



**Apuntes para una Semiótica de la Deconstrucción, seguidos de una aplicación práctica sobre el cine de Cifesa**

**Josep Franco i Giner**

Universitat de València

Nos gustaría aprovechar esta ocasión para acercar, todavía un poco más, esos dos campos teóricos, la Semiótica y la Deconstrucción, abriendo un nuevo horizonte en su posible aplicación, que ya no sería teórico. Es necesaria, a nuestro entender, esa aproximación de las posiciones más radicalmente enfrentadas que todavía dibujan este panorama doble: a la izquierda, pongamos por caso, Iteratividad, Semiótica, Estética de la Identidad, del reconocimiento, de la repetición; Platonismo, Racionalismo, Hegelianismo, Marxismo; Comte, Hegel, Lukács, Greimas, etcétera, y todo un plantel que ve en la repetición del signo la posibilidad de una ley general, que ve en la diversificación de fenómenos, pura apariencia y, por lo tanto, la posibilidad de reducción. Los propios estructuralistas, que ven en el hecho de que la repetición, la iteración, aumenta la coherencia de un texto, la posibilidad [240] de las isotopías semánticas, el hecho de que debajo de lo aparente hay que buscar lo esencial de las estructuras profundas, etcétera. A la derecha, por ejemplo, Iterabilidad, Deconstrucción, Estética de la oposición, de la diferencia, de la innovación; un empirismo que excluye leyes generales; Hobbes, Hume, Derrida; el hecho de que la repetición de un texto produce siempre un nuevo sentido; que no es posible repetir un signo sin cambiar su identidad, que la repetición no aumenta la coherencia, sino que deshace el texto (semánticamente) y el contexto (pragmáticamente); que la iterabilidad produce una dispersión semántica, una diseminación, y que no permite, por lo

tanto, que el signo permanezca idéntico a sí mismo, y que al mismo tiempo inaugura una paradoja: posibilita una pragmática contextual cambiante, abriendo así todos los contextos, etcétera.

Hay, en este panorama doble que nos sirve de marco para empezar nuestra exposición, un olvido. Se sigue situando a la repetición entre la identidad y la diferencia, entre la no-diferencia y la indiferencia, situando el problema, tanto de la Semiótica como de la Deconstrucción, en el hecho de la pertinencia de las clasificaciones, de las comparaciones. Si bien se reconoce que la Deconstrucción es un correctivo al excesivo racionalismo de la Semiótica, no se deja de querer incluirla en ésta. Y eso por una razón obvia: en ambos casos, al tratarse de dos teorías, será el *Yo* quien las enuncie. En este *Yo*, pongamos por caso, podemos incluir, Mensaje; Indiferencia: género humano; todos los hombres somos iguales: Estado, Feminismo, Nacionalismo, Marxismo, pero también, diferencia, individualidad, efecto real de la sociedad capitalista. Lengua, código, social; Circulación, Productividad, Transparencia; Hegel, Saussure, Hjelmslev. Pensamiento, Razón, Identidad, Contexto, Reducción, Semiótica, Deconstrucción, Significado, Linealidad del Lenguaje, Achatamiento, Comunicación-Información, Nube, Respuesta.

Nuestra propuesta es abrir el *se*, el cuerpo, al texto, a la mirada e intentar una Semiótica de la Deconstrucción que no sólo tenga en cuenta los sentidos sino también los goces. Un espacio en el que podríamos incluir, la no-indiferencia, la responsabilidad por el otro y no el miedo del otro; afirmar, allí, la imposibilidad de usar balizas de protección. Blanco. Alteridad. Real. Palabra-escritura, no social. Intransitividad, Improductividad, Opacidad, Cuerpo, Materialidad. Nietzsche, Heidegger, Lévinas, Foucault, Barthes, y tantos otros; Pensamiento otro; No dialéctica, que siempre es reducción, significancia, función poética, volumen, ruido, grano. Polvo, Angustia, Deseo, Placer. Un espacio donde no quepa la certeza. [241]

En esas condiciones, ¿es posible, todavía, hablar de Semiótica, de Semántica, de Semiología, de Semiosis, de sentido exportable a otro lugar?, y ¿de qué color es éste último? ¿Es lícito seguir haciendo particiones? ¿Hasta cuándo hemos de permanecer dentro de la lógica de la no-diferencia, es decir, permanecer dentro de la dialéctica platónica, de reducir la diferencia a contradicción para así poderla traer rápidamente y de un modo sospechosamente fácil a la identidad? Añadamos a continuación que aquella partición dialéctica es binaria, que avanza por exclusiones, por ramificaciones sucesivas, atravesando un haz de categorías antagónicas -¿o deberíamos decir complementarias?- como la de lo Uno y lo Múltiple, lo Idéntico y lo que no lo es. ¿Duda alguien de que no es una cuestión de razón, de verdades, de sentidos, la que aquí se nos presenta, sino de poderes, de saberes? ¿Alguien duda de que de esta exposición lo único que podremos llevarnos a casa es nuestro propio cuerpo? Y aun así. ¿Quizás hay alguien que cree todavía que

verdad y poder no son la misma cosa? Quien se sitúe en esas coordenadas se niega todavía a ver en la metafísica la historia de una *arché*, en nuestra historia de blancos, occidentales y machos, un olvido: la alteridad no ha sido pensada aún. Digámoslo de otro modo: sólo hemos pensado aquello que era posible pensar desde la posición del poder y del saber. Vivir distintamente, pensar simplemente, o pensar diversamente, no lo hemos hecho aún (Delooz, 1986).

Cuando decimos poder, bien que reconocemos, con cierta tradición, una verticalidad del falo, le asignamos, sin embargo, una eficacia de la horizontalidad: las estrategias se juegan a niveles actanciales, presenciales, de un modo microdiseminado: se encuentran allí donde hay un discurso, el que sea. Esta maquinaria no podría funcionar si no fuese por la diferencia de potencial -también en la *anarquía*, y a pesar de Lévinas, esto es, también del lugar de la alteridad, de otro modo si queremos- que ejerce sobre otro discurso: cualquiera que sea quien ejerza de *yo* en el momento que sea, siempre es más grande que el *tú* al cual se dirige. Si el *yo* se encuentra en estado *acusativo* ética y formalmente, y el *tú* en *vocativo*, también es verdad que en esa apelación, en esa petición de respuesta, todavía hay un sujeto, atrincherado ciertamente, malherido seguramente, pero el decir del cual quiere aún ser lo *dicho*, no el camino en que se dice. Esa técnica de las técnicas, que es el discurso, es el poder que genera saber: allí donde se producen las condiciones de posibilidad de nuestros decires, que no son partes de cierta estética, y también, sino que constituyen nuestra economía en el sentido más amplio del término, empezando por el propio cuerpo (Bodel, 1986), ese pedazo de desconocido que llevamos con nosotros, [242] allí nos reconocemos como idénticos, entre la indiferencia y la diferencia, lejos de la no-indiferencia, protegidos por las balizas de protección de los géneros de las clasificaciones, al amparo de la razón. Moralizados y educados, hacemos lo imposible por parecernos a quienes construyen nuestros límites. Del discurso quedará perdido en el camino, en esa luz que se ilumina a sí misma, como el punto más claro del pie de una lámpara, a oscuras, olvidado, el sentido. Como aquel decir que se nos escapa de las manos, incluso antes de haberlo iniciado.

Subidos en la cresta, ya no sentimos ni el movimiento del agua. Todo está en calma. Todo, menos nuestro *decir*, nuestro poder decir *no*, que siempre se rebela contra aquel *yo* que quiere seguir diciendo: *cogito ergo sum*, que es donde estamos. ¿Dónde podemos dejar el resentimiento del *otro* que quiere salir? ¿Resistirán nuestros héroes en sus trincheras, siguiendo el camino del sentido exportable, dejando la conciencia en su lugar de origen? ¿Saltará o no saltará sobre la razón -el sentido del que la tiene más larga- ese *otro yo* que nos mira con hambre de sentido y al que tememos en silencio desde la trinchera de la ley? ¿Podemos todavía aparcarlo, realizar otra partición? ¿Y si lo dejamos del lado del lenguaje, también? ¿Será, todavía, que podemos dejar algo al lado de algo? ¿Seremos aún capaces, y en nombre de qué color, de

realizar otra exclusión? Cada vez que se asume un sentido, el sentido *nasciturus* de las condiciones de posibilidad de los discursos de nuestro presente, construimos otra pantalla de protección a nuestro alrededor y dejamos fuera el resto. Ya sé que si no fuese así nos anularíamos ahora mismo *entrenosotros* y ustedes, tan iguales como somos, sordos (Ponzio, 1982-1990).

Del sentido, pues, sólo oímos su ausencia. En este eco se construye, nos construimos. Sería lícito decir que es en el *margin*, en la *bisagra de la partición* donde podemos encontrar cierto sentido. Al cerrar la puerta chirría el grito de su decir: es ya un decir de óxido que se deshace cada vez que repetimos el movimiento, cada vez que ponemos en contacto la madera y el hierro, los muros de contención y al *otro* que tememos. De aquel grito oímos lejanamente su voz de oreja. Es, pues, de la ausencia del *otro* de donde podemos aprovechar nuestras serias series, las rocas en que se han convertido nuestros ojos de polvo. Por mucho que le quitemos el polvo a las palabras, seguirán pesando sus ecos (Schürmann, 1986).

También esta exposición está hecha de exclusiones de violencia, de violencia de exclusiones: recuerden sólo aquello que no diré, aquello de lo cual no hablaré, lo que no leerán; sólo así comenzaran a pensar. [243] Cada vez que decimos *yo*, pues, nos estamos disculpando. A la pretensión de continuidad (de sentido), de traer el pasado a presencia y el futuro también, obsesión ontológica, podemos oponer la aparición de un *aquí y ahora* que dice de sí mismo, por sí mismo, sin que antes o después de ese *hinc et hunc* haya nada que justifique la serie. El acontecimiento, esto que estoy ofreciéndoles, por ejemplo, se explica por él mismo y no por referencia (negativa o no) a otro acontecimiento. Dicho de otro modo, el excedente de lo que tienen entre las manos no reenvía a ningún sitio; por eso permanece fuera del cómputo silábico que son nuestras clasificaciones, por eso es un ex-cedente. Querer aprehenderlo es inútil. Como lo es el hecho de querer asignarle una casilla de significado dentro de un espacio textual para tirar del sentido del texto. Y, si lo hacemos, reconozcamos al menos en el acto el acto de las trazas de la acción de dispositivos de poder: no verdades ni saberes blancos. Sólo poder. De los espacios textuales retendremos el peso de la retícula, la malla pesante salida del agua: el significado, si es tradición, también es traición al lenguaje: éste debería ser libre. Y de hecho lo es, sólo que aquí intentaremos decir lo contrario. En este aquí se trabajan las condiciones del sentido, del texto. Nosotros preferiremos quedarnos fuera, es decir, en el con-texto, dejándonos atraer por el abismo de la *ectopia* argumental.

Es a través del juego dialéctico de replegarse sobre sí misma la contradicción como la partición se muestra en sucesivas síntesis, consolidando la subjetividad que quiere conservarse idéntica a ella misma, garantizando, así, la continuidad y el retorno a sí misma. Es el mecanismo, la dialéctica, según el cual la Alteridad es asumida y reducida a la Identidad. Un artefacto

de simplificación del mundo, pero ninguna trascendencia, sin embargo. De ahí que no aceptemos el análisis semiótico si no es haciendo incursiones en lo político, como han hecho -hacen en sus textos aún- Roland Barthes (Barthes, 1973-1987) y Michel Foucault (Foucault, 1954-1984b), por ejemplo, por mencionar la sección transversal de estos *decires*.

No hemos de equivocar operaciones artificiosas por fundamentos ontológicos, ni creer que el pensamiento se corresponde con la realidad, ni que las categorías son la estructura invisible del mundo. Ya no es posible asignar movimientos ontológicamente fundados ni teleológicos, sino sólo, y con fortuna, relaciones de fuerza en continua transformación. Si la Semiótica busca el objeto del texto, lo perderá en el intento. Nos ocurrirá como cuando nos queremos desembarazar de Hegel: siempre lo encontramos en otro sitio y cambiado de cara, [244] perdido para nosotros y presente (recuerden que aparecía en las series semiótica y del *yo*). En lugar de esa tentativa binaria de síntesis, creemos que es más efectiva, para una lectura de la Historia, considerar a ésta una repetición: así se expresa el análisis de las particiones: deja más pesada la arena que moja, no se deja reducir a polvo invisible por las nubes. No hay aquí, como en el caso de la dialéctica, ninguna pretensión de totalidad, de reducción, sólo una explícita voluntad de poder efectivo, puntual, presente, en acción. Así se desarrolla, según nuestras sospechas, la Historia, a golpe de razones que son expresión de fuerza. Así también, el sentido que queremos asignarle a un enunciado, un hecho, un texto, un discurso, cualquiera que sea su forma, no será un sentido en relación con otro sentido, sino a la *condición de posibilidad de sentido* que tengamos. Cada vez que abrimos la caja de Pandora nos asustamos. ¿Qué es lo que encontramos? ¿Quizás una bestia macrofísica central que ejerce su poder desde arriba? Cierto, no. Aquel *capital*, la verticalidad del cual nadie niega, tiene cuerpecitos adheridos reticularmente que le incitan y construyen. No podemos, honestamente, seguir apelando a aquella única mano negra que nos vampiriza. En cada acción nuestra se ejerce un saber y un poder, microfísica del poder, que va dándole comida al gran *otro*. A ése que nos mira como lo miramos, invisible. Está en plena ascendencia. Cada vez que lo nombramos, lo volvemos a despertar de su posible letargo, que no conoce.

Para explicar relaciones reales y concretas, ya no será necesario recurrir a conceptos gigantescos tales como burguesía y capitalismo, sin perderlos aún de vista. Bien que nos desembaracemos un poco de su presencia persistente, no quiere decir que no sepamos hacia dónde miramos. Mecanismos infinitesimales más precisos y preciosos son los que dan lugar a la efectividad última de las relaciones. Se trataría más bien de una elección de método, más que de la pretensión de negar la existencia del vampiro. Alrededor de él, haciéndole de sombras y carencias, se reúne toda una serie ilimitada de estrategias. Miremos, pues, debajo de su capa en lugar de a sus ojos, que ya conocemos.

No es posible explicar, pues, el *poder*, el *sentido*, la *historia*, desde ningún centro ni a partir de él, dado que es el propio centro la condición de su posibilidad, su efecto y su causa. Se trataría más bien de observarlos siguiendo un movimiento centrípeto, desde los márgenes hacia el centro, en lugar de centrífugo, de éste hacia las exclusiones, según el proceso de las enanas blancas convertidas finalmente en agujeros negros. Podríamos empezar a encontrar sentido en esas microrrelaciones [245]personales, sean a nivel privado o público, comenzando la disolución de la diferencia, de esta diferencia, por ejemplo, y dejando paso a la no-indiferencia que reclama su espacio, no en el juego que va de la identidad a la máxima diferencia, del género humano hasta aquel individuo singular, sino abriendo el espacio discursivo, sus condiciones de posibilidad, a ese *otro* que reclama su sitio.

Haría falta una historia de los gestos, una historia de los miedos, como el que demuestra Occidente hacia el *otro*, no por el *otro* según una aplastante lógica: temer al *otro* es condición necesaria y suficiente para que la conciencia esté tranquila y se construya el *nosotros*. Desde este lugar es desde donde nos hemos hecho, desde el miedo a la diseminación; la tentativa reiterada de la reducción a la Identidad; la angustia que produce no tener un sentido, no tener una ciencia, la Semiótica, que explique su pertinencia, su objeto reducido a nada, controlada, clasificado, con los márgenes precisados hasta el más mínimo detalle. El objeto y su ciencia se ríen de nosotros con un estrépito tal, que nos ciega los oídos con los cuales pretendemos su escucha.

¿Qué le ocurriría a este centro blanco con la llegada masiva de otros centros -o con la voluntad de centros-, desplazados, que no sean blancos? Esta aportación quería plantear la necesidad de destruir rápidamente la posibilidad de tener que plantearse aún esta pregunta. Eliminando la pretensión de *sentido*. Cada vez que creemos ver en algún signo, una señal, o un índice, o un símbolo, un sentido, cada vez que lo construimos, que creemos que lo estamos construyendo, cada vez que nos convertimos en interpretantes, le quitamos el polvo a las palabras. Las nubes, los paraguas sociales, y el lenguaje sería uno de los más vistosos (con agujeros incluidos), sólo nos sirven para pedir perdón. Pero, ¿a quiénes y por qué? Al *otro* que nos mira, que lo vemos, que sabe que lo estamos mirando. Una Semiótica de la Deconstrucción, ¿para cuándo? Sólo es posible, y en voz baja, decir de uno mismo el trozo que el *otro* deja desvelarse de sí mismo. Sólo sería posible una moral, una ética, una verdad, un sentido, de uno mismo. Ocurre, sin embargo, que ese *yo* que quiere decir es ya un *yo* que se muestra como la verdad que quiere decir: muy poco verdadera. No se trataría de decir un *yo* más alto que *otro*, sino más bien de reconocerse esos *yo* como algo *moriturus*, cuestionados entre ellos y al mismo tiempo, sujetados a falsas tablas, situados sobre un suelo móvil, poco fiable, sin convicción posible. Y, evidentemente, repetámoslo, *moriturus*, sin futuro posible. Sólo desde *aquí y ahora*, desde el presente, sería posible *decir* aún, y es tan breve ese *aún* que casi se te van las

ganas de empezar. El [246] curso de la Historia sólo acepta valoraciones *a posteriori* y cada una es su propio patrón. Padre patrón que subjetiviza el trazo.

Si tuviésemos que concluir, apostaríamos por el callar, ese *no* repetido hasta la saciedad desde los lugares más fríos. Aquí, caldeados por el género que nos reúne, sólo podemos apelar al silencio. Lo diremos una vez más, la última: la Semiótica, si la vemos como condición de posibilidad de la fuerza de exclusión, como el *panopticon* que construye a los ciegos sabidos mirados, será nuestro lugar de partida, no para volver a ella, no para entresacar de sus profundidades ningún sentido exportable, más autorizado, sino para negar su condición de posibilidad, para cuestionarla hasta el límite, hasta la muerte. Nuestra lucidez nos la metemos en ese lugar privado que tanto nos estimamos, ustedes y nosotros, ellas y ellos: ese lugar se llama deseo.

## **1. CIFESA: ENTRE EL MITO Y EL ONANISTRÓN CYBURGUÉS**

Los hombres siempre estamos sentados en el telar, nos gusta tejer, hacer correr la lanzadera por entre los hilos tensados de la máquina. Repetir, una y otra vez, el movimiento certero, de derecha a izquierda y viceversa, de las manos que escriben el dibujo de la tela.

Hace muchos decenios que condenamos a la mujer a la repetición imposible del gesto, a la infinita condición de muda del sentido, a ser la criatura que se desdice de su palabra borrándola cada vez que la escribía, borrándola en su ceguera. Allí, abandonada al vaivén improductivo de la mirada, dejamos a Penélope y decidimos asignarnos para nosotros el camino del retorno y del habla que discurre tejiendo el sentido. Desde que somos historia ha sido así: sentados en el banco de los hilos polvorientos, creemos escribir lo que puede *verse y tocarse*, y no hacemos más que, azarosamente, imaginar un espacio de redes entrecruzadas siempre cambiantes, paralelas a nuestra voluntad y relacionadas con otras superficies hechas por otras manos. En lugar de textos emitimos ecos de sentido cruzándose caminos imprevisibles. Creíamos conocer sustancias y apartamos de ellas a las mujeres. Resultaron ser voces del pasado, desgastadas e inservibles.

Empezamos a comprender, desde Charles Sanders Peirce (Zeman, 1977; Tordera, 1978; Ponzio, 1988) o Mijail Bajtín (Bachtin, 1977), por [247] citar sólo dos puntos de referencia, que las cosas no pueden definirse y controlarse desde ellas mismas, sino que tenemos que recurrir a otras cosas, a otros mundos, para poderlas situar en el cosmos. Si una palabra se mira el ombligo, es ciega y no dice nada del sentido. De hecho, aunque su voz deje oír al otro

que escucha, siempre será un *decir*accidental. Las cosas podrían haber sido de otro modo, nos decía Walter Benjamin. La mano que traza el camino de la lanzadera, mano encontrada, se ve a sí misma impotente para decidir el sentido del color.

Esta reflexión quiere situarse debajo del tejido y soportar su peso y su materialidad. Nos distanciamos con Lotman de las tesis bivalentes y deterministas y asumimos el carácter azaroso del sentido, sus múltiples caras, su imposible aprehensión. Quisiéramos dar una vuelta de tuerca más al excelente trabajo sobre Semiología de la Cultura del ruso de Tartu, centrándonos en el análisis del texto fílmico, otro campo al cual se acercó también el profesor de Estonia. Nos atreveríamos quizás a proponer nuestro concepto formal de sentido y aplicarlo a unas breves secuencias del cine *cifésiano*. Tendremos en cuenta el concepto bajtiniano y lotmaniano de texto e intentaremos definir lo que será para nosotros ficción y modelos de representación.

El arte primero y la estética después han sufrido muchas transformaciones y reclasificaciones desde que Penélope jugaba al tiempo inconcluso de la obra hueca, pero no hemos salido todavía de Grecia. Quizás estemos de vuelta al Mito entre tanto canto postmoderno. Se tratará aquí de seguir un curso al azar y tejer un sentido de traducción dudosa, como cualquier otro dibujo hecho de telas multicolores.

Lo que marcará de una manera insistente nuestra mirada sobre el signo «Cifesa» será la voluntad de encontrar en la tecnología allí utilizada el mecanismo de destrucción que permitirá desvelar la trampa de cualquier narración, *aleceiar* el «se»: desplazando al *se* de su lugar presencial, sacarlo de su cotidianeidad; traerlo a una posición ética previa a su constitución, colocarlo en el lugar de la ficción; y devolverlo cambiado a esa paz inestable cargada de extrañeza, empezar la hélice de nuevo. Porque, si hay alguna cosa que define el modo de representación del constructo «Cifesa», es la voluntad de narrar.

Toda narración cuenta en pasado, o en presente, siguiendo una estructura lineal de principio, nudo y desenlace, la historia de unos personajes (quién), en un lugar (dónde) y un tiempo (cuándo), que hacen cosas (qué), con un porqué y un cómo laterales. Todo ello aderezado de pausas audiovisuales para que el espectador, el interpretante, tenga el [248] tiempo necesario y el aliento suficiente para coser el sentido que de aquella historia se deriva. El espectador de 1936 y el espectador de 1995 se diferencian, sobre todo, por el tejido que los construye. Este tejido está formado por todos los cruces posibles que atraviesan la diferencia entre lo real y la ficción, entre la posibilidad de verter en la ficción la carencia inherente a lo real. Entendemos, pues, por real la extrañeza que produce lo cotidiano. Entendemos por ficción el cajón donde

guardamos esa extrañeza. En sentido estricto, por lo tanto, real no hay nada dentro de la narración, en el discurso. El mundo de las construcciones discursivas funciona siguiendo este esquema:

cotidiano-extraño-ficción-cotidiano

siguiendo un proceso de retroalimentación que no se rompe mientras seamos capaces de mantenernos en el medio, en el *medium*. *Cifesa* narra, pues, ofreciendo lo cotidiano al espectador del '36, de manera que lo extraño pueda verse en la ficción allí representada, y poder volver a lo cotidiano catárticamente limpio de culpa. Al espectador del '95 aquella cotidianeidad no debería decirle gran cosa, pero no es así. Entre *Cifesa* y Almodóvar apenas hay un soplo de historia.

No hay ni ha habido nunca posibilidad para el hombre de un conocimiento directo del mundo. El hombre está condenado a conocer mediante el lenguaje. El hombre interpone entre él (que ya es lenguaje) y el mundo las palabras, que también lo configuran. El hombre, desde que es hombre, es mensajero (hermeneuta). Primero, durante la infancia, a través de otros hombres, de una manera absoluta y que conocemos como pre-estadio del espejo, en que todavía no se ha separado del *yo*, verdadera entelequia. Después, mayor, viéndose a él mismo alejado de sí, el *tú*. Y siempre, asediado por lo que le es extraño y no codifica si no es por medio de la ficción, el mecanismo que aquí llamaremos *retroalimentación*.

El mito seguramente servía para cerrar ese camino que completa el sentido en forma de ficción, sin la cual el abismo estaría servido. Por lo tanto, proponemos un modelo, quizás viejo: el *sentido* sería la acción de sacar de la identidad, a través de la ficción, aquello que nos resulta extraño en lo cotidiano. Puede que no haya otra manera racional de sacar afuera todo lo que no ha sido identificado y reconocido como propio. Este mecanismo funcionaba ya en los Mitos. El interpretante de aquel mundo disponía de piezas que eran intercambiables y reciclables.

En realidad, el mito del siglo XX ha sido y es la televisión, el lugar del sentido. Se ha avanzado muy rápidamente desde aquellos refugios [249] del deseo llamados *Cifesa* y otros parecidos. Hemos llegado a las verdaderas tecnologías que permitirán un uso exclusivo y personalizado de la información, con la telemática como telón de fondo provisional. Ahora Dios ha muerto y ya no son necesarias las salas de cine. Muy pronto el espectador, el interpretante, pasará a ser el autor explícito de su sentido y el onanismo estará consumado: lo que comentaremos entre nosotros serán las personalísimas e intercambiables experiencias de sentido de cada uno. Puede que el hombre, como lo hemos concebido desde hace poco más de

doscientos años, esté a punto de perecer y borrarse, como diría Foucault (1990: 375): «como en los límites del mar un rostro de arena».

El telar pronto será un pajar.

*Cifesa*, pues, se sitúa a caballo entre el Mito y el onanistrón *cyburgués*, y es, desde este punto de vista, un elemento arqueológico, como casi todo el cine que conocemos en la actualidad, y la televisión y los periódicos, y las maneras que tenemos de comunicarnos, que conviene valorar y estudiar en sus justos términos: *Cifesaes* uno de los primeros significantes que ayudaron a entrar ligeramente en la postmodernidad. En este sentido, también, se puede decir que ha ayudado a convertir el banco de madera del telar en paja húmeda.

La historia de los modelos de representación podría asociarse a una Historia de la Estética y podríamos tratarla de dos maneras distintas: como la Historia de los hombres que los crearon o como la Historia de las problemáticas que se derivaron de aquélla.

*Cifesa*, de los grandes períodos en que puede dividirse la Historia, formaría parte de la contemporaneidad. Estos períodos son: Antigüedad, hasta Plotino; Edad Media, desde San Agustín hasta Dante; Época Moderna, desde Petrarca hasta principios del XX; y el siglo XX como representante de la Contemporaneidad. Hay dos tiempos no historiados todavía: el mítico, porque no contiene textos escritos conocidos (anteriores a la Odisea), y la postmodernidad, porque sus imágenes tienden a autodestruirse. Nuestra intención sería aplicar una técnica mítica, como podría ser el *bricolaje*, al análisis de los textos fílmicos cifesianos, que son casi postmodernos.

Si sentido era la acción de sacar de la identidad, a través de la ficción, aquello que nos resultaba extraño en lo cotidiano, *modelo de representación* institucional, porque no creemos que haya otro -siempre se representa desde la Institución o no se representa desde el vacío-, será, precisamente, el Arte; esto es, la *ficción*. [250]

Si aceptamos que las clasificaciones del arte se adecuan a los cambios que a lo largo de la Historia se han producido y obedecen a las necesidades que en cada tiempo han creado las clases dirigentes, hemos de aceptar que toda clasificación es interesada y nada sustancial por lo que afecta a las clases no dirigentes. Cualquier Modelo de Representación está, pues, sujeto a los intereses y necesidades de una función -funcionalidad- marcada por aquellos que los crearon.

Pero volvamos a nuestra definición de Modelo de Representación, que también será interesada. Es, decíamos, la puesta en marcha de unos mecanismos de Identificación que encierran lo extraño vivido en lo cotidiano

y escapan gracias a la ficción. El Modelo de Representación es el canal mediante el cual el sentido vuelve al emisor. Cualquier proceso de comunicación funcionaría así, sólo que el de la ficción es un superproceso o estructura de lo cotidiano:

COTIDIANO ——— EXTRAÑO ——— FICCIÓN

Se produce un mecanismo de ósmosis de doble dirección: por una parte lo cotidiano fluye hacia lo extraño y esto a su vez hacia la ficción. Desde aquí se inicia el proceso de retroalimentación de lo cotidiano, recodificado y reidentificado lo que parecía alejado de nosotros. A este proceso lo llamaremos *sentido*.

El concepto de *texto* de Iurij M. Lotman (1985: 265) restituye la interpretación etimológica de los antiguos y se relaciona con lo dicho anteriormente. Es un concepto muy antiguo, efectivamente, que considera el texto como algo dinámico e interactivo, que presupone que las cosas no pueden ser definidas con respecto a su ombligo sino que se han de relacionar con otras cosas, multiplicidad de ellas, de acuerdo con Bateson (1984: 52), de forma y manera que cada paso en el conocimiento humano sería una pasada de la lanzadera (Elkana, 1981: 157-158).

El modo de relacionarse con el extranjero supone la mediación de una lengua común que permite la interiorización, la reidentificación, de lo ajeno, según Lotman. La desintegración y posterior reorganización del texto recibido por el *otro* permite a la Identidad reafirmarse en sus posiciones. Su autocomplacencia en lo mismo.

Donde Lotman ve el diálogo entre colectivos extraños, nosotros aplicamos la recomposición del sentido desde el lugar del interpretante individual. Las mediaciones que utiliza una cultura para dialogar serían las ficciones con que el interpretante resume e interioriza lo extraño. La lengua común que ambas culturas, extrañas entre sí, consienten [251] en crear para entenderse, sería el lugar que nosotros llamamos extraño. El sentido, precisamente, sería el momento en que lo extraño, lo extranjero, es reasumido como propio en el mundo de la Identidad. En cualquier caso, se trate de diálogo entre culturas distintas o de la escucha de un texto por parte de un espectador, se saca fuera de sí, abriendo lo mismo y lo cotidiano, lo que de extraño hay en nosotros mismos y se deposita en la ficción, para luego volver a la propia Identidad más complacido.

Para Lotman, el diálogo se produce entre dos conciencias que dejan de ser, provisionalmente, Identidades para así poderse reorganizar mutuamente. Cuando se deja de ser *Identidad* y de estar en lo *Mismo*, aparece lo extraño que es el *Otro* y proyectamos en la ficción la recomposición de aquélla. Para

Bajtín (Bajtín, 1977) la vida misma del texto huye de conciencias internas y escapa a la aprehensión de éstas. Su concepto de texto es más barthesiano, a nuestro entender, que lotmaniano y deja que en él habite un resto indescifrable de sentido. En realidad, si la operación del sentido se produce en la brecha de lo mismo, la propia fisura impedirá la recomposición Idéntica de lo cotidiano. Ese organismo dinámico e interactivo que es el texto deja escapar por entre sus hilos gotas de nada que huelen a blanco. Esa pesada sombra de huecos sin mano que la dibuje también es el sentido por encontrar. Pero es el camino por donde habrán de encontrarse aquellos *mismos* rotos en mil pedazos que llamamos aquí *extraños*. Por lo demás, el sentido, otra vez, será la operación osmótica del paso de la Identidad a la Diferencia habiendo soportado el peso de lo material sin nombre, blancas razones, en el oscuro y húmedo espacio que media entre el texto y el suelo del telar.

El lugar del sentido ya no será la razón o lo cotidiano con todas sus leyes, sino la ficción, que permite que dos conciencias alejadas en el tiempo histórico se acerquen de una manera definitiva al verter lo extraño, lo extranjero, en la representación.

## 2. APLICACIÓN PRÁCTICA

Pero veamos cómo actúa este mecanismo en nosotros, espectadores de un texto fílmico de los años treinta. Se trata de la secuencia del juicio por hurto de jamones de la película *Morena Clara* (Florián Rey, Cifesa: 1936). [252]

Se trata de un espacio que se representa a sí mismo mediante códigos gráficos. Leemos la citación de un juicio, vista pública, y nos encontramos allí. Estamos en la sala del tribunal. *Trini*, que así se llama la presunta culpable, habla animadamente con alguien del público: se diría que se encuentra como en casa. El hombre que la acompaña en el banco de los acusados se siente un poco más incómodo. Tratará de aproximarse a la ley; intuye su peso. La mujer, en cambio, parece molestar a conciencia al juez.

Aparecen imágenes alternativas de los presentes en la sala: tribunal, defensora, acusador y público. Se respeta el espacio en el montaje y el espectador es capaz de rehacerlo mentalmente. Los planos y contraplanos entre el fiscal y la acusada muestran a ésta dispuesta a contestar con gesto excedido. El tribunal le llama la atención, pero no se detiene de inmediato. El hombre acusado, por su parte, es mucho más cuidadoso y comedido. Quizás conviene que nos preguntemos por qué se le otorga la posibilidad del gesto exagerado a la mujer y se le niega al hombre. O, dicho de otro modo, ¿qué hay de menos valioso en la palabra de la mujer para que pueda ser dicha así y, sin

embargo, no valer nada? ¿Por qué esa distorsión, ese desplazamiento, del centro del discurso? La respuesta parece evidente y está representada aquí magistralmente. La mujer, delante de la justicia, ni humana ni divina, pero también, sino la de los hombres con marca sexual, que viene a ser lo mismo, puede y debe exceder su gesto porque tiene menos valor y se escucha menos, aunque se oiga más. No es lo mismo, ya lo saben ustedes bien, callar que estar callado. Se valora menos lo segundo, el participio, porque está más acabado, más usado; un infinitivo tiene toda la vida por delante. Trini parece un participio del verbo hablar desparramado en la sala del juicio. Ella es hablada por nosotros en su mudez. Por eso puede exagerar su gesto y su voz, porque se lee disminuido y se valora menos y está ya en el suelo.

Ahora tiene la defensa la palabra, que es breve, porque es femenina.

El ujier llama a alguien que no llega. Aquí hay un error de *raccord*. Parece que llame a la acusada, pero no es el caso. Comienza el monólogo del fiscal dirigiéndose a la sala. Primero al tribunal, después directamente a la acusada, que lo mira con los ojos unas veces divertidos y otras tristes. ¿Qué ha sucedido con la seducción? Parecería que la condenada al silencio, a la exclusión -sus interferencias al discurso del fiscal van rebajándose hasta desaparecer- pasa del momento del «panopticon» -las palabras del fiscal la paralizan y la dejan en una total exposición- al del arrepentimiento: parece la reclamación [253] desesperada de la voz que se sabe muda: el detenido, el loco, pide al fiscal volver a ser escuchado.

La larga perorata del fiscal parece preocupar, finalmente, a los acusados. La *desrazón* acaba por escuchar a la *razón* y se deja prender. El eco lejano de la risotada envuelta de muerte ya no suena. Las señales mágicas que comportaba han sido eliminadas. Al loco ya no le queda nada más que permanecer en el silencio, toda vez que la razón se ha ocupado de él, ocupándolo y tragándose en un movimiento doble que cose su propia carencia. La razón es violencia de exclusión.

Ahora tiene el turno de réplica la abogada. ¿Por qué han elegido a una mujer para defenderlos? Tiene la palabra el modelo de representación. Habla y mira hacia el fiscal; otras veces hacia el tribunal. Pero lo tenemos que suponer, no hay ningún contraplano que nos lo haga narrativamente *cierto*; sólo es una suposición nuestra por el lugar que ocupa cada uno de ellos en el espacio imaginario de la sala. Es evidente que la necesidad de la defensora de mirar al fiscal y así reclamar su mirada, que no sabemos si llega porque el montaje no nos lo dice, nos muestra la doble posición de fuerza fiscal, que es hombre y acusador, y no necesita devolver la mirada y otorgar la palabra a la defensa, excepto al final y de una manera reducida. La mujer habla más desde el sentimiento que desde la razón, y en este hablar o ser hablada su discurso se diluye en el vacío porque no obtiene respuesta.

El hecho de que la defensa sea mujer se explicaría, a nuestro entender, por dos motivos. Por una parte permite a Florián Rey y a *Cifesa* defender una posición de los *gitanos* desde el gesto excedido y poco valioso de las mujeres y no comprometerse. La defensa es de tipo humanitario y no clasista; de amor al prójimo y no reivindicativa de una economía particular; de limosna y no discursiva; astrológica y espiritual, nada materialista ni históricamente razonada. Mientras tanto, el fiscal ha basado sus ataques contra una manera de vivir que hace del ingenio su arma más poderosa para deslegitimarla y traerla al lugar que él domina: la palabra. La abogada quiere convertir mediante la redención a los *gitanos* y transformarlos en materiales útiles a la sociedad: ponerlos a trabajar, en una palabra.

El segundo motivo, o segunda justificación del hecho *mujer- abogada*, consistiría en que la oposición del fiscal sea, de entrada, más fuerte que la de su compañera de oficio. Esto es, justificar desde la base de la ideología del film quién tiene razón y quién no. Si la defensa hubiese sido hombre, sólo por coherencia interna del sistema [254] machista, el fiscal se hubiese tenido que ganar más razonadamente su razón y argumentarla más. Un hombre no puede ni debe tapar la boca de otro hombre porque sí; ha de justificarlo. El montaje nos hubiera parecido entonces absolutamente impresentable. Cómo es posible, nos habríamos preguntado, que se ignore de un modo tan evidente la parte que defiende. Y aún, cómo es posible que se defienda tan mal. En cambio, al tratarse de una mujer, desde el hueco cualquier eco de luz.

Para un espectador del '36 no sería demasiado habitual encontrarse con una mujer abogada defendiendo a otra mujer *gitana*. Y, de hecho, la defensa, no está representada en la pantalla porque su mirada ha sido borrada, pero el mecanismo funciona:

#### Cotidiano - Extrañeza - Ficción

Que la mujer del '36 quisiese hablar y decir, resultaría extraño si su mirada no se redujera sólo a la gracia y al salero de la *gitana*. La ficción del film, el modelo de representación, es capaz de reasumir esta extrañeza y reconducir el sentido, porque en realidad, decíamos, la abogada no llega a existir «realmente».

La cotidianidad del '95 permite pensar en una mujer que actúe de abogada y no nos produce ningún sentimiento extraño. Lo extraño aparece al comprobar que, efectivamente, esta mujer no está narrativamente inserta en el discurso, pero lo atribuimos al hecho de estar delante de una ficción del '36. Pero en ambos casos la mujer ha sido borrada del texto artístico y como entidad productora de sentido no existe. Una vez más, el diálogo, el banco de madera del telar ha sido reservado a los hombres.

La ficción es en cualquier caso lo que permite pensar al espectador del '36 que «bueno, es mujer». Y al espectador del '95: «hombre, es que es una película del '36». Y es así como estas dos comunidades de espectadores, extrañas entre sí, establecen un diálogo común, toda vez que se han desprendido, aparentemente, de su identidad propia, y pueden comunicarse y producir -reproducir- un sentido, aparentemente, nuevo.

El círculo se cierra, eso sí, habiendo crecido un poco más lo cotidiano o idéntico: lo simétrico. El sentido es, en definitiva, la reducción de lo otro a lo mismo bajo la apariencia de un diálogo común que nunca se produce, porque en la ficción no hay acuerdos, hay goce. Por eso el sentido no está del lugar de la razón, del *logos*, sino al otro lado, debajo del texto. Eso es lo que venimos repitiendo insistentemente: [255] tejer y narrar lo cotidiano como si eso fuese ser el hacedor del mundo es una apariencia que se manifiesta real en lo extraño, y una paradoja que se resuelve en la ficción.

Si volvemos atrás, hacia la secuencia que comentábamos, observamos que aparece como familiar al espectador del '36 la manera de expresarse de *Trini*, con su gracia y su salero. Incluso, si estuviera representada, el hilo de voz de la abogada. Lo extraño pasaría a ser el tono y los gestos del fiscal, pero es lo que los hace reflexionar a los espectadores contemporáneos del film, y dudar de la conveniencia de un comportamiento delictivo. Esa duda se resuelve de inmediato en la ficción, lugar del sentido: aunque el fiscal impresione con su perorata y su razón, porque es él el que la tiene, moral y narrativamente, ahora en la ficción se la dan a los *gitanos*, tan graciosos. Los gitanos, después de ver el film son más gitanos que antes para un espectador medio. El fiscal es más fiscal y la razón, más gruesa: lo cotidiano se ha crecido, sin duda. Ése es el mecanismo de retroalimentación de que hablábamos al principio.

En otro lugar (Franco, 1996) decíamos que la ficción es el residuo de lo público, y lo es en el sentido de que nos permite ser lo que de otro modo nos estaría prohibido: el goce público está reservado a unos pocos. Digamos que en la pantalla, en la ficción, es donde cosemos el sentido que después en lo cotidiano nos permite permitir al otro ser.

Decía Lotman (1979: 10):

El cine se parece al mundo que vemos. El aumento del parecido es la medida que determina la evolución del cine como arte. Pero ese parecido es insidioso como las palabras del idioma ajeno semejantes a la del propio. Así surge la comprensión aparente, no verdadera. Sólo cuando se comprende el lenguaje del cine se ve que no se trata de una copia servil, mecánica de la realidad, sino de una recreación activa donde el parecido y la disimilitud forman un sólo proceso de conocimiento, proceso, a veces dramático, de la realidad.

«Lo otro se disfraz de propio»; aquí tenemos condensado el mecanismo de recreación de sentido. El interpretante se disfraz y el texto también. Hay

un acuerdo no escrito que los escribe a ambos: la permanencia en lo mismo. Lo otro se disfraza de propio para convencer de su verdad al otro que escucha, que a su vez se ha disfrazado de otro para poder escuchar. Lo mismo, lo idéntico es mudo y sordo y posee la razón; es la realidad cotidiana, ciega y gris en su mismidad mediocre. La salida de lo mismo se produce en la fisura de lo extraño y el [256] diálogo aparente, no verdadero pero sí real, -¿cuál sería la diferencia?-, tiene lugar en la ficción del texto artístico. Y del otro también.

En otro sitio de Lotman (1979: 21) leemos:

El arte no reproduce simplemente el mundo con el automatismo inerte del espejo: él convierte las imágenes del mundo en signos, él llena el mundo de significados.

Ese trabajo de hacedor del sentido del arte en general, y del cine en particular, es posible gracias al desdoblamiento que sufre lo cotidiano en lo extraño y a su posterior recomposición en la ficción, en el arte. Es posible gracias a que el interpretante, y también el texto, la ficción, se desdoblan en dos para encontrarse de nuevo en lo cotidiano crecido. La razón se redobla mediante este mecanismo de reducción de lo otro a lo propio. Lo roto en la pantalla se deja interpretar por el ciego que escucha. En la vida real no hay segmentación posible y el ciego se convierte en vidente. En lo cotidiano las expectativas no son defraudadas nunca; si algo no es o no sale como esperábamos, no se convierte para nosotros en signo de nada: se tratará sólo de un cálculo erróneo, de una desgracia quizás, pero no de un significado nada oculto sino bien visible. En la ficción, si se rompen las expectativas, se produce significado. De la secuencia que hemos comentado, lo roto en la pantalla, lo que produce significado para el espectador del '36, es el hecho de que sea mujer quien defiende a la gitana. Esa fisura de luz es leída y reconducida por el interpretante, abierto a su vez por el doble movimiento de sutura de que hablábamos más arriba: por el carácter sentimental de la defensa, poco razonado, y por el hecho de que su presencia se diluye en el montaje como si de un fastasma se tratase. Para el espectador del '95 la fisura fantasmática es, precisamente, la no-presencia diegética de la mujer abogada en el discurso narrativo del film. Esta fisura se cerrará atribuyéndolo al carácter arcaico de la película y sus planteamientos no clasistas. El sentido último no ha cambiado en nada: la mujer no está presente en el telar.

Todo lo que vemos en la pantalla significa por esa capacidad del texto artístico de anular la redundancia y aumentar la información; por esa capacidad de ser predecible e impredecible. Por ser un doble. Como el interpretante que lo escucha en su ceguera. En el texto artístico «lo igual se vuelve diferente y viceversa», según Lotman (1979: 82); es una lucha constante entre lo cotidiano, con todas sus leyes y normas, y lo extraño y sus transgresiones. Lucha que se resuelve, [257] decíamos, en la ficción. Ese

aceptar las normas y rechazarlas, esa ruptura de lo lineal cotidiano es el elemento signifiante: el cruce de lo recto roto en retículas: el texto.

Las manos del telar son manos encontradas, coros polifónicos que prueban a decir su voz en la marea sígnica del mundo. La misma organicidad dinámica del texto artístico nos impide reducirlo a cosa acabada. Otras manos, otras voces, otros Ulises llegarán en el momento preciso para evitar que Penélope finalice su texto. No es ya una cuestión de poder, solamente; es que lo Mismo no puede permitir tejer al Otro si antes él no se diluye en lo fantasmático de la ficción. Los que esperan su turno ya son reyes en su Identidad. Lo que quieren ocupar es al otro «mujer» para hablarla desde su interior. Desde esa oscura extrañeza se escribe el mundo de lo cotidiano, y no entre aquellas series serias, opuestas, del inicio, ni desde ese *yo cojo*, sino desde el *ser* abierto de par en par al goce del texto.

### Referencias bibliográficas

BACHTIN, M. M. (1976). «Problema Teksta». En *Voprosy literary*. 10. [Trad. it. (1977). «Il problema del testo». En *Michail Bachtin*, Augusto Ponzio (ed.), Bari: Dedalo].

BARTHES, Roland (1973). *Le Plaisir du text*. Paris: Seuil.

— (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.

— (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.

— (1981). *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil.

— (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

— (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

BATESON, G. (1979). *Mind and Nature. A necessary Unity*. [Trad. it. (1984). *Mente e Natura*. Milano: Adelphi].

BODEL, Remo (1986). «Foucault: pouvoir, politique et maîtrise de soi». *Critique* 471-472, 898-917.

DELOOZ, Thierry. (1986). «Après Foucault: parler, dire, penser». *Les Études Philosophiques*, octubre-diciembre, 441-450.

ELKANA, Y. (1980). «Of Cunning Reason». En *Merton Festschrift*. New York: Academy of Science. [Trad. it. (1981). «La ragione astuta». En *La nuova ragione*, Paolo Rossi (ed.), Bologna: Il Mulino].

FOUCAULT, Michel (1954). *Maladie mentale et personnalité*. Paris: Presses Universitaires de France.

— (1961). *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon. [258]

— (1963). *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. Paris: Presses Universitaires de France.

— (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard. [Trad. esp. (1990). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI].

— (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.

— (1970). *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.

— (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana.

— (1975). *Surveiller et punir Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

— (1976). *La volonté du savoir, histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, vol. 1.

— (1984a). *L'usage des plaisirs, histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, vol. 2.

— (1984b). *Le souci de soi, histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, vol. 3.

FRANCO I GINER, J. (1996). «La ficción como residuo de lo público». En *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI*, 681-683. Murcia: Universidad de Murcia.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1981). «Para la definición de una teoría del texto artístico». En *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 44-164. Madrid: CSIC.

LÉVINAS, Emmanuel (1961). *Totalité et Infini*. La Haya: Nijhoff.

— (1987). *Hors Sujet*. Montpellier: Fata Morgana.

LOTMAN, I. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

— (1985). *La semiosfera*.

PEIRCE, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus. [Para edición de textos.]

PONZIO, Augusto (1982). *Spostamenti. (Percorsi e discorsi sul segno)*. Bari: Adriatica.

— (1983a). *Lo spreco dei significanti. (L'eros, la morte, la scrittura)*. Bari: Adriatica.

— (1983b). *Tra linguaggio e letteratura*. Bari: Adriatica.

— (1988). *Rossi-Landi e la filosofia del linguaggio*. Bari: Adriatica.

— (1989). *Soggetto e alterità. (Da Lévinas a Lévinas)*. Bari: Adriatica.

— (1990). *Il filosofo e la tartaruga. Scritti (1983-1988)*. Ravenna: Longo.

SCHÜRMAN, Reiner (1986). «Se constituer soi-même comme sujet anarchique». *Les Études Philosophiques*, octubre-diciembre, 451-471.

TALENS, J., COMPANY, J. M. y HERNÁNDEZ, E. V. (1985). «Lenguaje literario y producción de sentido». En *Métodos de estudio de la obra literaria*, J. M. Díez Borque (ed.), 523-551. Madrid: Taurus.

TORDERA, A. (1978). *Hacia una Semiótica Pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. València: Fernando Torres.

ZEMAN, J. J. (1977). «Peirce's Theory of Signs». En *A Perfusion of Signs*, Th. A. Sebeok (ed.), 22-39. Bloomington: Indiana University Press. [259]

△▽

## **La homología estructural en las adaptaciones cinematográficas**

**José García Templado**

Universidad Complutense de Madrid

0. El análisis de las adaptaciones cinematográficas de obras narrativas y su contraste con las obras originales puede verse favorecido por el uso del ordenador. Las tarjetas multimedia, capaces de descomponer y combinar en su soporte electrónico texto, imagen y sonido, permiten fragmentar las obras en secuencias que hagan coincidir original y adaptación. Los fallos de memoria, que el visionado completo de un film plantea en una clase, quedan así salvados.

El análisis de los correspondientes segmentos pondrá de manifiesto los vínculos, diferencias y matices de los procesos de creación, y podrá determinar la homologación de las partes y su repercusión en el componente semántico. Las variaciones de la traducción intersemiótica responde a las posibilidades de los lenguajes específicos, cuyas retóricas se ven libres de correspondencia estricta, gracias al fenómeno que conocemos como homología estructural. [260]

## 1. LOS CONCEPTOS

1.1. A pesar de la complejidad de las estructuras semióticas que intervienen en la comunicación, es posible encontrar alguna equivalencia entre sus formas, de modo que puedan intercambiarse. Para que esto ocurra, debe existir una homologación entre dichas formas, de manera que la libertad de selección de uno u otro repertorio dé al autor posibilidades creativas sin que se altere el sentido fundamental de la obra.

Hablamos de homologación como la «operación de análisis semántico que afecta a todos los dominios semióticos y que participa del procedimiento general de la estructuración» (Greimas y Courtès, 1990: 90), entendiendo la obra como una superestructura.

Sabemos que la estructura lingüística forma parte esencial de cualquier hecho de comunicación, en nuestro ámbito, en el que intervienen otras estructuras. Se encuentra, con respecto a éstas, en una relación estructural de recambio, redundancia, contradicción, complementariedad, divergencia o neutralización. Añadido divergencia y neutralización a las relaciones señaladas por Barthes, puesto que puede que las palabras nada tengan que ver con las intenciones significativas que los rasgos suprasegmentales y el resto de las estructuras semióticas que las acompañan dan a las frases pronunciadas. Es decir, forman parte de un hipertexto que, simultáneamente, alude a referentes distintos.

En la pieza de teatro colectivo con la que se dio a conocer el grupo Tábano, titulada *El juego de los dominantes*, un personaje era torturado por los otros arrojándole a los oídos los títulos de las obras de José María Pemán, mientras que el torturado pedía clemencia y se justificaba recitando la biografía del autor gaditano, tal y como viene en la enciclopedia Espasa (Grupo Tábano, 1971: 17; Margallo, 1975: 32).

Las estructuras kinésica y proxémica, donde se materializan las actitudes y gestos de súplica y dominancia, no pretenden neutralizar, contradecir o subsumir las palabras, sino que las mantienen con un valor irónico y crítico que se corresponde con el momento histórico de los años sesenta, el tiempo del estreno de la pieza.

El uso de los multimedia permite visionar la obra sin sonido, el texto para ser leído, y el resultado de la conjunción de ambos textos -verbal y no verbal-, tal y como se representaron en escena. Podemos adentrarnos así en facetas insospechadas de análisis crítico.

En otro orden, el montaje de *Esperando a Godot*, dirigido por Sáinz de la Peña, en el que todos los personajes estaban encarnados por [261] mujeres, la Niña mensajera de Godot, en su diálogo con Vladimiro y Estragón, cada *sí* que pronunciaba iba acompañado de un gesto negativo con la cabeza y, viceversa, cada *no*, con un gesto afirmativo.

La Niña no pretendía que Vladimiro y Estragón entendieran lo contrario de lo que se estaba diciendo, sino que neutralizaba sus palabras para mantener la ambigüedad de su mensaje.

**1.2.** Ferruccio Rossi-Landi (1976: 53 y ss.) estableció una equiparación entre los artefactos materiales y orales creados por el hombre, cuya producción ha sido posible por una reciprocidad simbiótica. «Ningún artefacto material habría podido crearse sin la posibilidad de designarlo y comunicar su utilidad; y, recíprocamente, no podría (nadie) aprender a hablar sin distinguir y manipular objetos» (56). Actúa, por tanto, en la producción de ambos tipos de artefactos un factor de raíz antropogénica. Y surge entre ellos no una analogía, sino una homología que permite la identificación y manipulación de los mismos, simultánea o indistintamente, dentro de una o varias estructuras.

La homología estructural será especialmente interesante en el análisis de las adaptaciones, dentro de lo que Torop (1995: 40) llamó *traducción extralingüística*, y que se ocupa de la transmutación textual de un arte a otro. Nos ocuparemos aquí de la traslación específica de la obra narrativa al arte o medio fílmico, en el que los artefactos materiales tienen o pueden tener una representación icónica, kinésica, audio-acústica, o de cualquier otro tipo, en connivencia con los artefactos orales.

Quizá resultaría más comprensible la denominación de *traducción intersemiótica* dada por Jakobson (1971: 261) a la traslación de una obra a otro arte, traslación por la que una parte de los signos lingüísticos son traducidos a sistemas no verbales.

Pero las adaptaciones son, generalmente, algo más que la traslación de una semiótica a otra. Frecuentemente, en las adaptaciones cinematográficas de obras narrativas se manipula el contenido por incontables motivos: ideológicos, económicos, artísticos, morales, etc. Desaparecen o aparecen personajes, se suprimen pasiones, se resuelven conflictos que en la novela quedan abiertos, se cambian caracteres, se altera el cronotopo, se intercalan textos nuevos o se reconvierten los códigos que fijan los mensajes. Se trata, pues, de una recreación de la que, a veces, no queda ni la seña de identidad del título. [262]

Aunque en los comienzos del cine mudo se usaron los textos dramáticos como guiones de rodaje, las necesidades del medio provocaron el nacimiento de una filmoliteratura que, como el teatro, se convirtió en un género más, cuyos productos, con algunas excepciones, están destinados a la realización, no a la edición. Su destinatario no es el lector sino el espectador.

No quiere decir esto que no haya una producción enteramente original. La retórica fílmica adquirió autonomía prontamente e influyó en la producción literaria. La técnica conocida como *el ojo de la cámara* no sólo afectó a los escritores de la Generación Perdida americana, muchos de los cuales fueron contratados por grandes estudios cinematográficos como guionistas, sino que tuvo una influencia generalizada, rastreada en la literatura europea de entreguerras, y mucho mayor en los movimientos de postguerra. No se pueden negar ciertos vínculos entre la generación, o grupo, de los *angry young men* y el *free cinema* inglés, o entre el *nouveau roman* y la *nouvelle vague* francesa.

**1.3.** No están bien definidas las fronteras formales de los conceptos que nos aproximan a las transcodificaciones. Torop (1995: 43-44) estima que un texto no es sólo una representación lingüística. No se puede olvidar su dimensión visual, aunque sólo sea virtualmente. Su olvido puede provocar el envejecimiento de una posterior traducción. El traductor desconoce frecuentemente el sincretismo que opera en la creación, con respecto a los diversos lenguajes que maneja el autor. Sus opciones a la vista de los cronotopos que le afectan a él y a los personajes dejan cosas sin concretar y elementos implícitos que no son evidentes para el traductor. De manera que la textualización de las estructuras del mundo no se hace en la traducción desde los mismos parámetros.

Aun teniendo en cuenta lo dicho, debemos distinguir, por una parte, las traducciones o adaptaciones que solamente transcriben las partes del texto

literario en códigos perceptibles por diversos canales, de lo que son propiamente adaptaciones que cambian partes y elementos importantes de la obra; lo que puede añadir o imponer sentidos nuevos. Y, por otra parte, distinguir las traslaciones que se codifican dentro de los mismos repertorios de signos. Es decir, manejando las mismas estructuras semióticas en el mismo arte. Más o menos, lo que el Diccionario de la Real Academia acepta como *versión*. [263]

## 2. LAS ADAPTACIONES

### 2.1. La traslación de una obra de una semiótica a otra comporta, como principio, un proceso de creación

El paso frecuente de una narración literaria al cine necesita reajustar los elementos significativos a las condiciones de la producción. La dispersión de acciones en una novela de protagonista colectivo, por ejemplo, puede ser considerada poco eficaz por el director del film, que impondrá su criterio al guionista de la adaptación, haciéndole reducir el número de personajes, seleccionando y concentrando acciones, etc. En la adaptación de *Sábado por la noche, domingo por la mañana* de Alan Sillitoe, dirigida por Karel Reisz, el personaje Freddy, hermano de Arthur Seaton, el protagonista, desaparece. Algunas de sus intervenciones que se consideraban necesarias para la configuración de otros caracteres, pasaron al primo Bert. Las tres o cuatro pependencias en las que se ve envuelto Arthur se reducen a una en el film: aquélla en la que le propinan una paliza los dos militares, uno de los cuales es hermano de Jack, el marido de Brenda, la amante de Arthur. Independientemente de la reducción, en la película no queda suficientemente justificada la agresión, mientras que en la novela, uno de los militares es el marido de una anterior amante de Arthur. Y esto ocurre a pesar de que Alan Sillitoe fue también autor del guión cinematográfico.

Por el contrario, es posible que situaciones o rasgos que en la novela apenas si ocupan espacio puedan desarrollarse en amplias secuencias. Casi al comienzo de la adaptación cinematográfica de *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera (1992: 10) hay toda una secuencia erótica que relata el primer encuentro íntimo de Tomás y Teresa. Esa secuencia desarrolla una única frase, una oración simple de la novela:

«Diez días más tarde vino a verle a Praga. *Hicieron el amor ese mismo día*. Por la noche le dio fiebre y se quedó toda una semana con gripe en la cama».

2.2. La duración de las sesiones de cine fue otro de los lastres que el guionista tuvo y tiene al proyectar su adaptación. Hubo que esperar al año

treinta y nueve para romper la duración de hora y media que se [264] estableció como promedio al adquirir gran desarrollo la industria cinematográfica y multiplicarse las salas de proyección. Con *Lo que el viento se llevó* queda sin efecto el metraje convencional establecido por la industria, al menos en el tratamiento de las superproducciones. Sin embargo, también la novela de Margaret Michell sufrió los efectos de la adaptación. Baste recordar que los hijos habidos de los dos primeros matrimonios de Escarlata O'Hara desaparecen.

Pero da la impresión de que las modificaciones del texto habían sido introducidas en función de la sensibilidad de un público mucho más amplio que el de los lectores.

Conseguir una definición ambiental puede ser primordial para algunos temas. La progresividad de la tensión que llega a hacerse palpable puede imponer a la adaptación un ritmo diferente al de la novela original. La importancia del ambiente en *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, hizo a Visconti variar el ritmo que la anécdota del amor imposible, núcleo narrativo del film, necesitaba.

Siempre se ha considerado el ritmo como algo inherente a la obra de arte que guarda una cierta linealidad o progresión cronológica en su realización y consumo. Incluso se ha encontrado un rastro rítmico en las obras plásticas que juegan con situaciones estático-dinámicas.

Susan K. Langer (1967: 107) atribuye al imperativo de la propia actividad vital la necesidad de controlar la selección y secuenciación de acontecimientos. El ritmo cardíaco o respiratorio, la alternancia sueño/vigilia, etc. inducen al ritmo en la configuración estética de la obra de arte.

Ya a principio de siglo, Méndez Bejarano (1908: 15 y ss.) iniciaba su libro, *La ciencia del verso*, con un estudio histórico del ritmo en el que incluye la controversia del carácter cuantitativo del ritmo poético, frente a pensadores y poetas como Krause o Lamartine, que estimaban la libertad rítmica como único fundamento de la poesía, de la que no se podía excluir el género novelesco. El anatema lanzado por Méndez Bejarano, aferrado a la identificación poesía/verso y ciñendo el ritmo a las reiteraciones métricas, nos lleva a la aceptación generalizada de las diferencias rítmicas entre prosa y verso. Este hecho plantea nuevos problemas al aceptar la teoría de Spencer de que los sentimientos buscan un ritmo. Y, sobre todo, al tomar en consideración la comunicación no verbal.

Núñez Ramos (1995) encuentra en el cine una relación muy directa con los tres géneros básicos literarios, o poéticos: con la poesía [265] dramática, porque muestra los personajes en acción; con la narrativa, porque la voz de la

novela queda homologada a la mirada; con la lírica, porque el propio acompañamiento de la banda sonora, y, sobre todo, por el ritmo que impone al conocimiento sensible que las otras dos relaciones proporcionan.

No hay una correspondencia estricta entre las unidades rítmicas de prosa y verso. Si bien es cierto que la sílaba es una unidad común a ambos ritmos, es la configuración de grupos fónicos recurrentes lo que marcará la diferencia. La reiteración del cómputo de sílabas ha de incidir en la distribución de acentos rítmicos, lo que dará un ritmo compacto, no alterable por la distribución de pausas y cadencias. Si tal alteración se produjera, el ritmo obtenido pertenecería a la prosa, aunque se trate del verso libre que desde el ultraísmo aparece en nuestro estro poético. Se trata aquí de un ritmo interno, de las combinaciones métricas, no de la reiteración de fonemas en la secuencia fonológica que conocemos como rima y aliteración, ni de la observación del plano del contenido.

Algunos teóricos como Adorno y Eisler (1981: 122-123) asimilan el ritmo cinematográfico al ritmo de la prosa, precisamente por el *fluir* constante del film y la heterogeneidad de los elementos recurrentes. Núñez Ramos les reprocha que tal clasificación es consecuencia de no haber tenido en cuenta las repeticiones y las simetrías de carácter musical que darían un ritmo poético.

Fuera de tal disputa, el cine, como soporte de la narrativa, tiene mucho que ver con la estructura dramática superficial; es decir, la estructura del desarrollo de la acción. La comparación de planos y secuencias está siempre en función de ella. En este sentido, tienen razón Adorno y Eisler. Lo que en la narración cinematográfica marca su ritmo es el modo de arranque, la gradación de la tensión para llegar a los clímax y la efectividad de las escenas reflexivas (anticlímax) en combinación con las peripecias posibles. Romper este paradigma de la acción, sin una base teórica que lo justifique, es renunciar gratuitamente al ritmo cinematográfico, que sólo cambia en los géneros en los que la diégesis no cuenta. Se corresponde, pues, con la estructura de la acción que la crítica teatral decimonónica reconocía en *l'oeuvre bien faite* (la obra bien hecha). En este sentido poco puede aportar el ordenador, salvo el rastreo estadístico del texto escrito, que proporcione algún indicador rítmico, o la duración en el film de planos y secuencias. Pero conscientes siempre de que el ritmo es una apreciación global y subjetiva. [266]

### 3. EL JUEGO DE LAS HOMOLOGÍAS

Nuestra experiencia nos permite intuir lo que los hechos que protagonizamos o presenciamos directa o indirectamente corresponden a una concepción del mundo, estructurado bajo el imperio de la lógica, en la que los principios realistas -coordenadas espaciotemporales, contigüidad, principio de causalidad, etc.- nos abren paso a su comprensión. Tal estructuración colabora en la producción del sentido, dando fe de las homologías que se producen entre los sistemas significativos; es decir, las estructuras semióticas.

Sin embargo, los avances de las ciencias (Planck, Einstein, Oppenheimer) y nuevos planteamientos filosóficos (Husserl, Bergson) han dado al traste con esta estable concepción del mundo, que separa la realidad de la ficción, de lo maravilloso o de lo mágico, en donde el sueño, el subconsciente en general, hace su aportación.

**3.1.** Es conocida la vinculación que los escritores del *nouveau roman* tuvieron con la *nouvelle vague* del cine francés. Robbe-Grillet (1965: 169-174) planteó consideraciones nuevas, que afectaban a la estructura global de la obra, sobre la temporalidad y «la trampa de la anécdota». Rompía así la estructura cerrada de la narración realista.

Sobre el *presente perpetuo* o presente total que él intenta describir o imponer, confiesa que es más fácil mostrarlo en el cine, por la concurrencia de signos, y no linealidad, que juega en la fotografía.

Álvaro del Amo (1966), hablando de la dialéctica de la memoria de Marguerite Duras, apunta que para ella la tensión entre memoria y olvido marca la opción entre toma de conciencia y alienación. Así pasa con la Emmanuelle Riva de *Hiroshima, mon amour*, que construye su consciencia con la memoria y asunción del hecho histórico, aunque sea una falsa memoria extraída del museo. La memoria no tiene el valor de reconstruir cronológicamente unos acontecimientos, sino de darles existencia como fenómenos que se superponen. Proust estaba convencido de que nada es real hasta que no se ha recordado.

La función de la memoria como procedimiento para asumir unos acontecimientos trascendentes para su propio ser vuelve a abrirse en *El amante de la China del Norte*. Margarita Duras rescribió así *El amante*, que le había valido el premio Goncourt. Lo hizo cuando conoció la muerte del Chino, porque, según ella, faltaba el tiempo entre los amantes (Duras, 1992: 9). Parece que hubo una versión más, anterior a *El [267] amante*, pero la adaptación cinematográfica se hizo bajo el título último de *El amante de la China del Norte*, por lo que es de suponer que se hizo sobre la redacción definitiva.

Los acontecimientos que narra tienen bastante de autobiográficos. La novela no está escrita, sin embargo, a manera de confesión o autobiografía. La de Duras utiliza los recursos estilísticos que dieron a la corriente el nombre de *objetivismo*. Incluso se menciona a la protagonista como «la que no se nombra» (11). Y poco después (13) se dice que «La voz que habla aquí, escrita, es la del libro».

El intento de objetivación a ultranza queda fijado con esta aclaración. Las descripciones, el hablar siempre en tercera persona de la Niña, la búsqueda permanente de un punto de vista externo, y la propuesta de un posible film sobre el tema, que va produciéndose a lo largo del relato, se ven alterados en la adaptación, que toma la forma de confesiones o memorias. La voz subjetiva, en primera persona, comienza a escucharse *en off*, mientras la imagen representa una mano que escribe.

Se trata de una cuestión formal que no distorsiona el relato, si bien se ha pasado a una focalización interior. Lo que sí hay que señalar es que en la creación del contexto se introducen palabras e ideas inexistentes en la novela. La voz es la de una mujer madura que habla en pasado: «Muy pronto, en mi vida, era ya demasiado tarde...».

La homologación de las voces (la del libro, la de la protagonista, la del autor-dios...) asegura la conducción por el itinerario narrativo y su elección responde a planteamientos teóricos. Pero, al participar de la estructuración global, los contextos pueden suplir la voz; no sólo porque las estructuras kinésica e icónica se hallen en una situación de recambio, supliendo la función significativa de la palabra, sino también porque la forma dialogada de la estructura lingüística crea los entornos necesarios para silenciar la voz del libro. Los multimedia permiten experimentalmente conmutar, en determinados puntos, las voces (la del libro y la del film) que estructuran la narración, y comprobar su incidencia en el componente semántico.

Se ha trivializado el recurso de dar un tratamiento anafórico al diálogo: el diálogo de la escena siguiente invade el último plano de la secuencia anterior, con una función premonitoria. Pero lo que no ha tomado todavía carta de naturaleza en la retórica habitual del cine, aunque esporádicamente se haya hecho, es la utilización del diálogo como contrapunto de las imágenes. La sugerencia de un nuevo [268] contexto que las palabras dan, las sitúa en una relación estructural divergente, que puede señalar simultaneidad, o simplemente contraer una función metalingüística. Esto es, la explotación de un hipertexto que abre nuevas posibilidades expresivas y que los multimedia permiten desglosar en sus diferentes planos.

La homología estructural amplía, pues, el juego de los sistemas de signos, aunque introduzca un factor de ambigüedad en la recepción.

**3.2.** Debemos abordar el problema de la intercalación en las adaptaciones de textos no fijados por el autor, que pasan a integrarse en la estructuración global.

En *El amante de la China del Norte* no se han suprimido personajes importantes en la adaptación, pero sí algunos aspectos de las relaciones entre ellos. Se suprime, por ejemplo, la relación (cuasi incestuosa) de la Niña y el hermano pequeño, cuya condición (probablemente es autista) no queda del todo explícita en el film.

Es posible que fuera una de las razones por las que la adaptación disgustó a Margarita Duras. No fue consultada, pese a su experiencia de guionista cinematográfica.

Al suprimir esa relación, cayó también la escena primera de la novela: una fiesta *sui generis*, organizada periódicamente para baldear la escuela de la madre. La escena está introducida, aparte de porque así ocurriera en la realidad, para poner de manifiesto el rencor de Pierre hacia Paulo (Paul en la película). Arroja a su hermano pequeño por una ventana del entresuelo al patio.

También se elide la secuencia siguiente en la que la Niña va a buscar a Paulo hasta la residencia del Administrador General.

El planteamiento de la situación queda sustituido por la reflexión de la voz *en off*, que sirve de introducción a la secuencia en la que se conocen los protagonistas. La voz de la mujer madura dice: «Diré más, tengo quince años y medio. El paso del transbordador por el Mekong...».

Queda claro que se mutila la personalidad compleja de la Niña. Por tanto, en la adaptación no se ha buscado homologar la voz del libro y la del film. La configuración del personaje va por derroteros distintos. Los «artefactos» que constituyen ambas voces tienen finalidades distintas. La del film, sentar las bases que definen un carácter, con conocimiento de causa, mientras que la del libro, relatar unos hechos que expliciten ese carácter. [269]

**3.3.** Esa utilización de una voz no fijada por el autor plantea el problema de la intertextualidad que propone Julia Kristeva (1981: 150), ya que no es un texto extranovelesco, sino una suplantación autoral, una ingerencia en el proceso de creación. Sería más propio hablar de transtextualidad (Genette, 1982), dando una mayor amplitud a la relación entre los textos de Marguerite Duras y de Jean-Jacques Annaud, aun cuando el texto de este último sea un *assemblage* de textos de la Duras.

Tras las escenas suprimidas del comienzo, sigue otra engarzada en la película de forma diferente de cómo se hace en la novela. Se trata de la escena en la que madre e hija se confiesan algunas circunstancias y afectos. En el film constituye un segmento cronológico dentro de la retrospectiva a la que somete la obra la voz de la «mujer madura». Y hablo de segmento cronológico porque la secuencia de la escena, en la que se pone de manifiesto la actitud tiránica de Pierre, antecede a la de la madre e hija. No está engarzada a manera de *flash-back*, en el relato de la madre, sino en la sucesión de los acontecimientos. Es decir, de forma lineal. El film intenta sobrecargar la actitud de Pierre en la escena. No llega cuando Paulo ha tomado ya el trozo más grande de *thikho*, como en el libro, sino que él había escogido ya, y no sólo le arrebató a Paulo el trozo más grande de su plato, sino que con un gesto despectivo y de dominio, devuelve a la fuente los trozos pequeños que había tomado con anterioridad. Esta escena asume la significación de todas aquéllas en las que se muestra la persecución a la que Pierre somete a su hermano.

Pese a estas formas diferentes, en cuanto a engarce e intensidad de presentar la escena, sí que hay una cierta homologación entre ellas, puesto que la escena cumple las mismas funciones en la novela que transcodificada en el film.

**3.4.** Algunas secuencias de las adaptaciones presentan variaciones sobre personajes equivalentes de la obra literaria original. Este hecho no tiene por qué romper la homologación, aunque pueda dar matices distintos.

La primera insinuación que se cruzan los amantes en el Morris Léon Bollée la realizan mediante un juego de manos cuya significación está suficientemente codificada. Es posible que el ordenador pueda reconducir el movimiento de las manos que aparece en el film en el sentido descrito en el libro, aunque todavía no pueda hacerlo el ordenador personal. No importa que tengan ese deshumanizado [270] movimiento cibernético que el cine y la televisión han codificado para los personajes de carácter robótico. En la novela, la iniciativa es de la Niña y demuestra su desenvoltura. Su insinuación es descarada. En cambio, Annaud optó por una forma más convencional. Es el Chino quien tiene una tímida iniciativa: un contacto lateral de las manos. Al ver que la Niña no retira la suya del asiento, la coge. Ella acaricia con su pulgar el índice de la de él. La comunicación entre ellos por canal táctil es suficientemente explícita, mientras que la estructura kinésico-icónica informa a los espectadores. La imagen asume aquí todos los valores expresivos. La duración de los planos con el enfoque alternante de manos y rostros informan de la intimidad de los sentimientos y de las decisiones que los personajes toman. La comparación de estos planos, que marcan la narración, posee el efecto cinematográfico. Como diría Lotman (1979: 83), contribuye a lograr un ritmo, y la homología estructural hace innecesaria la expresión lingüística en

cualquiera de sus formas. Es decir, la asociación de las estructuras kinésica e icónica funciona, en este contexto, en situación de recambio.

#### 4. CONCLUSIONES

a) Los convencionalismos genéricos y los lenguajes específicos imponen diferenciales rítmicos apreciables entre las obras originales y sus adaptaciones a otros medios. Es una realidad que puede servir para determinar los *shifters* de las transcodificaciones y contrastar y valorar los resultados estéticos.

b) Con la adaptación se genera un proceso de recreación que no siempre es inocuo y respeta el sentido originario de la obra, independientemente de quien o quienes la llevan a cabo.

c) La homología estructural permite una adecuación del lenguaje al medio y una libertad estética a la mano rectora de la adaptación.

No obstante, hay que señalar que los segmentos significativos con los que se juega pueden desempeñar las funciones previstas en el texto original, pero pueden no responder a una traslación estricta a los sistemas sémicos y su modo de codificación que intervienen en el nuevo medio. Su contraste inmediato podrá efectuarse en el proceso de multimedia, tal y como hemos previsto. [271]

#### Referencias bibliográficas

ADORNO, TH. W y EISLER, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.

AMO, Álvaro del (1966). «Muriel, al regreso de Hiroshima». *Nuestro cine* 50, 23-29.

DURAS, Marguerite (1992). *El amante de la China del Norte*. Barcelona: R.B.A.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsest*. Paris: Seuil. (Trad. esp. Madrid: Taurus).

GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1990). *Semiótica*. Madrid: Gredos.

GRUPO TÁBANO. (1971). «El juego de los dominantes». *Tropos 1* (marzo). Madrid.

JAKOBSON, Roman (1971). «On Linguistic aspect of traslation». En *Selected Writings. 2 Word and Language*. La Haya-Paris: Mouton.

KRISTEVA, Julia (1981). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos, 2 vols.

KUNDERA, Milan (1992). *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: R.B.A.

LANGER, Susan K. (1967). *Sentimiento y forma*. México: UNAM.

LOTMAN, Iuri (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

MARGALLO, Juan. (1975). «De la crueldad al cachondeo». En *Tábano. Un zumbido que no cesa*, Equipo Pipirijaina. Madrid: Ayuso.

MÉNDEZ BEJARANO, Mario (1908). *La ciencia del verso*. Madrid: Victoriano Suárez.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1995). «El ritmo en la literatura y el cine». *Signa 4*, 181-199.

ROSSI-LANDI, Ferruccio (1976). *Semiótica y estética*. Buenos Aires: Nueva Visión.

TOROP, Peeter (1995). «Semiótica de la traducción y traducción de la semiótica». *Signa 4*, 37-44. [\[272\]](#) [\[273\]](#)

△▽

## **Investigación, valor y crítica**

**Manuel González de Ávila**

1. El paradigma de investigación semiótica que fue en buena medida responsable del éxito de la disciplina durante las pasadas décadas, su modelo estructural-inmanente, poseía la optimista seguridad de ser una rigurosa práctica científica, a salvo de cualquier filtración ideológica. La semiótica

estructural-inmanente, profesando una epistemología de raíces lógico-matemáticas, relativa y arbitraria en sus bases -sus axiomas-, se presentaba como saber en construcción deductiva ajeno a toda afirmación de «sustancias» (Courtès, 1976: 39; Ruprecht, 1984: m 6). Sin embargo, la propia potencia interna de su enfoque deductivo acabó por empujar a la teoría semiótica inmanente hacia una deriva esencialista. Los textos que analizaba parecían desarrollarse por milagrosa necesidad a partir de la antedicha axiomática sintáctico-semántica; en esa necesidad pronto dejó de verse un acto de fabricación científica, un encadenamiento de hipótesis lógicas in-sustanciales, para percibirse el despliegue fidedigno de las propiedades inherentes al texto; y, poco después, los enunciados que articulaban las propiedades textuales se cargaron de un contenido no ya sólo lógico, sino también ontológico, de modo que pretendieron poder captar al mismo tiempo los rasgos del ser y los de su representación semiótica (Petitot, 1985: 123; 1987: 180-197). De donde [274] se seguía que, en cuanto enunciados lógicamente verdaderos y ontológicamente fundados, las proposiciones de la semiótica inmanente no dependían del sujeto que las formulaba, el cual sólo era el instrumento transparente e ingrátido de la formulación de su verdad esencial. La semiótica inmanente no tenía entonces más que ampliar y rectificar esos sistemas de enunciados para ir afinando una teoría que se autoperfeccionaba en un vacío total de valoraciones subjetivas, esto es, históricas.

**2.** El conocimiento semiótico estructural-inmanente nada quería deberles ni al sujeto que lo elaboraba ni a la historia donde el sujeto científico actuaba: el saber semiótico, así implantado en la científicidad pragmáticamente arrealista y ontológicamente hiperreal de la teoría inmanente, y contra las declaraciones «constructivistas» de sus valedores, semejava un puro producto advenido sin necesidad de que en su advenimiento se hubiera realizado ningún gesto de producción, ningún trabajo humano.

**3.** Un buen número de autores de tendencia historicista y sociológica han encontrado indefendible este férreo logicismo ontológico de la última semiótica estructural-inmanente. Su epistemología es bien distinta: contra la táctica de autonomización del saber propia de la semiótica inmanente, aquellos recuerdan que los conocimientos científicos son parte inalienable de un proceso histórico global sobredeterminado por múltiples factores, con relación a los cuales sólo puede la ciencia lograr cambiantes grados de independencia (Pêcheux, 1975: 171; Jameson, 1989: 34). Consecuentemente, todas las ciencias, las «exactas» no menos que las «humanas», se desenvuelven en un universo social presidido en principio por las leyes de la oferta y de la demanda, y están sometidas a criterios de rentabilidad económica y simbólica -la última, no por ardua de medir menos real ni imperativa-. Desgajar el campo de la producción científica del resto de los campos de la producción social, sin mayores explicaciones ni razonamientos, equivale a formular una suerte de hiperbólica petición de principio,

supuestamente fundadora de la neutralidad del discurso de ciencia. Pero el discurso científico, pese a la petición de principio deshumanizadora de la semiótica inmanente, es el producto de grupos de sujetos, grupos tanto interiores al campo de producción científica -los colegios de especialistas- como exteriores a él -las instituciones y organismos que subvencionan la investigación-. Y los grupos interiores y exteriores que gestionan la labor de la ciencia son grupos sociales precisamente porque se estructuran en torno a intereses comunes y a puntos de vista compartidos, los cuales no pueden no introducirse en las prácticas científicas ni dejar de articularlas en cierto grado (Zima, [275] 1984: c12). Es la lucha y la contradicción entre tales grupos, y entre los diferentes criterios que sostienen, lo que actúa como catalizador del pensamiento científico: sin el antagonismo de los intereses, particulares y colectivos, que en él se enfrentan incesantemente entre sí, el campo de la ciencia hubiera engendrado sólo teorías homogéneas; o mejor, no hubiera engendrado sino una teoría, lo que también en este caso sería lo mismo que ninguna teoría (Bourdieu, 1976: 99).

3. La historicidad de los grupos que promueven y hacen la ciencia determina la historicidad de la ciencia misma, o por lo menos una de sus dimensiones históricas. La historicidad de la ciencia, sin embargo, no es exclusivamente la que en ella inyectan sus sujetos colectivos. La semiótica metadiscursiva, al igual que la práctica social discursiva que investiga, es una actividad productora de sentido. Y la producción semántica únicamente se realiza dentro de un continuo histórico-genealógico que aporta los materiales para elaborar el sentido, que ordena el decir, científico o ideológico, siempre desde lo ya dicho, aunque el decir sincrónico no sea ya exactamente identificable con la diacronía de lo dicho. Los hombres no pueden ir al encuentro del mundo en completa y disponible ignorancia; no hay estado de naturaleza o de inocencia epistemológicas (Pêcheux, 1975: 172). Las formas del «conocimiento empírico» y las teorías «descriptivas» ponen siempre en juego objetos temáticos previos, materias primas gracias a las que se genera más conocimiento y que tienen una historia y un desarrollo propios y desiguales. La inexorable filiación histórica del saber se troca aquí en inexorable filiación ideológica, a poco que tomemos en serio una definición materialista de la ideología: lo ideológico en un discurso, incluido el de la ciencia, es el sistema de las relaciones que el discurso mantiene con sus condiciones productivas, de las que no se necesita añadir que son históricas (Verón, 1984: 141; 1987: 14, 23). Lo cual se hace particularmente evidente en el subcampo de las ciencias sociales, donde toda teoría opera una selección ideológica de hipótesis y de postulados que más tarde proyectará sobre la experiencia real, para procurar allí verificarlos. Quienes se esfuerzan por borrar, por arrancar de raíz, en una teoría científica cualquiera, dicho conjunto de decisiones ideológicas, ponen de manifiesto que no ha servido de gran cosa el desdichado episodio de la paloma que Kant una vez soltara, aquella paloma

que proyectó volar más rápido eliminando el aire que sostenía su vuelo.<sup>(141)</sup> [276]

4. Ahora bien, las forzosas elecciones ideológicas incrustadas en la teoría son mucho más que simples «ideas», más que presupuestos etéreos sin correspondencia en la realidad. Son, como toda ideología, *efectuadoras de realidad*, constructoras de la manera en que lo real es definido, clasificado y normativizado por quienes tienen la autoridad epistémica necesaria para hacerlo, los portavoces de la ciencia. Y, si la ciencia dispone del poder de forjar e imponer los estándares con los que se percibe e interpreta lo real, contribuyendo así en mucho a modelarlo, entonces nada resulta menos lógico que hablar de la neutralidad de una ciencia que presuntamente se contentaría con *describir* la misma realidad que en realidad ella *hace*. Las ciencias sociales, dice P. Bourdieu, pueden presumir tanto menos de ser autónomas cuanto que su objetivo propio es la representación legítima del mundo social, que cada una procura fabricar e instituir de acuerdo con sus criterios -en el caso de la Semiótica, la parcela de representación de lo real que le ha tocado en suerte es fundamentalmente la de los requisitos que han de cumplirse para que los textos, los objetos y las conductas sean sensatos, tengan sentido-. Luego sería un error ver en la imperativa representación de la realidad y de su significado que se constituye en las ciencias sólo un motivo de debate científico: de ella depende, en buena medida, la estabilidad de la entera organización social, de la realidad tal como ésta se encuentra en cada momento articulada por las luchas y conflictos de intereses en el espacio histórico. Y por eso también «la idea de una ciencia neutra es una ficción, y una ficción intencional, que autoriza a tomar por científica una forma neutralizada y eufemística, y en consecuencia muy eficaz simbólicamente, de la representación dominante del mundo social» (Bourdieu, 1976: 101; Passeron, 1991: 89-109). Ignorarlo abonaría en la práctica semiótica un peligroso cultivo de inconsciencia, aquél donde prospera uno de sus mayores enemigos: el afán por simular que se crea saber científico omitiendo el sustrato ideológico de ese saber que se dice netamente científico (Pêcheux, 1975: 111).

5. No queda, por tanto, más remedio que hacerse cargo de que no es posible mantener incomunicadas por higiene, como lo deseaba la teoría estructural-inmanente, a la actividad científica y a esa otra que cabe en general llamar social, o política, o ideológica. El metadiscurso de la semiótica, su análisis de los registros culturales, es una participación ideológica, sea cual sea su fin concreto, en la vida simbólica comunitaria.

6. Esta puesta en tela de juicio de la neutralidad de las investigaciones que se proclaman neutrales se efectúa con frecuencia desde la [277] posición de quienes, juzgando inconcebible dicha neutralidad (Bettetini, 1977: 15; Zima, 1984: c12), prefieren reivindicar explícitamente para sus tareas el estatuto de

empeño comprometido con el *valor*. Tal parece ser el caso de toda escritura que añada, al apelativo disciplinar bajo el que se acoge, la incierta calificación de «crítica». Aunque está aún por hacer una genealogía del pensamiento crítico a lo largo de la historia de las ideas, puede no obstante desprenderse lo esencial de sus impulsos de algunas de sus manifestaciones contemporáneas. La crítica, en el sentido que al vocablo le confiere M. Horkheimer, es ese género de reflexión sobre los objetos y los acontecimientos sociales en el cual no se olvida la distancia que separa lo que es de lo que podría o debería ser; donde no se confunden lo fáctico, que se legitima a sí mismo por el contundente hecho de ser, y lo posible, a lo que niega la realización de lo realizado, pero que, incluso negado, contiene una superior racionalidad: lo virtual que hubiera sido deseable que se produjese. Si se acepta el principio de que la razón es capaz de distinguir en cada fenómeno su necesidad histórica consumada, *suser-así*, y la contingencia de que bien podría haber acontecido de otro modo, puesto que en la gestación de lo fáctico media una serie de decisiones humanas, y que éstas no están siempre tomadas de antemano,<sup>(142)</sup> entonces la función del pensamiento crítico estriba en negar lo dado, negador a su vez de lo posible, para rebasarlo hacia un horizonte experiencial abierto. La *dialéctica* es esa forma de proceder que no se limita a constatar los hechos, sino que los interroga, preguntándoles por lo que les falta, por lo que relegaron o destruyeron, y que por eso mismo se ha metamorfoseado en un inconsciente histórico desde el que lo reprimido reclama sin cesar su vuelta a la escena de la Historia. «Todo orden que se impongan los hombres bajo la constricción de las condiciones en que estén, toda estructura cultural no menos que todo juicio aislado plantean - queriéndolo o sin quererlo- una pretensión de justicia, y ningún orden ni ningún concepto hacen justicia a su propia pretensión» (Adorno y Horkheimer, 1966: 26).

7. Naturalmente, un pensamiento que actúa movido por estas tesis siempre podrá ser acusado a la par de subjetivismo evaluativo -ya que su papel, en vez de levantar acta de lo que acaece, consiste en sopesarlo a la luz de su contingencia-, y de idealismo normativo -pues juzga lo que acaece en términos que entrañan su reemplazo [278] por sus posibilidades mejoradas-. La *razón crítica*, es cierto, no es la razón empírica, ni la instrumental, y sus alegatos nunca salen indemnes del reproche de gratuidad, cuando no de fatuidad, especulativa. Sin embargo, precisamente porque se quiere racional, la razón crítica reivindica su derecho a hacerse oír: para sus defensores, el concepto mismo de Razón tiene su origen en un juicio de valor, y el concepto de verdad no puede separarse del valor de la razón (Marcuse, 1968: 249). No cabe imaginar, por lo demás, modo más cauto de manejar el valor que el de la razón crítica, la cual oscila entre la repugnancia a asignarle referentes positivos y la necesidad de reconocer su existencia: «la teoría adecuada reside en un análisis penetrante y crítico de la realidad histórica, no en algo así como en un esquema de valores abstractos del que uno se asegure que está

fundamentado concreta y ontológicamente (...) Sólo se puede investigar los valores desvelando la praxis histórica que los destruye» (Horkheimer, 1966: 49; 1971: 132).

**8.** El pensamiento crítico, que rechaza, en suma, la indiferencia, procura asentarse en complicado equilibrio racional a horcajadas de la Historia y de su falta de racionalidad. Y nada sería menos justo que subestimar a la razón crítica arguyendo que se trata del patrimonio de una casta de filósofos recluidos tras los balcones de su comfortable residencia universitaria. Piensan críticamente todos los que, en el marco de sus respectivas disciplinas, rehúsan aceptar el universo dado de los hechos como norma final de validez; entre los cuales se cuentan hoy no pocos profesionales de la Semiótica. Así ocurre con un sector de los representantes del análisis del discurso, quienes no vacilan en declarar, en sus más recientes programas, que su labor no debería permanecer descriptiva ni neutral, pues el interés que la guía es el de actuar como diagnóstico lingüístico que haga posible descubrir y desmitificar los mecanismos de la manipulación, del prejuicio, de la discriminación y de la demagogia semióticas; mecanismos que hay que volver explícitos y transparentes, lo que supone una toma de posiciones por parte del investigador (Wodak, 1990: 127). T. A. Van Dijk no deja dudas al respecto: «Más allá de la descripción o de las aplicaciones superficiales, la ciencia crítica en cada dominio propone otros interrogantes, tales como los de la responsabilidad, los intereses y la ideología. En lugar de centrarse en problemas puramente teóricos o académicos, arranca de los problemas sociales principales, y por tanto escoge la perspectiva de los que sufren más, analizando críticamente a aquellos que ocupan el poder, a aquellos que son responsables y a aquellos que tienen los medios y la posibilidad de resolver los problemas. Tan simple como eso» (Van Dijk, 1990: 128). [279]

**9.** Al tono y al contenido de este fragmento, no muy frecuentes en el campo de la ciencia, acaso pueda imputárseles un deje de redentorismo intelectual, o al menos una cierta candidez en cuanto a la competencia para intervenir sobre la realidad social que parece conceder a la siempre minoritaria práctica científica crítica. Pero tampoco debería olvidarse que la Semiótica ha estado desde sus comienzos marcada por el muy particular carácter de su objeto, el sentido, saturado de toda suerte de implicaciones colectivas. Tanto es así que a lo largo de su historia como disciplina abundan los pronunciamientos, declarados o subrepticios, acerca del ineludible papel político, en la acepción más general, del ejercicio metadiscursivo de la Semiótica. Ch. Morris, por ejemplo, iniciaba su obra mayor observando que investigar la naturaleza de los signos era mucho más que una simple práctica científica volcada hacia la obtención de menudos resultados acumulativos y verificables. Según él, la Semiótica facilitaba comprender, de manera participativa, los principales problemas culturales y sociales. Morris, de hecho, asignó a los estudios semióticos un franco desempeño político al

servicio de los regímenes democráticos y en contra del totalitarismo: tomar parte en un proceso educador de individuos socialmente autónomos, dotándoles de la suficiencia para analizar críticamente los ininterrumpidos flujos de signos que en adelante constituirían su entorno vital. El autor norteamericano, que consideraba lo social como una comunidad de símbolos, atribuía a la Semiótica el cometido de velar por la organización racional de los símbolos comunitarios (Morris, 1962: 9, 267). Más cerca del momento presente, U. Eco ve también en la Semiótica una forma de práctica a la que se subordina la estructura teórica, y precisa su emplazamiento epistemológico mediante lo que llama el «principio de indeterminación» -que nosotros preferiríamos llamar «de interrelación dialéctica»-: siendo la significación y la comunicación funciones sociales de las que depende el desarrollo de la cultura, dice Eco, significar la significación o comunicar sobre la comunicación tienen que influir sin falta en el universo del significar y del comunicar. Eco pertenece al grupo de autores para los cuales la encarecida neutralidad de las investigaciones puede fácilmente trocarse en coartada de una rutina valorativa que no confiesa de buena gana sus valores, aunque a las denuncias de las otras teorías prefiere la explicación de las actitudes de la suya. Propone así una Semiótica concebida como crítica social, consciente en todo momento de que, si producir signos es en sí mismo una fuerza social, también la teoría semiótica desencadena fuerzas sociales, y entra necesariamente en el conflicto perpetuo de los distintos poderes sociales (1977: 60, 425). [280] Pero sólo en una recopilación de ensayos sobre los medios de comunicación de masas impondrá Eco a la pesquisa semiótica, de modo abierto y redundante, en tal tesitura: «Desde los sofistas, desde Sócrates, desde Platón, el intelectual hace política con su discurso (...) Comprender los mecanismos de lo simbólico a través de los cuales nos movemos significa hacer política. No comprenderlos conduce a practicar una política equivocada» (1986: 8, 294).

**10.** Luego la imagen que de la Semiótica reenvían las anteriores ideas es la de un empeño que, a una conciencia más o menos aguda de sus limitaciones, añade el deseo de ser útil, de servir para algo mejor o peor determinado. De un empeño a buen seguro un poco autocomplaciente en sus mismos ribetes de ingenuidad, pero que tiene al menos el mérito de proponerse superar el estatuto positivista de neutral práctica atesoradora y autocorrectiva de saberes. Pues este último estatuto añade, a su manifiesto candor, una cierta dosis de mala fe; es decir, de interés denegado públicamente como tal interés.

**11.** Dicho esto, tanto el poner en duda la impecabilidad subjetiva y objetiva de la ciencia neutral como el sugerir que la Semiótica participa activamente en la producción social del sentido desde el instante en que la somete a análisis, ni son obvios ni pueden evitar que tras ellos se levante una densa tolvanera de cuestiones por resolver. Sin ir más lejos, la misma suficiencia de la Semiótica para hacer crítica de la cultura dista mucho de imponerse con una certidumbre

incontestable. La dificultad mayor con que se enfrenta toda práctica cognoscitiva que, originándose en el propio eje de coordenadas ideológicas de un sistema cultural dado, ambicione alejarse de allí racionalmente, se reduce a saber si tal ejercicio de distanciamiento es de verdad capaz de generar una crítica política, y no solamente descriptiva. La respuesta que a ello dio R. Barthes tan temprano como en 1969 echa un jarro de agua fría sobre las optimistas hipótesis de Morris y de Eco: nadie, según él, habría logrado jamás forjar una crítica no cortada de su contexto de producción, pero que reaccionase contra él desde su interior, transformándolo genuinamente como un fermento negativo; para R. Barthes, la crítica política y la crítica cultural estaban condenadas a no encontrarse nunca (1969: 98). Y no parece temerario suponer que es la más o menos clara conciencia de las dificultades del pensamiento para independizarse de sus condiciones de partida la causa de que no pocos análisis semióticos, y sobretodo los que estudian los productos culturales de los medios de masas, estén tan frecuentemente repletos de denuncias políticas, cuyos alardes no son sino el reverso de una[281] angustiosa inseguridad en sí mismas. Resulta cómodo, en efecto, reconocer a la Semiótica, de entrada y sin aclaraciones, una misión ritual, mágica y redentora, funesta para las sutiles e insidiosas modalidades de la manipulación comunicativa. Pecado de *hybris* que a menudo cometen quienes han hecho de ella su único horizonte intelectual o profesional, y que por eso incurren en la ceguera para lo ajeno o en la sobreestimación de lo propio distintivas de los hiperespecialistas. De ahí que aquellos que también trabajan sobre documentos culturales, pero sin tenerse por propietarios del secreto código de acceso tecnológico al texto, ni por detentadores de la última palabra sobre su sentido y su *ratio essendi*, dejen a veces que su mirada sobre los practicantes de la Semiótica, esa «ciencia milagrosa» (Faye, 1974: 38), se cargue de ironía. Ironía condescendiente de la que se hace no menos merecedor el semiólogo cuando invoca a los dioses tutelares del valor y de la certera comprensión de los fines: ¿es que quizá M. Weber se equivocaba al reiterar sin desmayo que una cosa son los juicios científicos, sujetos a control y verificación lógicas, y otra los juicios evaluativos, en última instancia indecibles, y objetos todo lo más de especulación metafísica? (Weber, 1992: 365-433). O, dicho de otro modo, de situarse al comienzo de las investigaciones un llamamiento a la recta actitud ética o política, ¿no correrá el esfuerzo analítico de la Semiótica el albur de oponer a la ideología que analiza una pura y simple forma de contraideología, que el lector deberá asumir irreflexivamente como mejor que la analizada sólo porque el semiótico se autoinvierte mensajero de la razón crítica, o emancipadora, o incluso universal?

**12.** Espesas dudas de las que no es fácil librar a una disciplina, repitámoslo, en extremo sobrecargada de implicaciones y de contradicciones. Con todo, tampoco pensamos que disminuir la tensión entre el ser y el deber ser, entre la constatación neutral de los hechos y el enjuiciamiento

comprometido que los trasciende, pase por una renuncia desafiante, como la del mismo R. Barthes, a conseguir el estatuto de ciencia para la Semiótica ni siquiera aunque a la ciencia se le impute buena parte de culpa en la «alienación del saber» contemporánea (Barthes, 1978: 36; 1984: 55). Pues la crítica del discurso científico, cuando se lleva a cabo desde una exterioridad total respecto de él, y se adorna además con las ínfulas de un intransigente radicalismo político, gira sin pausa en torno a su propio eje inculpativo y deja intacto lo que debería ser su objeto, la epistemología de la ciencia. P. Bourdieu ya ha desmontado de sobra, y sin piedad, las que denomina «estrategias ideológicas disfrazadas de tomas de postura epistemológicas», características de quienes, ocupando en el campo de la ciencia una posición dominada, [282] y poseyendo un capital científico reducido, intentan hacer admitir como buenas sus actitudes anti o a-científicas gracias al descrédito político con el que cubren a las opciones de las autoridades científicas dominantes. Los que así actúan, apostilla Bourdieu, elevan a la categoría de revolución científica toda revolución contra el orden científico establecido: hacen como si bastara que una «innovación» sea excluida de la ciencia oficial para que pueda considerarse científicamente revolucionaria. A ello hay que replicar que el *radicalismo epistémico*, la firme voluntad de combatir el conformismo lógico de la inteligencia y la petrificación de los axiomas y procedimientos de las prácticas científicas preponderantes, no debe confundirse con la denuncia política global de la ciencia, del mismo modo que la explicitación de los apuros por los que atraviesa la weberiana teoría de la neutralidad en ciencias sociales poco tiene en común con una inoportuna reviviscencia moralizadora del humanismo de la tradición letrada (Althusser, 1976: 39; Bourdieu, 1976: 104; 1994: 102). Se diría, antes bien, que la tarea que las disciplinas críticas tienen por delante consiste en redefinir racionalmente los criterios de la científicidad, tomando en cuenta la ineludible existencia de valores y de arbitrios ideológicos previos al comienzo de cualesquiera descripción y análisis, así como lo necesario de introducir entre las condiciones de ejercicio de la ciencia una cierta idea declarada de su finalidad, para que las prácticas científicas no se conviertan en una frenética carrera circular de obstáculos en la que sólo se premia el escasamente racional más difícil todavía.

**13.** Los diversos modelos de investigación que hoy conviven en el fragmentado espacio de la Semiótica deben mucho al paradigma aislante-inmanente. Aunque no toda la herencia por ellos recibida es desdeñable, acaso deberían trabajar más para adquirir ese componente de autoconciencia que pueda convertirlos en instrumentos de una genuina crítica de la cultura. Pues es de esta última labor de donde procede la más amplia relevancia humana del estudio de los signos.

## Referencias bibliográficas

ADORNO, TH. W. y HORKHEIMER, M. (1966). *Sociológica*. Madrid: Taurus.

ALTHUSSER, L. (1976). *Positions*. Paris: Éditions Sociales.

BARTHES, R. (1969). «Un cas de critique culturelle». *Communications* 14, 97-99. [283]

— (1978). *Leçon*. Paris: Seuil.

— (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.

BETTETINI, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.

BOURDIEU, P. (1976). «Le champ scientifique». *Actes de la recherche en sciences sociales* 2-3, 88-104.

— (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil.

COURTÈS, J. (1976). *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris: Hachette.

ECO, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

— (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.

FAYE, J. P. (1974). *Los lenguajes totalitarios*. Madrid: Taurus.

HORKHEIMER, M. (1971). *Teoría crítica*. Barcelona: Barral.

JAMESON, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.

MARCUSE, H. (1968). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Seix Barral.

MORRIS, CH. (1962). *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Losada.

PASSERON, J.-C. (1991). *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*. Paris: Nathan.

PÊCHEUX, M. (1975). *Les vérités de La Palice. Linguistique, sémantique, philosophie*. Paris: Maspéro.

— (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.

PETITOT, J. (1985). *Morphogénèses du sens*. Paris: PUF

RUPRECHT, H. G. (1984). «Savoir et littérature: doxa historique/épistémé scientifique». *Degrés*, 39-40, m-m 12.

VAN DIJK, T. A. (1990). «The future of the field: Discourse analysis in the 1990s». *Text* 10:1/2, 133-156.

VERÓN, E. (1984). «Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política». En *Lenguaje y comunicación social*, 133-191. Buenos Aires: Nueva Visión.

— (1987). *La sémiótica social. Fragments d'une théorie de la discursivité*. Vincennes: Presses Universitaires.

WEBER, M. (1992). *Essais sur la théorie de la science*. Paris: Plon.

WODAK, R. (1990). «Discourse analysis: Problems, findings, perspectives». *Text* 10:1/2, 125-132.

ZIMA, P. (1994). *La déconstruction. Une critique*. Paris: PUF. [284] [285]

△▽

## **Los límites de lo visible**

**Jesús González Requena**

Universidad Complutense de Madrid

## **RETORNO A SAUSSURE**

Reclamamos un retorno a Saussure.<sup>(143)</sup> No sólo para que el pensamiento semiótico pueda salir del amodorramiento en el que parece haberse instalado en los últimos años, sino también, y de manera muy concreta, como condición necesaria para que la Semiótica, ciencia de los lenguajes, pueda redefinir su posición ante el problema, tantas veces planteado como escamoteado, de las imágenes.

## CONCEPCIÓN INSTRUMENTAL

*la facultad -natural o no- de articular palabras sólo se ejerce con ayuda del instrumento creado y suministrado por la colectividad (de Saussure, 1980: 37). [286]*

Si ésta no ha sido la cita de Ferdinand de Saussure más repetida, sí ha sido, en cambio, la que más fácilmente ha penetrado en la Semiótica moderna por su fácil compatibilidad con los planteamientos de la Teoría de la Comunicación. Y a un alto precio: la noción saussuriana de lenguaje quedaba así constreñida al molde de lo que la teoría de la información denominaba código.

Se imponía, de esta manera, una concepción instrumental del lenguaje, en la que éste quedaba explicado por -y reducido a- su función comunicativa.

## CONSIDERACIONES EPISTEMOLÓGICAS

*aislar la naturaleza del objeto de estudio... sin esa operación elemental, una ciencia es incapaz de procurarse un método (de Saussure, 1980: 27).*

*Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista quien crea el objeto (de Saussure, 1980: 33).*

Rehagamos la cadena lógica -epistemológica- en la que Saussure reflexiona su práctica teórica: [1] el punto de vista [2] crea el objeto; [3] de la naturaleza del objeto [4] depende el método [5] de la ciencia en cuestión.

Y pongamos ahora nombres a cada uno de estos cinco personajes. Es más fácil empezar por el final: [5] la ciencia en cuestión: la Lingüística; [4] el método: estructuralismo; [3] la naturaleza del objeto: sistema estructurado de signos; [2] el objeto: la lengua; [1] el punto de vista: ???

¿Cuál es ese punto de vista? En otros términos: ¿cuál es la primera hipótesis, el desencadenante del nuevo enfoque, de la nueva concepción del lenguaje? En suma, ¿cuál es la idea que desencadena la Lingüística estructural -ésta que puede permitirle definir el objeto, reconocer su naturaleza, construir el método, fundar, en suma, la nueva disciplina?

¿Qué dice Saussure al respecto? Algo aparentemente chocante: concede una gran importancia a los estudios comparativistas. Pero ¿qué es lo que estos pueden aportar? Más exactamente: ¿cuál es la sugerencia que Saussure obtiene de ellos? [287]

Algo, después de todo, bastante sencillo: al compararse las lenguas, se ve lo que en ellas difiere mientras que, sin embargo, el mundo permanece constante. Un ejemplo. Los españoles (los castellanos al menos, calderonianos a ultranza) diferenciamos el *ser* del *estar*, diferencia que desconocen los ingleses, los franceses o los italianos. Y sin embargo, lo real sigue ahí, no se inmuta.

Así, resulta patente cómo, contra la intuición ingenua del sentido común, el lenguaje se separa de aquello que nombra; posee, frente a lo real, una considerable autonomía. Pero esa autonomía resultaba invisible mientras cada lengua era objeto de análisis separado; pues aquella capturaba al estudioso hasta imponérselo como evidentemente funcional, idóneamente ajustada a su tarea de nombrar y pensar el mundo.

En suma: el punto de partida de Saussure estriba en la problematización del lenguaje, es decir, en el reconocimiento de su densidad específica.

## LO PSÍQUICO, LO SOCIAL, LO LINGÜÍSTICO

Pero la singularidad del movimiento epistemológico saussuriano no se detiene aquí. Es necesario reparar en un paso sucesivo que ha resultado sistemáticamente silenciado en la mayor parte de la Lingüística -y de la Semiótica- posterior. Saussure identifica esa autonomía del lenguaje como un hecho de orden psíquico -y nada nos impediría añadir: *a priori*-:

*En el fondo, todo es psicológico en la lengua...* (de Saussure, 1980: 31).

*Mientras que el lenguaje es heterogéneo [heterogéneo quiere decir aquí: no sólo psíquico, también sonoro, matérico...], la lengua... es de naturaleza homogénea; es un sistema de signos en el que sólo es esencial la unión del sentido y de la imagen acústica, y en el que las dos partes del signo son igualmente psíquicas* (de Saussure, 1980: 41).

*Puede por tanto concebirse una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; formaría una parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; la denominaremos Semiología... La Lingüística no es más que una parte de esa ciencia general...* (de Saussure, 1980: 43).

En favor de este carácter psicológico de la lengua, Saussure arguye:

*la lengua... es un sistema basado en la oposición psíquica de esas impresiones acústicas, de igual modo que una tapicería es una obra de arte producida por la oposición visual entre hilos de colores diversos; ahora bien, lo [288] importante para el análisis es el juego de esas oposiciones, no los procedimientos por los que se han obtenido los colores* (de Saussure, 1980: 62)

El significante es, pues, pura «*oposición psíquica*», que compete, como la Semiología en su conjunto, a la «*psicología social*».

*¿Qué es la lengua?... Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad en los individuos (de Saussure, 1980: 35).*

*la lengua es una convención, y la naturaleza del signo en que se ha convenido es indiferente (de Saussure, 1980: 36).*

Se trata, pues, de una oposición puramente psíquica y convencional, es decir, social. Vemos, pues, en qué sentido se habla aquí de psicología social: Saussure no confunde lo psíquico con lo individual, bien por el contrario, reclama (como hará Freud<sup>(144)</sup>) una dimensión social fundadora a lo psíquico. Es decir, para Saussure, como para Freud, no es la escala individual la que define el campo de lo psíquico. De ahí esa fructífera paradoja: *todo es psicológico en la lengua y, a la vez, todo es social en ella:*

*la lengua... es la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede ni crearla ni modificarla; sólo existe en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad. Por otra parte, el individuo necesita un aprendizaje para conocer su juego (de Saussure, 1980: 41).*

*La lengua no es una función del sujeto hablante, es el producto que el individuo registra pasivamente; no supone jamás premeditación... (de Saussure, 1980: 40). [289]*

Así pues, frente a la lengua (en tanto realidad psíquica y social), el individuo no está en disposición de crearla, ni modificarla, ni siquiera de ejecutarla premeditadamente (conscientemente). Sólo puede, insiste Saussure, *registrarla pasivamente.*

La dimensión social del lenguaje se despliega en Saussure a través de la noción de contrato:

*la lengua... sólo existe en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad (de Saussure, 1980: 41).*

Pero, ¿de qué contrato se habla aquí? ¿Está acaso planteando Saussure la cuestión de los orígenes? Sabemos que eso no es posible, pues uno de los principales postulados del estructuralismo saussuriano consiste en la afirmación de que

*es una idea completamente falsa creer que en materia de lenguaje el problema de los orígenes difiere del problema de las condiciones permanentes; no hay manera, pues, de salir del círculo (de Saussure, 1980: 34).*

Es obligado, entonces, rechazar la película originaria, según la cual, 1) se constituiría la «comunidad» (o «colectividad»), 2) se firmaría el contrato y 3) se crearía el instrumento (para satisfacer necesidades de la colectividad).

Advierte Saussure: no hay origen, sino círculo. ¿Por qué? Por una cuestión obvia: porque, sin el lenguaje ¿cómo podría firmarse contrato alguno? No hay acuerdo, no hay contrato posible fuera del lenguaje, como no hay tampoco

ley. Pero sin ley no hay sociedad. Es decir, la aparición de la lengua es la aparición del primer contrato, uno que no responde a ninguna voluntad, que no ha podido ser pactado, sino uno que funda la posibilidad de todo pacto. Y con ese contrato ha nacido, al mismo tiempo, la sociedad, es decir, *el vínculo social*:

*si pudiéramos abarcar la suma de imágenes verbales almacenadas en todos los individuos, encontraríamos el vínculo social que constituye la lengua. Es un tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad, un sistema gramatical que existe virtualmente en cada cerebro, o más exactamente, en los cerebros de un conjunto de individuos; porque la lengua no está completa en ninguno, no existe perfectamente más que en la masa (de Saussure, 1980: 40). [290]*

*Al separar la lengua del habla se separa al mismo tiempo: 1) lo que es social de lo que es individual; 2) lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental (de Saussure, 1980: 40).*

Y bien, esencial de la lengua es su dimensión social:

*el «signo... es social por naturaleza (de Saussure, 1980: 43).*

*el signo escapa siempre en cierta medida a la voluntad individual o social: ése es su carácter esencial; pero también es el que menos aparece a primera vista (de Saussure, 1980: 44).*

El signo responde pues al contrato fundador, un contrato que escapa a toda *voluntad individual o social*». Ahora bien ¿no es inevitable deducir de todo ello que ese contrato ha de fundar también lo psíquico? Pues, lo hemos advertido, lo psíquico, en Saussure, no se concibe como individual sino como rotundamente social:

*El estudio del lenguaje entraña, por tanto, dos partes: una esencial, tiene por objeto la lengua, que es social en su esencia e independiente del individuo; este estudio es únicamente psíquico; la otra, secundaria, tiene por objeto la parte individual del lenguaje, es decir, el habla con la fonación incluida; esta parte es psico-física (de Saussure, 1980: 46).*

He aquí, pues, una propuesta de envergadura epistemológica para la fundación de las Ciencias del Sujeto: el sujeto, en tanto entidad psíquica, se funda en la lengua en tanto matriz de lo social.

## **LENGUAJE, INSTRUMENTO, SUJETO**

Éste será, por lo demás, el gran tema saussuriano que sólo Emil Benveniste y Claude Levi-Strauss estarán en condiciones de recoger. El segundo, a través del estudio de los mitos, sabrá reconocer cómo cada cultura teje su realidad en su lengua mitológica. Benveniste, por su parte, abrirá, en la Semiótica, el espacio de la enunciación (y aún más, el de la narratividad; pero ocuparse de

ello excedería con mucho los límites de este trabajo), es decir, de la configuración lingüística de [291] las figuras de la subjetividad. La realidad, la objetividad, en suma, como tejido de intersubjetividad.

Por ello, nada tan equívoco como esa concepción instrumental del lenguaje implícita en la teoría de la comunicación y que ha sido asimilada tan ingenua como apresuradamente por la Lingüística y la Semiótica modernas. Benveniste lo había advertido:

*Todos los caracteres del lenguaje, su naturaleza inmaterial, su funcionamiento simbólico, su ajuste articulado, el hecho de que posea un contenido, bastan para tornar sospechosa esta asimilación a un instrumento que tiende a disociar del hombre la propiedad del lenguaje. Ni duda cabe que en la práctica cotidiana el vaivén de la palabra sugiere un intercambio, y por tanto una «cosa» que intercambiaríamos; la palabra parece así asumir una función instrumental o vehicular que estamos prontos a hipostatizar en «objeto». Pero, una vez más, tal papel toca a la palabra (Benveniste, 1971: 181).*

Concebir el lenguaje como un instrumento significa presuponer un sujeto exterior a él que lo manipule y una realidad, igualmente exterior al lenguaje, objeto de esa manipulación. Pues todo instrumento presupone una función a la que se amolda y un agente que lo maneja. Sobre estos presupuestos, funcionales, se levanta el modelo de la comunicación: el lenguaje es reducido al código que destinadores y destinatarios manipulan y a los mensajes en los que, a partir de aquél, cifran y descifran sus ideas.

Bien leída, la teoría saussuriana conduce a todo lo contrario: no existen ideas, significados, anteriores al lenguaje que los articula, como no existen sujetos exteriores al lenguaje y que de él pudieran valerse: si el tejido de la realidad es semiótico,<sup>(145)</sup> si el sujeto se constituye en el lenguaje, no cabe de éste concepción instrumental alguna.

Y así, finalmente, sucede que el pretendido instrumento, lejos de adaptarse a su función (¿la comunicación?), la constituye. Parafraseando aquello que Benveniste decía de la subjetividad (*es verdad, al pie de la letra, que el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua. No hay otro testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que así se da él mismo sobre sí mismo* (Benveniste, 1971: 183), podríamos decir que el fundamento de la funcionalidad (de la postulación de lazos sintácticos entre los objetos) está en el lenguaje: [292] la predicación de funciones para las cosas es, propiamente, un movimiento de apropiación semiótica de las mismas; el lenguaje configura al sujeto a la vez que traza los modelos de sus relaciones con las cosas -*esto (me) sirve para...*

Nombrar el mundo, pensar, comunicar, no son tareas cuya exigencia ha modelado el instrumento. Es el llamado instrumento el que ha modelado las tareas mismas. El lenguaje no puede ser, en suma, algo funcional o adaptado a otra cosa, sino, bien por el contrario, aquello a partir de lo cual se hace posible

hablar de funcionalidad o de adaptación. Lejos de ser algo funcional en sí mismo, es la condición de toda predicación de funcionalidad. No es, por tanto, una máquina al servicio de ciertas tareas, sino la posibilidad misma que de las tareas sean concebibles y, a la vez, la matriz a partir de la que ciertas máquinas pueden ser diseñadas. De otra manera, todavía: el lenguaje no es un instrumento (adaptado para la función de) resolver ciertos problemas, es la posibilidad misma de que existan problemas y de que puedan ser planteados.

Así pues, pensar el lenguaje como instrumento de comunicación equivale a invisibilizar todo lo que en el lenguaje constituye el fundamento simultáneo de lo social y de lo psíquico, de la realidad y del sujeto.<sup>(146)</sup> Y, necesariamente, la ignorancia de ese volumen oculto, invisibilizado, del iceberg del lenguaje, conduce a pensar equivocadamente su parte visible y superior.

## EL SIGNIFICANTE, LA RED DE SIGNIFICANTES

El carácter psíquico de la lengua constituye una pieza clave de la teoría saussuriana del signo.

*Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Ésta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de [293] él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial, y si se nos ocurre llamarla «material» es sólo en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto (de Saussure, 1980: 102).*

*¿En qué consiste esa «psíquica»?*

*la lengua... es un sistema basado en la oposición psíquica de esas impresiones acústicas, de igual modo que una tapicería es una obra de arte producida por la oposición visual entre hilos de colores diversos; ahora bien, lo importante para el análisis es el juego de esas oposiciones, no los procedimientos por los que se han obtenido los colores (de Saussure, 1980: 62).*

He aquí el movimiento más sorprendente de la lingüística saussuriana. Lo psíquico del signo no es sólo su significado, sino también su significante, que es definido como pura *oposición psíquica* (y, por ello mismo, pues estos conceptos son solidarios, convencional, social):

*los fonemas... Para clasificar[los]... importa mucho menos saber en qué consisten que lo que distingue unos de otros (de Saussure, 1980: 72).*

*Es... capital señalar que la imagen verbal no se confunde con el sonido mismo... (de Saussure, 1980: 38).*

*la lengua es una convención, y la naturaleza del signo en que se ha convenido es indiferente (de Saussure, 1980: 36).*

Y, finalmente:

[El significante lingüístico] *en su esencia no es en modo alguno fónico, es incorpóreo, está constituido no por su sustancia material, sino por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás* (de Saussure, 1980: 106).

*... en la lengua no hay más que diferencias... en la lengua no hay más que diferencias sin términos positivos...* (de Saussure, 1980: 106).

El fonema importa -a la Lingüística-, no por su *consistencia*, no por su *sustancia, material, fónica*, es decir, no por su *naturaleza*, por su *sonido*, sino por lo que lo *distingue* de los demás fonemas, por *las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás*.

He aquí, finalmente, la pieza clave del pensamiento de Saussure: el descubrimiento de que la cultura, de que lo psíquico y lo social se fundamentan [294] sobre algo que se sitúa al margen de toda sustancia, de toda materialidad: el significante entendido como pura diferencialidad sin sustancia alguna: *en la lengua no hay más que diferencias sin términos positivos...*

Pero no tiene sentido pensar el significante aislado: constituido sobre el principio de diferencialidad, el concepto de significante es indisociable de la noción de sistema: siempre hay, al menos, dos significantes que se constituyen a partir de un sistema de diferencialidad. Y así, al mismo tiempo, la noción de sistema descubre un sentido inesperadamente preciso: el sistema lingüístico es, básicamente, una red (estructurada) de significantes.

## **ONTOLOGÍA: LO REAL, LA ASIGNIFICANCIA**

Pero toda red debe enredar algo, debe servir para recubrir y apresar algo.

Va siendo hora de decirlo: el estructuralismo no puede pretender absorber el universo: la Semiótica, para no ahuecarse, debe reconocer, en su límite - pero un límite que debe ser suficientemente poroso- alguna ontología. En la misma medida en que la realidad descubre su tejido semiótico, intersubjetivo, debe reconocerse ese otro espacio, más allá del lenguaje y que le es irreductible: el espacio de lo real.

Lo Real. Precisamente aquello que se manifiesta en la experiencia del sujeto allí donde ésta se resiste al orden semiótico: lo singular en el tiempo y en el espacio, lo que escapa al orden necesariamente abstracto, categórico, funcional, de los signos de lo verosímil, de la inteligible.

Lo real, es decir, lo que es. El mundo, si se prefiere, de las cosas en sí kantianas, en el límite siempre hostiles, impermeables a toda percepción y a

toda nominación. Y aquello, también -tal es la más inquietante sugerencia lacaniana- que horroriza, precisamente por eso mismo: porque escapa a toda percepción, porque se resiste a toda nominación, a toda formalización.

Lo real es, sin duda, aquello de lo que nada dice Saussure, salvo en tanto que lo descarta para poder aislar la originalidad del significante, [295] ése su ser pura diferencialidad. Pero sin embargo, por la lógica de este mismo movimiento que conduce a afirmar el carácter puramente metafísico -en el sentido literal- del significante, su definirse por oposición a toda física, a toda materialidad, lo físico, lo matérico, emerge bajo el inusitado aspecto de lo real. Si el significante es pura diferencialidad, lo real, por situarse fuera de toda diferenciación, se descubre como asignificancia.

## LA REALIDAD, EL SIGNIFICADO

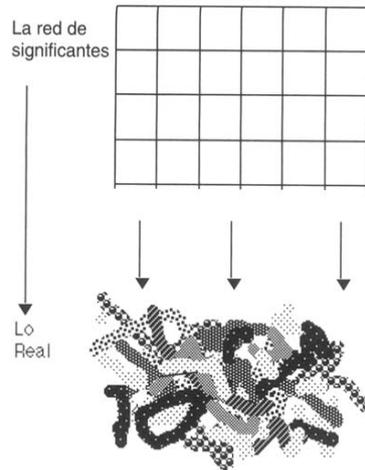
Es en el juego de estas dos dimensiones extremas (la de la pura diferencialidad del significante y la de la extrema asignificancia de lo real) donde la realidad encuentra su lugar.

El sistema de la lengua, la malla conformada por la red de significantes, recubre lo real a modo de un tejido que a la vez lo formaliza, lo neutraliza y lo oculta.

En tanto formaliza, en tanto ordena y teje, la malla de los significantes configura la realidad como eso del mundo que deviene pensable, inteligible, previsible y manipulable. Es decir, la realidad en tanto universo semiótico.

Puede decirse entonces que el significado es, después de todo, el efecto del significante: <sup>(147)</sup> la red de significantes (de diferencialidades) de la lengua, en tanto recubre lo real con su tejido, configura un sistema de *locus*, de lugares semánticos que reconocemos como significados.

En la jerarquía conceptual de la *episteme* saussuriana, la noción de significado se descubre así, necesariamente, supeditada a la noción nuclear de significante. Los significados, en tanto entidades semánticas, son los efectos del recubrimiento de lo real por la malla de significantes; de ahí la ambivalencia esencial de todo significado: nombra a la vez que recubre, que neutraliza y tapa una porción de lo real. [296]



## LA REALIDAD/LO REAL

Si el significante es literalmente meta-físico (si su existencia se sitúa más allá de toda física), se descubre, entonces, una física que está más acá de todo significante: esa física radical que es la de lo Real.

Pero es necesario advertirlo: la física de lo Real es verdaderamente radical, está fuera del orden del lenguaje y discurso alguno puede apresarla. La física que entendemos -o las que podemos llegar a entender- forma parte de la realidad: está configurada por el tejido del lenguaje. Tanto más precisa, tanto más formalizada, tanto más sometida a la lógica de los números, tanto más semiótico es su tejido: los números también son signos, y de los más puros.

Y por otra parte, no sólo los números son signos, sino que nos devuelven una propiedad esencial de estos: su finitud y, a la vez, su carácter discreto y categórico. Son ellas cualidades solidarias: porque los signos son finitos y discretos, porque se pueden contar, porque su número es siempre restringido, permiten formalizar, configurar, categorizar la Realidad. Y al hacerlo -he aquí de nuevo la ambivalencia- tapan lo Real. [297]

Tal es la ambivalencia esencial de todo significado: el signo nombra, formaliza, ordena, vuelve inteligible. Y, en la misma medida, amortigua, neutraliza, tapa.

La malla, al recubrir lo Real, genera la Realidad por una operación de nominación, que es siempre una operación de categorización que suprime toda singularidad:

Signo	:	nominación	:	real
X	:	nombra:		x, x', x''...
(categoría)		(singularidad)		

De tal manera que:

El significado de X conforma un conjunto del tipo  $\{x, x', x'' \dots\}$

Observemos, en todo caso, que el carácter categórico del signo es la condición de la significación. Lo puramente singular, en el espacio y en el tiempo, es, por definición, insignificante (nosotros preferiremos decir, para no perder de vista las ásperas aristas de lo real: asignificante). Sólo con el signo, con el significado en tanto categoría, es posible lo significativo, lo previsible, lo inteligible, la ley, en suma.

## ARBITRARIEDAD

Ahora bien, ¿cuál es la condición de:

significado de  $X = \{x, x', x'' \dots\}$ ?

Si tenemos en cuenta que:

$$x \neq x' \neq x'' \neq \dots$$

Y que, por otra parte, la existencia misma de X genera un principio de equivalencia en la serie de sus ocurrencias:

$$x(>\text{Sdo. de } X) \div x'(>\text{Sdo. de } X) \div x''(>\text{Sdo. de } X) \div \dots$$

Debemos concluir que, necesariamente:

Ste. de  $X \neq x$

Ste de  $X \neq x'$

Ste de  $X \neq x''$

Ste de  $X \neq \dots$  [298]

Se trata, en suma, del carácter arbitrario del signo:

*El lazo que une el significante al significado es arbitrario, o también, ya que por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante y un significado, podemos decir más sencillamente: el signo lingüístico es arbitrario.*

*el principio de lo arbitrario no es impugnado por nadie; pero con frecuencia es más fácil descubrir una verdad que asignarle el lugar que le corresponde (de Saussure, 1980: 104). arbitrario... queremos decir que es inmotivado, es decir, arbitrario en relación al significado con el que no tiene ningún vínculo natural en la realidad (de Saussure, 1980:*

La arbitrariedad del signo, he aquí la pieza clave del armazón teórico saussuriano: arbitrariedad del signo, es decir, relación arbitraria entre el significante y el significado, pero también, esencialmente, relación de arbitrariedad del significante con respecto a lo real. Pues sólo a ello puede referirse Saussure cuando dice del significante que es *arbitrario en relación al significado con el que no tiene ningún vínculo natural en la realidad*.

O en otros términos: la radical arbitrariedad del significante, esa propiedad que le permite oponerse a lo real para formalizarlo y categorizarlo (y neutralizarlo, y recubrirlo), para, en suma, tejer la realidad, no puede tener otro fundamento que su inmaterialidad, que su ausencia de toda positividad, su ser pura diferencialidad.

## EL IDEAL DEL PROCEDIMIENTO SEMIOLÓGICO

Saussure tiene, además, buen cuidado en dejar claro que la arbitrariedad no es sólo la propiedad de un tipo específico de signos -los lingüísticos-, sino la propiedad esencial de todo signo:

*Cuando la Semiología esté organizada, deberá preguntarse si los modos de expresión que se apoyan en signos completamente naturales como la pantomima le corresponden legítimamente. Suponiendo que los acoja, su principal objeto no dejará de ser por ello el conjunto de sistemas fundados sobre lo arbitrario del signo. En efecto, todo medio de expresión aceptado en una sociedad descansa en principio sobre una costumbre colectiva o sobre la convención, lo cual es lo mismo. Los signos de cortesía, por ejemplo, dotados a menudo de cierta expresividad natural (piénsese en el chino que saluda a su emperador posternándose nueve veces hasta el suelo), no dejan de estar fijados por una regla; es esa regla la que obliga a emplearlos, [299] no su valor intrínseco. Puede por tanto decirse que los signos enteramente arbitrarios realizan mejor que los otros el ideal de procedimiento semiológico (de Saussure, 1980: 105).*

Saussure no descarta la cuestión de la « semejanza » o de la « analogía »: a ella se refiere a través de la expresión *signos naturales* o *dotados de una cierta expresividad natural*, pero advierte, a la vez, que, en la medida en que se trate de un signo, sometido a un sistema estructurado (es decir: integrado en un lenguaje, en un sistema de signos) ha de ser, en todo caso, convencional, sometido a una *regla* y, por tanto, arbitrario: de ello depende y en ello estriba su carácter semiótico (es decir, recordémoslo, psíquico y social, cultural, no natural).

Veámoslo a través de algunos ejemplos:



“casa”

La gran variedad de casas existentes permite percibir muy bien el problema: ningún signo icónico puede recubrir la extensión «casa», salvo que el código sea cerrado, limitado el número de sus signos: pero entonces lo arbitrario se impone: si la casa pintada puede nombrar también un rascacielos, es que muchos de sus elementos dejan de funcionar por su iconicidad: se convierten en arbitrarios. Y se constata así como la arbitrariedad es un efecto inmediato del sistema semiótico (en tanto conjunto estructurado de elementos limitados y reglados).



“mujer”

El mismo problema: el icono que descodificamos como equivalente al signo lingüístico «mujer» sólo podrá cubrir la extensión de éste en la medida en que forme parte de un código cerrado que le destine la tarea de designar a todas las mujeres. Pero entonces ni siquiera su [300] esquemática falda resultará pertinente: el coste de nombrar a todas las mujeres, incluso a las que visten pantalones, pasa por una extrema arbitrarización de la imagen en tanto signo icónico.

Parece quedar claro, por tanto, que el funcionamiento de la imagen, en tanto signo, depende de su arbitrariedad (la arbitrariedad constitutiva de todo lenguaje en tanto sistema de signos). Pero reconocer este hecho no supone negar la presencia, en la imagen, de una dimensión analógica. Pues, precisamente, las imágenes no tienen por qué quedar agotadas en su dimensión semiótica. Resulta obligado, por tanto, explorar la dimensión analógica de la imagen e interrogar su relación con su funcionamiento semiótico.

Miremos ahora esta otra imagen:



Sin duda es posible, de nuevo, leerla, descodificarla. Pero nuestra mirada, al encontrarse con ella, ha participado, también, de otro juego. Pues esta imagen es, además, deseable. Y esta deseabilidad escapa al orden de la información y al de la significación. De hecho, tanto más deseable resulta, tanto más se detiene en ella nuestra mirada más allá del tiempo necesario para agotar su contenido informativo y significativo puede incluso que hagamos con ella lo que no haríamos con ningún signo: guardarla, coleccionarla y, en ocasiones, buscar la complicidad de otros mostrándosela.

Es preciso insistir: esta deseabilidad escapa tanto al campo de la información como al de la significación. Y obliga, por ello, a atender a otro campo, es decir, a otro registro: el del deseo.

## **LA IMAGEN Y EL DESEO**

Es necesario insistir en la diferencia entre la economía del signo (lingüístico o icónico), que es una economía sintáctica y semántica, y la economía de eso que, en ciertas imágenes, funda su deseabilidad. [301]

Sería ingenuo atribuir esa deseabilidad a la semejanza entre la propia imagen y el objeto empírico, en sí deseable, al que remite. Pues, en rigor, es necesario reconocer que lo deseable no es nunca el objeto empírico, sino su imagen.

La mejor prueba de ello puede encontrarse en la inevitable decepción que acompaña siempre a la posesión del objeto deseado. Decepción que muestra el desajuste entre la imagen del objeto (que suscita el deseo) y el objeto empírico mismo realmente poseído: en este desajuste se manifiesta la razón de la insaciabilidad estructural del deseo humano, y resulta capital, en cualquier caso, para comprender el estatuto de la imagen y su esencial vinculación con la temática del deseo.

Si el destino del objeto empírico es decepcionar, es porque lo que realmente deseamos no son objetos empíricos, sino algo que no tiene relación con lo real: puras imágenes, es decir, y nunca más propiamente, imágenes imaginarias. O dicho en otros términos: el objeto de deseo no tiene realidad, es puramente imaginario. Y por ello, todo deseo es ilusorio.

Lo que nos conduce, inesperadamente, a reconocer un específico de la imagen, lo que no existe más que en ella, lo que, a pesar de todas las ilusiones, no existe en ningún otro lugar: lo imaginario, es decir, los espejismos del deseo. Por ello, si existe una imagen ejemplar, una que mejor muestre lo que de específico hay en las imágenes, ésa es la imagen del loco que delira, pero

también la de los enamorados cuando se miran y, finalmente, todas las que movilizan nuestro deseo hacia objetos que, antes o después, habrán de decepcionarnos.

Y bien, todas estas imágenes imaginarias son imágenes delirantes. Por eso, toda reflexión sobre la temática de la seducción -incluida la seducción publicitaria- debería comenzar por ellas.

Es decir, las imágenes delirantes no son descodificadas, son reconocidas como imágenes identificatorias, reenvían a lo que Jacques Lacan ha identificado como la fase del espejo, el estadio de las primeras imágenes formadoras del Yo prelingüístico.

## ***LA GESTALT***

Hemos dicho: lo que en las imágenes captura el deseo escapa, por ello mismo, al ámbito de la comunicación, no responde a una actividad de descodificación. Y bien, todo ello nos obliga a un encuentro con la teoría de la *Gestalt*. [302]

Como se sabe, la teoría de la *gestalt* se ocupa de la forma. Describe el poder de las buenas formas y propone su tipología. Ahora bien, si se presta atención a las grandes leyes *gestálticas* (proximidad, semejanza, clausura, buena forma...) (35), no resulta difícil reconocer la existencia de una noción general de forma que, más o menos implícita o explícitamente, sustenta y ordena la fecundidad del pensamiento *gestáltico*. La buena forma se caracteriza por: [1] su capacidad integradora, [2] su organicidad, [3] su unicidad. Y todo ello se resume en lo que, por constituir la intuición de partida que todo lo sustenta, acaba por desdibujarse: si la forma se percibe, es porque [4] puede separarse del fondo. Tal es la matriz semántica del pensamiento *gestáltico*:

forma / fondo

Conocemos bien su límite: no es capaz de semantizar más allá, y por eso termina por constituir una teoría perceptiva, por sí sola, bien pobre. O, en otros términos, resulta incapaz de pensar la relación entre la *gestalt* (la *imago*, la buena forma) y el significante.

Pero ello no debe conducirnos a subestimar la importancia de la aportación *gestaltista* al saber sobre el sujeto: si la forma se percibe, es porque se diferencia del fondo; no está desdibujada, sino que se dibuja: tiene perfil, contorno, piel. Se recorta del fondo. Basta con dar un solo paso hacia adelante

para comprender que la *Gestalt* se ocupa del poder de fascinación de las imágenes. O formulado en términos psicoanalíticos: con toda buena forma me identifico, porque a través de ella me reconozco como unidad: tiene, como yo, piel.

## ANALÓGICO

Todo invita, en este contexto, a retomar la teoría lacaniana (Lacan: 1983) de la construcción del yo humano utilizando, en espejo, la imagen del otro. Para un sujeto que carece de dominio motor, que no tiene noción de su identidad corporal, el otro ofrece una imagen unificadora sobre la que concebirse, en la que identificarse. Y realmente, el otro, el primer otro, la madre, es una figura constante, autónoma, integrada, unitaria... y, también, una figura móvil, que se recorta sobre el fondo certificando su unidad e integración.

Lo hemos dicho: la buena forma se caracteriza por la integración armónica de sus elementos (¿cómo el rostro humano? ¿cómo el rostro de la madre que mira a su bebé?) y tiene perfil, contorno, piel. Con [303] toda buena forma me identifico, porque en ella reconozco la metáfora de mi (ansiada, y en buena medida imaginaria, tantas veces desmentida por lo real) unidad. O en otros términos, todavía: las leyes de la *gestalt* describen con notable precisión ciertos mecanismos imaginarios por los que el sujeto humano reacciona antropomórficamente ante las constelaciones estimulares que le rodean. En suma: la buena forma es la forma antropomórfica.

Sería posible, entonces, proponer un nuevo estatuto a esa noción, de analogía, que tantos problemas ha planteado a la Semiótica (pero de la que, contra todo esfuerzo, nunca ha logrado deshacerse). Hablar de parecido es, en el límite, no decir nada. Postular el «parecido», la «analogía», entre una imagen y un objeto es no decir nada -es construir un enunciado tautológico- mientras no se clarifique la noción misma de semejanza, es decir, mientras que no se identifique aquello sobre lo que se fundamenta la idea de parecido.

Por ello propondremos definir lo analógico como todo aquello que puede constituir una *imago* es decir, una buena forma, una forma identificatoria.

## PERCEPCIÓN: SEMIÓTICO, IMAGINARIO: REALIDAD

Seguramente, desde los sectores más conservadores de una Semiótica inquietantemente cada vez más rígida, se nos acuse de difuminar los límites de la geografía semiótica al apelar a las problemáticas del deseo (psicoanálisis) y de la forma (teoría de la *Gestalt*).

Respondamos, pues: no difuminar esos límites, sino redefinirlos. Pero sin por ello abandonar la geografía cuya carta levantara Saussure cuando identificara lo semiótico con lo psíquico.

Por lo demás, la reapertura de la problemática de la percepción ha sido puesta sobre el tapete desde que se ha planteado la cuestión del «lenguaje del mundo natural». Pues este «mundo natural» (Greimas: 1973) es un mundo percibido, sin duda estructurado semióticamente, pero también -y, necesariamente a la vez- deseado.

Lo hemos advertido: las imágenes pueden funcionar como signos; es decir, como imágenes icónicas: imágenes sometidas a un régimen de pertinencia (= un código).[304]

Pero funcionan también, en todo caso, como *imagos*, objetos de deseo imaginarios.

Pues bien, el tejido de la realidad parte necesariamente de esas dos dimensiones -semiótica e imaginaria- de la imagen:

#### SEMIÓTICO



diferenciación  
significante  
arbitrario  
lo que se estructura  
lo que se objetiva  
topología

#### IMAGINARIO



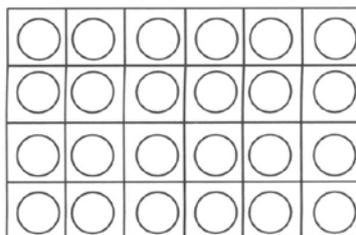
unicidad  
*imago*  
analógico  
lo que se parece  
lo que se reconoce-identifica  
*gestalt*

El deseo, el investimento deseante del mundo, cohesionan todo acto perceptivo. El significante -la red de significantes-, por su parte, lo estructura, es decir, lo codifica.

Así, las leyes de la percepción -que son las que rigen la configuración de la realidad en tanto universo perceptivo-, se nos descubren reguladas por dos componentes bien diferenciados: un componente imaginario (*gestáltico*, analógico, identificativo), y un componente semiótico (estructurado, arbitrario, digital).

## LA REALIDAD

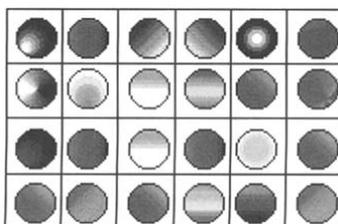
La Realidad aparece, entonces, como resultado de la combinación de esas dos series de componentes: significante y forma, es decir, barra y contorno, perfil, piel:



[305]

La red de significantes constituye el casillero, la topología de las casillas, y las imagos las llenan unificándolas, dotándolas de forma.

Emerge así la realidad como resultado de la buena integración entre el orden semiótico y el orden imaginario. La realidad: universo de objetos a la vez identificatorios y discretos, a la vez deseables y significativos:



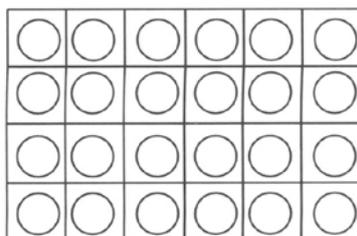
## EL SIGNIFICADO

Podemos imaginar el «mundo natural» (la realidad, preferimos decir nosotros) como un gran conjunto de etiquetas. La red de significantes construye la casilla y la *gestalt* la dota de forma (de antropofoma).

Aparece, por este camino, un resultado secundario que no obstante se nos antoja valioso: el significado se descubre, entonces, como el resultado del juego de oposiciones entre los significantes, pero también de la *imago* que viene a ocupar la casilla por aquellos recortada: de ahí esa aparente densidad, substancialidad, que tanto ha dificultado el avance de la Lingüística moderna. Podemos comprender ahora cómo esa substancialidad existe y es, a la vez, y muy precisamente, imaginaria.

## LA LOCURA

Pero la integración entre el orden semiótico y el imaginario no está garantizada. La realidad puede quebrarse, estallar, en la experiencia psicótica. En la locura, lo real -en tanto roca dura de la experiencia impermeable al tejido de la realidad-, literalmente, brota: [306]



## MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DE LO VISIBLE

Más allá de lo visible, lo opaco, lo no transparente (lo ininteligible): lo Real.

Lo Real, es decir, lo que no tiene estructura (lo asignificante), lo que carece de *imago* (lo no antropomórfico, lo indeseable), lo que rompe todo orden de verosimilitud y de inteligibilidad. Algo de ello -Barthes supo intuirlo, siquiera confusamente- ha brotado en la fotografía (Barthes: 1982).<sup>(148)</sup>

Más allá de lo visible, lo real: allí donde el discurso (y, con él, la percepción) se desgarran y donde el sentido se quiebra. Allí, en suma, donde la percepción conoce su shock, que no puede dejar de ser traumático.

Y bien, en ese sentido, debemos asentir con Sófocles y con la Biblia: lo visible es el campo del engaño. El saber está siempre más allá de sus límites.

## ADDENDA

Aguardamos, todavía, una objeción; aquella que afirmará que, después de todo, todo eso (la imagen, el deseo, lo real, la locura) escapa a la Semiótica, se sitúa más allá de sus límites. [307]

Pero esta respuesta es ya insostenible. Quizás fuera aceptable para la Lingüística en tanto ciencia de la lengua. Pero resulta insostenible para la Semiótica una vez que ésta disciplina ha decidido definirse como ciencia de

los discursos. Y ello porque, allí donde se constituye el discurso por oposición a la lengua, se encuentra siempre el sujeto y, con él, su imagen, su deseo, pero también esos desgarros, presentes en todo tejido discursivo, a través de los que lo real deja su huella.

Y, después de todo (y aunque la Semiótica sigue pretendiendo no saber nada de ello), los locos también hablan. O más exactamente: distinguimos al loco por la profusión de desgarros que atraviesan su discurso.

### Referencias bibliográficas

BARTHES, R. (1982). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

BENVENISTE, E. (1971). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.

DE SAUSSURE, F. (1980). *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.

DERRIDA, J (1971). *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FREUD, S. (1974). *Psicología de masas y análisis del «yo»*. En *Obras completas*, vol. VII. Madrid: Biblioteca Nueva.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989). *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real*. Madrid: Akal.

GREIMAS, A.-J. (1973). «Condiciones de una semiótica del mundo natural». En *Torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.

LACAN, J. (1983). *El Seminario 2: El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona: Paidós.

— (1981). *Aún, El Seminario 20*. Barcelona: Paidós.

△

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

