el signo visual por ejemplo) y sobre la estructura o articulación de los significantes de estos otros signos no lingüísticos (la existencia o no de estructura, de códigos, en el caso del signo visual, por ejemplo).

En todo caso, Saussure establece la necesidad de una ciencia general del signo de la que formaría parte la lingüística y a esta ciencia le llama Semiología.

Peirce por su parte define el signo como una operación de sustitución de una cosa por otra. Un enlace que se establece entre algo que actúa representando (a lo que denomina el representamen) y algo representado (a lo que denomina objeto), con el concurso necesario de otro signo que autoriza tal operación de sustitución o representación (al que Peirce denomina interpretante). Como estamos entre amigos y para poder seguir hablando del tema que nos ocupa sin aumentar la confusión, me atreveré a equiparar el representamen de Peirce al significante de Saussure y su interpretante al significado. Por lo tanto a partir de ahora intentaré hablar sólo de significantes, significados y objetos, aunque de vez en cuando se me escape lo de signo interpretante cuando quiera decir significado.

Pues bien, según Peirce, el significante media entre el objeto y el significado y el objeto se destaca como tal gracias al enlace establecido previamente entre significante y significado.

El modelo de Peirce es interesante por muchos conceptos. Me gustaría destacar algunas implicaciones del mismo.

En primer lugar, la semiótica de Peirce no nace del análisis lingüístico sino que quiere preceder a este, quiere explicar

el lenguaje a partir de la mente y no la mente a partir del lenguaje.

En segundo lugar es importante destacar que para Pierce el significado que media entre significante y objeto, no es más que otro signo, es decir otro enlace de significante y objeto mediado por otro significado. A esta especie de regresión infinita de un signo a otro Pierce le llama semiosis ilimitada. La semiosis ilimitada es para Pierce la piedra angular del pensamiento humano (y hay que avisar de que para Pierce, el hombre es sólo eso, pensamiento, es decir, signo).

Por último. Este esquema triádico sirve para abrir la posibilidad a una clasificación de los signos a partir de la relación de los significantes con sus objetos, que es sobre la que vamos a apoyar todo nuestro discurso, y que pasaremos a enunciar a continuación.

El análisis de la relación entre significante y objeto, conduce a Pierce a la conclusión de que sólo hay tres clases de signos, sólo tres clases: iconos, índices y símbolos.

Iconos serían aquellos signos en los que se reconoce al objeto en el significante como se reconoce al objeto en el objeto mismo. Los conceptos de representación y de reconocimiento son consustanciales a este tipo de signos.

Índices serían aquellos signos en los que el objeto causa su significante, formando un par orgánico con él. En el índice el objeto, a menudo inaccesible para los sentidos, se revela en alguno de sus significantes.

Símbolos serían aquellos signos en los que el significante no tiene relación con su objeto más que la que surge precisamente del establecimiento por convención o acuerdo expreso, de tal enlace.

Pondré algunos ejemplos.

Una escultura de cera de las que se pueden ver en los típicos museos de cera, sería un icono. Una escultura clásica, también. Obviamente los significantes producidos por todas las artes fotográficas cuando favorecen el reconocimiento: fotos, cine, vídeo, holograma, etc. Y por la pintura, digamos, realista. Pero no sólo hay iconos en el canal visual. También serían iconos las onomatopeyas en el canal auditivo. Iconos serían también los sabores artificiales en la industria alimentaria (por ejemplo la vainillina en lugar de la vainilla). El eskai sería un icono del cuero, en el canal táctil. En el canal olfativo es más difícil encontrar este tipo de signos, ya que, por algún motivo, se presta poco a la representación. ¿Se les ocurre a ustedes algún icono basado en el olor?

El mundo natural es una fuente llamativa de fenómenos icónicos, que en este ámbito se conoce como mimetismo. Crípsis es la denominación científica del camuflaje: insectos

que se hacen pasar por ramas y hojas (insecto palo, mariposas kallima). En el mimetismo llamado batesiano o defensivo, insectos y animales han evolucionado hacia el parecido aparente con otros insectos y animales más peligrosos o más fuertes, al objeto de eludir la acción de los depredadores (por ejemplo, moscas que parecen abejas). En el mimetismo de Peckman o agresivo, el procedimiento es el inverso, los depredadores se hacen pasar por especies inofensivas, imitando el vuelo, la apariencia, el olor, etc. Lo que les permite acercarse a sus presas, sin espantarlas.

Índices o indicios serían: Los síntomas más o menos evidentes de las enfermedades, las pústulas con respecto a la viruela, por ejemplo. Todos los rastros y huellas que puedan ustedes imaginarse serán habitualmente índices, la pincelada y en general la técnica característica de un artista, índices del propio artista en el cuadro. El olor con respecto a su causa (el olor a corrupción con respecto a la presencia de un cadáver). Los restos biológicos (fluidos corporales, ADN, etc.), la impresión dactilar y otro tipo de rastros personales. Grandes intérpretes de índices serían los forenses y los detectives en el ámbito de la investigación criminal, los médicos en el ámbito de la enfermedad, los rastreadores en el ámbito de la guerra, la caza y, en general, la vida salvaje (al parecer los indios de las praderas alcanzaron la excelencia en esta especialidad).

Del análisis de los índices se desprende rápidamente que hay dos clases y creo que sólo dos clases de índices: los síntomas y las huellas, según el objeto causante de su significado sea actual, esté dinámicamente conectado a su objeto, o pertenezca al pasado. Las pústulas serían un síntoma y las cicatrices una huella de la viruela. Les ruego que retengan esta distinción entre huella y síntoma porque será crucial para nuestra exposición más adelante.

Y finalmente están los símbolos. Los símbolos por excelencia serían, como habrán adivinado ya todos ustedes, la mayor parte de los signos lingüísticos, las palabras. La palabra sol no caracteriza al sol, el sol no causa su palabra en ningún idioma conocido.

EL CONCEPTO DE DENOTACIÓN.

Por denotación entendemos el objeto, digamos para entendernos, tangible, de un signo. O sea los entes físicos, las cosas mismas, genérica o individualmente aludidas por el signo. En el caso, naturalmente, de que haya denotación, porque, como señala el semiótico Charles Morris: "...si bien todo signo tiene un designatum, no todo signo tiene un denotatum. [...] Un designatum no es una cosa sino un tipo de objeto o conjunto de objetos, y como es sabido un conjunto puede contar con muchos miembros, con uno solo o con ninguno. Los denotata son los miembros del conjunto."

El signo icónico unicornio y el signo lingüístico unicornio tienen ambos significantes y significado, lo que no tienen es denotación. De todos modos, si alguna vez nos encontráramos con un unicornio, sería para nosotros fácil reconocerle, gracias precisamente a haber frecuentado en alguna ocasión su signo icónico, que necesita de la denotación aunque sólo sea como posibilidad.

Dicho de otro modo. El signo icónico es caracterizador, pero también se puede realizar esta labor caracterizadora con una finalidad, digamos, fantástica. Y vale decir en tal sentido que el género fantástico está obsesionado precisamente con el iconismo.

DIFERENCIAS ENTRE LA DENOTACIÓN EN EL ICONO Y EN EL ÍNDICE.

Pero volviendo a la cuestión de la denotación. Es oportuno señalar ya las diferencias sustanciales que hay entre la denotación en el icono y la denotación en el índice.

En el icono, se reconoce un objeto, y es de esta manera como el icono lo denota. Pero se reconoce ese objeto porque en todo caso el objeto es reconocible. Como dice Umberto Eco, no puede haber signo icónico de un objeto ignorado. La denotación va del significante icónico a un objeto previamente segregado como tal de entre la masa significativa del mundo. El signo interpretante del icono vale también como signo interpretante de su objeto.

En el índice no hay reconocimiento de objeto, ya que este es a menudo intangible u oculto. Como dice Luis Prieto, se trata de “un hecho inmediatamente perceptible que nos hace conocer algo a propósito de otro que no lo es”. En el índice lo que cuenta es la conexión causal existente entre ambos. El significante es precedido por su objeto y existe con independencia de que podamos interpretarlo, de que tenga un significado o no.

En resumen el significante icónico es transitivo en dirección al objeto. Precisa del significado, de los signos interpretantes, y va en dirección al objeto. El significante es un sustituto, un representante, un vicario de su objeto.

El significante indicial no es necesariamente transitivo hacia su objeto, el tránsito obligado es más bien desde el objeto al significante. Y en todo caso no hay caracterización del objeto en el significante (a no ser que adjunte además un elemento icónico, como ocurre por ejemplo en la huella de un pie en el barro).

A qué queremos llegar con todo esto. Muy sencillo, me gustaría que llegaran ustedes a la idea de que el significante de los índices se constituye en el objeto de los iconos. Que el objeto es el punto de encuentro de índice e icono. Que la masa significativa es índice sintomático, transformada por el reconocimiento, por la memoria individual y

colectiva, por la cultura, en objeto reconocible, en objeto de rango icónico.

ABSTRACCIÓN COMO AUSENCIA DE RECONOCIMIENTO DE TIPO ICÓNICO. Quiero ahora regresar a lo abstracto, caracterizado inicialmente como fracaso en el reconocimiento.

Sobre lo que me interrogaré ahora es sobre la importancia del contexto en este hecho.

A principios del siglo XX, lo que se produjo no fue el descubrimiento de lo abstracto, sino la emergencia a la pintura de una sensibilidad que como apuntaba el filósofo Worringer en su ensayo “Abstracción y Empatía”, es una corriente que recorre la historia del arte, de extremo a extremo.

Así pues lo abstracto en el arte del siglo XX es más un reencuentro que una invención. Según la historiadora Anna Moszynska los detonantes de la abstracción en el arte moderno son la fragmentación de la forma por la adopción simultánea de diferentes puntos de vista (provocada por el cubismo), la autonomía del color heredera del postimpresionismo (característica de abstracciones como la del orfismo y el sincronismo), los intentos de representación del movimiento veloz y de la máquina (futurismo, rayonismo, dadaísmo) y la influencia de la música (Ciurlionis, Kupka, Kandinsky, Klee).

Fuere uno u otro el detonante, la dificultad, la novedad del objeto de representación, o la acción practicada directamente sobre los significantes, el hecho es que, como señala Cor Blok: “todos los intentos de descripción de estas obras por parte del público receptor de la época hacen referencia a la falta de un objeto reconocible”. Circunstancia que no es nueva en la historia del arte (idéntico desconcierto provocaron en su época Turner y los impresionistas, como ha indicado Gombrich).

En la emergencia de la abstracción hay, por tanto, un elemento contextual, una prevalencia anterior del iconismo, sumamente significativa.

ABSTRACCIÓN COMO ÍNDICE HUELLA. Manifestaciones abstractas como las del Action Painting o el Informalismo caracterizan directamente el arte abstracto como arte de indicio. De huella, para ser más exactos.

El objeto de los signos presentes en estas obras de arte abstracto, sería, aquel y/o aquello que imprimió su marca sobre el lienzo.

Citaré a este respecto un texto de Antoni Tàpies: "...mis cuadros, por primera vez en la historia, se habían convertido en muros. (...) ¡Cuántas sugerencias se pueden desprender de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrepitas; señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos de la naturaleza; sensación de lucha, de esfuerzo; de destrucción, de cataclismo; o de construcción, de surgimiento, de equilibrio; restos de amor, de dolor, de arco, de desorden; prestigio romántico de las ruinas; aportación de elementos orgánicos, formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia; sentido paisajístico, sugestión de la unidad primordial de todas las cosas; materia generalizada; afirmación y estima de lo terreno; (...) campo de batalla, jardín; terreno de juego; destino de lo efímero..." (Tàpies. Comunicació sobre el mur).

En el land art (Smithson, Muelle en espiral, 1970; Richard Long, Seis círculos de piedras, 1981) y en el body art (Chris Burden, Shoot, 1971; Dennis Oppenheim, Position for Second Degree Burn, 1970) encontramos esta misma idea de la obra de arte como huella. Huella del mundo sobre el cuerpo humano, huella del hombre sobre la naturaleza.

Santos Zunzunegui señala, además, que "toda imagen es una huella de su acto productor". Lo que equivale a decir que toda obra de arte es abstracta a este nivel.

ABSTRACCIÓN COMO ÍNDICE SÍNTOMA.
El neurólogo Oliver Sacks documenta los testimonios de algunos ciegos de nacimiento que cobraron la visión tras una intervención quirúrgica. Casos me parecen que bastantes claros de enfrentamiento sensorial a significantes visuales en condiciones de ausencia total de una experiencia visual precedente, sin haber podido por tanto constituir en la mente de los sujetos el equivalente a significados o signos interpretantes de tipo visual. Estos pacientes reúnen la doble condición de neonatos al sentido de la vista y de adultos capaces de transmitir la experiencia adecuadamente.

Uno de tales pacientes, Virgil, relata sus primeros instantes de vidente: "en ese primer momento no tenía ni idea de lo que estaba viendo, había luz, había movimiento, había color, todo mezclado, todo sin sentido, en una mancha. En ese momento de la mancha brotó una voz, una voz que dijo: ¿Y bien? Entonces y sólo entonces, comprendí finalmente que aquel caos de luz y sombras era una cara, de hecho, la cara del cirujano" (Un antropólogo en Marte).

Nos encontramos por tanto, ante la experiencia insólita de significantes sin significado, mensajes sin código, percepción sin semántica que le de soporte.

Abstracción pura. La última frontera en cuestión abstracta, repetidamente anunciada por los pintores abstractos desde Malevitch hasta Ad Reinhardt, pasando por Piet Mondrian, pero nunca efectivamente alcanzada.

¿Cuál es la forma semiótica del mundo situado en este nivel de la pura sensación, en un nivel significante puro?

Yo diría que tal signo sólo puede ser un índice.

Por un lado, la percepción tiene la apariencia de una cadena indicial. El estímulo distal (los caracteres físicos objetivos presentes en el estímulo, está conectado dinámicamente al estímulo proximal (aquello que entra dentro del umbral de percepción y competencia de cada sentido), luego el segundo es índice síntoma del primero, y el estímulo proximal está dinámicamente conectado al percepto, la organización estructural del estímulo, que transforma el estímulo pero no rompe el vínculo con él, luego el percepto es un índice síntoma del estímulo proximal.

Por otro lado el índice es el único signo que admite la ocultación del objeto causante y la ausencia de un significado interpretante.

El mundo o cualquiera de sus partes sería, sin una conciencia interpretante opuesta, puro carácter significante, indicio inmediato y dinámico causado por objeto u objetos inalcanzables.

LA SUPER ICONICIDAD Y EL ÍNDICE.
Me gustaría ahora proseguir mi exposición en el otro extremo apuntado en el título de la charla: la réplica humana en el cine de ciencia ficción. Para ello me gustaría hacer mención a dos principios o leyes semióticas. El principio de alteridad y el principio de economía expresiva.

El principio de alteridad dice que significante y objeto no pueden compartir estímulo, que el significante necesariamente tiene que ser otra cosa distinta de su objeto, pues en caso contrario no habría signo. La fórmula medieval del signo es precisamente: signum, aliquid estat pro aliquid (signo, algo que está en lugar de otra cosa).

El principio de economía expresiva dice que el significante debe tener, por utilizar un término de la física, un peso específico inferior al del objeto, para que merezca la pena como signo. Las palabras son un ejemplo de máxima economía expresiva. Piénsese por ejemplo en la palabra Universo.

Después de lo dicho hasta aquí sobre los iconos, sospecho que ustedes ya estarán detectando cierta contradicción entre este tipo de signo, el icono, y los dos principios mencionados.

La contradicción es que el signo icónico tiene una función caracterizadora, su eficacia denotativa descansa sobre este poder caracterizador de su objeto. La economía expresiva con la que se presenta, no es auténtica, ya que su ambición es informativa, extensiva, in extremis sustitutoria. En la iconicidad hay un germen autodestructivo, el icono aspira de alguna manera al super icono, al simulacro, a la violación de la alteridad.

El signo icónico podríamos decir entonces que realiza este difícil equilibrio: su vocación es el simulacro, ofrecerse a la semiosis en los mismos términos que se ofrece el objeto iconizado, pero ofrecerse como signo, no como objeto.

Al signo que puede consumir provisionalmente el engaño, le podríamos llamar como hemos venido haciendo hasta aquí, super icono. Y al signo capaz de culminarlo definitivamente, le podríamos llamar ultra signo, porque es un signo que se sitúa más allá, porque es un signo que acaba de dejar de serlo.

EL SUPERICONO HUMANO EN LA CIENCIA FICCIÓN.

He encontrado en la literatura y en el cine fantásticos y de ciencia ficción una amplia representación de supericonos y ultrasignos de objeto humano.

¿Por qué esta obsesión del género fantástico, se preguntarán ustedes, con el super icono, el facsímil, humano? La respuesta es obvia, el significado es una dimensión humana, el significado tiene que ver con el ámbito humano de interés. Hay que pensar que no hay nada más susceptible de iconicidad para un ser humano que otro ser humano.

Así que puestos a transgredir los límites del signo con su objeto, qué puede resultar más siniestro, que la ruptura del límite entre signo y objeto cuando se trata de representaciones de seres humanos.

Supericonos humanos personalizados. Es decir, aquellos que tratan de copiar seres humanos concretos, con nombres y apellidos. Mecánicos: la familia de androides de “Crónicas Marcianas” (Ray Bradbury); las esposas perfectas del filme de Bryan Forbes “The Stepford Wives” (1975). Orgánicos: los ultracuerpos de “Invasión of the Body Snatchers” (Don Siegel, 1956); el personaje de Mística en “X-men” (Bryan Singer, 2000).

Super iconos humanos genéricos. Es decir, aquellos que tratan de copiar al ser humano, no a uno concreto. Mecánicos: el androide infiltrado como humano por la compañía fletadora del Nostromo (en “Alien, el octavo pasajero” de Ridley Scott, 1979); el niño androide programado para amar, de “Inteligencia Artificial” (el filme de Spielberg de 2001 basado en la novela de Brian W. Aldiss “Supertoys last all summer long” de 1969). Orgánicos: los Nexus 6 de la novela de Philip K. Dick “¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?” de 1968, adaptada al cine por Ridley Scott (Blade Runner, 1982). A medio camino entre mecánicos y orgánicos, o, mejor dicho, recorriendo tal distancia, el mito clásico de Pigmalion (que puede considerarse el relato fundacional en este campo), en Pinocho (“Le avventure di Pinocchio”, Carlo Collodi, 1883), en “The Bicentennial Man” (Chris Columbus, 2000) y en “Demon Seed” (Donald Campbell, 1977). Y podemos citar también un caso de facsímil humano genérico con soporte en un ser humano particular en “Zelig” (Woody Allen, 1983).

Ultra signos humanos. A esta categoría estarían a punto de pertenecer las reproducciones humanas creadas por “Solaris” (Stanislaw Lem, 1961), un planeta capaz de traer a la vida o resucitar los fantasmas personales de un grupo de científicos allí destacados (y cuya fascinante expresión de sí mismo es incomprensible, irreconocible, cabe decir, abstracta). De esta novela se han hecho dos versiones cinematográficas, la de Andrei Tarkovsky de 1972 y la más reciente de Steven Soderberg de 2002 (protagonizada por George Cloney). Las dos son recomendables.

Y ya en la categoría plena de ultra signos situaremos los clones humanos perfectos de “El sexto día” (Roger Spottiswode, 2000). Aunque esta última película es, en mi opinión, bastante fallida, fantasea como ninguna otra sobre la idea del ultra signo, y las posibilidades del encuentro de la copia perfecta con su original.

EL ÍNDICE EN EL CAMINO HACIA EL SUPER ICONO Y EL ULTRA SIGNO.

Si se lleva el significante icónico al extremo representado por el super icono, es decir a sus límites con el objeto, a la igualdad aparente de uno y otro, veremos, en todos estos ejemplos filmicos y literarios, la importancia que cobra un nivel de percepción más profundo, el nivel, podríamos decir, forense, al que se acude para asegurarse de que los seres humanos son legítimamente lo que parecen y no signos super icónicos.

En estos niveles de percepción, habitualmente tecno mediados, mandan por lo general los índices, los significantes directamente causados por su objeto que

constituyen por su propia naturaleza, pruebas de una cosa u otra (pruebas de autenticidad).

Los índices, son, por tanto, lo único que separa al significante super icónico de su objeto, al facsímil del original, a la falsificación arqueológica de la antigüedad verdadera, a la moneda falsa de la moneda legal, al sucedáneo de la sustancia genuina, al objeto artístico original de su reproducción (Benjamin) y de su falsificación.

Lo que significa por otra parte que el camino de la super iconización es en todos los ejemplos planteados, el de la incorporación de índices al icono.

Todo lo cual, invita a pensar, de nuevo, que el objeto no es sino un gran índice, un gran complejo indicial, del que el icono sólo cubre una parte, la aparente.

Entonces, el índice sería la célula semiótica, el principio de la cadena inferente que va hasta la constitución del objeto y del objeto al icono y más lejos.

CONCLUSIÓN FINAL.

La conclusión final por tanto, sería, que las réplicas humanas imaginadas por la literatura y el cine fantástico y de ciencia ficción, y lo abstracto, son el resultado de una orientación extrema hacia los índices con la intención en el primer caso de asegurar el reconocimiento del objeto, para poder suplantarlo, y, en el otro, escapando precisamente de tal reconocimiento.

Y ahora creo que podemos entender mejor las palabras del fotógrafo abstracto Adam Fuss: "abstracto es todo". Y las del pintor abstracto Günther Förg: "el arte abstracto hoy es lo que se ve y nada más".

Los extremos se tocan.

Para mí esto sigue siendo una paradoja sobre la que creo que todavía tendré que pensar algún tiempo más.

Y con esto doy por terminada la charla. Espero que les haya resultado estimulante. Muchas gracias por su indulgencia.

Rubén Díaz de Corcuera.

Conferencia dictada en el paraninfo de la Escuela de Bellas Artes de Vitoria el 27 de enero de 2009.

