

Semióform +
gubertivulimuz
todas internalizadas.

Acerca de la semiosfera*

A la memoria de Roman Osipovich Jakobson

La semiótica actual está viviendo un proceso de revisión de algunos conceptos básicos. Es de todos sabido que en los orígenes de la semiótica se hallan dos tradiciones científicas. Una de ellas se remonta a Peirce y Morris y parte del concepto del signo como elemento primario de todo sistema semiótico. La segunda se basa en las tesis de Saussure y de la Escuela de Praga y toma como fundamento la antinomia entre la lengua y el habla (el texto). Sin embargo, con toda la diferencia existente entre estos enfoques, tienen algo esencial en común: se toma como base el elemento más simple, con carácter de átomo, y todo lo que sigue es considerado desde el punto de vista de la semejanza con él. Así, en el primer caso, se toma como base del análisis el signo aislado, y todos los fenómenos semióticos siguientes son considerados como secuencias de signos. El segundo punto de vista, en particular, se expresó en la tendencia a considerar el acto comunicacional aislado → el intercambio de un mensaje entre un destinador y un destinatario — como el elemento primario y el modelo de todo acto semiótico. Como resultado, el acto individual del intercambio sígnico comenzó a ser considerado como el modelo de la lengua natural, y los modelos de las lenguas naturales, como modelos semióticos universales, y se tendió a interpretar la propia semiótica como la extensión de los métodos lingüísticos a objetos que no se incluían en la lingüística

* «O semiosfere», en *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, núm. 17, 1984, págs. 5-23. Reproducido en I. M. L., *Izbrannyye stat'i*, Tallin, Alexandra, 1992, t. I, págs. 11-24. [N. del T.]

tradicional. Este punto de vista, que se remonta a Saussure, lo expresó con extrema precisión el difunto I. I. Revzin, quien, en los debates de la Segunda Escuela de Verano en Káariku (1966), propuso esta definición: «El objeto de estudio [*predmet*] de la semiótica es cualquier objeto [*objekt*] que ceda ante los recursos de la descripción lingüística».

Tal enfoque respondía a una conocida regla del pensamiento científico: ascender de lo simple a lo complejo; y en la primera etapa, sin duda, se justificó. Sin embargo, en él se esconde también un peligro: la conveniencia heurística (la comodidad del análisis) empieza a ser percibida como una propiedad ontológica del objeto, al que se le atribuye una estructura que asciende de los elementos con carácter de átomo, simples y claramente perfilados, a la gradual complicación de los mismos. El objeto complejo se reduce a una suma de objetos simples.

El camino recorrido por las investigaciones semióticas durante los últimos veinte años permite tomar muchas cosas de otro modo. Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum*, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera. Debemos prevenir contra la confusión del término de noosfera empleado por V. I. Vernadski y el concepto de semiosfera introducido por nosotros. La noosfera es una determinada etapa en el desarrollo de la biosfera, una etapa vinculada a la actividad racional del hombre. La biosfera de Vernadski es un mecanismo cósmico que ocupa un determinado lugar estructural en la unidad planetaria. Dispuesta sobre la superficie de nuestro planeta y abarcadora de todo el conjunto de la materia viva, la biosfera transforma la energía radiante del sol en energía química y física, dirigida a su vez a la transformación de la «conservadora» materia inerte de nuestro planeta. La noosfera se forma cuando en este proceso adquiere un papel dominante la razón del hombre¹. Mientras que la noosfera tiene una existencia material y espacial y abarca una parte

¹ «La historia del pensamiento científico, del conocimiento científico [...] es, a la vez, la historia de la creación de una nueva fuerza geológica en la biosfera: el pensamiento científico, antes ausente en la biosfera», V. I. Vernadski, *Razmyshleniia naturalista. Nauchnaia mys' kak planetarnoe iavlenie*, t. 2, Moscú, 1977, pág. 22.

de nuestro planeta, el espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto. Esto, sin embargo, en modo alguno significa que el concepto de espacio se emplee aquí en un sentido metafórico. Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información.

La concepción que de la naturaleza de la biosfera tiene V. I. Vernadski puede ser útil para definir el concepto que estamos introduciendo; por eso debemos detenernos en ella y examinarla más detalladamente. V. I. Vernadski definía la biosfera como un espacio completamente ocupado por la materia viva. «La materia viva —escribió— es un conjunto de organismos vivos»². Tal definición, al parecer, da razones para pensar que se toma como base el hecho con carácter de átomo del organismo vivo aislado, cuya suma forma la biosfera. Sin embargo, en realidad no es así. Ya el hecho de que la materia viva sea considerada como una unidad orgánica —una película sobre la superficie del planeta— y de que la diversidad de su organización interna retroceda a un segundo plano ante la unidad de la función cósmica —ser un mecanismo de transformación de la energía irradiada por el sol en energía química y física de la tierra—, habla del carácter primario que, en la conciencia de Vernadski, tiene la biosfera con respecto al organismo aislado. «Todas esas condensaciones de la vida están ligadas entre sí de la manera más estrecha. Una no puede existir sin la otra. Este vínculo entre las diversas películas y condensaciones vivas, y el carácter invariable de las mismas, son un rasgo inmemorial del mecanismo de la corteza terrestre, que se manifiesta en ella en el curso de todo el tiempo geológico»³. De manera particularmente definida se halla expresada esa idea en la siguiente fórmula: «La biosfera tiene una estructura completamente definida, que determina todo lo que ocurre en ella, sin excepción alguna [...] El hombre, como se observa en la naturaleza, así como todos los organismos vivos, como todo ser vivo, es una función de la biosfera, en un determinado espacio-tiempo de ésta»⁴.

También en las cuestiones de la semiótica es posible un enfoque análogo. Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los

² V. I. Vernadski, *Biosfera (izbrannye trudy po biologii)*, Moscú, 1967, pág. 350.

³ V. I. Vernadski, *Izbrannye sochineniia*, t. 5, Moscú, 1960, pág. 101.

⁴ V. I. Vernadski, *Razmyshleniia naturalista...*, t. 2, pág. 32.

otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el «gran sistema», denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiósis.

Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto signico particular.

La semiosfera se caracteriza por una serie de rasgos distintivos.

1. *Carácter delimitado.* El concepto de semiosfera está ligado a determinada homogeneidad e individualidad semióticas. Estos dos conceptos (homogeneidad e individualidad), como veremos, son difícilmente definibles desde el punto de vista formal y dependen del sistema de descripción, pero eso no anula el carácter real de los mismos ni la facilidad con que se los puede distinguir en el nivel intuitivo. Ambos conceptos presuponen el carácter delimitado de la semiosfera respecto del espacio extrasemiótico o alosemiótico que la rodea.

Uno de los conceptos fundamentales del carácter semióticamente delimitado es el de frontera. Puesto que el espacio de la semiosfera tiene carácter abstracto, no debemos imaginarnos la frontera de ésta mediante los recursos de la imaginación concreta. Así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos perteneciente simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores-«filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada. El «carácter cerrado» de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que éstos adquirieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos. Así pues, los puntos de la frontera de la semiosfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso, o a los bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella.

De lo dicho resulta evidente que el concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica. En este sentido se puede decir

que la semiosfera es una «persona semiótica» y comparte una propiedad de la persona como es la unión del carácter empíricamente indiscutible e intuitivamente evidente de este concepto con la extraordinaria dificultad para definirlo formalmente. Es sabido que la frontera de la persona como fenómeno de la semiótica histórico-cultural depende del modo de codificación. Así, por ejemplo, en unos sistemas la mujer, los niños, los criados no libres y los vasallos pueden ser incluidos en la persona del marido, del amo y del patrón, careciendo de una individualidad independiente; y en otros, son considerados como personas aisladas. Esto se deja ver claramente en la relatividad de la semiótica jurídica. Cuando Iván el Terrible ejecutaba, junto con el infortunado boyardo, no sólo a la familia, sino también a todos sus criados, eso no estaba dictado por un imaginario temor de la venganza (como si un siervo de una heredad provincial pudiera ser peligroso para un zar!), sino por la idea de que, jurídicamente, todos ellos constituían una sola persona con el cabeza de la familia, y, por lo tanto, el castigo, naturalmente, se extendía a ellos. Los rusos veían el «terror» —la crueldad del zar— en que éste empleaba ampliamente las ejecuciones entre sus hombres, pero la inclusión de todos los representantes del linaje en la composición de la infortunada unidad era natural para ellos. En cambio, los extranjeros se escandalizaban de que por la culpa de un ser humano sufriera otro. Todavía en el año 1732 la esposa del embajador inglés, Lady Rondeau (que en modo alguno era hostil a la corte rusa y que describió en sus epístolas la bondad y la sensibilidad de Anna Ioannovna y la nobleza de Biron), al informarle a una corresponsal europea suya sobre el destierro de la familia de los Dolgorúkov, escribió: «A usted, tal vez, le asombrará el destierro de mujeres y niños; pero aquí, cuando el cabeza de familia cae en desgracia, toda la familia sufre persecución»⁵. Ese mismo concepto de persona colectiva (en este caso: de linaje), y no individual, se halla, por ejemplo, en la base de la venganza de la sangre, cuando todo el linaje de un homicida es percibido como una persona jurídicamente responsable. S. M. Soloviov vinculaba de manera convincente el *mestnichestvo* a la idea de la persona de linaje colectiva:

⁵ *Pis'ma ledi Rondo, zheny angliiskogo rezidenta pri russkom dvore v tsarstvovanie imp. Anny Ioannovny*, ed. y notas de S. N. Shubinski, San Petersburgo, 1874, pág. 46.

* *Mestnichestvo*: «En la Rusia medieval: orden de sustitución en los cargos en dependencia de la nobleza del linaje y del grado de importancia de los cargos ocupados por los antepasados» (S. I. Ozhegov, *Slovar' russkogo iazyka*, Moscú, 1973). [N. del T.]

Frontier
Traducción

Es comprensible que, siendo tan sólida la unión del linaje, siendo tan responsables, unos por los otros, todos los miembros del linaje, la importancia de la persona aislada desapareciera necesariamente ante la importancia del linaje; una persona era inconcebible sin linaje: cierto Iván Petrov no era concebible como Iván Petrov solo, sino únicamente como Iván Petrov con sus hermanos y sobrinos. Con tal fusión de la persona con el linaje, si ascendía en el cargo una persona, ascendía todo el linaje, y con el descenso de un miembro del linaje, descendía todo el linaje⁶.

La frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiósfera y a la inversa. Así pues, sólo con su ayuda puede la semiósfera realizar los contactos con los espacios no-semióticos y alosemióticos. Tan pronto pasamos al dominio de la semiótica, nos vemos en la necesidad de apelear a la realidad extrasemiótica. Sin embargo, no se debe olvidar que, para una determinada semiósfera, esta realidad sólo deviene «realidad para sí» en la medida en que sea traducible al lenguaje de la misma (así como las materias químicas externas sólo pueden ser asimiladas por la célula si son traducidas a las estructuras bioquímicas propias de ésta —ambos casos son manifestaciones particulares de una misma ley).

La función de toda frontera y película (desde la membrana de la célula viva hasta la biosfera como —según Vernadski— película que cubre nuestro planeta, y hasta la frontera de la semiósfera) se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. En los diversos niveles, esta función invariante se realiza de diferente manera. En el nivel de la semiósfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información.

Desde este punto de vista, todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiósfera. La frontera general de la semiósfera se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares.

En los casos en que el espacio cultural tiene un carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental. Sin embargo, también cuando eso ocurre, ella conserva el sentido de un mecanismo *buffer* que transforma la información, de un peculiar bloque de traducción. Así, por ejemplo, cuando la semiósfera se identifica con el espacio «cultural» dominado, y el mundo exterior respecto a ella, con el reino de los elementos caóticos, desordenados, la distribución espacial de las formaciones semióticas adquiere, en una serie de casos, el siguiente aspecto: las personas que en virtud de un don especial (los brujos) o del tipo de ocupación (herrero, molinero, verdugo) pertenecen a dos mundos y son como traductores, se establecen en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural y mitológico, mientras que el santuario de las divinidades «culturales» que organizan el mundo se dispone en el centro. Cfr., en la cultura del siglo XIX, la estructura social del elemento «destrutivo» del cinturón de los suburbios; además, el suburbio interviene, por ejemplo, en el poema de Tsvetaeva («Poema de la entrada de la ciudad»), tanto como parte de la ciudad, como en calidad de espacio perteneciente al mundo que destruye a la ciudad. Su naturaleza es bilingüe. >

Todos los grandes imperios que lindaban con nómadas, «estepa» o «bárbaros», asentaban en sus fronteras tribus de esos mismos nómadas o «bárbaros», contratados para el servicio de la defensa de la frontera. Esas colonias formaban una zona de bilingüismo cultural que garantizaba los contactos semióticos entre los dos mundos. Esa misma función de frontera de la semiósfera es desempeñada por las regiones con diversas mezclas culturales: ciudades, vías comerciales y otros dominios de formaciones de *koine* y de estructuras semióticas creolizadas.

Un mecanismo típico de la frontera es la situación de la «novela de frontera» del tipo del epos bizantino sobre Digenis o aquella a la que se alude en *El Cantar de las Huestes de Igor*. En general, el *sujet** del tipo de *Romeo y Julieta* sobre una unión amorosa que une dos espacios culturales enemigos, revela claramente la esencia del «mecanismo de la frontera».

* A pesar de que el término ruso *szujet* suele ser traducido con las palabras españolas «trama» y «argumento», aquí y en adelante lo conservamos —en transcripción francesa, dado su carácter de galicismo ruso— como una acuñación específica de la poética teórica rusa formalista y estructuralista, inseparable de un contexto histórico de definiciones divergentes, oposiciones terminológicas (*sujet* / fábula) y discrepancias internacionales (por ejemplo, entre las concepciones rusa y croata del mismo). Por lo demás, en esa misma forma no traducida, el término ha entrado en el arsenal terminológico de otras lenguas (checo y alemán, por ejemplo). [N. del T.]

⁶ Senguei Mijailovich Soloviov, *Istoriai Rossii s drevnacidij vremion*, Libro tercero, San Petersburgo, Obsichestvennaia pol'za, s. I, col. 679.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que, si desde el punto de vista de su mecanismo inmanente, la frontera une dos esferas de la semiósfera, desde la posición de la autoconciencia semiótica (la autodescripción en un metanivel) de la semiósfera dada, las separa. Tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas. Esto hace acentuar el carácter absoluto de la línea con que la esfera dada está contorneada.

En diferentes momentos históricos del desarrollo de la semiósfera, uno u otro aspecto de las funciones de la frontera puede dominar, amortiguando o aplastando enteramente al otro.

La frontera tiene también otra función en la semiósfera: es un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la *oikumena* cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas.

Con el ejemplo de la historia de la antigua Roma queda bien ilustrada una regularidad* más general: un determinado espacio cultural, al ensancharse impetuosamente, introduce en su órbita colectividades (estructuras) externas y las convierte en su periferia. Esto estimula un impetuoso auge semiótico-cultural y económico de la periferia, que traslada al centro sus estructuras semióticas, suministra líderes culturales y, en resúmenes cuentas, conquista literalmente la esfera del centro cultural. Esto, a su vez, estimula (por regla general, bajo la consigna del regreso «a los fundamentos») el desarrollo semiótico del núcleo cultural, que de hecho es ya una nueva estructura surgida en el curso del desarrollo histórico, pero que se entiende a sí misma en metacategorías de las viejas estructuras. La oposición *centro/periferia* es sustituida por la oposición *ayer/hoy*.

* En ruso: *zakonomnost'*, conformidad con una ley (*zakon*: ley, -mem-: conforme a, -ost: sufijo para la formación de sustantivos abstractos). Este término tiene sus equivalentes, entre otros, en polaco (*prawidłowość*), checo (*zákonitost'*), rumano (*legitate*), alemán (*Gesetzmässigkeit*) y húngaro (*törvényesség*) —estos dos últimos formados de la misma manera que en ruso—. «Regularidad» (o sea, conformidad con una *regla*), término español habitualmente empleado para traducir «*zakonomnost'*» y sus homólogos en otras lenguas —a menudo a sabiendas de su no equivalencia y por temor a la comprensión de «legalidad» en términos de leyes jurídicas y no objetivas o naturales—, aquí puede prestarse a indecibles correlaciones con el término «irregularidad (semiótica)» [*nerakonomnost'*]. No obstante, nos sometemos a la costumbre, al no disponer de un mejor término para llenar ese vacío terminológico de la lengua española. Al tratar de llenarlo, convendrá tener en cuenta que el rumano, una lengua latina, no vaciló en crear los neologismos *legic* y *legitate* («lógico» y «legicidad») con las respectivas acepciones de «Que está en conformidad con las exigencias de leyes objetivas del desarrollo» y «Propiedad de los fenómenos de desenvolverse en conformidad con dichas exigencias». [N. del T.]

Puesto que la frontera es una parte indispensable de la semiósfera, esta última necesita de un entorno exterior «no organizado» y se lo construye en caso de ausencia de éste. La cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa. La Antigüedad se construye «los bárbaros»; y la «conciencia», la «subconciencia». En esto, daba lo mismo que esos «bárbaros», en primer lugar, pudieran poseer una cultura mucho más antigua y, en segundo lugar, desde luego, no representaran un único todo, y formarían una gama cultural que abarcaba desde altísimas civilizaciones de la Antigüedad hasta tribus que se hallaban en un estadio muy primitivo del desarrollo. No obstante, la civilización antigua sólo pudo tomar conciencia de sí misma como un todo cultural después de construir ese, por así decir, mundo «bárbaro» único, cuyo rasgo distintivo fundamental era la *ausencia* de un lenguaje común con la cultura antigua. Las estructuras externas, dispuestas al otro lado de la frontera semiótica, son declaradas no-estructuras.

La valoración de los espacios interior y exterior no es significativa. Significativo es el *hecho mismo de la presencia de una frontera*. Así, en las robinsonadas del siglo XVIII, el mundo de los «salvajes» que se halla fuera de la semiótica de la sociedad civilizada (pueden equipararse a él los mundos de animales o de niños, contruidos de manera igualmente artificial —con arreglo al rasgo distintivo del estar situado fuera de las «convenciones» de la cultura, es decir, de los mecanismos semióticos de ésta), es valorado positivamente.

2. *Irregularidad semiótica*. De lo dicho en el primer punto se ve que el espacio «no-semiótico», de hecho, puede resultar el espacio de otra semiótica. Lo que desde el punto de vista interno de una cultura dada tiene el aspecto de un mundo no-semiótico externo, desde la posición de un observador externo puede presentarse como periferia semiótica de la misma. Así pues, de la posición del observador depende por dónde pasa la frontera de una cultura dada.

Esta cuestión se ve complicada por la obligatoria irregularidad interna como ley de la organización de la semiósfera. El espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencia varias) con una organización manifiesta y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en el cual están sumergidas las estructuras nucleares. Si una de las estructuras nucleares no sólo ocupa la posición dominante, sino que también se eleva al estadio de la autodescripción y, por consiguiente, segrega un sistema de metalenguajes con ayuda de los cuales se describe no sólo a sí misma,

Irregularidad en su estructura
su irregularidad
el primer nivel
centro

... el espacio periférico de la semiosfera dada, entonces encima de la irregularidad del mapa semiótico real se construye el nivel de la unidad ideal de éste. La interacción activa entre esos niveles deviene una de las fuentes de los procesos dinámicos dentro de la semiosfera.

sino también al espacio periférico de la semiosfera dada, entonces encima de la irregularidad del mapa semiótico real se construye el nivel de la unidad ideal de éste. La interacción activa entre esos niveles deviene una de las fuentes de los procesos dinámicos dentro de la semiosfera.

La irregularidad en un nivel estructural es complementada por la mezcla de los niveles. En la realidad de la semiosfera, por regla general se viola la jerarquía de los lenguajes y de los textos: éstos chocan como lenguajes y textos que se hallan en un mismo nivel. Los textos se ven sumergidos en lenguajes que no corresponden a ellos, y los códigos que los descifran pueden estar ausentes del todo. Imaginémosnos la sala de un museo en la que en las diferentes vitrinas estén expuestos objetos de diferentes siglos, inscripciones en lenguas conocidas y desconocidas, instrucciones para el desciframiento, un texto aclaratorio para la exposición redactado por metodólogos, esquemas de las rutas de las excursiones y las reglas de conducta de los visitantes. Si colocamos allí, además, a los propios visitantes con su mundo semiótico, obtendremos algo que recordará un cuadro de la semiosfera.

La no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera. En los sectores periféricos, organizados de manera menos rígida y poseedores de construcciones flexibles, «deslizantes», los procesos dinámicos encuentran menos resistencia y, por consiguiente, se desarrollan más rápidamente. La creación de autodescripciones metaestructurales (gramáticas) es un factor que aumenta bruscamente la rigidez de la estructura y hace más lento el desarrollo de ésta. Entretanto, los sectores que no han sido objeto de una descripción o que han sido descritos en categorías de una gramática «ajena» obviamente inadecuada a ellos, se desarrollan con más rapidez. Eso prepara en el futuro el traslado de la función de núcleo estructural a la periferia de la etapa precedente y la conversión del antiguo centro en periferia. Podemos seguir con claridad este proceso en el traslado geográfico de los centros y las «regiones fronterizas» de las civilizaciones mundiales.

La división en núcleo y periferia es una ley de la organización interna de la semiosfera. En el núcleo se disponen los sistemas semióticos dominantes. Sin embargo, mientras que el hecho de esa división es absoluto, las formas que reviste son relativas desde el punto de vista semiótico y dependen en considerable medida del metalenguaje de descripción escogido —o sea, de si estamos ante una autodescripción (descripción desde un punto de vista interno y en términos produci-

Lo que es que se reproduce - pedazo
conservan los mecanismos de
apoyado de
el sistema

dos en el proceso de autodesarrollo de la semiosfera dada) o si la descripción es llevada a cabo por un observador externo en categorías de otro sistema.

Las formaciones semióticas periféricas pueden estar representadas no por estructuras cerradas (lenguajes), sino por fragmentos de las mismas o incluso por textos aislados. Al intervenir como «ajenos» para el sistema dado, esos textos cumplen en el mecanismo total de la semiosfera la función de catalizadores. Por una parte, la frontera con un texto ajeno siempre es un dominio de una intensiva formación de sentido. Por otra, todo pedazo de una estructura semiótica o todo texto aislado conserva los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema. Precisamente la destrucción de esa totalidad provoca un proceso acelerado de «recordación» —de reconstrucción del todo semiótico por una parte de él. Esta reconstrucción de un lenguaje ya perdido, en cuyo sistema el texto dado adquiriría la condición de estar dotado de sentido [osmyslennost'], siempre resulta prácticamente la creación de un nuevo lenguaje, y no la recreación del viejo, como parece desde el punto de vista de la autoconciencia de la cultura.

(Como el que sea o una AA)

La presencia constante en la cultura de una determinada reserva de textos con códigos perdidos conduce a que el proceso de creación de nuevos códigos a menudo sea percibido subjetivamente como una reconstrucción («rememoración») de códigos viejos.

La irregularidad estructural de la organización interna de la semiosfera es determinada, en particular, por el hecho de que, siendo heterogénea por naturaleza, ella se desarrolla con diferente velocidad en sus diferentes sectores. Los diversos lenguajes tienen diferente tiempo y diferente magnitud de ciclos: las lenguas naturales se desarrollan mucho más lentamente que las estructuras ideológico-mentales. Por eso, ni hablar se puede de una sincronización de los procesos que transcurren en ellos.

Así pues, la semiosfera es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico. La transmisión de información a través de esas fronteras, el juego entre diferentes estructuras y subestructuras, las ininterrumpidas «irrupciones» semióticas orientadas de tal o cual estructura en un «territorio» «ajeno», determinan generaciones de sentido, el surgimiento de nueva información.

La diversidad interna de la semiosfera presupone la integralidad de ésta. Las partes no entran en el todo como detalles mecánicos, sino como órganos en un organismo. Una particularidad esencial de la construcción estructural de los mecanismos nucleares de la semiosfe-

ej.

ra es que cada parte de ésta representa, ella misma, un todo cerrado en su independencia estructural. Los vínculos de ella con otras partes son complejos y se distinguen por un alto grado de desautomatización. Es más: en los niveles superiores adquieren carácter de conducta, es decir, obtienen la capacidad de elegir independientemente un programa de actividad. Con respecto al todo, hallándose en otros niveles de la jerarquía estructural, muestran la propiedad del isomorfismo. Así pues, son al mismo tiempo parte del todo y algo semejante a él. Para aclarar esta relación, podemos recurrir a la imagen empleada en relación con otra cosa a fines del siglo XIV por el escritor checo Tomáš Štítný. Del mismo modo que un rostro, al tiempo que se refleja enteramente en un espejo, se refleja también en cada uno de sus pedazos, que, de esa manera, resultan tanto parte del espejo entero como algo semejante a éste, en el mecanismo semiótico total el texto aislado es isomorfo desde determinados puntos de vista a todo el mundo textual, y existe un claro paralelismo entre la conciencia individual, el texto y la cultura en su conjunto. El isomorfismo vertical, existente entre estructuras dispuestas en diferentes niveles jerárquicos, genera un aumento cuantitativo de los mensajes. Del mismo modo que el objeto reflejado en el espejo genera cientos de reflejos en sus pedazos, el mensaje introducido en la estructura semiótica total se multiplica en niveles más bajos. El sistema es capaz de convertir el texto en una avalancha de textos.

Sin embargo, la producción de textos esencialmente nuevos requiere otro mecanismo. En este caso se necesitan contactos de un tipo esencialmente distinto. El mecanismo del isomorfismo se construye aquí de otro modo. Puesto que se está pensando no en un simple acto de transmisión, sino en un *intercambio*, entre los participantes de éste debe haber no sólo relaciones de semejanza, sino también determinada diferencia. La condición más simple de esta especie de semiosis se podría formular de la siguiente manera: las subestructuras que participan en ella no tienen que ser isomorfas una respecto a la otra, sino que deben ser, cada una por separado, isomorfas a un tercer elemento de un nivel más alto, de cuyo sistema ellas forman parte. Así, por ejemplo, el lenguaje verbal y el icónico de las representaciones dibujadas no son isomorfos uno respecto al otro. Pero cada uno de ellos, desde diversos puntos de vista, es isomorfo respecto al mundo extrasemiótico de la realidad, del cual son un reflejo en cierto lenguaje. Esto hace posible, por una parte, el intercambio de mensajes entre esos sistemas, y, por otra, la nada trivial transformación de los mensajes en el proceso de su traslado.

La presencia de dos *partenaires* de la comunicación parecidos y al

mismo tiempo diferentes es importantísima, pero no es la única condición para el surgimiento de un sistema dialógico. El diálogo entraña la reciprocidad y la mutualidad en el intercambio de información. Pero para eso es necesario que el tiempo de transmisión sea relevado por el tiempo de recepción⁷. Y eso supone un carácter discreto: la posibilidad de hacer interrupciones en la transmisión informacional. Esta capacidad de entregar información en porciones es una ley universal de los sistemas dialógicos —desde la secreción de sustancias odoríferas en la orina por los perros hasta el intercambio de textos en la comunicación humana. Se ha de tener en cuenta que el carácter discreto puede surgir en el nivel de la estructura allí donde en la realización material de la misma existe un relevo cíclico de periodos de gran actividad y periodos de máxima disminución de ésta. De hecho, podemos decir que el carácter discreto en los sistemas semióticos surge cuando se describen procesos cíclicos con el lenguaje de una estructura discreta. Así, por ejemplo, en la historia de la cultura se pueden distinguir periodos en los que tal o cual arte, hallándose en el punto más alto de su actividad, transmite (*transliruet*) sus textos a otros sistemas semióticos. Sin embargo, esos periodos son relevados por otros en los que ocurre como si la rama [*mad*] dada del arte pasara «a la recepción». Esto no significa que cuando describamos la historia aislada de un arte dado nos topemos aquí con una interrupción: éste, al ser estudiado inmanentemente, parecerá ininterrumpido. Pero basta con que nos planteemos el objetivo de describir el conjunto de las artes en los marcos de tal o cual época, para que descubramos claramente la expansión de unas y «como interrupciones» en la historia de otras. Este mismo fenómeno puede explicar otro, bien conocido por los historiadores de la cultura, pero que no ha sido objeto de una interpretación teórica: según la mayoría de las teorías culturológicas, fenómenos como el Renacimiento, el Barroco, el clasicismo o el romanticismo, al haber sido generados por factores universales para una determinada cultura deben diagnosticarse sincrónicamente en el dominio de diversas manifestaciones artísticas y —más ampliamente— intelectuales. Sin embargo, la historia real de la cultura da un cuadro totalmente distinto: los distintos momentos de llegada de semejantes fenómenos epocales en las diferentes ramas del arte se nivelan solamente en el metanivel de la autoconciencia cultural, que se convierte después en con-

⁷ Véase John Newson, «Dialogue and Development», en *Action, Gesture and Symbol. The Emergence of Language*, ed. Andrew Lock, Londres-Nueva York-San Francisco, 1978, pág. 33.

repciones investigativas. Pero en el tejido real de la cultura la no sincronidad no interviene como una desviación casual, sino como una ley regular. El arte transmisor que se halla en el apogeo de su actividad, al mismo manifiesta tiempo rasgos de espíritu innovador y de dinamismo. Los destinatarios, por regla general, todavía están viviendo la etapa cultural precedente. Suele haber también otras relaciones, más complejas, pero la irregularidad tiene un carácter de regularidad universal. Precisamente gracias a ella los procesos de desarrollo que, desde el punto de vista inmanente, son ininterrumpidos, desde una posición cultural general se presentan como discretos.

Lo mismo se puede observar con respecto a los grandes contactos culturales entre áreas: el proceso de influencia del Oriente cultural sobre el Occidente y del Occidente sobre el Oriente está ligado a la no sincronidad de las sinusoides del desarrollo inmanente de los mismos y para el observador externo se presenta como un relevo discreto de actividades de diversa orientación.

Ese mismo sistema de relaciones se observa también en otros diversos diálogos, por ejemplo: el del centro y la periferia de la cultura, el de su parte de arriba y su parte de abajo.

El hecho de que la pulsación de la actividad en un nivel estructural más alto aparezca como carácter discreto, no nos asombrará si recordamos que las fronteras entre los fonemas sólo existen en el nivel fonológico, pero en modo alguno en el fonético y no existen en el oscilograma sonoro del habla. Lo mismo se puede decir también respecto a otras fronteras estructurales —por ejemplo, entre palabras.

Por último, el diálogo debe poseer una propiedad más: puesto que el texto que ha sido transmitido y la respuesta a él que ha sido recibida deben formar, desde cierto tercer punto de vista, un *texto único*, y, además, cada uno de ellos, desde su propio punto de vista, no sólo representa un texto aparte, sino que también tiende a ser un texto en otra lengua, el texto transmitido debe, adelantándose a la respuesta, contener elementos de transición a la lengua ajena. De lo contrario, el diálogo es imposible. John Newson, en el artículo antes citado, mostró cómo en el diálogo entre la madre lactante y el niño de pecho tiene lugar una transición recíproca al lenguaje de la mímica ajena y de las señales del habla. A propósito, en esto radica la diferencia entre el diálogo y el amaestramiento unilateral.

A esto está vinculado, por ejemplo, el hecho de que la literatura del siglo XIX, para ejercer fuerte influencia en la pintura, debió incluir en su lenguaje elementos de pictorialidad. Fenómenos análogos ocurren también cuando se producen contactos culturales entre áreas.

El intercambio dialógico (en sentido amplio) de textos no es un fenómeno facultativo del proceso semiótico. La utopía de un *Robinson* aislado, creada por el pensamiento del siglo XVIII, está en contradicción con la idea actual de que la conciencia es un intercambio de mensajes —desde el intercambio entre los hemisferios cerebrales hasta el intercambio entre culturas. La conciencia sin comunicación es imposible. En este sentido se puede decir que el diálogo precede al lenguaje y lo genera.

Precisamente eso es lo que se halla en la base de la idea de la semiósfera: el conjunto de las formaciones semióticas precede (no heurísticamente, sino funcionalmente) al lenguaje aislado particular y es una condición de la existencia de este último. Sin semiósfera el lenguaje no sólo no funciona, sino que tampoco existe. Las diferentes subestructuras de la semiósfera están vinculadas en una interacción y no pueden funcionar sin apoyarse unas en las otras. En este sentido, la semiósfera del mundo contemporáneo, que, ensanchándose constantemente en el espacio a lo largo de siglos, ha adquirido en la actualidad un carácter global, incluye dentro de sí tanto las señales de los satélites como los versos de los poetas y los gritos de los animales. La interconexión de todos los elementos del espacio semiótico no es una metáfora, sino una realidad.

La semiósfera tiene una profundidad diacrónica, puesto que está dotada de un complejo sistema de memoria y sin esa memoria no puede funcionar. Mecanismos de memoria hay no sólo en algunas subestructuras semióticas, sino también en la semiósfera como un todo. A pesar de que a nosotros, sumergidos en la semiósfera, ésta puede parecer un objeto caóticamente carente de regulación, un conjunto de elementos autónomos, es preciso suponer la presencia en ella de una regulación interna y de una vinculación funcional de las partes, cuya correlación dinámica forma la *conducta* de la semiósfera. Esta suposición responde al principio de economía, puesto que sin ella el hecho evidente de que se efectúan las distintas comunicaciones se hace difícilmente explicable.

El desarrollo dinámico de los elementos de la semiósfera (las subestructuras) está orientado hacia la especificación de éstos y, por consiguiente, hacia el aumento de la variedad interna de la misma. Sin embargo, con ese aumento la integridad de la semiósfera no se destruye, puesto que en la base de todos los procesos comunicativos se halla un principio invariante que los hace semejantes entre sí. Este principio se basa en una combinación de simetría-asimetría (en el nivel del lenguaje este rasgo estructural fue caracterizado por Saussure como

simetría - asimetría

«mecanismo de semejanzas y diferencias») con un relevo periódico de apogeos y extinciones en el transcurso de todos los procesos vitales en todas sus formas. En realidad, también estos dos principios pueden ser reducidos a una unidad más general: la ~~simetría-asimetría~~ puede ser considerada como la división de cierta unidad por un plano de simetría, como resultado de lo cual surgen estructuras reflejadas especularmente —base del ulterior aumento de la variedad y de la especificación funcional. Y la ciclicidad, en cambio, está basada en un movimiento giratorio en torno al eje de la simetría.

La combinación de estos dos principios se observa en los niveles más diversos: desde la contraposición de la ciclicidad (simetría axial) en el mundo del cosmos y del núcleo atómico al movimiento unidireccional, que domina en el mundo animal y es el resultado de la simetría planar, hasta la antítesis del tiempo mitológico (cíclico) y el tiempo histórico (orientado en una dirección).

Puesto que la combinación de esos principios tiene un carácter estructural que rebasa no sólo los marcos de la sociedad humana, sino también los del mundo vivo, y permite establecer la semejanza de las estructuras más generales, por ejemplo, con la obra poética, surge, naturalmente, la pregunta: ¿no será todo el universo un mensaje que entra en una semiósfera todavía más general? ¿No habrá que someter a una lectura el universo? Dudo que alguna vez seamos capaces de responder a esa pregunta. La posibilidad de un diálogo presupone, a la vez, tanto la heterogeneidad como la homogeneidad de los elementos. La heterogeneidad semiótica presupone la heterogeneidad estructural. Desde este punto de vista, la diversidad estructural de la semiósfera constituye la base de su mecanismo. Probablemente, así hay que interpretar, con respecto a la problemática que nos interesa, el principio que V. I. Vernadski llamó «principio de P. Curie-Pasteur» y consideró uno «de los principios fundamentales de la lógica de la ciencia — de la comprensión de la naturaleza»: «La disimetría sólo puede ser provocada por una causa que ya posea, ella misma, esa disimetría»⁹.

El caso más simple, y a la vez el más extendido, de unión de la identidad y la diferencia estructurales es el enantiomorfismo, es decir, la simetría especular, en la cual ambas partes son especularmente iguales, pero son desiguales cuando se pone una sobre otra, o sea, se relacionan entre sí como derecho e izquierdo. Tal relación crea esa diferencia correlacionable que se distingue tanto de la identidad que hace

inútil el diálogo, como de la diferencia no correlacionable que lo hace imposible. Si las comunicaciones dialógicas son la base de la formación del sentido, las divisiones enantiomórficas de lo uno y los acercamientos de lo diferente son la base de la correlación estructural de las partes en el dispositivo generador del sentido⁹.

La simetría especular crea las necesarias relaciones de diversidad estructural y semejanza estructural que permiten construir relaciones dialógicas. Por una parte, los sistemas no son idénticos y emiten textos diferentes, y, por otra, se transforman fácilmente uno en otro, lo cual les garantiza a los textos una traducibilidad inmutua. Si podemos decir que, para que sea posible el diálogo, sus participantes deben ser diferentes y, a la vez, tener en su estructura la imagen semiótica de su contraparte [*kontragent*]¹⁰, entonces el enantiomorfismo es una ideal «máquina» elemental de diálogo.

Una demostración de que la simple simetría especular cambia radicalmente el funcionamiento del mecanismo semiótico, es el palíndromo. Este fenómeno se ha estudiado poco, ya que ha sido considerado como un entretenimiento poético, fruto del «arte verbal lúdico»¹¹, y a veces, de manera abiertamente peyorativa, como «malabarismo verbal»¹². Entretanto, hasta un superficial examen de este fenómeno permite poner de manifiesto problemas muy serios. A nosotros, aquí, no nos interesa la propiedad que tiene el palíndromo de conservar el sentido de la palabra o grupo de palabras cuando son leídas tanto en una dirección como en la contraria, sino cómo cambian en ese caso los mecanismos de formación del texto y, por consiguiente, de la conciencia.

Recordemos el análisis del palíndromo chino efectuado por el académico V. M. Alekséev. Habiendo señalado que el jeroglífico chino, tomado aisladamente, da una idea sólo del núcleo matriz [*gnezdo*] de sentido, pero, concretamente, sus características semánticas y gramaticales sólo se revelan en la correlación con la cadena textual, y que sin el orden de las palabras-signos no se pueden determinar ni las categorías gramaticales de las mismas ni el relleno real de sentido que concretiza la semántica abstracta muy general del jeroglífico aislado,

⁹ Véase Viach. Vs. Ivánov, *Chist i nechist. Asimmetriia mozga i znakovyi sistem*, Moscú, 1978.

¹⁰ Véase sobre esto el artículo de Z. G. Mints y E. G. Mel'nikova, «Simmetriia asimmetriia v kompozitsii "III Simfoniia" Andreia Beloga», en *Semiotiká*, núm. 17, págs. 84-92.

¹¹ A. Kviatkovski, *Poeticheskiĭ simm*, Moscú, 1966, pág. 190.

¹² I. I. Timoféev y S. V. Turáev (redactores-compiladores), *Shkur' literaturovedcheskij terminov*, Moscú, 1974, pág. 257.

⁹ V. I. Vernadski, «Pravizna i levizna», en *Razmysleniia naturalista. Nauchnaia mysl' kak planetarnoe iavlenie*, t. 2, Moscú, 1977, pág. 149.

V. M. Alekséev muestra los sorprendentes cambios gramaticales y de sentido que tienen lugar en el palíndromo chino en dependencia de cuál sea la dirección en que se lea. En este «palíndromo (o sea, el orden inverido de las palabras del verso normal) todas las sílabo-palabras chinas, permaneciendo exactamente en sus puestos, están llamadas a desempeñar ya otros papeles, tanto sintácticos como semánticos»¹³. De esto V. M. Alekséev sacó una interesante conclusión de carácter metódico: la de que precisamente el palíndromo es un material inapreciable para el estudio de la gramática de la lengua china.

Las conclusiones son claras: 1) El palíndromo es el mejor de los medios posibles para ilustrar la interconexión de las sílabo-palabras chinas, sin recurrir a la experiencia artificiosa, sí, pero no hábil, realizada sin talento, burdamente ilustrativa, de las permutaciones para ejercicio de los alumnos en materia de sintaxis china. 2) El palíndromo es [...] el mejor material chino para la construcción de una teoría de la palabra y de la oración simple chinas (y tal vez no sólo de las chinas)¹⁴.

Las observaciones sobre el palíndromo ruso conducen a otras conclusiones. En una breve nota, S. Kirsánov aduce auto-observaciones extraordinariamente interesantes sobre el problema de la psicología del autor de palíndromos rusos. Da a conocer cómo, «siendo todavía un estudiante de bachillerato», «involuntariamente dije para mí: *Tu-ten' ne liut'*», y de repente noté que esa frase se lee también en el orden inverso. Desde ese momento a menudo me sorprendí a mí mismo leyendo palabras al revés». «Con el tiempo empecé a ver las palabras «en bloque», y esas palabras que rimaban consigo mismas y las combinaciones de ellas surgían involuntariamente»¹⁵.

Así pues, el mecanismo del palíndromo ruso consiste en *ver* la palabra. Esto permite leerla después en el orden inverso. Ocurre una cosa muy curiosa: en la lengua china, en la que la palabra-jeroglífico se comporta como si ocultara su estructura morfo-gramatical, la lectura en el orden contrario contribuye a la aparición de esa construcción

oculta, presentando lo integral y visible como un *conjunto* consecutivo oculto de *elementos estructurales*. En la lengua rusa, en cambio, el palíndromo demanda la capacidad de «ver en bloque las palabras», es decir, percibir las como un *dibujo integral*, una especie de jeroglífico. El palíndromo chino traduce lo visible e integral a lo discreto y analíticamente diferenciado; el ruso, activa lo diametralmente opuesto: la visibilidad y la integralidad. O sea, *la lectura en la dirección opuesta activa el mecanismo de la otra conciencia hemisférica*. El hecho elemental de la transformación enantiomórfica del texto cambia el tipo de conciencia correlacionada con él.

Así pues, la percepción del palíndromo como «malabarismo» inútil, ingeniosidad sin sentido, recuerda la opinión del gallo de la fábula de Krylov sobre la perla. Conviene recordar también la moraleja de esa fábula:

Los incultos juzgan exactamente así:
Todo aquello que no entienden, para ellos es fruslería¹⁶.

El palíndromo activa las capas ocultas de la conciencia lingüística y es un material extraordinariamente valioso para los experimentos sobre los problemas de la asimetría funcional del cerebro. El palíndromo no carece de sentido¹⁷, sino que tiene muchos sentidos. En niveles más altos, a la lectura contraria se le atribuye una significación mágica, sacra, secreta. En la lectura «normal» el texto es identificado con la esfera «abierta» de la cultura, y en la inversa, con la esotérica. Es indicativa la utilización de los palíndromos en los conjuros, las fórmulas mágicas, las inscripciones en puertas y tumbas, o sea, en los lugares fronterizos y mágicamente activos del espacio cultural: regiones del choque de las fuerzas terrenales (normales) y las infernales (inversas). Y el obispo y poeta Sidonio Apolinario le atribuyó al diablo mismo la autoría del conocido palíndromo latino:

Signa te signa, temere me tangis et angis.
Roma tibi subito motibus ibit amor.

¹³ V. M. Alekséev, «Kitaiskii palindrom v ego nauchno-pedagogicheskoi ispol'zovanii», en la recopilación *Pamiati akademika L'va Vladimirovicha Shcherby*, Leningrado, 1951, pág. 95.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 102.

¹⁵ Semion Kirsánov, «Poetiia i palindromon», en *Nauka i zhizn'*, 1966, núm. 7, pág. 76.

* En ruso: «La foca no es ferroz». [N. del T.]

¹⁶ I. A. Krylov, *Pobn. sobr. azh.*, t. III, Moscú, 1946, pág. 51.

¹⁷ S. Kalachjova, en una nota escrita desde las posiciones del personaje de Krylov, comenta así el poema «Razin» de Jébrnikov: «El significado, el sentido de las palabras y de las combinaciones de palabras deja de interesarle al autor [...] La composición de estas líneas está motivada exclusivamente por el hecho de que con idéntico éxito se la puede leer de derecha a izquierda y de izquierda a derecha» (*Slovar' literaturno-vedcheskij terminov*, Moscú, 1974, pág. 441).

(Pergnate, pergnate; sin saberlo, con eso me ofendes y afliges. Roma, con esos signos-gestos de repente llamas hacia ti el amor.)

El mecanismo especular que forma las parejas simétrico-asimétricas está tan ampliamente difundido en todos los mecanismos generadores de sentido, que podemos decir que es universal, abarcador del nivel molecular y de las estructuras generales del universo, por una parte, y de las creaciones globales del espíritu humano, por otra. Para los fenómenos definibles mediante el concepto «texto», es, indiscutiblemente, universal. El paralelo a la antítesis de la construcción sacra (directa) e infernal (inversa) se caracteriza por la especularidad espacial del Purgatorio convexo y el Infierno cóncavo, que, en Dante, repiten cada uno, como la forma y su relleno, la configuración del otro. Podemos considerar como una construcción palindrómica del *sujet* la composición de *Engueni Oneguin*, obra en la que, al moverse en una dirección, «ella» lo ama a «él», expresa su amor en una carta, pero encuentra una fría respuesta de rechazo, mas en el reflejo contrario «él» la ama a «ella», expresa su amor en una carta y encuentra, a su vez, una respuesta de rechazo. Semejante construcción del *sujet* es característica de Pushkin¹⁸. Así, en *La hija del capitán* el *sujet* se compone de dos viajes: el de Griniov adonde el zar de los mujiks para salvar a Masha que ha caído en desgracia, y, después, el de Masha adonde la reina de la nobleza para salvar a Griniov¹⁹. Mecanismos análogos en el nivel de los personajes son los dobles que inundaron la literatura romántica y posromántica de la Europa del siglo XIX, a menudo directamente vinculados al tema del espejo y el reflejo.

Desde luego, todas estas simetrías-asimetrías no son más que mecanismos de generación de sentido, y, del mismo modo que la asimetría bilateral del cerebro humano, al caracterizar el mecanismo del pensamiento, no predetermina el contenido de éste, ellas determinan la situación semiótica, pero no el contenido de tal o cual mensaje.

Daremos un ejemplo más de cómo la simetría especular cambia la naturaleza del texto. N. Tarabukin descubrió una ley de la composición pictórica según la cual el eje de la diagonal que va del ángulo inferior derecho del cuadro al ángulo superior izquierdo crea un efecto de pasividad; y el eje contrario —del ángulo inferior izquierdo al superior derecho—, un efecto de actividad y tensión.

¹⁸ Véase D. Blagoi, *Masterstvo Pushkina*, Moscú, 1955, págs. 101 y ss.

¹⁹ Véase L. M. Lotman, «Idéinaiá struktura Kapitanskoi dochtii», en la recopilación *Pushkinskii sbornik*, Pskov, 1962.

Interesante desde el punto de vista que estamos examinando es el cuadro, por todos conocido, *La balsa de la Medusa* de Géricault. Su composición está construida sobre dos diagonales alternas: pasiva y activa. La línea del movimiento de la balsa, empujada por el viento, está trazada de derecha a izquierda hacia la profundidad. Personifica las fuerzas elementales de la naturaleza, que arrastran a un puñado de personas impotentes que han sufrido un naufragio. Por la línea opuesta, la activa, el artista coloca varias figuras humanas que reúnen sus últimas fuerzas para salir de la trágica situación. No han cesado de luchar. Habiendo alzado por encima de ellos a una persona, le hacen agitar un pañuelo para atraer la atención del barco que pasa a lo lejos en el horizonte²⁰.

De lo dicho se deriva un hecho confirmable experimentalmente: un mismo cuadro, trasladado, al imprimir un grabado, a una simetría especular, cambia su acento emocional y de sentido por el acento contrario.

La causa de los fenómenos señalados consiste en que los objetos que se reflejan tienen en su estructura interna planos de simetría y de asimetría. En la transformación enantiomórfica los planos de simetría se neutralizan y no se manifiestan en nada, y los de asimetría devienen el rasgo distintivo estructural fundamental. Por eso la condición de pareja simétrico-especular es la base estructural elemental de la relación dialógica.

La ley de la simetría especular es uno de los principios estructurales básicos de la organización interna del dispositivo generador de sentido. Con ella están relacionados en el nivel del *sujet* fenómenos como el paralelismo de los personajes «elevado» y cómico, la aparición de dobles, los cursos de *sujet* paralelos y otros fenómenos bien estudiados de duplicación de las estructuras intratextuales. También a ella están ligados la función mágica del espejo y el papel del motivo de la especularidad en la literatura y la pintura. Esta misma naturaleza es la del fenómeno del «texto en el texto»²¹. También con esto podemos comparar un fenómeno observable en el nivel de las culturas nacionales

²⁰ Nikolái Tarabukin, «Smystovoe znachenie diagonal'nykh kompozitsii v zhivopisi», en *Uch. zap. / Tartuskii gos. un-t, vyp. 308, Trudy po znakovym sistemam*, VI, Tartu, 1973, pág. 479.

²¹ Véanse los artículos de Viach. Ivánov, P. Torop, I. L. Levin, R. D. Timenchik y el autor de estas líneas en la recopilación «Tekst v tekste», *Uch. zap. / Tartuskii gos. un-t, vyp. 567, Trudy po znakovym sistemam*, XIV, Tartu, 1981. [El artículo de Lotman al que éste remite se halla incluido, bajo el título «El texto en el texto», en la presente antología. N. del T.]

enteras y que hemos examinado en otra parte: el proceso de conocimiento mutuo y de inserción en cierto mundo cultural común provoca no sólo un acercamiento de las distintas culturas, sino también la especialización de las mismas: al entrar en cierta comunidad cultural, la cultura empieza a cultivar con más fuerza su propia peculiaridad. A su vez, también otras culturas la codifican como «peculiar», «insólita». «Para sí», la cultura aislada siempre es «natural» y «común». Sólo habiéndose hecho parte de un todo más vasto, asimila ella el punto de vista externo sobre sí misma y se percibe a sí misma como específica. Así, las comunidades culturales del tipo «Occidente» y «Oriente» se constituyen en parejas enantiomórficas con una asimetría funcional «que funciona».

Puesto que todos los niveles de la semiósfera —desde la persona del hombre o del texto aislado hasta las unidades semióticas globales— representan semiósferas como si puestas una dentro de la otra, cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo (una parte de la semiósfera) como el espacio del diálogo (el todo de la semiósfera), cada una manifiesta la propiedad de ser derecha o ser izquierda y encierra en un nivel más bajo estructuras derechas e izquierdas.

Anteriormente hemos definido la base de la construcción estructural de la semiósfera como la intersección de la simetría—asimetría espacial y el relevo sinusoidal de intensidad y extinción de los procesos temporales, lo que genera el carácter discreto. Después de todo lo dicho podemos reducir esos dos ejes a uno: a la manifestación de la cualidad de ser derecho—izquierdo, lo cual, desde el nivel molecular—genético hasta los más complejos procesos informacionales, es la base del diálogo —fundamento de todos los procesos generadores de sentido.

Semiótica de la escena*

En la primera escena de *Roméo y Julieta* los criados intercambian réplicas: «¿Nos está haciendo usted una higa, señor?», «No, simplemente estoy haciendo una higa.» ¿Dónde está la diferencia? El asunto estriba en que en el primer caso el movimiento se halla vinculado a un significado determinado (en este caso, al significado de injuria), y en el segundo, no tiene ningún significado. Los movimientos que son portadores de determinados significados se denominan gestos; las combinaciones de fonemas vinculadas a significados fijados se llaman palabras; y, en un enfoque más general, cabe hablar de los signos, o sea, de todos los medios de expresión portadores de significados definidos, inherentes a ellos. Todo trato entre personas (y no sólo entre personas) que se apoye en un sistema de signos regulados en conformidad con determinadas reglas, puede ser definido como trato mediante un lenguaje. Del estudio de esos sistemas y de las condiciones del trato por medio de los mismos, se ocupa la ciencia semiótica. Ésta tiene un profundo carácter social, ya que es una ciencia sobre el trato, sobre la transmisión de mensajes, sobre la comprensión y la incomprensión de otros seres humanos y de sí mismo, y sobre las formas de codificación sociocultural.

El arte es siempre un medio de conocimiento y de trato. Busca la verdad y la expresa en un lenguaje propio inherente a él. El lenguaje del cine sonoro se distingue del lenguaje del cinematógrafo mudo, y

* «Semiótika stseny», *Teatr*, Moscú, núm. 1, 1980, enero, págs. 89-99. La traducción de este artículo ha sido realizada conjuntamente con Rinaldo Acosta.

ambos hablan con el espectador de una manera diferente de como lo hace el ballet. El lenguaje del arte no es algo exterior, superpuesto mecánicamente a su contenido. En una conversación con Eckermann, Goethe dijo: «Si un contenido es interesante, lo será también cuando uno lo vea sobre un escenario: inada de eso! Lo que despierta su admiración en un libro, puede que lo deje completamente indiferente cuando lo vea usted sobre un escenario.» La semiótica del arte ocupa un importante lugar en la teoría general de los sistemas de signos. La semiótica del teatro es una parte importante, y hasta ahora poco trabajada, de ese complejo problema.

El presente artículo no pretende realizar una investigación exhaustivamente completa. Examinaremos aquí sólo algunas cuestiones esenciales de la semiótica de la escena.

EL TEATRO FUERA DEL TEATRO

Todas las cosas, los objetos con que se relaciona el hombre, funcionan en su mundo de dos maneras: unos se emplean directamente (el aire es necesario porque es aire; el alimento, porque es alimento), otros son sustitutos de algo que no está presente de manera directa. Así, el dinero sustituye al valor, los uniformes indican el rango y el puesto del hombre en determinada estructura social. La ropa de fiesta o la cotidiana indican el tipo de comportamiento que el hombre se propone realizar y la actitud de la sociedad hacia ese tipo de comportamiento. El primer empleo es directo (la ropa protege del frío) y el segundo, signico (la ropa significa algo). Cuanto más alta es la concentración de los vínculos sociales en una colectividad dada, tanto mayor es el papel que desempeñan el empleo signico de los objetos, los vínculos signicos y la psicología signica. Cuando a un protagonista de Dostoiévski se le gastan las suelas de los zapatos, no sufre por el frío, sino a causa de que los que lo rodean ven en eso una demostración de su pobreza. Las suelas se vuelven un signo de la condición de rechazado, del desamparo y de la humillación, lo cual le causa al protagonista tormentos inconmensurables con el sufrimiento físico causado por el frío.

Los actos de las personas (y no sólo de las personas) realizados en relación con un plan único —un programa consciente o subconsciente—, se denominan conducta. La conducta también puede ser directa (una conducta laboral, por ejemplo) y signica. Ya en los animales observamos esa división: en determinadas situaciones se realiza una con-

ducta que tiene un significado práctico (por ejemplo, obtener el alimento); en ese caso el animal efectúa acciones. En otras situaciones, el animal realiza gestos que tienen un sentido simbólico, o sea, que expresan ciertos significados: mostrar los colmillos, entre los carnívoros, o agachar la cabeza, entre los ungulados astados, significan amenaza y disposición para la lucha; mover la cola, en los perros, significa amistad y afecto. En determinadas situaciones —la conducta matrimonial, la educación de los niños, la ocupación de la posición dominante en una manada y otras— la conducta signica deviene fundamental y constituye complejas formas de carácter lúdico. (Vauo)

En la vida cotidiana de todos los pueblos —hasta en la de los más arcaicos— encontramos una división entre la conducta práctica y la signica. La esfera de esta última es la fiesta, el juego, las celebraciones sociales y religiosas. El empleo de vestidos y movimientos especiales, el cambio en el tipo y el carácter del habla, la música, los cantos, y la rigurosa sucesión de gestos y acciones, conducen al surgimiento del ritual.

El conocido folclorista P. G. Bogatyriov, al estudiar el traje nacional de la Eslovaquia morava, señalaba:

Una de las funciones del traje que se manifiestan con especial claridad es la función específica del traje nupcial de fiesta, que lo distingue de la ropa cotidiana, función cuya tarea consiste en subrayar el carácter festivo del día. A veces esta función se desarrolla en una dirección especial y se aproxima a la función de la ropa que se viste especialmente para ir a la iglesia. Al igual que el sacerdote, que viste una ropa especial para el servicio religioso, todos los feligreses están vestidos de un modo especial en la iglesia³².

La ropa especial y la conducta especial —festivo-lúdica o solemne— se separan formando una esfera especial en el tiempo y en el espacio. A ellas se les asignan días especiales del calendario y lugares especialmente reservados. Sin embargo, tan pronto las esferas de las conductas práctica y ritual se distinguen y separan, entre ellas se inician complejos procesos de interacción e influencia mutua. Dentro de cada una de las esferas aparece una jerarquía de estilos de conducta, de matices y formas de transición, lo cual crea sistemas de comunicaciones sociales extraordinariamente complejos y peculiares.

³² P. G. Bogatyriov, *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*, Moscú, 1971, pág. 301.

eg. Talbi

Una importante esfera de interacción entre la conducta práctica y la conducta ritual es el juego. Aunque en nuestra conciencia el juego se asocia con el descanso, el relajamiento psicológico y físico y la distracción, su lugar en la vida y la educación del individuo y en la cultura de la sociedad es extraordinariamente grande. La conducta lúdica se observa en muchos animales y acompaña al hombre desde la cuna hasta la tumba, entrelazándose con numerosos procesos sociopsicológicos. Lo específico de la conducta lúdica consiste en su carácter no monosémico: el juego presupone la realización simultánea (y no el relevo consecutivo en el tiempo) de una conducta práctica y otra convencional (significa). El que juega recuerda que no se halla en la realidad, sino en un mundo lúdico-convencional: no caza, sino que hace como si cazara; no navega por el mar entre tormentas y aborígenes hostiles, sino que hace como si viajara. Pero, simultáneamente, experimenta las emociones correspondientes a una autenticidad de las circunstancias imaginadas. La fórmula de Pushkin «por una ficción me desharé en lágrimas» recrea la contradicción dual de esta situación (Si uno sabe que se trata de una «ficción», ¿por qué, entonces, «deshacerse en lágrimas»? La esencia de la conducta lúdica consiste en saber y no saber al mismo tiempo, en recordar y olvidar que la situación es ficticia. Negarle las lágrimas a la ficción es una violación de la vivencia lúdica de la misma naturaleza que llamar al cuerpo de bomberos cuando se juega a los incendios o subir a la escena para defender a Desdémona de Otelio). El arte del juego consiste precisamente en adquirir la práctica del comportamiento de dos planos. Cualquier deslizamiento hacia la seriedad de un solo plano —donde desaparece el «como si»—, destruye el juego. Así, los niños a menudo «se meten de lleno en el juego» y pierden el sentido de la convencionalidad de la situación: el juego a la guerra se convierte en una pelea «en serio». He aquí un episodio de la época de la guerra de Pugachov, recogido por Pushkin de labios de I. A. Krylov: unos niños que habían empezado a «jugar a la guerra de Pugachov», «se dividieron en dos bandos, el de los alguaciles y el de los rebeldes, y las peleas fueron considerables». Apareció una enc-

* Para comprender el sentido de esta parte del texto de Lotman, el lector debe tener en cuenta que en ruso —al igual que en otras lenguas europeas— los significados «juego», «actuación» (escénica) y «ejecución» (de una pieza musical) son expresados por una misma palabra: *igrá* (cfr. el ingl. *to play*, el fr. *jouer*, etc.). En el texto esta palabra ha sido traducida ora como «juego» (con su correspondiente adjetivo: «lúdico»), ora como «actuación», en dependencia del contexto. (El problema de la relación del arte con el juego es abordado en detalle en el libro de Ju. M. Lotman *Estructura del texto artístico*, que cuenta ya con dos ediciones en español) [N. de los T.]

mistad que ya no era lúdica, sino verdadera. «Faltó poco para que un tal Anchapov se convirtiera en víctima de ello.» Uno de los que participaban en el juego, «habiéndolo capturado durante una expedición, lo colgó de un árbol con un cinturón. Lo descolgó un soldado que pasaba»³³. La vía opuesta de destruir la situación lúdica consiste en la incapacidad o la falta de deseo de «olvidarse» y aceptar sus reglas convencionales. Así, en la noveleta *Infancia*, de L. N. Tolstói, se muestra cómo la conducta «adulta» y de un solo plano, serio, de Volodia destruye el juego:

serio

La condescendencia de Volodia nos causaba muy poca satisfacción; por el contrario, su aspecto indolente y aburrido destruía todo el encanto del juego. Cuando nos sentábamos en la tierra e, imaginando que navegábamos de pesquería, comenzábamos a remar con todas nuestras fuerzas, Volodia estaba sentado con los brazos cruzados y en una postura que en nada se parecía a la de un pescador. Yo le hacía notar eso, pero él respondía que con mover mucho o poco las manos nosotros ni ganábamos ni perdíamos nada, y, con todo, no iríamos muy lejos. Involuntariamente, yo le daba la razón. Cuando, imaginándome que salía de caza, me dirigía al bosque con una vara al hombro, Volodia, tendido de espaldas, ponía sus manos detrás de la cabeza y me decía que era como si él ya hubiera ido. Semerjantes actos y palabras, al quitarnos el entusiasmo por el juego, resultaban extremadamente desagradables, tanto más cuanto que no se podía menos que estar mentalmente de acuerdo con que Volodia obraba razonablemente. Yo mismo sabía que con una vara no sólo no se puede matar un pájaro, sino ni siquiera disparar. Eso era un juego. Si se juzga como es debido, no existirá ningún juego. Y si no hay juego, ¿qué queda entonces?

El juego crea en torno al hombre un mundo especial de posibilidades de muchos planos y con ello estimula el incremento de la actividad. No es casual que el juego —en particular los juegos deportivos— ejerza tal acción de entrenamiento sobre la personalidad.

La naturaleza activa del juego se opone en principio a la división en actuantes y contempladores. En el espacio lúdico no hay auditorio: sólo hay participantes. Es sabido que la presencia de un espectador destruye los juegos infantiles. En igual medida es evidente la capacidad

³³ A. S. Pushkin, *Pobres sobremanera sobrietas*, t. IX, libro 2, Izd-vo An SSSR, Moscú, 1940, pág. 422.

de los juegos para activar al auditorio y arrastrarlo al espectáculo, convirtiéndolo en copartícipe (cfr. el comportamiento del espectador en el estadio durante un encuentro deportivo). En este mismo sentido, es indicativa la diferencia entre una estatuilla y un juguete: a la primera se la admira, al segundo se le da vueltas en las manos; a la primera sólo se la contempla, al segundo se le asigna un papel activo, se le atribuye cierta conducta, el que juega dialoga con él, respondiendo tanto por sí mismo como por él; la estatuilla es cierto mensaje acabado que el autor dirige a un auditorio, el juguete es un factor provocador que debe encaminar al propio auditorio hacia una activa improvisación creadora. El juego es uno de los mecanismos para la producción de una conciencia creadora, que no sigue pasivamente algún programa dado de antemano, sino que se orienta en un *continuum* de posibilidades complejo y de muchos planos.

Así pues, en la vida que se desarrolla más allá de los límites de la escena existen los materiales de los que se construye el mundo teatral. No sólo el concepto de juego, sino también categorías, diríase, específicamente teatrales, como las de «rol», «tipo de papel» *sample*, fr. *emploi* y «libreto», se aplican en el estudio de la psicología del hombre en su vida distante de las paredes del teatro. Sin embargo, por sí mismos, estos materiales aún no crean el teatro. Para que esto suceda es preciso que los toque el arte.

¿Cuáles son, pues, los mecanismos semióticos del arte teatral?

EL ESPACIO DE LA ESCENA

El arte del teatro posee su propio lenguaje específico. Sólo el dominio de este lenguaje le garantiza al espectador la posibilidad de un trato artístico con el autor y los actores. Un lenguaje incomprensible es siempre un lenguaje extraño (Pushkin, en los manuscritos relativos a *Eugeni Oneguin*, habló de los «extraños, nuevos lenguajes», y las personas letradas de la antigua Rusia comparaban a los que hablaban lenguajes incomprensibles con los mudos: «Allí mismo están los *pechora**; este pueblo que no sabe hablar vive en el Norte, junto a los samoyedos»). Cuando León Tolstói, al revisar todo el edificio de la civilización de su tiempo, rechazó el lenguaje de la ópera como «no natural»,

* *N* de los *T. Pechora* (o *pechora*): tribu ugrofinesa que habitaba la orilla del río Pechora, en el nordeste de la actual parte europea de la URSS

ésta de inmediato se convirtió en algo sin sentido, y con razón escribió: «No puede existir ninguna duda de que no se habla en forma recitativa, ni de que los sentimientos no se expresan en cuarteto, parado a determinada distancia, agitando las manos, ni de que en ninguna parte, salvo en el teatro, nadie anda con alabardas de papel de estaño, zapatos y en pareja, ni de que nunca nadie se enfada así, ni se conmueve así, ni ríe o llora así»¹¹. La suposición según la cual un espectáculo teatral tiene un lenguaje convencional propio sólo si nos resulta extraño e incomprensible, y existe «simplemente», al margen de cualquier especificidad de lenguaje, si nos parece natural y comprensible, es una suposición ingenua. Pues también el teatro *kabuki* o el teatro *no* le parecen naturales y comprensibles al espectador japonés, mientras que el teatro de Shakespeare, modelo de naturalidad para siglos de cultura europea, le parece artificial a Tolstói. El lenguaje del teatro se forma de las tradiciones culturales nacionales, y es natural que el hombre inmerso en esa misma tradición cultural sienta en menor medida la especificidad de ese lenguaje.

Una de las bases del lenguaje teatral es lo específico del espacio artístico de la escena. Precisamente ella es la que da el tipo y la medida de la convencionalidad teatral. En su lucha por un teatro realista, por un teatro de la verdad de la vida, Pushkin expresó la profunda idea de que una *identificación* ingenua de la escena y la vida, o una mera anulación de lo específico de la primera, no sólo no resuelve el problema, sino que es prácticamente imposible. En los borradores del prólogo a *Boris Godunov*, escribió:

Tanto los clásicos como los románticos basaron sus reglas en la *verosimilitud*; entretanto, precisamente ella es excluida por la naturaleza misma de la obra dramática. Dejando a un lado el tiempo y lo demás, ¿qué verosimilitud ni qué diablos puede haber 1) en una sala dividida en dos mitades, en una de las cuales hay dos millares de personas que parecen ser invisibles para los que se hallan sobre las tablas? 2) en el *lenguaje* —por ejemplo, en Laharpe, Eléctetes, después de escuchar la tirada de Pirro, pronuncia en la más pura lengua francesa: «¡Ay! Escucho los dulces sonidos de la lengua helena», etc; recuérdense a los antiguos: sus máscaras trágicas, sus papeles dobles.

¹¹ L. N. Tolstói, *Pobnoe sobranie sochinenii*, t. 30, Moscú, pág. 31. La posición de Tolstói en este caso recuerda la actitud de Volodia hacia el juego en *Infancia*: en esa contradicción se manifestó de modo característico la vacilación de Tolstói entre el rigorismo severo y la posición expresada por Fedot Pronitov en *El cadáver viviente*: «No había juegos en nuestra vida. Y yo necesitaba distraerme. Y sin juegos uno no se distrae.»

¿no es todo eso una inverosimilitud convencional?; 3) en el tiempo, el lugar, etc., etc. Los verdaderos genios de la tragedia nunca se preocupaban por la verosimilitud.

Es indicativo que la «inverosimilitud convencional» del lenguaje de la escena sea separada por Pushkin de la cuestión de la auténtica verdad escénica, la cual él ve en el carácter real, semejante a la vida, del desarrollo de los caracteres y en la veracidad de las caracterizaciones mediante el habla: «La verosimilitud de las situaciones y la veracidad del diálogo: he ahí la verdadera regla de la tragedia.» Como un modelo de tal veracidad consideraba a Shakespeare (a quien Tolstói le reprochaba el abuso de «sucesos no naturales y maneras de hablar aún menos naturales, que no dimanaban de la posición de las personas»); «Leed a Shakespeare, él nunca teme comprometer a su protagonista [con una transgresión de las reglas convencionales del "decoro" escénico —I. L.] y lo obliga a hablar con la más completa desenvoltura, como en la vida, pues está seguro de que en el momento debido y en las circunstancias debidas encontrará para él el lenguaje que corresponde a su carácter.» Es digno de atención que Pushkin coloque precisamente la naturaleza del espacio escénico (la «sala») en la base de la «inverosimilitud convencional» del lenguaje de la escena.

El espacio teatral se divide en dos partes: la escena y la sala, entre las cuales se establecen relaciones que forman algunas de las oposiciones fundamentales de la semiótica teatral. Se trata, en primer lugar, de la oposición *existencia/inexistencia*. El ser y la realidad de esas dos partes del teatro se realizan como en dos dimensiones diferentes. Desde el punto de vista del espectador, desde el momento en que se levanta el telón y empieza la obra, la sala deja de existir. Todo lo que se halla del lado de acá de las candilejas desaparece. Su realidad auténtica se hace invisible y cede el sitio a la realidad enteramente ilusoria de la acción escénica. En el teatro europeo contemporáneo, esto es subrayado por la inmersión de la sala en la oscuridad en el momento en que se enciende la luz en la escena, y viceversa. Si imaginamos a una persona tan alejada de la convencionalidad teatral que, en el momento de la acción dramática, no sólo con la misma atención, sino también mediante un idéntico tipo de visión, observa al mismo tiempo la escena, los movimientos del apuntador en la concha, de los luminotécnicos en el palco y de los espectadores en la sala, viendo en esto cierta unidad, podrá decirse, con pleno fundamento, que no conoce el arte de ser espectador. La frontera de lo «invisible» es percibida claramente por el espectador, aunque dista de ser siempre tan sencilla como en el teatro habi-

oj en el teatro japonés

tual para nosotros. Así, en el teatro japonés de muñecos, *bunraku*, los que manejan los muñecos están también en la escena y son físicamente visibles para el espectador. Sin embargo, están vestidos con ropa negra, que es un «signo de invisibilidad», y el público actúa «como si» no los viera. Excluidos del espacio artístico de la escena, caen fuera del campo de la *visión teatral*. Es interesante que, desde las posiciones de los teóricos japoneses del *bunraku*, la introducción del que maneja el muñeco en la escena es valorada como un *perfeccionamiento*: «Hubo un tiempo en que el muñeco era manejado por un solo hombre escondido bajo el escenario, que lo gobernaba con sus manos de manera que el público sólo viera al muñeco. Más tarde, la construcción del muñeco fue perfeccionándose poco a poco, y, finalmente, el muñeco es manejado sobre el escenario por tres personas (vestidos de negro de pies a cabeza y por eso llamados «personas negras»)³³».

Desde el punto de vista de la escena, la sala tampoco existe: según la exacta y sutil observación de Pushkin, es «como si» los espectadores «fueran invisibles para los que están sobre las tablas» [la cursiva es mía —I. L.]. Sin embargo, el «como si» de Pushkin no es casual: la invisibilidad tiene aquí otro carácter, considerablemente más lúdico. Basta imaginarse esta serie:

texto	auditorio
acción	escénica espectador
libro	lector
pantalla	espectador,

para convencerse de que sólo en el primer caso la separación del espacio del espectador respecto del espacio del texto oculta la naturaleza dialógica de las relaciones entre ambos. Sólo el teatro exige un destinatario dado en presencia, presente en ese mismo momento, y percibe las señales provenientes de éste (el silencio, los signos de aprobación o de desaprobación), variando correspondientemente el texto. Precisamente a esta naturaleza —dialógica— del texto escénico está ligado ese rasgo suyo que es la variatividad [*variatsionost'*]. El concepto de «texto canónico» es tan ajeno al espectáculo como el folclor, y es sustituido por el concepto de cierta invariante que se realiza en una serie de variantes.

³³ Taji Kawajiri, «Die Puppenspielkunst in Japan», en *Puppentheater der Welt. Zeitgenössisches Puppenspiel in Wort und Bild*, Berlin Henschelverlag, 1965, pág. 45.

Otra oposición esencial es *significativo-no significativo*. El espacio escénico se distingue por un alto grado de saturación signica: todo lo que entra en la escena adquiere la tendencia a saturarse de sentidos complementarios con respecto a la función objetual directa de la cosa. El movimiento se vuelve gesto, y la cosa, detalle portador de significado. Precisamente a esta particularidad de la escena es a la que se refería Goethe cuando respondió a la pregunta de Eckermann: «¿Cómo debe ser una obra para ser escénica?» «Debe ser simbólica — contestó Goethe —. Esto quiere decir que cada acto debe estar lleno de significado propio y, al mismo tiempo, preparar para otro aún más significativo. *Tartufo* de Molière es, en este respecto, un gran ejemplo»¹⁶. Para entender la idea de Goethe hay que tener en cuenta que éste emplea la palabra «símbolo» con el significado con que nosotros diríamos «signo», señalando que la acción, el gesto y la palabra adquieren en la escena, con respecto a sus análogos en la vida cotidiana, significados complementarios, se saturan de sentidos complejos que nos permiten decir que devienen expresiones para un coágulo de diversos elementos de contenido.

Para que resulte aún más clara la profunda idea de Goethe, citaremos una frase de esos apuntes que viene a continuación de las palabras por nosotros referidas: «Recuerde la primera escena: ¡qué exposición hay en ella! Todo, desde el principio mismo, está lleno de significado y suscita la expectativa de acontecimientos aún más importantes, que deben venir a continuación.» La «plenitud de significados» de la que habla Goethe está ligada a las leyes fundamentales de la escena y constituye la diferencia esencial entre las acciones y las palabras en la escena y las acciones y las palabras en la vida. Un hombre que pronuncia palabras o realiza actos en la vida, tiene en cuenta el oído y la percepción de su interlocutor. La escena reproduce esa misma conducta, pero aquí la naturaleza del destinatario se vuelve doble: el discurso se dirige a otro personaje en la escena, pero, en realidad, no se dirige solamente a él, sino también al público. El participante de la acción puede no conocer el contenido de la escena precedente, pero el público lo conoce. El espectador, al igual que el participante de la acción, no conoce el curso futuro de los acontecimientos, pero, a diferencia de éste, conoce todo lo precedente. Los conocimientos del espectador siempre son mayores que los del personaje. Aquello a lo que el participante de la

acción puede no prestar atención, es, para el espectador, un signo cargado de significados. Para Otelo, el pañuelo de Desdémona es una prueba de su traición; para la platea, un símbolo de la perfidia de Yago. En el ejemplo de Goethe, en el primer acto de la comedia de Molière, la señora Pemelle, madre del protagonista, tan cegada por el embustero Tartufo como su hijo, entra en discusión con toda la casa en defensa del santurrón. En ese momento Orgón no está en la escena. Luego aparece, y es como si la escena que los espectadores acababan de ver fuera interpretada por segunda vez, pero ahora con la participación de Orgón, y no de la señora Pemelle. Sólo en el tercer acto aparece en escena el propio Tartufo. Para entonces los espectadores ya han recibido una imagen completa de él y cada uno de sus gestos y palabras devienen, para ellos, síntomas de mentira e hipocresía. La escena de la seducción de Elmira por Tartufo también se repite dos veces. La primera Orgón no la ve (los espectadores sí) y se niega a creer en la denuncia verbal de los criados. La segunda la observa desde abajo de la mesa: Tartufo intenta seducir a Elmira creyendo que nadie los ve, y, mientras tanto, se halla bajo una observación doble: dentro del espacio escénico lo acecha el esposo oculto y fuera de las candilejas están los espectadores de la sala. Por último, toda esta compleja construcción obtiene su terminación arquitectónica cuando Orgón relata a su madre lo que ha visto con sus propios ojos, pero ésta, apareciendo una vez más como su doble, se niega a creer en las palabras e incluso en los ojos de Orgón y, en el espíritu del humor de farsa, le reprocha al hijo que no haya esperado por testimonios más sensibles de traición conyugal. La acción así construida aparece, por una parte, como una cadena de distintos episodios (construcción sintagmática) y, por otra, como una variación reiterada de cierta acción nuclear (construcción paradigmática). Es esto lo que genera la «plenitud de significados» de la que hablaba Goethe. El sentido de esa acción nuclear estriba en el choque entre la santurronería de un hipócrita que con hábiles mañas presenta lo negro como blanco, y la crédula necedad, por un lado, y el sentido común que desenmascara las pillerías, por otro. En la base de los episodios está el mecanismo semántico de la mentira, meticulosamente revelado por Molière: Tartufo desprende las palabras de sus verdaderos significados, cambia y retuerce arbitrariamente sus sentidos. Molière no hace de él un trivial embustero y pícaro, sino un hábil y peligroso demagogo. Molière somete el mecanismo de su demagogia a un desenmascaramiento cómico: en la pieza, ante los ojos de los espectadores, los signos verbales —que están ligados convencionalmente a sus contenidos y que, por consiguiente, hacen posible no sólo la información,

¹⁶ I. P. Eckermann, *Razgovory s Goytem v poslednie gody ego zhizni*, Moscú-Leningrado, 1934, págs. 297-298.

sino también la desinformación— y la realidad intercambian sus puestos; la fórmula «No creo en las palabras, pues veo con los ojos» es remplazada, en el caso de Orgón, por la paradójica «No creo en los ojos, pues escucho las palabras». La situación del espectador es aún más curiosa: lo que para Orgón es realidad, para el espectador es espectáculo. Ante él se despliegan dos mensajes: lo que él ve, por un lado, y lo que a propósito de eso dice Tartufo, por otro. Al mismo tiempo oye las palabras astutamente tejidas de Tartufo y las algo rudas pero veraces palabras de los portadores del sentido común (sobre todo, de la sirvienta Dorina). El choque entre esos elementos semióticos diversos crea no sólo un intenso efecto cómico, sino también esa saturación de sentido que despertaba la admiración de Goethe.

La condensación signica del habla escénica con respecto al habla de la vida cotidiana no depende de que el autor —en virtud de su pertenencia a tal o cual orientación literaria— se oriente hacia el «lenguaje de los dioses» o hacia la reproducción exacta de la conversación real. Ella es una ley de la caxena. Los «ta-ra-ra-bumbia» de Chéjov o la réplica sobre el calor en África, son provocados por la aspiración a aproximar el habla escénica al habla real, pero es del todo evidente que la saturación de sentido de los mismos supera infinitamente la que tendrían enunciados análogos en una situación real.

Los signos suelen ser de distintos tipos, en dependencia de lo cual cambia su grado de convencionalidad. Los signos del tipo «palabra» unen de modo completamente convencional cierto significado con determinada expresión (un mismo significado tiene una expresión diferente en diversas lenguas); los signos representativos («icónicos») unen un contenido con una expresión que tiene, en determinado respecto, un parecido con él: el contenido «árbol» se une con la imagen dibujada de un árbol. Un letrero en una panadería, escrito en alguna lengua, es un signo convencional, comprensible sólo para los que dominan esa lengua; la «rosquilla de panadería» hecha de madera que «se ve un poquito dorada» sobre la entrada del establecimiento, es un signo icónico comprensible para todo el que haya comido rosquilla. El grado de convencionalidad es aquí considerablemente menor, pero, de todos modos, es indispensable determinada pericia semiótica: el visitante ve una forma parecida, pero colores diferentes, un material diferente y, sobre todo, una función diferente. La rosquilla de madera no sirve para comer, sino para informar. Por último, el observador debe saber servirse de las figuras semióticas (la metonimia, en este caso): la rosquilla debe «leerla» no como un mensaje de que aquí se venden sólo rosquillas, sino como un testimonio de la posibilidad de comprar

cualquier producto de panadería. Sin embargo, desde el punto de vista del grado de convencionalidad, existe todavía un tercer caso. Imaginemos no un letrero, sino la vitrina de una tienda (para que resulte claro el caso, coloquemos sobre ella la inscripción: «Los artículos de la vitrina no se venden»). Ante nosotros están las propias cosas auténticas; sin embargo, no se presentan en su función objetiva directa, sino en calidad de signos de sí mismas. Por eso la vitrina combina tan fácilmente representaciones fotográficas y artísticas de los objetos en venta, textos verbales, cifras e índices, y auténticas cosas reales: todos ellos se presentan en una función signica.

La acción escénica, como unidad de los actores que actúan y realizan actos, los textos verbales por ellos proferidos, los decorados y los accesorios, y la conformación sonora y lumínica, constituye un texto de considerable complejidad, que utiliza signos de diverso tipo y diverso grado de convencionalidad. Sin embargo, el hecho de que el mundo escénico sea signico por naturaleza, le confiere un rasgo de excepcional importancia. El signo es, por su esencia, contradictorio: siempre es real y siempre es ilusorio. Es real porque la naturaleza del signo es material; para devenir signo, es decir, para convertirse en un hecho social, el significado debe ser realizado en alguna sustancia material: el valor debe cobrar la forma de signos monetarios; el pensamiento, presentarse como unión de fonemas o letras, expresarse en los colores o en el mármol; el mérito, revestir los «signos del mérito»: las órdenes y los uniformes, etc. El carácter ilusorio del signo consiste en que éste siempre *parece*, es decir, designa algo distinto de su aspecto externo. A ello hay que agregar que en la esfera del arte aumenta bruscamente la polisemia del plano del contenido. La contradicción entre lo real y lo ilusorio forma ese campo de significados semióticos en que vive cada texto artístico. Una de las particularidades del texto escénico está en la diversidad de los lenguajes que utiliza.

La base de la acción escénica es el actor, el hombre que actúa, encerrado en el espacio de la escena. Aristóteles reveló con extraordinaria profundidad la naturaleza semiótica de la acción escénica, al considerar que «la tragedia es imitación de una acción»²⁷; no la propia acción auténtica, sino su reproducción con los medios del teatro: «La imitación de una acción es la historia [el término historia (*skazanie*) ha sido introducido por los traductores para transmitir un concepto funda-

²⁷ El texto de la *Poética* es citado según la traducción de M. L. Gasparov en *Aristóteles i antichnaia literatura*, Moscú, 1978, pág. 120.

mental de la tragedia en Aristóteles: "la narración mediante los actos y los sucesos"; en la terminología tradicional el concepto más afín es el de "fábula" —I. L.). En realidad, llamo historia a la combinación de los acontecimientos. «El principio y, diríase, el alma de la tragedia es precisamente la historia»³⁸. Sin embargo, justamente este elemento básico de la acción escénica recibe una interpretación semiótica doble durante el espectáculo. Sobre la escena se despliega una cadena de acontecimientos, los héroes realizan actos, las escenas se suceden. Dentro de sí, este mundo no vive una vida signíca, sino auténtica: cada actor «cree» en la plena realidad, tanto de sí mismo sobre la escena, como de su partenaire y de la acción en su totalidad³⁹. El espectador, por su parte, se halla en poder de vivencias estéticas, y no de vivencias reales: al ver que un actor en el escenario cae muerto, y que otros actores, realizando el *siget* de la pieza, efectúan las acciones naturales en tal situación —acuden en ayuda, llaman a un médico, se vengan de los homicidas—, el espectador se conduce de otro modo: sean cuales sean sus vivencias, permanece inmóvil en la butaca. Para las personas que están sobre el escenario, tiene lugar un acontecimiento; para las personas que están en la sala, el acontecimiento es un signo de sí mismo. Como la mercancía en la vitrina, la realidad se convierte en mensaje sobre la realidad. Pero es que el actor dialoga en dos planos diferentes: un trato manifiesto lo vincula con los demás participantes de la acción; y un diálogo silencioso y no manifiesto, con el público. En ambos casos, no interviene como un objeto de observación pasivo, sino como un participante activo de la comunicación. Por consiguiente, su existencia sobre la escena es, por principio, bisémica: con igual fundamento puede ser leída como realidad inmediata y como realidad convertida en signo de sí misma. La constante oscilación entre estos dos extremos le comunica vitalidad al espectáculo y, de receptor pasivo del mensaje, el espectador se convierte en participante de ese acto colectivo de conciencia que se consuma en el teatro.

Lo mismo cabe decir del costado verbal del espectáculo, que es, a la vez, un discurso real, orientado hacia la conversación extrateatral,

³⁸ *Ibidem*, págs. 131-122.

³⁹ Desde luego, en los casos extremos también es posible otra cosa: Hans Wurst en el drama medieval alemán, las «personas híronicas» introducidas en las piezas históricas y bíblicas del teatro ruso del siglo XVII y la aparición del director y del autor sobre la escena —que después de las piezas de Pirandello se ha vuelto no tan insólita en el teatro del siglo XX—, violan la homogeneidad escénica y ponen al descubierto la convencionalidad de la acción.

no artística, y una reproducción de ese discurso con los medios de la convencionalidad teatral (un discurso representa un discurso). En la época en que el lenguaje del texto literario se oponía por principio al lenguaje de la vida cotidiana, por mucho que se esforzara un artista por separar esas dos esferas de la actividad discursiva, la influencia de la segunda sobre la primera resultaba fatalmente inevitable. De ello nos convence el estudio de las rimas y del léxico de la dramaturgia de la época del clasicismo. Simultáneamente, tenía lugar una influencia inversa del teatro sobre el habla de la vida cotidiana. Y, no obstante, por más que se esfuerce el artista realista por trasladar a la escena en forma inalterada el elemento del discurso oral extraartístico, eso nunca es el «trasplante de un tejido», sino su traducción al lenguaje de la escena. Es interesante una anotación de palabras de L. N. Tolstói realizada por A. Goldenweiser:

En una ocasión, abajo, en el comedor, tenía lugar una animada charla entre jóvenes. L. N., que estaba acostado y descansaba en la habitación vecina, entró después al comedor y me dijo: «Estaba allá acostado y escuchaba la charla de ustedes. Me interesó desde dos ángulos: era simplemente interesante escuchar las discusiones de los jóvenes, y, además, desde el punto de vista del drama. Escuchaba y me decía: he aquí como hay que escribir para la escena. En la escena uno habla y los demás escuchan. Y eso nunca sucede. Es preciso que todos hablen [simultáneamente —I. L.]».

Esto es tanto más interesante, cuanto que, a pesar de tal orientación creadora, en las piezas de Tolstói el texto fundamental se construye dentro de la tradición de la escena, y las tentativas emprendidas por Chéjov de trasladar a la escena el alogismo y el carácter entrecortado del discurso oral, fueron acogidas negativamente por Tolstói, quien les opuso, a modo de ejemplo positivo, a Shakespeare —condenado por el propio Tolstói. Puede servir aquí como un paralelo la correlación entre el discurso oral y el escrito en la prosa artística. El escritor no traslada el discurso oral a su texto (aunque a menudo aspira a crear la ilusión de ese traslado y él mismo puede sucumbir a ella), sino que lo traduce al lenguaje del discurso escrito. Incluso las experiencias ultravanguardistas de los prosistas franceses contemporáneos que renunciaron a los signos de puntuación y destruyeron conscientemente la sintaxis correcta de la frase, no son una copia automática del discurso oral: el discurso

⁴⁰ A. Goldenweiser, *Vladimír Tolstói*, t. 1, Moscú, 1922, pág. 54.

oral, puesto sobre el papel, es decir, privado de las entonaciones, la mímica y el gesto, y arrancado de la especial «memoria común» obligatoria para los dos interlocutores, pero ausente en los lectores, en primer lugar, se haría completamente incomprensible, y, en segundo lugar, no sería «exacto» en modo alguno: no sería el discurso oral vivo, sino su cuerpo muerto y desollado, más alejado del modelo que su talentosa y consciente transformación bajo la pluma del artista.

Al dejar de ser una copia y volverse signo, el habla escénica se satura de complejos significados complementarios, extraídos de la memoria cultural de la escena y de la sala.

Una premisa del espectáculo escénico es la convicción del espectador de que, en el espacio de la escena, determinadas leyes de la realidad pueden devenir objeto de un estudio lúdico, es decir, ser sometidas a una deformación o a una abolición. Así, el tiempo en la escena puede transcurrir con más rapidez que en la realidad (y en algunos casos raros, como, por ejemplo, en Maeterlinck, más lentamente). La misma igualación de los tiempos escénico y real en ciertos sistemas estéticos (en el teatro del clasicismo, por ejemplo) tiene un carácter secundario. La subordinación del tiempo a las leyes de la escena hace de él un objeto de investigación. En la escena, como en todo espacio cerrado de un ritual, se acentúan las coordenadas semánticas del espacio. Categorías tales como «arriba/abajo», «derecha/izquierda», «abierto/cerrado», etc., adquieren en la escena, hasta en las soluciones más propias de la vida cotidiana, una elevada importancia. Así, Goethe, en las *Reglas para los actores*, escribió:

Los actores no deben actuar, en beneficio de una naturalidad mal entendida, como si en el teatro no hubiera espectadores. No deben actuar de perfil⁴¹, y tampoco deben volver la espalda al público (...). En el lado derecho siempre están las personas más respetables.

Es interesante que, al subrayar la importancia modelizante de los conceptos «derecho/izquierdo», Goethe está pensando en el punto de vista del espectador. En el espacio interior de la escena, en su opinión, las leyes son otras: «Si debo tender la mano y, según la situación, no es preciso que sea indefectiblemente la mano derecha, entonces, con igual resultado, se puede tender también la izquierda, pues sobre la escena no hay ni derecha ni izquierda.»

⁴¹ Cfr. la prohibición de representar de perfil las figuras centrales, existente en una serie de tradiciones pictóricas.

La naturaleza semiótica del decorado y los accesorios se nos hace más comprensible si la comparamos con los aspectos análogos de un arte aparentemente afín al teatro —pero, en realidad, opuesto a él— como es el cine. A pesar de que tanto en la sala teatral como en la cinematográfica tenemos ante nosotros un espectador (el que mira) y de que este espectador se halla en una misma posición fija a todo lo largo del espectáculo, la actitud de ambos espectadores hacia la categoría estética que en la teoría estructural del arte se denomina «punto de vista», es profundamente distinta. El espectador teatral mantiene un punto de vista natural hacia el espectáculo, determinado por la relación óptica de su ojo con la escena, y a lo largo de todo el espectáculo esta posición permanece invariable. Entre el ojo del espectador del cine y la representación en la pantalla, por el contrario, existe un intermediario: el objetivo de la cámara dirigido por el operador. Es como si el espectador le entregara su punto de vista. Pero la cámara es móvil: puede aproximarse hasta muy cerca del objeto, alejarse a gran distancia, mirar desde arriba y desde abajo, observar al héroe desde afuera y mirar el mundo con los ojos de éste. Como resultado, el plano y el ángulo de toma devienen elementos activos de la expresión fílmica, realizando un punto de vista móvil. La diferencia entre teatro y cine puede compararse con la que existe entre el drama y la novela. El drama también mantiene un punto de vista «natural», mientras que, en la novela, entre el lector y el acontecimiento aparece el autor-narrador, que tiene la posibilidad de colocar al lector en cualquier posición espacial, psicológica, etc., con respecto al acontecimiento. Como resultado, las funciones de los decorados y de las cosas (los accesorios) son diferentes en el cine y en el teatro. En el teatro, la cosa no desempeña nunca un papel independiente y no es más que un atributo de la actuación del actor, mientras que en el cine puede ser, por igual, un símbolo, una metáfora o un personaje con plenos derechos. Esto, en particular, está determinado por la posibilidad de filmarla en primer plano, detener la atención sobre ella, aumentando el número de cuadros destinados a mostrarla, etc.⁴².

En el cine, el detalle actúa; en el teatro, es utilizado [*obygryvaetsia*]. También es distinta la actitud del espectador hacia el espacio artístico. En el cine, es como si el espacio ilusorio de la representación hablara al espectador hacia dentro de sí; en el teatro, el espectador se halla inva-

⁴² El asunto, desde luego, no radica en las posibilidades técnicas (el teatro tiene la posibilidad de destacar un detalle mediante la iluminación), sino, ante todo, en la poética del cine.

nablemente fuera del espacio artístico (en este respecto, por paradójico que sea, el cine es más afín a las representaciones espectaculares de las ferias folclóricas, que al teatro no experimental urbano de nuestro tiempo). De ahí que la función mareadora esté considerablemente más acentuada en el decorado teatral, función que se manifestó del modo más notable en los pilares con inscripciones del *Globus* de Shakespeare. El decorado asume a menudo el papel del subtítulo en el cine o de la acotación del autor que precede el texto del drama. Pushkin les puso a las escenas de *Boris Godunov* títulos como: «Campo de las Doncellas. Monasterio de Novodevichie», «llanura junto a Nóvgorod-Severski (año de 1604, 21 de diciembre)» o «Taberna en la frontera lituana». Estos títulos, en igual medida que los títulos de los capítulos de una novela (por ejemplo, de *La hija del capitán*), entran en la construcción poética del texto. En la escena, sin embargo, son remplazados por un equivalente signico isofuncional: el decorado, que define el lugar y el tiempo de la acción. No menos importante es otra función del decorado teatral: junto con las candilejas, él marca los límites del espacio teatral. La sensación del límite, del carácter cerrado del espacio artístico, está manifiesta con mucho más fuerza en el teatro que en el cine, lo que conduce a un considerable aumento de la función modelizante. Mientras que el cine, en su función «natural», tiende a ser percibido como documento, como episodio de la realidad, y se requieren esfuerzos artísticos especiales para comunicarle la apariencia de un modelo de la vida como tal, el teatro, de una manera no menos «natural», es percibido precisamente como encarnación de la realidad en una forma extremadamente generalizada, y se requieren esfuerzos artísticos especiales para comunicarle el aspecto de «escenas de la vida» documentales.

El filme *Sense**, de Visconti, puede servir como un interesante ejemplo del choque entre el espacio teatral y el filmico como espacios «modelizante» y «real». La acción del filme se desarrolla en los años 40 del siglo XIX, en los tiempos de la insurrección contra los austriacos en el norte de Italia. Los primeros cuadros nos transportan a un teatro durante la representación de *El trovador* de Verdi. El cuadro está construido de tal modo que la escena teatral aparece como un espacio cerrado, aislado, un espacio del traje convencional y del gesto teatral (es indicativa la figura del apuntador con un libro, situado fuera de ese espacio). El mundo de la acción cinematográfica (es significativo que también aquí los personajes visten trajes históricos y actúan en un medio de ob-

* También conocido en la América Latina como *Livida*. [N. de los T.]

jetos y en un interior muy distiuto de la vida cotidiana contemporánea) aparece como un mundo real, caótico y enbrollado. La representación teatral, en cambio, se presenta como un modelo ideal que pone en orden este mundo y le sirve de código *sui generis*.

El decorado en el teatro conserva ostensiblemente su vínculo con la pintura, mientras que, en el cine, ese vínculo se enmascara al máximo. Es conocida la regla de Goethe: «Hay que considerar la escena como un cuadro sin figuras, en el que éstas son sustituidas por actores.» Remitámonos otra vez a *Sense* de Visconti: el cuadro que representa a Franz sobre el fondo de un fresco que reproduce una escena teatral (la representación cinematográfica recrea un fresco que recrea al teatro) que representa a unos conspiradores. El contraste entre los lenguajes artísticos⁴³, que salta a la vista, no hace más que subrayar que la convencionalidad del decorado actúa como una clave para el confuso estado anímico del héroe, oscuro hasta para él mismo.

EL TEXTO Y EL CÓDIGO

La relación del texto (el mensaje) con el código es uno de los principales problemas de la semántica, puesto que para que un mensaje pueda ser enviado y recibido, debe ser codificado y descodificado como es debido. Esta verdad evidente se complica mucho cuando hablamos del espectáculo escénico. Ante todo, se pone de manifiesto la especificidad del concepto de «texto»: Desde luego, tenemos derecho a hablar de tal o cual espectáculo como de un único texto. Dicho espectáculo responde a los rasgos fundamentales de este concepto, puesto que posee: 1) carácter expreso, 2) carácter delimitado y 3) un significado uno. El carácter materialmente expreso se logra gracias al hecho mismo de la puesta en escena⁴⁴; y el carácter delimitado, mediante los

⁴³ Son característicos el dinamismo de las posturas del fresco «animado» y la inmovilidad estatuaría de la figura del actor vivo.

⁴⁴ En este sentido, el concepto de texto no coincide en la dramaturgia y en el teatro: una pieza escrita (impres) pero no puesta en escena es, desde el punto de vista de la dramaturgia, un texto cabal, pero, desde el punto de vista del teatro, es solamente el componente más importante para la creación del texto. Para el dramaturgo, la pieza puede ser un mensaje dirigido al lector. Para el teatro, el mensaje sólo puede ser la puesta en escena. Desde luego, el dramaturgo puede reunir en su persona al teatrante profesional, para el cual la existencia del texto empieza en el momento de la puesta en escena. No se debe olvidar, sin embargo, que ni Pushkin ni Griboslov vieron sus principales piezas sobre la escena profesional.

rasgos claramente manifiestos del principio y del final del mensaje en el tiempo y de sus límites en el espacio. Por último, es del todo evidente que el espectáculo, que en sus niveles más bajos de organización es portador de toda una serie de mensajes separados, tiene también, al mismo tiempo, un significado total, integrado, y cumple cierta función cultural global. Sin embargo, precisamente el carácter de totalidad del espectáculo constituye una cuestión muy compleja. En ningún otro tipo de textos artísticos tienen los subtextos parciales un grado tan alto de independencia y de integración simultáneamente. La conformación artística del espectáculo es una parte inalienable, orgánica, del mismo, y, al propio tiempo, en una serie de casos, puede ser considerada como un hecho artístico independiente, poseedor de los rasgos de un texto aislado. En realidad, el texto único del espectáculo se compone, por lo menos, de tres subtextos bastante independientes: el texto verbal de la pieza, el texto de la actuación, creado por los actores y el director, y el texto de la conformación pictórico-musical y lumínica. El que estos subtextos conformen una unidad en un nivel superior no anula el hecho de que el proceso de codificación transcurre en ellos de distintos modos.

Otra complicación consiste en que el texto del espectáculo se distingue del concepto análogo en artes como la pintura, la escultura o la literatura. Allí estamos en presencia de una estabilidad del texto; en el teatro, por el contrario, el texto recuerda los textos de las ejecuciones y del folclor, por el hecho de que no se realiza en una forma única, dada de una vez para siempre, sino en una suma de variaciones en torno a cierta invariante no dada directamente. Pero tampoco hay una plena identidad con estos textos variativos. El asunto está en que el texto escénico se forma como resultado del choque de un número extraordinariamente grande de factores, y la creación individual activa, que desestabiliza la estructura del texto, se manifiesta en muchos niveles y con la participación de un gran número de personas, guiados por objetivos y principios diferentes. En cada eslabón de la creación del texto —desde el autor, el director y el actor principal hasta el figurante y el luminotécnico— se realiza una conducta doble. Por un lado, está la falta de libertad: el autor no es libre respecto de la tradición, ni de los gustos del público, ni de las ideas de la época; el director está amarrado por el proyecto del autor, y así sucesivamente, en línea descendente. Pero, por otro lado, en cada eslabón se sobreentiende que haya no sólo ejecución, sino también cooperación, cocreación, es decir, libertad. En cada eslabón no hay una realización de un programa unívocamente dado de antemano, sino un conflicto lúdico con un resultado

no enteramente predecible. Esto le confiere al texto escénico una enorme capacidad de carga de sentido. Estructuras muy rígidas se combinan aquí con articulaciones extraordinariamente flexibles, «flotantes», y la construcción rigurosa, con la improvisación. Como resultado, se logra una unión de la estabilidad de la estructura textual con la reserva de variatividad que permite reaccionar flexiblemente tanto a los microcambios dentro de la construcción del espectáculo, como a la reacción de la sala, nunca enteramente determinada. Cabe señalar que aquí entran en vigor mecanismos que recuerdan a los que determinan la estabilidad de los organismos vivos.

No menos complejo y peculiar es el sistema de códigos. En primer lugar, el espectáculo se codifica reiteradamente, puesto que en cada eslabón en que varía el texto, se complica también el sistema de su codificación. Por último, entre los contornos globales del lenguaje artístico del espectáculo y las formas habituales, comprensibles para el espectador, es totalmente natural el conflicto que se define con la palabra «innovación». Mientras el espectador, diríase, está sentado pasivamente en su butaca²¹, en su conciencia tiene lugar una genuina batalla entre lo acostumbrado y lo desacostumbrado, lo comprensible y lo incomprensible, lo que suscita aprobación y lo que provoca objeciones. El proceso de transmisión del mensaje desde la escena y de descodificación del mismo en la conciencia del auditorio, podrá ser definido como las dos caras de un único proceso de pensamiento colectivo. El proceso de transmisión-recepción del mensaje en el curso del espectáculo hay que compararlo no con un cotejo de signos descifrados monosémicamente en una sucesión rigurosamente prevista, sino con un combate de ideas en el que, aunque el jefe militar ha previsto el plan general y ha ensayado muchas veces el combate en su mente y en el mapa, estallan inevitablemente, ya por aquí, ya por allá, inesperadas escaramuzas, que exigen prontas reacciones improvisadas, y el resultado final nunca puede ser previsto. Esto significa que el sistema «escena-espectador» se despliega con arreglo al modelo lúdico.

²¹ La famosa pasividad del espectador teatral, consistente en que éste no sube a la escena para salvar a Desdémona o a Cordelia, ha sido señalada en múltiples ocasiones. Sobre esta base, I. N. Ignátov llegó incluso a la conclusión de que el teatro inculca la pasividad. En su opinión, el teatro acostumbra al hombre a «contentarse con el papel de espectador en todos los casos en que se necesita una intervención activa para acabar con la desdicha humana, y, al incrementar la pasividad, inculca hábitos caracterizables con la divisa: «No me toques y no te tocaré» (I. N. Ignátov, *Teatr i zhizn'*, Moscú, 1916, pág. 27). No es necesario demostrar el carácter absurdo de esa opinión.

Surge, sin embargo, una interrogante: ¿de qué modo en esta cantidad realmente astronómica de encadenamientos de ideas, generada por el choque entre sistemas tan complejos como el espectáculo y la conciencia cultural del auditorio, aparece, no obstante, una situación de comprensión de relativa coincidencia entre la emisión y la recepción? Este efecto se logra, por una parte, gracias a que tanto los creadores del espectáculo como los espectadores son personas de una misma época histórico-cultural e, inevitablemente, están insertos en códigos sociales, culturales y psicológicos comunes. Por otro lado, el teatro es una de las artes más antiguas y globales en la cultura mundial, y tras milenios de existencia ha acumulado un arsenal de recursos estables que se conservan a través de toda clase de reformas escénicas y en las condiciones propias de diferentes formas de la conciencia ideartística. Esta armazón semiótica estable es como un traductor universal que garantiza un mínimum de reciprocidad. Y si a esto se añade que todo texto genuinamente artístico es una «máquina educadora» sui generis — es decir, que, al tiempo que encierra dentro de sí un nuevo lenguaje artístico, contiene también un «manual autodidáctico» de este lenguaje —, entonces el proceso de conversión del texto único en lenguaje artístico común, de la excepción en norma y de la creación del genio en patrimonio cultural de toda la nación, deja de «sombriarse».

«CONVENCIONALIDAD» Y «NATURALIDAD»

Existe la idea de que el concepto de naturaleza signica se extiende sólo al teatro convencional y es inaplicable al teatro realista. No es posible estar de acuerdo con eso. Los conceptos de naturalidad y convencionalidad de la representación, por una parte, y el concepto de signicidad, por la otra, se hallan en planos diferentes. Como ya hemos señalado, los signos pueden construirse según el principio de la semejanza con los objetos designados o ser convencionales⁴⁶. Sin embargo, cuando hablamos de la convencionalidad en el arte, en realidad nos referimos a algo distinto: a la orientación de tal o cual corriente artística hacia determinado tipo de relación del texto con la realidad. Así, Tol-

⁴⁶ En rigor, la semejanza no excluye sino que presupone la convencionalidad, de mismo modo que las reglas de la perspectiva adoptada en la pintura realista posterior al Renacimiento constituyen un sistema convencional de representación de un objeto tridimensional sobre la superficie bidimensional del dibujo. Cfr. la *Filosofía del arte*, t. 5, Moscú, 1970, págs. 287-288.

toi consideraba que «no se habla en forma recitativa» y hablaba de la falta de naturalidad de ésta. Pero Tolstoi, que, según su propia confesión, «había leído todo Rousseau, todos los veinte tomos, incluyendo el *Diccionario musical*»⁴⁷, recordaba, desde luego, que precisamente la forma recitativa era el punto central en la lucha de Rousseau por la naturalidad en la ópera. En el *Diccionario musical*, Rousseau escribió que la forma recitativa es «la manera de cantar que más se acerca al habla»⁴⁸. Al mismo tiempo, el propio Rousseau afirmó, en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, que la melodía es apta para la representación natural y que la armonía no: «¿Qué puede significar la armonía? ¿Qué puede haber de común entre los acordes y nuestras pasiones?»

No resulta difícil advertir que todas estas declaraciones sólo cobran sentido en el contexto de determinados puntos de vista estéticos, en la perspectiva de cierta tradición, de ciertas orientaciones culturales, y no por sí mismas. En primer término aquí desempeña un papel la actitud hacia la experiencia artística precedente. Cuando estamos ante textos artísticos de una civilización distante de nosotros, entonces, por un lado, nos vemos totalmente privados de la posibilidad de decir si los mismos les parecen «naturales» o alejados de la naturalidad a los portadores de la cultura que los creó, y, por otro, al trasladarlos al contexto de nuestra cultura, habitualmente tendemos a interpretar los como convencionales. Así, por ejemplo, al espectador europeo el teatro oriental o la escultura africana le parecen ostensivamente convencionales.

Esta oposición puede compararse con una oposición tan fundamental para el arte verbal como la de *poesía-prosa*. Se trata, igualmente, de una oposición estructural básica; igualmente, no es posible decir, al margen de la relación con la tradición cultural que descodifica un texto, si éste debe ser incluido en la poesía o en la prosa; igualmente, esta oposición es neutral respecto del concepto de realismo, de verdad artística y de cercanía a la realidad. Por lo visto, se tiene en cuenta este paralelo cuando se llama «poéticos» a los lenguajes escénicos orientados hacia la convencionalidad, con determinada dosis de metaforsmo, y «prosa escénica» a los opuestos a ellos. Es evidente que ni uno ni otro concepto deben entenderse como valorativos.

El teatro orientado hacia la «teatralidad» muestra una serie de paralelos tipológicos con la poesía (no por casualidad las épocas de flo-

⁴⁷ Tolstoi v *vospominaniia sovremennikov*, t. II, Moscú, 1960, pág. 154.

⁴⁸ J. J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, t. XIV, Paris, MDCCCXXV, pág. 217.

recimiento del uno y de la otra se inscriben, por lo regular, en un contexto cultural común), y la orientación de la escena hacia la «antiteatralidad» muestra un parecido tipológico con la prosa. Por consiguiente, el planteamiento mismo de la cuestión «mejor o peor», «más cerca a la realidad o más lejos de ella», no puede hallar cabida aquí⁴⁹. En igual medida, la aspiración a la teatralidad o la renuncia a ella cambian el tipo de semiótica escénica, pero no elevan ni rebajan el nivel de ésta.

LA INFLUENCIA SOBRE EL ESPECTADOR (LA PRAGMÁTICA TEATRAL)

El acto semiótico no es solamente la transmisión de cierto mensaje de un remitente a un receptor, y no es posible imaginárselo como el traslado de un sobre de un buzón a otro. Este es un complejo proceso en el curso del cual los «buzones» y el «sobre» se reestructuran, se transforman e interactúan vivamente. Es un proceso vivo, pulsante, durante el cual todos los componentes se hallan en un estado de complejo conflicto, dando muestras de estabilidad y variabilidad, de comprensión e incomprensión. El proceso de interacción entre el texto y el destinatario se denomina pragmática. Es el dominio más complejo, y el menos estudiado, de la semiótica. En lo que respecta a la escena, la pragmática nos hace volver, en considerable medida, al viejo problema de si el teatro es útil o dañino. Por un lado, su utilidad como escuela social y cultural del espectador es confirmada por toda su historia; por otro, revisando la historia del teatro mundial, vemos ante nosotros una enorme cantidad de héroes criminales y de escenas de crueldad, a causa de los cuales no es posible no sentirse desconcertado: ¿no será dañino el teatro? A pesar de las tentativas de Aristóteles de rechazar esa acusación con ayuda de la teoría de la catarsis, ella se ha dejado oír más de una vez en la historia de la cultura, formulada con convicción e elocuencia. Rousseau, que, con la osadía del genio, no temía expresar ideas que iban en contra de la tradición general, en la obra «De J. J. Rousseau, ciudadano de Ginebra, al señor D'Alembert», afirmó francamente la nocividad del teatro:

⁴⁹ Desde luego, en el proceso de agudos conflictos estéticos y de ideas, a menudo permitían afirmaciones que rechazaban determinados géneros del arte como tales (la poesía, el ballet, etc.) y demostraban su carácter radicalmente opuesto a la verdad artística. En realidad, siempre resultaba que se estaba impugnando determinado tipo de poesía o de ballet.

Dudo que un hombre al que le hayan contado sucintamente con antelación sobre los crímenes de Medea o de Fedra, no experimente un más intenso aborrecimiento hacia éstas al inicio de la pieza que después de su terminación; y si esta suposición es justa, ¿qué se debe pensar, entonces, sobre la famosa influencia del teatro?... ¿De qué nos enteraremos por *Medea*? ¿De la clase de crímenes a que pueden conducir los celos desenfrenados a una madre malvada y perversa? Observad la mayona de las piezas del teatro francés: en casi todas hay héroes monstruosos y crímenes horribles, que ayudan, si se quiere, a comunicarles interés a las piezas y darles ejercicio a las virtudes, pero que, sin duda, son peligrosos ya por el hecho de que habitúan los ojos de las personas a contemplar horrores que no deberían siquiera conocer, y crímenes que no deberían considerar posibles en absoluto. Ni siquiera se puede decir que el asesinato y el parricidio hayan sido siempre representados en ellas como abominables. En virtud de ciertas consideraciones se los presenta como lícitos o perdonables. Es difícil no perdonar a Fedra, que cometió incesto y derramó la sangre de una víctima inocente. Sifax, que envenenó a su esposa; Horacio, que apuñaló a su hermana; Agamenón, que ofreció en sacrificio a su propia hija, y Orestes, que estranguló a su madre, siguen siendo personajes que inspiran interés⁵⁰.

Las mismas acusaciones que planteó Rousseau en contra del teatro antiguo y del teatro francés, fueron dirigidas por L. N. Tolstoi en contra de Shakespeare.

No obstante, sólo en el marco de la psicología y de la teoría de la conducta de la Ilustración cabe suponer que basta ver un crimen sobre la escena para volverse criminal o la virtud sobre un lienzo para corregirse en el orden moral.

Las investigaciones sociopsicológicas conducen a la conclusión de que la perpetración de un crimen debe estar precedida por un cambio de la personalidad y de la orientación de la conducta del hombre, y existen todos los fundamentos para suponer que el teatro (y, más ampliamente, todo arte) trabaja en una dirección diametralmente opuesta. Hablando del modo más general, la psicología del crimen consiste en la conversión de otro ser humano en objeto, es decir, en negarle el derecho a ser un participante independiente y activo de la comunicación. Tal como para el criminal nazi la aniquilación de los prisioneros es una medida, o sea, una actividad dirigida hacia un objeto impersonal, asimismo para Raskólnikov —con toda la diferencia de ideas y de

⁵⁰ *Zhán-Zhák Russo ob iskusstve*, Moscú-Leningrado, 1959, págs. 127-136.

circunstancias— la vieja usurera es un objeto, un detalle en la cadena de sus razonamientos, y no una persona con la cual es posible tener trato. Incluso cuando el asesino propenso al sadismo goza con los gritos y los tormentos de la víctima, ésta, psicológicamente, no deviene para él un copartícipe en una comunicación. Por el contrario, la perversión consiste precisamente en convertir a un ser humano vivo en un objeto. No por casualidad esto con frecuencia resulta, de la parte del criminal, una compensación por su propia despersonalización. A pesar de la tradición romántica, los criminales, por lo regular, no son personalidades brillantes y fuertes, sino seres despersonalizados que, en el acto del crimen, aspiran a cambiar su posición de objetos de las relaciones sociales por el papel de portadores del poder que convierten a otro en objeto. Así, la base psicológica del crimen, en el aspecto que nos interesa, es una destrucción de la comunicación. La psicología del espectador excluye tal situación: en virtud del diálogo constante que tiene lugar entre la escena y la sala, la víctima del crimen representado en la escena, al tiempo que es un objeto para el criminal de la escena, para el espectador se presenta como un sujeto, como un participante de una comunicación. El espectador la incluye en su diálogo con la escena, y esto excluye la formación de un complejo psicológico criminal en su espíritu. No son las «cofetillas morales» (expresión de Dobroliúbov), ni las réplicas en el momento de bajar el telón, en las cuales

Siempre fue castigado el vicio,
Y el bien fue merecedor de una corona,

sino la inclusión del espectador en el sistema de la conciencia colectiva, sistema que presupone que se vea al otro como un copartícipe en la comunicación, un sujeto y no una cosa, lo que hace del teatro una escuela de moral social.

EL «ENSEMBLE» SEMIÓTICO

Una de las particularidades de la semiótica escénica consiste en la orientación hacia la constitución de un *ensemble*: todo texto artístico es, en una u otra medida, semióticamente heterogéneo, pero sólo en el teatro (y, en menor medida, en el cine) el concepto de *ensemble* se convierte en uno de los principios constructivos fundamentales. Éste consiste en la orientación radical hacia la heterogeneidad de los recursos de la expresividad artística. Esto explica, en particular, por qué el teatro

antiguo y el teatro popular, que mantienen nexos vivos con el ritual, conservan hasta nuestros días la significación de ideales artísticos para la escena. La escena de la Grecia antigua, al igual que cualquier arte pulido por la tradición popular, creó un extraordinario equilibrio entre lenguajes artísticos opuestos. La unión de todas las artes conocidas en la Antigüedad —desde la arquitectura hasta la poesía y la música—, la convencionalidad del lenguaje signico, llevada hasta la máscara inmóvil y los movimientos convertidos en un ritualizado lenguaje de gestos, y una representatividad que produciría en el espectador actual la impresión del más burdo naturalismo; la unión del texto autoral con la improvisación del actor, de la tradición con su transgresión, del *myjet* mitológico con el genio poético individual: todo esto hacia de la escena de la Grecia antigua una peculiar encarnación ideal del principio del *ensemble*.

En la teoría del *ensemble* tiene una gran importancia la combinación de dos tipos distintos de sistemas signicos: los que se basan en un sistema de signos separados, delimitados unos de otros (discretos), y los que se basan en un sistema en el que es difícil o imposible delimitar un signo de otro (la existencia misma de un nivel de signos separados no es evidente) y el portador del significado es el texto como tal. En este sistema (no discreto), todo el texto actúa como cierto signo construido de manera compleja. La parte verbal del espectáculo tiende a la transmisión discreta de los significados; la parte de actuación, hacia la transmisión no discreta. Esta orientación «natural» inicial es sometida ulteriormente a una complicación: los elementos del texto verbal, al entrelazarse tanto entre sí como con los detalles plásticos del espectáculo, pierden su carácter separado en lo que respecta a su sentido y se funden en un todo no discreto, actuando como portadores de los suprasignificados. Al mismo tiempo, en las formaciones textuales no discretas del espectáculo pueden formarse coágulos de elevada significatividad. Así, por ejemplo, el sistema de movimientos y de mímica de los actores es, desde luego, portador de significado. Sin embargo, en el actual teatro no convencional, de resulta de la orientación hacia la mímica de la vida cotidiana⁵¹, esos elementos pasan de un estado a otro, sin interrupciones ni paradas. Pero tampoco pueden ser completamen-

⁵¹ Cfr. en la carta de Chéjov a O. Knipper del 2 de enero de 1900: «Los sufrimientos hay que expresarlos como se expresan en la vida, es decir, no con las piernas y las manos, sino con el tono, con la mirada; no con la gesticulación, sino con la gracia (...) Usted dirá: son convenciones de la escena. Ninguna convención admite la mentira.»

te proscritas las máscaras mímicas, gestos y posturas tipos. También la composición escénica general se mueve en igual medida dentro del campo de tensión entre dos polos: la orientación a la imitación de la «desorganización» composicional de la escena real de la vida cotidiana, y la orientación a la imitación del carácter composicionalmente meditado del lienzo pictórico (cfr. el aumento de esta tendencia en *El inspector* a medida que se acerca la escena muda final). Si nos volvemos hacia la historia relativamente reciente del teatro, nos convenceremos de cuán grande es la medida en que la mímica y el gesto se orientaban hacia formas de expresión estables, discretas. El gesto constante con un significado constante, los tipos estables de maquillaje y los procedimientos mímicos simbólicos de expresión de los estados de ánimo, introducían elementos discretos en la actuación. En ese estadio, la pintura y la escultura resultan medios de codificación de la actuación del autor. Sin embargo, el entrelazamiento de los lenguajes va aún más lejos: el carácter físicamente discreto de tales o cuales elementos no siempre estorba a la ilusión de continuidad (cfr. el ilusorio carácter ininterrumpido de la acción en la pantalla, que surge como resultado del rápido movimiento de unidades discretas: los cuadros de la cinta). Así, por ejemplo, el teatro de máscaras (el de la Antigüedad, el *no* japonés, la *commedia dell'arte*, etc.) crea un conflicto entre la dinámica no discreta de los movimientos del actor y la inmovilidad de la máscara. Sin embargo, sería un error pensar que los espectadores, en este caso, siempre están privados de la ilusión de la mímica y que el rostro-máscara siempre mantiene para ellos un significado invariable. Recordemos los experimentos de Kuleshov, ampliamente conocidos en la cinematografía; éste montó un mismo cuadro invariable (el rostro de Mozzhujin) con diferentes cuadros (un niño bailando, un ataúd de niño, un plato de sopa humeante, etc.) y obtuvo la ilusión de un cambio de la mímica del rostro del actor. La posibilidad de tal interacción de lo móvil y lo inmóvil, de la máscara y el contexto, es la mejor ilustración de la principal propiedad del *ensemble* escénico: la unidad de lo diverso y la diversidad en lo uno.

Todas las ramas del arte están vinculadas a los problemas del teatro artístico, es decir, a la semiótica. Pocas, sin embargo, tocan aspectos tan variados y polifacéticos de la misma: desde el maquillaje y la mímica hasta las normas de conducta del espectador en la sala, desde la taquilla del teatro hasta la ritualizada «atmósfera teatral», todo es semiótica en el teatro.

Las variedades de ésta son tan complejas y diversas, que con pleno fundamento cabe llamar a la escena enciclopedia de la semiótica.

El lenguaje teatral y la pintura (Contribución al problema de la retórica icónica)*

El vínculo del fenómeno del arte con la duplicación de la realidad ha sido señalado ~~más de una vez por~~ la estética. Desde este punto de vista, las leyendas antiguas sobre el nacimiento de la rima a partir del eco, y del dibujo a partir de la sombra contorneada, están cargadas de un profundo sentido. Al mismo tiempo, la función mágica de objetos tales como el espejo, que crean otro mundo, parecido al mundo que es reflejado, pero que no lo es, un *quasi* [kak by] mundo, es tan importante como el papel de la metáfora del reflejo, de la especularidad para la autoconciencia del arte. La posibilidad de la duplicación es una premisa ontológica de la conversión del mundo de objetos en mundo de signos: la imagen reflejada de la cosa está arrancada de los vínculos prácticos naturales para ella (espaciales, contextuales, de finalidad, etc.) y por eso puede ser incluida fácilmente en los vínculos modelizantes de la conciencia humana. El reflejo de un rostro no puede ser incluido en vínculos naturales para el objeto que es reflejado —no se lo puede tocar o acanciar—, pero puede incluirse plenamente en vínculos semióticos —se lo puede ofender o utilizar para manipulaciones mágicas. Desde este punto de vista, es del mismo tipo de las copias vaciadas

* «Teatral'nyi iazyk i zhivopis': (K probleme ikonicheskoj ritotiki)», en *Teatral'noe prostranstvo* (Materialy naučnoj konferencii, 1978), Moscú, 1979, págs. 238-252. Reproducido en I. M. Lorman, *Izbrannye stat'i*, tomo III, Tallin, Aleksandra, 1993, págs. 308-315.

y las huellas (por ejemplo, un rastro o huellas de manos). Las operaciones de hechicería que se efectúan sobre el rastro de un hombre, registradas por un material etnográfico extraordinariamente amplio de diversas culturas, son explicadas habitualmente con el carácter difuso de la conciencia arcaica, la cual no distinguiría las partes del todo y vería en la impresión de una huella algo esencialmente idéntico al hombre que pasó corriendo. Podemos expresar, sin embargo, una suposición un tanto distinta: precisamente el que la huella, siendo un hombre, al mismo tiempo evidentemente no lo es, el que ella esté excluida de toda la masa de vínculos prácticos ordinarios, provoca la inclusión de la misma en una situación semiótica.

Sin embargo, en el hecho elemental de la duplicación de un objeto, la situación semiótica está latente como posibilidad pura. Por regla, ésta permanece inadvertida para la conciencia ingenua, no orientada a la percepción signica del mundo. Se crea una situación distinta cuando tiene lugar una doble duplicación, una duplicación de una duplicación. En estos casos interviene claramente la no correspondencia plena entre el objeto y su representación, la transformación de esta última en el proceso de duplicación, lo cual, naturalmente, llama la atención sobre el mecanismo de duplicación, es decir, convierte el mecanismo semiótico no en espontáneo, sino en consciente. Las múltiples duplicaciones y transformaciones de la imagen reflejada en el curso de ese proceso desempeñan un papel especial en los textos plásticos. En los textos verbales el carácter convencional de la relación del contenido con la expresión es considerablemente más evidente. Ese hecho puede ser puesto al descubierto con relativa facilidad, y los ulteriores esfuerzos por crear un texto poético están dirigidos a superarlo: la poesía funde los planos de la expresión y el contenido en una compleja formación de un nivel de organización más alto.

Las artes plásticas (y su germen semiótico potencial: el reflejo mecánico del objeto en el plano especular) crean la ilusión de la identidad del objeto y su imagen. Así pues, al proceso de creación del signo (texto artístico) se añade un eslabón más: primeramente debe ser revelada la naturaleza signico-convencional que se halla en la base de todo hecho semiótico: el texto que es percibido por la conciencia ingenua como no convencional, debe ser percibido en su convencionalidad signica. Prácticamente, esto significa que al texto no verbal en esta etapa se le atribuyen rasgos de lo verbal. Y sólo en la etapa siguiente tiene lugar una iconización secundaria del texto, lo que corresponde al momento, en la poesía, en que al texto verbal se le atribuyen rasgos de lo no-verbal (icónico).

Podemos mostrar cuál es el papel que desempeña en este proceso (especialmente en el primer estadio del mismo) la duplicación de la duplicación, tomando como ejemplo la función del espejo en determinados momentos del desarrollo de las artes plásticas. Podemos decir que en lo que respecta a determinados momentos de la pintura el espejo en el lienzo cumplía tipológicamente el mismo papel que el juego de palabras en el texto poético: poniendo de manifiesto la convencionalidad que se hallaba en la base del texto, hacía del lenguaje del arte el objeto fundamental de la atención del auditorio. La doble duplicación, por regla general, es el destino no de todo el lienzo, sino sólo de una determinada parte de él. En este caso en el sector de la duplicación secundaria tiene lugar un brusco aumento del grado de convencionalidad, lo cual pone al descubierto la naturaleza signica del texto como tal.

Así, por ejemplo, el pathos del arte renacentista estaba, en particular, en la afirmación de la perspectiva «natural» como encarnación de cierto punto de vista constante⁵². Sin embargo, en *Venus ante el espejo* de Velázquez la introducción del espejo permite, dentro de los límites del sistema de perspectiva generalmente aceptado, mostrar la figura central (Venus) simultáneamente desde dos puntos de vista: el espectador la ve de espaldas, mientras que en el espejo está el rostro de ella. El punto de vista se destaca como un elemento estructural independiente que puede ser separado del objeto dado a la contemplación ingenua, y está presentado en la forma de una esencia plenamente consciente e independiente.

En el cuadro *Retrato del banquero Arnolfini con su esposa* encontramos un espejo en la misma función: en el lienzo vemos las figuras centrales *en face*, mientras que en el reflejo, las vemos de espaldas. Sin embargo, el efecto está complicado aquí, ante todo, por el hecho de que la imagen en el espejo se da con una deformación: la superficie esférica del espejo transforma las figuras, lo cual concentra la atención en lo específico del reflejo. Se hace evidente que todo reflejo es al mismo tiempo un cambio, una deformación que, por una parte, agudiza algunos aspectos del objeto y que, por otra, pone de manifiesto la naturaleza estructural del signo en cuyo espacio se proyecta el objeto dado. La superficie esférica y circular del espejo subraya el carácter plano y rectan-

⁵² Véase P. A. Florenski, «Obratnaja perspektiva», *Trudy po znakovym sistemam*, núm. 3, Tartu, 1967 (Uchen. zap. Tart. gos. un-ta, Vyp. 198); B. A. Uspenski, «Kissledovanie iazyka zhivopisi», en L. E. Zheguin, *Iazyk zhivopismogo proizvedeniia*, Moscú, 1970; I. Danileva, *Ot srednjij vekov k Vozrozhdeniu: Slozhenie iudizhestvennoi sistemy kariny mira*, Moscú, 1975.

gular de las figuras del banquero y su mujer, que están como aplicadas a un cristal plano colocado en el espacio tridimensional ilusorio de la habitación (la ilusión se crea mediante el tratamiento detallado y convincente de las cosas). El sistema del reflejo de las figuras en el espejo y de la perspectiva espacial está orientado perpendicularmente al plano del cuadro y se sale de los límites de éste. Se crea un efecto parecido al que señaló Jan Mukaiovsky con respecto a la cinematografía, al analizar los casos en que en el cine el espacio sonoro se sale de los límites del espacio de la pantalla y posee mayor tridimensionalidad [*ob'zornost'*] (así son, por ejemplo, los casos en que en la pantalla se muestra un carruaje filmado de manera que los caballos, al situarse a lo largo de un eje perpendicular a la pantalla, no se hallen en la tela, es decir, fotografiado por una cámara situada en el lugar de los caballos; si se monta el sonido de manera que se reproduzca el ruido de los golpes de los cascos, el eje del espacio sonoro se situará como perpendicularmente al espacio de la pantalla). Precisamente el espejo y la perspectiva reflejada en él revelan la contradicción entre la naturaleza plana del cuadro y la tridimensionalidad del mundo representado en él, es decir, la naturaleza del lenguaje de la pintura.

La combinación del espejo y los elementos metaestructurales (en el lienzo está representado el artista en el momento en que él mismo está colocando la imagen en la superficie del lienzo, mientras que el espectador puede ver reflejado en el espejo a sus espaldas el objeto de su representación) le permitió a Velázquez en el cuadro *Las meninas*⁵³ hacer objeto de un conocimiento patente la esencia misma del lenguaje plástico, su relación con el objeto.

En todos esos casos, así como en muchos otros (cfr., por ejemplo, el espejo esférico que abre el espacio lateral del cuadro *Cambista con su esposa* de Q. Massys), el espejo, duplicando lo que antes había sido duplicado por el pincel del artista y, al mismo tiempo, introduciendo en el lienzo lo que en virtud de lo específico del lenguaje pictórico adoptado, debía hallarse fuera de sus límites, actúa como si separara de lo representado el modo de representación. El modo de representación deviene objeto de la representación. El proceso de autoconciencia de la naturaleza del lenguaje que tiene lugar cuando eso ocurre, recuerda vivamente fenómenos análogos en la creación verbal de la época del Barroco.

⁵³ M. Foucault, *Les mots et les choses*, París, 1966, págs. 318-319. Cfr. el texto ruso (sobre la reproducción del cuadro de Velázquez) en M. Fuko, *Slava i veschtsi*, Moscú, 1977, págs. 45-60.

Los ejemplos aducidos conciernen a casos particulares que, en su conjunto, se relacionan con los problemas de la retórica del texto.

La retórica — una de las disciplinas más tradicionales del ciclo filológico — ha cobrado nueva vida en el presente. La necesidad de vincular los datos de la lingüística y de la poética del texto ha generado la neoretórica, que en un breve período ha dado origen a una amplia literatura científica. Sin tocar en toda su plenitud los problemas que surgen cuando esto ocurre, destacaremos un aspecto que necesitaremos en la exposición ulterior.

El enunciado retórico, en la terminología que hemos adoptado, no es un mensaje simple sobre el cual se han puesto «ornamentos», al ser quitados los cuales se conserva el sentido fundamental. En otras palabras, el enunciado retórico no puede ser expresado de una manera no retórica. La estructura retórica no está en la esfera de la expresión, sino en la esfera del contenido.

A diferencia del texto no retórico, llamaremos texto retórico al que puede ser representado como una unidad estructural de dos (o varios) subtextos estratos con ayuda de códigos diferentes, intraducibles el uno al otro. Estos subtextos pueden ser ordenaciones locales, y entonces en diversas partes el texto deberá ser leído con ayuda de diferentes lenguajes, o pueden presentarse como diversos estratos, uniformes a todo lo largo del texto. En este segundo caso el texto supone una doble lectura, por ejemplo: una lectura propia de la vida cotidiana, y una lectura simbólica. Entre los textos retóricos estarán incluidos todos los casos de choque contrapuntístico de diferentes lenguajes semióticos dentro de los límites de una única estructura.

Es característico de la retórica del texto barroco el choque dentro de los límites de todo un sector, de lenguajes marcados por diverso grado de semioticidad. En el choque de los lenguajes, uno de ellos interviene invariablemente como «natural» (no-lenguaje), y el otro en calidad de acentuadamente artificial. En las pinturas murales barrocas de los templos checos se puede encontrar el motivo de un angelito en un marco. La particularidad de la pintura consiste en que el marco imita una ventana oval, y la figurita sentada en la «peana» tiene una pierna colgando, como si saliera del marco. La pierna que no entra en la composición es escultórica. Está fijada al dibujo como una continuación. Así pues, el texto es una combinación pictórico-escultórica; además, el fondo a espaldas de la figura imita un cielo azul y parece una brecha en el espacio del fresco. La pierna poseedora de volumen que sale, excava este espacio de otra manera y en la dirección contraria. Todo el texto está construido sobre el juego entre el espacio real y el irreal y el

choque de lenguajes de las artes, uno de los cuales es presentado como una propiedad «natural» del objeto mismo, y el otro, como una imitación artificial del mismo.

El arte del clasicismo exigía la unidad del estilo. El relevo barroco de ordenaciones locales parecía una barbaridad. Todo el texto en toda su extensión debía ser organizado de manera regular y codificarse de un único modo. Eso no significa, sin embargo, una renuncia a la estructura retórica. El efecto retórico se logra con otros medios: la pluralidad de estratos de la estructura de lenguaje. El caso más extendido es aquél en que el objeto de la representación es codificado al principio con el código teatral, y después ya con un código poético (lírico), histórico o pictórico.

En una serie de casos (esto es particularmente característico de la prosa histórica, la poesía pastoral y la pintura del siglo XVIII) el texto es una reproducción directa de la correspondiente exposición teatral o episodio escénico. En correspondencia con el género, tal texto-código mediador puede ser una escena de una tragedia, una comedia o un ballet. Así, por ejemplo, el lienzo *Psique abandonada por Amor*, de Charles Coipel, reproduce una escena de ballet en toda la convencionalidad de un espectáculo de ese género en la interpretación del siglo XVIII. El secreto de tal acercamiento no debemos buscarlo en la biografía del pintor, que fue también un activo hombre de teatro, puesto que hallamos las mismas regularidades en otros maestros de la misma época, incluyendo a Watteau⁵⁴.

Al hablar de la «teatralización» de la pintura de determinadas épocas, no se debe reducir el asunto a una metáfora superficial. La cuestión tiene profundas raíces en la propia naturaleza del teatro, por una parte, y en la esencia de la «codificación intermedia», por la otra.

Podemos distinguir los siguientes aspectos de ese problema dual.

Para todo acto de toma de conciencia semiótica es esencial la distinción de elementos significativos y no significativos en la realidad circundante. Desde el punto de vista de un sistema dado de modelización, es como si los elementos no portadores de significado no existie-

⁵⁴ A los fenómenos de la retórica pertenece también un caso más sutil de recodificación recíproca dentro de diferentes géneros y especies de textos pictóricos-representativos. Así, los lienzos de ese mismo Ch. Coipel a menudo son examinados a través del prisma no sólo de la técnica teatral, sino también de la técnica del gobelino; la pintura de Daumier conserva el recuerdo de su gráfica. Esto podría ser comparado con la subordinación del cuadro cinematográfico a la estructura de la miniatura armenia medieval en el filme *La flor del granado*.

ran. El hecho de su existencia real retrocede a un segundo plano ante su carácter no pertinente en el sistema dado de modelización. Existiendo, es como si dejaran de existir en el sistema de la cultura. La distinción en el mundo circundante de tal capa de fenómenos culturalmente pertinentes es el acto inicial y esencial de toda modelización semiótica de la cultura. Para su realización es necesaria cierta codificación primaria. Ésta puede realizarse por la vía de la identificación de situaciones de la vida con situaciones mitológicas, y de personas reales, con personajes del mito o el ritual. En diferentes etapas de la cultura, ese código mediador puede ser la etiqueta, el ritual («existe lo que tiene equivalentes en el ritual») o el relato histórico («posee existencia auténtica lo que será introducido en las tablas de la historia»). Sin embargo, desde este punto de vista es particularmente activo el teatro, que une una serie de los sistemas arriba mencionados.

Una extendida consecuencia de que precisamente el teatro se hallara en calidad de código intermedio entre el objeto de la vida y el lienzo pictórico fue la manera retratística EN LA QUE se vestía al modelo con un traje teatral. Ése es el caso de los numerosos retratos de mujeres del siglo XVIII en trajes de vestales, de Dianas, de Saffo, y de los retratos de hombres *à la* Tito, Alejandro de Macedonia, Marte. Que en calidad de mecanismo codificante interviene precisamente el teatro, y no una masa indefinida de ideas mitológico-culturales, halla confirmación en el carácter de los trajes, que reproducen los accesorios [sic, *rekvizit*] escénicos sancionados por la tradición teatral del siglo XVIII para tal o cual personaje. Tal estilización de los trajes significa que, para identificarse con tal o cual carácter significativo en el sistema de una cultura dada y gracias a eso volverse digno del pincel del artista, el hombre real debe ser asemejado a un determinado héroe conocido de la escena. Tal codificación ejerce una influencia inversa sobre la conducta real de las personas en las situaciones de la vida. Los ejemplos que confirman esto son numerosos⁵⁵. En relación con lo que nos interesa, son curiosos los casos de influencia del traje convencional estilizado del retrato sobre la moda real. Así, en la propagación de la vestimenta antigua en estilo *empire*, *à la grecque*, en Peterburgo, desempeñaron un papel decisivo los retratos de E.-L. Vigée-Lebrun. Resultaron más fuertes que las prohibiciones gubernamentales, y Maria Fiódorov-

⁵⁵ Véanse los artículos: «Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury nachala XIX veka» y «Sten-na i zhivopis' kak kodiruiushchie ustroistva kul'turnogo povedeniia cheloveka nachala XIX stoletia» en I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, t. I, Tallin, Aleksandra, 1992, págs. 269-286, 287-295; P. Francastel, *La réalité figurative*, París, Gonthier, 1965 (tercera parte).

na se presentó en una cena íntima el 11 de marzo de 1801 (la última en la vida de Pável II) con un vestido «antiguo» prohibido.

Otro factor es el repertorio de *sujets* y la idea, ligada a ese repertorio, de la temática pictórica. Al escoger qué desde el punto de vista de tal o cual sistema cultural es digno de devenir objeto de representación, y cómo debe ser representado ese objeto, qué aspecto o estado del mismo son «pictóricos», desempeña un papel esencial la codificación previa del mismo en el sistema de otro lenguaje artístico, la mayoría de las veces teatral o literario.

Un elemento esencial de la distinción de la «situación pictórica» es la segmentación del torrente temporal en que el objeto dado está inserto en su existencia real. Al carácter ininterrumpido e indetenido del torrente temporal en el que está inmerso el objeto de la representación, se opone el carácter segmentado y detenido de la representación. Un instrumento psicológico de la realización de esa conmutación es a menudo la previa toma de conciencia de la vida como teatro. El teatro, al mismo tiempo que imita el carácter dinámicamente ininterrumpido de la realidad, la divide en segmentos, escenas, desgajando así en su torrente ininterrumpido unidades discretas que constituyen totalidades. Dentro de sí, tal unidad es concebida como inmanentemente cerrada, poseedora de una tendencia a estar detenida en el tiempo. No son casuales nombres tales como «escena», «cuadro», «acto», que abarcan en igual medida dominios tanto del teatro como de la pintura.

Entre el torrente no discreto de la vida y la distinción de momentos «detenidos» discretos —lo que es característico de las artes plásticas—, el teatro ocupa una posición intermedia. Por una parte, se distingue del cuadro y se aproxima a la vida por el carácter ininterrumpido y el movimiento; por otra, se distingue de la vida y se acerca al cuadro por la división del torrente de la acción en segmentos, cada uno de los cuales en cada momento particular tiende a estar composicionalmente organizado dentro de todo corte sincrónico de la acción: en vez del torrente ininterrumpido de la realidad extraartística, tenemos como una serie de cuadros separados, inmanentemente organizados, con transiciones instantáneas de una solución pictórica a otra.

La posición intermedia del teatro entre el mundo en movimiento y no discreto de la realidad y el mundo inmóvil y discreto de las artes plásticas determinó el hecho del intercambio constante de códigos: por una parte, entre el teatro y la conducta real de la gente y, por otra, entre el teatro y las artes plásticas. Una consecuencia de esto fue que la vida y la pintura en toda una serie de casos tuvieron relaciones entre

con la mediación del teatro, que desempeña en esto la función de código intermedio, de código-traductor.

La interacción entre el teatro y la conducta tiene como resultado que, junto a la tendencia, constantemente actuante en la historia del teatro, a hacer semejante la vida escénica a la real, resulte igualmente constante la tendencia contraria: hacer semejante la vida real (o determinadas esferas de ella) al teatro. La última tendencia se hace particularmente sensible en las culturas que producen dominios de conducta ritualizada claramente manifiestos. Si en sus orígenes la acción teatral tiene su inicio en el ritual, en el desarrollo histórico ulterior ocurre una toma en préstamo inversa: el ritual absorbe las normas del teatro. Así, por ejemplo, el ceremonial cortesano de la corte imperial creada por Napoleón I se orientaba abiertamente no a la continuidad de las tradiciones con la etiqueta cortesana real destruida por la revolución, sino a las normas de la representación de la corte de los emperadores romanos por el teatro francés del siglo XVIII. En la elaboración de la etiqueta participó activamente Talma*. El ballet irrumpió imperiosamente en el dominio de la doctrina militar, del desfile. La espectacularidad teatral se apoderaba incluso de la esfera, diríase, tan ajena a ella, de la práctica de combate. Lérmontov describió el sentimiento de los espectadores que miraban un «choque bélico»:

Sin emoción sanguínea, como en un ballet trágico.

Si la época del clasicismo delimitaba tajantemente los dominios de las conductas ritualizada y práctica, fue propia del romanticismo la penetración de las normas de conducta teatrales en la esfera de la vida cotidiana. Por una parte, se suprimía el dominio cerrado de la conducta estatal «elevada», y, por otra, se ritualizaban la esfera, «media» por su estilo, de la conducta amorosa, amistosa, las situaciones del tipo «trato con la naturaleza» o la soledad «en medio del ruidoso baile».

El surgimiento del «teatro de la conducta cotidiana» cambió la opinión del hombre sobre sí mismo. En la vida se distinguieron momentos y situaciones «poéticos» que fueron declarados los únicos significativos y hasta los únicos existentes. En los momentos «no poéticos» era como si el hombre se retirara tras los bastidores y, desde el punto de vista de la «pieza de la vida» que se representa en escena, como si dejara de existir hasta una nueva salida. Así, por ejemplo, en la conciencia

* F. Talma (1763-1826), artista francés. [N. del T.]

del romántico de la época de las guerras napoleónicas, la vida de combate es significativa y posee una auténtica realidad (es decir, puede devenir el contenido de textos de diverso género) solamente como una cadena de escenas heroicas, sublimemente trágicas y conmovedoras. Precisamente por eso la representación de la guerra por Stendhal o Tolstói produce tal impresión en los lectores, que éstos trasladaban la plataforma escénica tras los bastidores, afirmando que precisamente allí era donde tenía lugar la auténtica existencia, mientras que en la escena se realizaba solamente «una como existencia», una vida imaginaria.

Poseían «auténtica realidad» no sólo determinadas situaciones, sino también repertorios estables de *emplois* propios de una época dada. Para existir («*am kräftigsten existieren*», como le escribió Lavater a Karamzín), el hombre debe añadir a su existencia física una existencia signi- ca. Lavater se refería a una simple duplicación («nuestro ojo no está hecho de manera que se vea a sí mismo sin la mediación de un espejo» —escribió). En determinadas épocas culturales, eso se logra mediante la identificación de la propia personalidad con algún papel tipo significativo en el sistema dado: Apropiándose de

Un entusiasmo ajeno, una tristeza ajena,
Imaginándose heroína
De sus creadores queridos,
Clara, Julia, Delfina,
Tatiana en la quietud de los bosques
Sola con el peligroso libro vaga.

La elección del papel se acompañaba de la elección del gesto. Se destacaba el dominio de los «movimientos significativos» —los gestos—, a diferencia de los movimientos puramente propios de la vida cotidiana y no ligados a ningún significado⁵⁶.

La crítica del clasicismo como «siglo de la pose» no significa en absoluto una renuncia al gesto: simplemente se desplaza el dominio de lo significativo: la ritualización, el contenido semántico se traslada a las esferas de la conducta que antes eran percibidas como completamente extrasignificadas. La ropa sencilla, la pose despreocupada, el movimiento conmovedor, la renuncia demostrativa a la significación, la negación subjetiva del gesto, se vuelven portadores de los significados cul-

turales básicos, es decir, se convierten en gestos. En Lérmontov, «todos los movimientos» de la heroína están «llenos de expresión» y de «agradable sencillez» al mismo tiempo (la «agradable sencillez» es la renuncia a la gestualidad, pero el carácter espiritualizado de esos movimientos, el que estén llenos de significado, los convierte en gestos de nuevo tipo; esto podría ser comparado con la renuncia al sistema del gesto elaborado para la escena por Karatyguin y el paso a los gestos «sinceros» de Mochalov).

...¡Otra cosa son
Los ojos de mi Olénina!
¡Qué genio soñador hay en ellos,
Y cuánta sencillez infantil,
Y cuántas expresiones lánguidas,
Y cuánta beatitud y sueños!...
Si los baja con una sonrisa de Lel':
En ellos está el triunfo de modestas Gracias;
Si los levanta: un ángel de Rafael
Así contempla la Divinidad.

Aquí, en presencia de la afirmación demostrativa de la «sencillez infantil» como valor supremo, es indicativa la introducción del código pictónico-teatral para la interpretación del *sentido* de aquello que sin él tiene sólo una existencia física: el «ángel de Rafael» es una referencia a la *Madonna sixtina*, que Pushkin conocía por grabados (probablemente, desempeñaron un papel también las descripciones literarias), Lel' —«el Amor eslavo» (aquí, posiblemente, en general el Amor)— es una referencia a la tradición pictónica y a la del teatro y el ballet.

Se crea un triángulo —la conducta real del hombre en el sistema dado de la cultura— el teatro —las artes plásticas— dentro del cual tiene lugar un intercambio intensivo de simbología y medios de expresión. La teatralidad penetra en la vida cotidiana e influye en la pintura, la vida cotidiana influye en una y otra, planteando la consigna de la «naturalidad», y, por último, la pintura y la escultura influyen activamente en el teatro, determinando el sistema de las poses y movimientos, y en la realidad extraartística, elevándola al nivel de «poseedora de significado».

En esto es muy esencial que, al pasar a otra esfera, tal o cual estructura significativa conserva el vínculo con su contexto natural. Así surge la «teatralidad» del gesto en el cuadro y en la vida, la «pictoricidad» del teatro o de la vida misma, la «naturalidad» de la escena y del lienzo. Precisamente ese estar doblemente referido a diferentes sistemas se-

⁵⁶ Véase I. Danílova, *Ot srednij vekov h Vozrozhdeniiu: Slozhenie jadozhestvennoi sistemy kartiny i teatralnogo, Moscú, 1975, págs. 50-51.*

mióticos crea la situación retórica en la que se halla una poderosa fuente de la producción de nuevos significados.

La retórica —el traslado de los principios estructurales de una esfera semiótica a otra— es posible también en el entronque de otras artes. En esto desempeña un papel extraordinariamente grande toda la suma de los procesos semióticos en la frontera «palabra/imagen». Así, por ejemplo, el surrealismo en la pintura puede ser interpretado en cierto sentido como el traslado de la metáfora verbal y de los principios puramente verbales de la literatura fantástica a una esfera de pura representación visual. Sin embargo, precisamente por el hecho de que la combinación del principio verbal y la retórica parece natural, nos pareció provechoso mostrar la posibilidad de una construcción retórica sin vínculo con la palabra.

Ejemplos

- Vista de zidopile
- Mirmant (zidopile)
- Diálogo

Los muñecos en el sistema de la cultura*

Cada objeto cultural esencial, por regla general, se presenta en dos aspectos: en su función directa, dando servicio a un determinado círculo de necesidades sociales concretas, y en función «metafórica», cuando se trasladan rasgos suyos a un amplio círculo de hechos sociales, modelo de los cuales deviene.

A la palabra «máquina» asociamos determinadas ideas científico-técnicas. Sin embargo, cuando leemos la frase «máquina malvada» con la que Anna Karénina califica a su marido, o cuando decimos «máquina burocrática», nos servimos del concepto «máquina» como del modelo de un amplio círculo de diversos fenómenos que, en realidad, no tienen ninguna relación con la máquina. Se podría distinguir toda una serie de tales conceptos: «casa», «camino», «pan», «umbral», «escena» y así sucesivamente. Cuanto más esencial en el sistema de una cultura dada es el papel directo de un concepto dado, tanto más activo es su significado metafórico, que puede portarse de manera extraordinariamente agresiva, deviniendo a veces una imagen de todo lo existente. El muñeco es uno de esos conceptos fundamentales. Para comprender «el secreto del muñeco»⁵⁷, es preci-

* «Kukly v sisteme kul'tury», *Dekoratívnoe iskusstvo v SSSR*, núm. 2, 1978, págs. 36-37. Reproducido en: I. M. Lomran, *Izbrannye stat'i*, t. III, Tallin, Aleksandra, 1993, págs. 377-380.

⁵⁷ Expresión de M. E. Saltykov-Shchedrin tomada del cuento maravilloso «Igrushnoe dela Iudishki» (M. E. Saltykov-Shchedrin, *Sobr. soch.*, en 20 tomos, Moscú, 1974, t. 16, libro primero, pág. 116). Para comprender nuestro tema tienen una importancia fundamental dos trabajos: V. V. Guppius, «Liudi i kukly v satire Saltykova», en V. V. Guppius, *Ot Peshtana do Bloka*, Leningrado, 1966; R. O. Jakobson, «Statua v poeticheskoj mifologii Pushkina», en R. O. Jakobson, *Raboty po poetike*, Moscú, 1987 (el primer trabajo apareció en el año 1927; el segundo, en el año 1937).

so deslindar la idea inicial de «el muñeco como juguete» de la idea histórico-cultural de «el muñeco como modelo».

Sobre la base de tal separación podemos abordar el concepto sintético de «el muñeco como obra de arte».

El muñeco como juguete, ante todo, debe ser separado del fenómeno —diríase, de su mismo tipo— de la estatuilla, de la representación escultórica tridimensional del hombre. La diferencia se reduce a lo que expondremos a continuación. Existen dos tipos de auditorio: el «adulto», por una parte, y el «infantil», el «folclórico», el «arcaico», por otro. El primero se relaciona con el texto artístico⁵⁸ como un receptor de información: mira, escucha, lee, está sentado en la butaca del teatro, está parado ante la estatua en el museo, recuerda muy bien: «no toque», «no rompa el silencio» y, desde luego, «no suba al escenario» y «no se inmiscuya en la pieza». El segundo se relaciona con el texto como un participante de un juego: grita, toca, se inmiscuye, no mira la estatua, sino que le da vueltas, la toca con los dedos, habla por las personas dibujadas, se inmiscuye en la pieza, haciéndole indicaciones a los actores, golpea el libro o lo besa⁵⁹. En el primer caso, recepción de información; en el segundo, producción de ésta en el proceso del juego. Cambian correspondientemente el papel y el peso específico de los tres elementos básicos: el autor, el texto y el auditorio. En el primer caso, toda la actividad está concentrada en el autor, el texto encierra todo lo esencial que el auditorio necesita percibir, y a este último se le asigna el papel de destinatario que percibe. En el segundo, toda la actividad está concentrada en el destinatario, el papel del transmisor tiende a reducirse a un papel auxiliar y el texto es sólo un motivo que provoca el juego generador del sentido. Al primer caso pertenece la estatua; al segundo, el muñeco. La estatua hay que mirarla; el muñeco es preciso tocarlo, darle vueltas. La estatua encierra el alto mundo artístico que el espectador no puede producir de manera independiente. El muñeco demanda no la contemplación de un pensamiento ajeno,

⁵⁸ El concepto de «texto artístico» es utilizado aquí en sentido amplio como «toda obra de arte», incluyendo las creaciones de las artes plásticas y escénicas.

La obra de arte cumple su función social porque el texto de la misma posee una organización especial que está determinada tanto por la realidad histórica y la relación con otros textos, como por las regularidades internas de la construcción de la obra como un todo. Actualmente se efectúan tentativas de examinar la obra de arte en la clave de esta metodología.

⁵⁹ En busca de claridad expositiva estamos simplificando; en la percepción artística real están presentes obligatoriamente ambos elementos, pero uno de ellos puede dominar, y el otro, pasar a un segundo plano.

sino juego. Por eso le hace daño el excesivo parecido, la fidelidad al modelo natural, lo demasiado detallado del mensaje puesto en él, que reprime la fantasía. Es sabido que los caros juguetes «realistas» (*natural type*) que alegran a los adultos sirven menos para el juego que los esquemáticos juguetes de fabricación casera, cuyos detalles exigen una intensa imaginación. La estatua es un mediador que nos transmite una creación ajena. La estatua exige seriedad; el muñeco, juego.

Esta particularidad del muñeco está ligada al hecho de que, al pasar al mundo de los adultos, él lleva consigo los recuerdos del mundo infantil, folclórico, mitológico y lúdico. Esto hace al muñeco un componente no casual, sino necesario, de cualquier civilización «adulto» madura. Sin embargo, tendiendo a la simplificación, el muñeco puede trasladar a la esfera del juego y la imaginación no sólo elementos materiales (los brazos o piernas arrancados, la sustitución de la cara por un trapito, no crean obstáculos para el juego), sino también elementos de conducta; no necesita hablar: el que juega habla tanto por él como por sí mismo; no necesita moverse: puede yacer inmóvil, y el que juega jugará a que él camina, corre y vuela. En este sentido, el muñeco que se mueve —el juguete de cuerda o el muñeco teatral— es cierta contradicción, un paso del muñeco-juguete a especies más complejas de texto cultural.

El muñeco que se mueve, el autómatas de cuerda, provoca inevitablemente una doble relación: en la comparación con el muñeco inmóvil se activan los rasgos de la acrecentada naturalidad: es menos muñeco y más ser humano; pero en la comparación con el hombre vivo⁶⁰ se presentan con más fuerza la convencionalidad y la no naturalidad. El sentimiento de la no naturalidad de los movimientos discontinuos y en forma de saltos surge precisamente al mirar el muñeco de cuerda o la marioneta, mientras que el muñeco inmóvil, cuyo movimiento nos figuramos, no provoca ese sentimiento. Eso es particularmente patente en lo que respecta a la expresión del rostro: el muñeco inmóvil no nos sorprende con la inmovilidad de sus rasgos, pero tan pronto se lo pone en movimiento mediante un mecanismo interno, es como si su rostro se petrificara. La posibilidad de comparar con el ser viviente aumenta la apariencia muerta del muñeco. Esto le da un nuevo sentido a la antigua oposición de lo vivo y lo muerto. Las ideas mitológicas de una imagen semejante muerta que cobra vida y un ser vivo que se con-

⁶⁰ En el caso del muñeco inmóvil, esa comparación simplemente no surge: al muñeco inmóvil no se lo compara con el hombre vivo, sino que se representa que es también un hombre vivo; la identidad no es establecida según los rasgos, sino que es postulada.

vierte en una imagen inmóvil, son universales. La estatua, el retrato, el reflejo en el agua y el espejo, la sombra y la huella generan diversos *sjets* de desplazamiento de lo vivo por lo muerto, que revelan la esencia del concepto «vida» en tal o cual sistema de la cultura. La aparición en la vida histórica, a partir del Renacimiento, de la máquina como una fuerza social nueva y extraordinariamente poderosa generó también una nueva metáfora de la conciencia: la máquina devino imagen de la fuerza semejante a la vida, pero muerta en su esencia. Al final del siglo XVIII, una pasión general por los autómatas se apoderó de Europa. Los muñecos de cuerda contruidos por Vaucanson se volvieron una metáfora materializada de la fusión del hombre y la máquina, una imagen del movimiento muerto. Puesto que ese tiempo coincidió con el florecimiento de la estatalidad burocrática, la imagen se llenó de significado metafórico-social. El muñeco se halló en el cruce del mito antiguo sobre la estatua que cobra vida y la nueva mitología de la vida muerta de la máquina. Esto determinó un repentino brote de la mitología del muñeco en la época del romanticismo.

Así pues, en nuestra conciencia cultural se formaron como dos caras del muñeco: una atrae al mundo acogedor de la infancia, la otra se asocia con la pseudo vida, el movimiento muerto, la muerte que se finge vida. La primera mira su propio reflejo en el mundo del folclor, del cuento maravilloso popular, de lo primitivo; el segundo recuerda la civilización de las máquinas, la alienación, el fenómeno del doble.

Ése es el material de partida de la «mitología del muñeco» con el que tiene que tratar el creador del muñeco como obra de arte. Ninguna de las asociaciones antes mencionadas predetermina automáticamente lo que hará con el muñeco el artista. Como todo material del arte, esa mitología de partida puede ser desplazada, utilizada en forma directa o completamente superada. El material nunca predetermina el contenido de la obra, pero siempre es significativo y, al entrar en relación con toda la estructura artística del texto, deviene un hecho del arte.

Lo específico del muñeco como obra de arte (en el sistema de la cultura al que estamos acostumbrados) consiste en que éste es percibido en relación con el hombre vivo, y el teatro de muñecos, sobre el fondo del teatro de actores vivos⁶¹. Por eso, si un actor vivo desempe-

⁶¹ En otros sistemas culturales son posibles otros vínculos. Así, en el teatro clásico japonés el muñeco-máscara y el actor vivo están fundidos orgánicamente (véase J. Nakamura, *Noh: The Classical Theater*, Nueva York-Tokio-Kioto, 1971), y las uariationes sicilianas están ligadas a la cultura de la estampa popular (A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*, pref. de A. Buttitta, Palermo, 1978).

ña el papel de un hombre, el muñeco en escena desempeña el papel de un actor⁶². Deviene una representación de una representación. Esta poética de la duplicación pone al descubierto la convencionalidad, hace objeto de representación también al lenguaje mismo del arte. Por eso el muñeco en escena, por una parte, es irónico y paródico, y, por otra, deviene fácilmente una estilización y tiende al experimento. El teatro de muñecos pone al descubierto en el teatro la teatralidad. Cuando el arte teatral alcanza un grado tan alto de naturalidad que tiene que recordarse a sí mismo y al espectador lo específico escénico, el arte popular del teatro de muñecos deviene uno de los modelos para los actores vivos. En cambio, en los períodos en que el teatro aspira a superar la convencionalidad y ve en ella su pecado original, el teatro de muñecos es empujado a la periferia del arte —la delimitada con arreglo a la edad, y la estética.

El arte de la segunda mitad del siglo XX está dirigido en considerable medida a la toma de conciencia de su propio conjunto de rasgos específicos. El arte representa el arte, tratando de alcanzar los límites de sus propias posibilidades.

Esto hace pasar el arte del muñeco al centro de la problemática artística de nuestro tiempo, y el cruce en él de las asociaciones con el cuento maravilloso folclórico (el mundo infantil y el popular) y los modelos de la vida automática, no viva, abre un espacio excepcional para la expresión de los problemas eternamente vivos del arte actual.

Las antítesis de lo vivo/lo no vivo, lo que cobra vida/lo que queda yerto, lo espiritualizado/lo mecánico, la vida ficticia/la vida auténtica, hallan un reflejo tan amplio y diverso en los problemas del arte actual, que se hace evidente en qué medida es imprudente asignarle al teatro de muñecos un lugar periférico en el sistema general de la creación escénica.

La «muñequidad» [*skukol'nost'*] como un tipo especial de actuación del actor vivo, que crea el efecto de apariencia muerta, de automatismo, ha recibido la más amplia aplicación en diferentes tratamientos de dirección teatral. La unión de la actuación de actores vivos con más-

⁶² Por eso el verdadero teatro de muñecos no es teatro (cfr. el clásico «Concierto ro-
ziente» de Obratzsov). El ideal del teatro de muñecos infantil sería aquél en el que el
papel de los acomodadores lo desempeñarían bulldogs amaestrados, los cantineros estu-
vieron disfrazados de cerditos o de brujas en dependencia de la pieza, y la representación
«como si fuera en el teatro» comenzara desde el umbral. Un cocodrilo sentado entre los
espectadores y que empezara a reírse a carcajadas o a arrojarse en lágrimas, completaría
magníficamente el cuadro.

caras y muñecos, tan característica de las ceremonias y del teatro popular en muchas tradiciones nacionales de éste, encierra amplias posibilidades. En ese caso se debe tomar en cuenta que en el teatro de actores vivos el complejo de la «muñequidad» se compone de dos elementos: el rostro-máscara y la discontinuidad de los movimientos que se realizan a sacudidas. Esto crea la posibilidad de un conflicto interior, también bien conocido en una serie de tradiciones nacionales del teatro popular y el carnaval: las combinaciones del rostro-máscara y movimientos «vivos» impetuosos, frenéticos, que contrastan con su inmovilidad.

El bien conocido efecto que produce el que la estatua del Comendador cobre vida muestra que la conjunción del actor vivo y la estatua-automata (muñeco) puede generar un complejo de impresiones no sólo cómico o satírico, sino también profundamente trágico.

Sin embargo, el muñeco puede llevar también una carga contraria desde el punto de vista emocional, asociándose con el juego y la alegría del teatro de feria popular y con la poesía del juego infantil. Por último, constituye una esfera artística aparte y todavía no investigada el muñeco en el cine de animación, en el que la naturaleza estética del muñeco es confrontada, por una parte, con el cine habitual, y, por otra, con la animación no tridimensional.

Desde el primer juguete hasta la escena teatral el hombre se crea un «segundo mundo» en el que él, jugando, duplica su vida, se apropia de ella emocionalmente, estéticamente, cognoscitivamente. En esta orientación cultural, los elementos de juego estables —el muñeco, la máscara, el *emploi*— desempeñan un papel psicológico-social enorme. De ahí las posibilidades extraordinariamente serias y amplias inherentes al muñeco en el sistema de la cultura.

La arquitectura en el contexto de la cultura*

El espacio arquitectónico vive una doble vida semiótica. Por una parte, modeliza el universo: la estructura del mundo de lo construido y habitable es trasladada al mundo en su totalidad. Por otra, es modelizado por el universo: el mundo creado por el hombre reproduce su idea de la estructura global del mundo. A esto está ligado el elevado simbolismo de todo lo que de uno u otro modo pertenece al espacio de vivienda creado por el hombre.

El texto sacado del contexto es una pieza de museo: un depósito de una información constante. Siempre es igual a sí mismo y no es capaz de generar nuevos torrentes informacionales. El texto en el contexto es un mecanismo funcionante que se recrea constantemente en una fisonomía cambiante y genera nueva información. Sin embargo, sólo especulativamente es posible separar el texto del contexto, en primer lugar, porque todo texto (texto de cultura) en alguna medida complejo tiene la capacidad de recrear a su alrededor un aura contextual y, al mismo tiempo, de entrar en relaciones con el contexto cultural del auditorio. En segundo lugar, porque todo texto complejo puede ser considerado como un sistema de subtextos para los que él actúa como contexto, cierto espacio dentro del cual tiene lugar el proceso de la formación semiótica del sentido.

Desde este punto de vista, el sistema texto-contexto puede ser considerado como un caso particular de los sistemas semióticos generadores de sentido. Todo texto complejo que entra en la cultura puede ser presentado como un conflicto de dos tendencias. Por una parte, a in-

* «Arhitektura v kontekste kul'tury», *Architecture and Society. Arhitektura i obshchestvo*, Sofía, 1987, págs. 9-15.

dida que aumenta el grado de ordenación, aumenta también la medida de predecibilidad, tiene lugar una nivelación estructural, es decir, un incremento de la entropía. Por otra, se deja sentir la tendencia contraria: aumenta la irregularidad interna de la organización semiótica del texto, su poliglotismo estructural, las relaciones dialógicas de las subestructuras que entran en él, la situación de intenso conflicto en el eslabón «texto-contexto». Estos mecanismos trabajan para el aumento de la cabida informacional y tienen un carácter antientrópico.

Lo dicho es particularmente importante para los textos arquitectónicos, los cuales, por su propia naturaleza, tienden a la hiperestructuralidad. Es preciso señalar otra particularidad. Un importante aspecto del diálogo interno de la cultura se forma históricamente: la tradición precedente dicta una norma que tiene ya un carácter automatizado y sobre ese fondo se desarrolla la actividad semiótica de las nuevas formas estructurales. Así pues, la productividad del conflicto se mantiene por el hecho de que en la conciencia del perceptor los estados pasado y presente del sistema están presentes al mismo tiempo. En la literatura, la música y la pintura, eso lo garantiza el hecho de que las épocas culturales pretéritas no desaparecen sin dejar huella, sino que quedan en la memoria de la cultura como extratemporales; la aparición de Mozart no conduce a la destrucción física de las obras de Bach, los futuristas «arrojan a Pushkin de la nave de la contemporaneidad», pero no destruyen sus libros. En la arquitectura, con gran frecuencia los edificios viejos son demolidos o son reestructurados por completo. El *ensemble* histórico — un diálogo entre estructuras de diferentes épocas — es sustituido por la «condición de objeto expuesto» [*ekspozitsiia*] arrancado del contexto. Ya en el año 1831 el joven romántico Gógol señaló el carácter fructífero de la diversidad de estilos en el *ensemble* arquitectónico, es decir, del poliglotismo del contexto arquitectónico: «con audacia, al lado del edificio gótico, colocad el griego (...). El verdadero efecto está encerrado en el agudo contraste; la belleza nunca es tan intensa y tan visible como en el contraste». Y más adelante: «La ciudad debe componerse de masas diversas si queremos que proporcione satisfacción a las miradas»⁶³. Desde luego, el consejo de Gógol de engarzar edificios reproduciendo los estilos de diferentes épocas suena ingenuo, pero la idea del diálogo entre el contexto histórico y el texto contemporáneo suena del todo actual.

Sin embargo, aún más esencial es el diálogo interior realizado dentro de los límites de un solo texto mediante el choque, el conflicto, la

intersección y el intercambio informacional entre diferentes tradiciones, entre diversos subtextos y «voces» de la arquitectura: las potentes irrupciones de tradiciones alocenográficas, por ejemplo, la irrupción de la cultura arquitectónica arabo-mauritana en el contexto románico y el papel de la misma en la génesis del Renacimiento, o, también, la naturaleza dialógica y polilógica del Barroco. La cuestión se complica (y se enriquece) por el hecho de que la arquitectura se compone no sólo de arquitectura: las construcciones estrictamente arquitectónicas se hallan en correlación con la semiótica de la serie extraarquitectónica — ritual, de la vida cotidiana, religiosa, mitológica —, con toda la suma del simbolismo cultural. En esto son posibles los más diversos desfases y complejos diálogos.

Entre la modelización geométrica y la creación arquitectónica real existe un eslabón mediador: la vivencia simbólica de esas formas que se han depositado en la memoria de la cultura, en los sistemas codificantes de ésta.

Hay otra vía de formación de sentido en el texto. El texto raras veces es (en esto se distinguen las estructuras artísticas de las lingüísticas) una simple realización del código. Ello ocurre sólo en las obras epigónicas, que dejan en el espectador una penosa impresión de falta total de vida. Con relación al código, a la norma, a la tradición e incluso al proyecto autoral, el texto siempre se presenta como algo más casual, sometido a desviaciones impredecibles. En relación con esto, es oportuno detenerse en el papel que desempeñan los procesos casuales en el incremento antientrópico de la información.

Esta última expresión puede parecer una paradoja, si no un obvio error, puesto que se tiene por una verdad elemental que los procesos casuales conducen a una nivelación de los contrarios estructurales y a un aumento de la entropía. Sin embargo, los propios creadores de textos artísticos saben del papel formador de sentido que desempeñan los acontecimientos casuales. No en vano Pushkin colocó el azar en la serie de los caminos del genio, llamándolo «dios inventor»:

¡Oh, cuántos descubrimientos maravillosos
Prepara el espíritu de la ilustración
Y la Experiencia, hija de los penosos errores,
Y el Genio, amigo de las paradojas,
Y el Azar, dios inventor...⁶⁴.

⁶³ Pushkin, *Poem. sobr. soch.*, t. LXVI, ed. AN SSSR, Moscú, 1937-1949, t. III, libro primero, 1948, pág. 464.

⁶⁴ N. V. Gógol, *Poem. sobr. soch.*, t. VIII, ed. AN SSSR, Moscú, 1952, págs. 64 y 71.

Aún más interesante es un episodio de *Anna Karénina* de L. N. Tolstói. El artista Mijáilov no puede hallar la pose para la figura en un cuadro, le parece que la anterior era mejor y busca el boceto que ya había desechado.

El papel con el dibujo abandonado fue hallado, pero estaba sucio y con gotas de estearina. Él, de todos modos, tomó el dibujo, lo puso sobre su mesa y, después de alejarse y entornar los ojos, se puso a mirarlo. De repente saltó y agitó los brazos con alegría:

—¡Así mismo, así mismo! —dijo, y enseguida, después de coger un lápiz, empezó a dibujar velozmente. La mancha de estearina le daba al hombre una nueva pose.

Es particularmente importante que el cambio casual de la estructura forma una nueva estructura, indiscutible en su *nueva* regularidad: en la figura surgida «de la mancha producida por la estearina» «ya no se podía cambiar» nada⁶⁵.

La intuición del artista se acerca en este caso a las más actuales ideas científicas. Me refiero a la concepción del científico belga I. Prigogine, laureado con el Premio Nobel por su trabajo en el dominio de la termodinámica. Según el sistema por él elaborado, en las estructuras que no se hallan en condiciones de equilibrio estable, un cambio casual puede devenir el inicio de una nueva formación de estructura. Además, cambios insignificantes y casuales pueden generar consecuencias enormes y ya del todo regulares⁶⁶.

Sin embargo, se deben distinguir las relaciones dialógicas de las eclécticas. Así, por ejemplo, hubo un período en que, en las búsquedas para darle una «forma nacional» a la arquitectura contemporánea, en las repúblicas asiáticas de la URSS se introducían en la construcción motivos «orientales» o, también, en que a edificios altos de Moscú se les añadían torrecitas que debían asociarse con las del Kremlin. Esos experimentos no siempre fueron exitosos, puesto que los elementos introducidos no formaban un lenguaje único que entrara orgánicamente en una formopoyesis dialógica, sino que representaban solamente ornamentos externos aislados y, al mismo tiempo, no tenían el carácter de esa *no* premeditación que le permite al elemento casual provocar la formación impetuosa de nuevas

estructuras. Las relaciones dialógicas no son nunca una yuxtaposición pasiva, sino que siempre constituyen una competición de lenguajes, un juego y un conflicto con un resultado no del todo predecible.

La idea de la diversidad estructural, del poliglotismo semiótico del espacio habitado por el hombre, desde sus unidades macroestructurales hasta las microestructurales, está estrechamente ligada al movimiento científico y cultural general de la segunda mitad del siglo xx. Choca con la tendencia contraria de la planificación única y omniabarcante, idea que en la tradición cultural secular es percibida como «racional» y «efectiva». Si dejamos a un lado a predecesores anteriores, la idea del urbanismo «regular» se remonta al Renacimiento y las concepciones utópicas por él generadas. En el siglo xv, Alberti exigía que las calles de la ciudad fueran rectas; las casas, de idéntica altura, niveladas con regla y cordel. Los proyectos de Francesco di Giorgio Martini, de Durero, la fantástica Sforzinda de Filarete, los proyectos de Leonardo da Vinci, erigían la regularidad geométrica en ideal de la síntesis de belleza y racionalidad. Y si la encarnación absoluta de esos principios podía realizarse solamente en las utopías, ellos, no obstante, ejercieron una influencia práctica en la planificación de La Valetta (en Malta), Nancy, Peterburgo, Lima y una serie de otras ciudades. Tal ciudad «monológica» se distinguía por una elevada semioticidad. Por una parte, copiaba la idea de la simetría ideal del cosmos, y, por otra, encarnaba la victoria del pensamiento racional del hombre sobre la irracionalidad de la Naturaleza espontánea. «Ellos [los proyectos utópicos de construcción de ciudades] —observa Jean Delumeau— afirmaban que llegaría el día en que la Naturaleza sería completamente reorganizada y remodelada por el hombre»⁶⁷. La ciudad devenía una imagen de ese mundo creado enteramente por el hombre, de un mundo más racional que el natural. No por casualidad el sabio de la utópica Nueva Atlántida de Francis Bacon dijo: «El objetivo de nuestra sociedad es el conocimiento de las causas y las fuerzas ocultas de las cosas, así como la ampliación del poder del hombre sobre la naturaleza, hasta que todo se vuelva posible para él.» Lo racional es concebido como «antinatural». Así, los frutos «con ayuda de la ciencia» se vuelven «más grandes y dulces, de otro sabor, aroma, color y forma que los naturales», cambian las dimensiones y formas de los animales, se hacen experimentos «para saber qué se puede hacer sobre el cuerpo del hombre». «Y no por

⁶⁵ L. N. Tolstói, *Sob. sob. o 22 II*, t. IX, Moscú, 1982, pág. 42.

⁶⁶ Véase I. Prigogine e I. Stengers, *Isviatok iz jaosa. Nazyi dialog cheloveka s prirodoi*, Moscú, Progress, 1986, cap. 67.

⁶⁷ J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1984, pág. 331.

casualidad se logra todo esto entre nosotros⁶⁶. La ciudad monológica es un texto fuera de contexto.

La idea de la dialogicidad en la estructura del espacio urbano (desde luego, tomamos el diálogo sólo como la forma mínima y la más simple, de hecho nos referimos al polílogo: un sistema de corrientes informacionales con múltiples canales), que supone, en particular, la conservación tanto del relieve natural como del resultado de la precedente actividad constructiva, se halla en correspondencia con un amplio círculo de ideas actuales —desde la ecología hasta la semiótica.

Las utopías arquitectónicas del Renacimiento (y las posteriores) estaban dirigidas no sólo contra la Naturaleza, sino también contra la Historia. Del mismo modo que la cultura de la Ilustración en su totalidad oponía la Teoría a la Historia, ellas trataban de sustituir la ciudad real por una construcción racional ideal. Por eso la destrucción del viejo contexto era un elemento tan obligatorio de la utopía arquitectónica como la creación de un nuevo texto. La condición de arrancado del contexto (el minus-contexto) entraba en el cálculo: el texto arquitectónico debía ser concebido como un fragmento de un contexto «marciano» todavía inexistente. La completa ruptura con el pasado manifestaba una orientación al futuro. De ahí la constante orientación a los proyectos que rebasaban las posibilidades técnicas de la época (por ejemplo, las calles de dos pisos en Leonardo da Vinci).

Por su esencia, la arquitectura está ligada tanto a la utopía como a la historia. Estas dos formadoras de la cultura humana constituyen precisamente el contexto de la arquitectura, tomado en el plano más general.

En determinado sentido, el elemento de la utopía siempre es inherente a la arquitectura, puesto que el mundo creado por las manos del hombre siempre modeliza su idea de un universo ideal. Y la sustitución de la utopía del futuro por la utopía del pasado poco cambia en realidad. Las apresuradas restauraciones orientadas a la nostalgia de los turistas por el pasado —que ellos conocen de los decorados teatrales— no pueden sustituir el contexto orgánico. Los ortodoxos rusos del Viejo Ceremonial tienen un proverbio: «La iglesia no está en los troncos, sino en las costillas», la tradición no está en los detalles ornamentales estilizados, sino en el carácter ininterrumpido de la cultura. La ciudad, como organismo cultural poseedor de unidad interna, tiene su rostro:

⁶⁶ Francis Bacon, *Noomía Atlantida. Opyty i nastavleniia, stanoveniye i politicheskie*. Moscú, 1954, págs. 33 y 36.

A lo largo de los siglos los edificios se relevan inevitablemente unos a otros. Se conserva el «espíritu» expresado en la arquitectura, es decir, el sistema del simbolismo arquitectónico. Determinar la naturaleza de esa semiótica histórica es más difícil que estilizar detalles arcaicos. Si tomamos el viejo Peterburgo, la fisonomía cultural de la ciudad —una capital militar, una ciudad-utopía que debe exhibir el poder de la razón del Estado y su victoria sobre las fuerzas espontáneas de la naturaleza— estará expresada en el mito de la lucha de la piedra y el agua, de la tierra firme y el lodo (el agua, el pantano), de la voluntad y la resistencia.

Este mito recibió una clara realización arquitectónica en la semiótica espacial de «la Palmira del Norte». La semiótica espacial siempre tiene un carácter vectorial. Está orientada. En particular, un rasgo tipológico de ella será la orientación de la mirada, el punto de vista de cierto observador ideal, identificable, diríase, con la ciudad misma. Es indicativo que la mayoría de los planos ideales de ciudades-utopías de la época del Renacimiento y de las siguientes crean una ciudad que es mirada desde afuera y desde arriba, como se mira un modelo. Las ciudades fortalezas medievales con una construcción circular eran creadas tomando en cuenta la mirada desde la fortaleza central (más tarde esto empezó a ser asociado con la comodidad para batir las calles con la artillería). El punto de vista al París de Luis XIV era el lecho del rey en una sala de Versalles, desde el cual iluminaba la capital con el rayo de su mirada.

El punto de vista (el vector de la orientación espacial) de Peterburgo es la mirada de un peatón que va por el medio de la calle (un soldado que marcha). Ante todo, es la perspectiva directa abierta (en el siglo XVIII las avenidas así mismo se llamaban: «perspectivas», la «Perspectiva del Neva» tropezaba con el Neva). El espacio está orientado. Está limitado por los costados por masas negras de casas e iluminado por los dos extremos por la luz de la noche blanca. Es característica en este sentido la actual avenida de Kirov en la Petrográdskaia Storóná. Está ocupada por mansiones y casas de alquiler en estilo *modern* y, diríase, debe ser totalmente ajena al espíritu clásico de Peterburgo. Sin embargo, la avenida se extendió con precisión de oriente a occidente, y durante las noches blancas en uno de sus extremos siempre brilla el crepúsculo, dándole a la calle una apertura cósmica (el anterior nombre de la avenida era «La calle de los crepúsculos rojos»). La avenida se inscribe en el contexto de la ciudad. Ese mismo punto de vista determina que se mire de perfil el edificio. Esto —nuevamente en unión de la específica iluminación «peterburguesa»— hace de la silueta el ele-

mento simbólico dominante de la casa peterburguesa. Al mismo tiempo aumenta el simbolismo de las rejas, balcones y pórticos en el escorzo de perfil (el escorzo de perfil se pone de manifiesto también en que la columna dórica tiene un aspecto mucho más «peterburgués» que la jónica). No por casualidad eran símbolos de Peterburgo el pétreo río de la avenida del Neva y la húmeda calle del Neva. Mientras que todo Moscú se precipita hacia un centro común —el Kremlin, el centro de los centros por encima de los centros parciales de las iglesias parroquiales—, todo Peterburgo está orientado partiendo *de sí*, él es el *camino*, «la ventana a Europa». La introducción de las verticales que exigen una mirada de abajo arriba, contradice el contexto peterburgués. Esto es confirmado por el hecho de que las raras excepciones —la torre de la fortaleza de Pedro y Pablo, el Almirantazgo, la catedral en el Castillo de Ingeniería—, no están calculadas para la mirada dirigida verticalmente del pie del edificio hacia arriba: a ninguna de ellas se podía acercarse mucho, ya que la guardia detenía al peatón a una respetable distancia. La fortaleza de Pedro y Pablo y el Almirantazgo había que mirarlos desde allende el Neva o desde la Perspectiva del Neva. Para ver ambas torres rostrales al mismo tiempo y apreciar su simetría, es preciso hallarse en el agua, esto es, en la cubierta de una nave. La orientación espacial del viejo Moscú coincidía con la mirada de un peatón que iba por las sinuosidades de los callejones. Las iglesias y las mansiones daban vueltas ante su mirada, como en un círculo teatral. No una silueta perfilada, sino un juego de planos. El espacio de Peterburgo, como un decorado teatral, no tiene reverso; el de Moscú no tiene fachada principal. El ensanchamiento y enderezamiento de las calles de Moscú destruyó ese juego espacial. El contexto (el «espíritu») de la ciudad es, ante todo, su estructura general.

Desde luego, el espacio da el parámetro más profundo del contexto urbano, pero no el único. Los edificios reales, si adquieren el carácter de símbolos, también devienen elementos de éste. Sin embargo, se debe tener en cuenta que en esto es importante precisamente la función simbólica. Eso les permite a construcciones de diferentes siglos y épocas entrar en un contexto único en igualdad de derechos. El contexto no es monolítico: dentro de sí también está atravesado por diálogos. En el funcionamiento cultural edificios de tiempos diversos y a veces creados en épocas muy remotas forman unidades. La diversidad de tiempos crea la diversidad, mientras que la estabilidad de los arquetipos semióticos y del repertorio de funciones culturales garantiza la unidad. En tal caso el *ensemble* se constituye orgánicamente, no como resultado del proyecto de un constructor, sino como realización

de tendencias espontáneas de la cultura. Al igual que los contornos del cuerpo de un organismo, los contornos que habrá de alcanzar en su desarrollo están contenidos en el programa genético; en los elementos estructuro-poyéticos de la cultura están encerrados los límites de la «plenitud» de la misma. Toda construcción arquitectónica tiene la tendencia a «crecer» hasta constituir un *ensemble*. Como resultado, el edificio como realidad histórico-cultural nunca ha sido una repetición exacta del edificio-proyecto y el edificio-plano. La mayoría de los templos históricos de la Europa occidental son historia en piedra: a través del gótico asoma la base románica, y sobre todo eso está puesta la capa del Barroco. Tanto más se manifiesta la tendencia a la diversidad en las construcciones circundantes. Y, desde luego, la diversidad de tiempos no es más que un costado del asunto.

El otro es la no homogeneidad funcional: los edificios monumentales, culturales, sacros, estatales, han sido erigidos de una manera esencialmente distinta que los edificios de servicio, de vivienda, no sacralizados, que los rodean. Y esto es una consecuencia directa de la distribución en la escala axiológica de la cultura. Al mismo tiempo, los elementos funcionalmente no homogéneos del *ensemble*, por su parte, pueden ser considerados también construcciones «con carácter de *ensemble*» y, desde este punto de vista, resultan isomorfos al todo.

El espacio arquitectónico es semiótico, pero el espacio semiótico no puede ser homogéneo: la no homogeneidad estructuro-funcional constituye la esencia de su naturaleza. De esto se deriva que el espacio arquitectónico es siempre un *ensemble*. El *ensemble* es un todo orgánico en el que unidades diversas y autosuficientes intervienen en calidad de elementos de una unidad de un orden más alto; sin dejar de ser un todo, se hacen partes; sin dejar de ser diversas, se hacen similares.

La casa (de vivienda) y el templo se oponen la una al otro, desde cierto punto de vista, como lo profano a lo sacro. Su oposición desde la perspectiva de la función cultural es evidente y no requiere ulteriores razonamientos. Más esencial es señalar lo que tienen en común: la función semiótica de cada uno de ellos está escalonada y aumenta a medida que uno se acerca al lugar de su manifestación suprema (el centro semiótico). Así, la santidad aumenta a medida que uno se mueve de la entrada al altar. Correspondientemente, se disponen de manera gradual las personas admitidas en tal o cual espacio y las acciones por ellas realizadas. Esa misma gradualidad es propia también del local de vivienda. Denominaciones tales como «rincón rojo» y «rincón negro» en la isba campesina, o como «escalera negra» en la casa de vivienda de los siglos XVIII-XX, son un patente testimonio de ello. La función

del local de vivienda no es la santidad, sino la seguridad, aunque esas dos funciones pueden entrecruzarse: el templo deviene asilo, lugar en el que se busca protección, mientras que en la casa se separa un «espacio santo» (el hogar, el rincón rojo, el papel defensivo que desempeñan el umbral, las paredes, etc. contra el espíritu del mal). Esta última circunstancia no es tan importante si no nos adentramos en el mundo de las culturas arcaicas. Para nosotros, ahora lo esencial es que en nuestro sentido, el contemporáneo, dentro de los límites de la cultura actual el espacio de vivienda está graduado: debe encerrar su *sancta sanctorum*, el mundo interior del mundo interior («el corazón del corazón», según Shakespeare).

El espacio del que el hombre se apropia por la vía cultural, comprendida en ella la vía arquitectónica, es un elemento activo de la conciencia humana. La conciencia, tanto la individual como la colectiva (la cultura), es espacial. Se desarrolla en el espacio y piensa con las categorías de éste. Desvinculado de la semiosfera humana creada (en la que entra también el paisaje cultural creado), el pensamiento simplemente no existe. También la arquitectura debe ser valorada en el marco de la actividad cultural general del hombre. Y la cultura como mecanismo de elaboración de información, generador informacional, existe en la condición indispensable del choque y la tensión mutua de campos semióticos diferentes.

El *ensemble* artístico como espacio de la vida cotidiana*

Un proverbio antiguo dice: «Las musas andan en corro». Al mismo tiempo que cada una de las musas tenía un nombre, su imagen, instrumentos y oficio, los griegos veían invariablemente en el arte precisamente un corro, un *ensemble* de especies de actividad artística diferentes, pero necesarias unas para las otras.

El estudio del arte en la Edad Moderna tomó otro camino: se formaron distintas disciplinas que estudiaban la creación verbal artística, el teatro, las artes plásticas, el cine, la música, en su desarrollo aislado. Tal enfoque tiene sus fundamentos: por una parte, correspondía a la tendencia real del arte a diferenciarse, a convertirse en esferas de la actividad artística separadas, internamente independientes (lo que constituía una tendencia sensible en el desarrollo del arte después del Renacimiento, y en particular en el siglo XIX); por otra, permitía distinguir las tareas específicas del estudio de cada dominio de la actividad artística del hombre.

La historia de cada rama del arte sacó inmensamente de ese enfoque. El enfoque histórico del arte devino para el hombre contemporáneo mucho más que un simple instrumento de la comprensión científica: se volvió una condición de la vivenciación estética.

No se puede decir que la cuestión del «estilo único» de tal o cual época, de la unidad de los gustos artísticos de tal o cual agrupación so-

* «Judozhestvennyy ansambl' kak bytovoye proustanstvo», *Doklady i issledovaniya SSSR*, núm. 4, 1974, págs. 48-50. Reproducido en L. M. Lotman, *Izbrannyye stat'i*, t. III, Tallin, Aleksandra, 1993, págs. 316-322.

cial, clase, estamento, no haya sido planteada en la ciencia y que sobre esa base metodológica no se haya puesto de manifiesto lo que tienen en común las obras pertenecientes a diferentes ramas del arte. Al contrario: las investigaciones de tal género, escritas desde diferentes posiciones metodológicas, son tan numerosas que hasta la simple enumeración de las mismas ocuparía demasiado lugar. Precisamente desde este punto de vista están escritas numerosas investigaciones dedicadas, por ejemplo, a la cultura del Renacimiento, del Barroco, etc.

Sin embargo, cuando uno lee trabajos dedicados a cómo el «espíritu de la época», el «estilo de la época», se expresaba en diferentes obras de arte (o ensayos en los que los autores se plantean el objetivo de recrear sobre la base de textos y monumentos un «retrato del siglo», una fisonomía sintética de la cultura de una época dada), a veces uno se siente como si estuviera en la sala de Sobakiévich, en la que todos los objetos tenían la misma apariencia y «parecía que cada silla dijera: "¡Y yo también soy Sobakiévich!" o "Y yo también me parezco mucho a Sobakiévich!"». El cuadro de unidad así logrado suele no estar desprovisto de la capacidad de impresionar, pero suscita una serie de dudas. Ante todo, por regla general, surge la siguiente pregunta: ¿no se logra la unidad al precio de olvidar todo lo que contradice esa unidad? (Las pérdidas suelen ser tan considerables, que, en resumidas cuentas, nunca tenemos certeza de si estamos tratando con la unidad del objeto que se describe o con la unidad del punto de vista tomado de antemano).

Hay otra dificultad. El investigador que describe el «rostro de la época» trata de advertir la unidad en las diversas formas de la vida artística. Pero ¿las miraba así el contemporáneo? Y si es así, entonces ¿para qué necesitaba él que la vida tomara formas *diversas*?

Todo esto tiene una relación directa con la teoría del interior. Pues la organización del «interior» es no sólo la distribución de los muebles, adornos, cuadros y esculturas dentro de un local dado, no sólo la conformación artística de las paredes, el cielo raso y el piso. La escena doméstica en la mansión señorial del siglo XVIII introducía en el interior el arte teatral en la misma medida en que el televisor introduce en el apartamento actual el cine. Mientras que la biblioteca introducía en el interior el libro más bien como objeto del arte de la encuadernación, el álbum del ama, abierto sobre una mesita especial, diestramente ornamentado

Por el pincel milagroso de Tolstói
O por la pluma de Baratynski -

incluía en el interior también el texto poético. (Es indiscutible que los libros que constituyen uno de los elementos básicos del interior actual —a propósito, en Rusia tradicionalmente en mucho mayor medida que en el extranjero— «funcionan» ya no mediante las encuadernaciones, sino mediante los títulos, o sea, mediante signos verbales. Puesto que, al estandarizarse la gestión tipográfica, el libro de un título dado tiene el mismo aspecto en todos los propietarios, cada visitante reconoce instantáneamente la composición de la biblioteca, y una biblioteca no profesional adquiere un carácter signico: avala al dueño.) No menos orgánico es el vínculo del interior palaciego del Barroco con la orquesta de cámara; de la vida cotidiana del apartamento urbano del siglo XIX con el fortepiano; del interior actual con el magnetófono, el tocadiscos y la música reproducida con su ayuda.

La cuestión, por lo tanto, podría ser planteada así: ¿por qué ninguna colectividad puede satisfacerse con *un solo* arte, sino que construye invariablemente «series» típicas inherentes a ella? ¿por qué un hombre casi nunca —excepto en algunos casos singulares y obviamente secundarios— «emplea» textos artísticos aislados, sino que tiende a los *ensembles* que dan combinaciones de impresiones artísticas esencialmente heterogéneas?⁶⁹ Y mientras que en la descripción del investigador-cultorólogo en los diferentes textos del *ensemble* resalta lo que tienen en común, en el consumo directo, por lo visto, se activa la diferencia: en otras palabras, ¿por qué no es posible limitarse a *un solo* texto?

Al hablar del *ensemble* del interior, es oportuno subrayar otra particularidad: en el contexto de su *ensemble* natural la obra de arte está en la vecindad no sólo de obras de otros géneros, sino también de obras de otras épocas. Cualquiera que sea el interior cultural realmente existente que escojamos, nunca se llena de cosas y obras sincrónicas por su momento de creación. No sólo la catedral europea, en la que, por regla general, son claramente visibles las diferentes capas culturales (a través de la capa barroca asoma la base gótica, y a veces islitas del Renaci-

⁶⁹ Un ejemplo curioso desde este punto de vista es el cine: inicialmente el filme entraba como uno de los números en el *ensemble* de las atracciones y el teatro de feria. En la ulterior conversión del cine en un arte independiente, las condiciones técnicas de la exhibición (una sala oscura y una pantalla iluminada) contribuyeron a la separación y la percepción aislada del texto cinematográfico. Sin embargo, al mismo tiempo empezó a aumentar la importancia del acompañamiento musical, y con la aparición del sonido el cine adquirió en principio un carácter sintético, de *ensemble* (véanse I. I. Ioffe, *Sinteticheskie izuchenié ikavstva i zvučevos kino*, Leningrado, 1937; Z. Lissa, *Estetika kinomuzyki*, Moscú, 1970). La televisión complicó ese *ensemble*, introduciendo el cine en el interior de la vivienda actual.

miento o hasta del estilo románico), sino también la ortodoxa, cuyo interior se distingue por una gran unidad, llena su espacio interior de iconos, bordados, gonfalones y pinturas murales pertenecientes a épocas muy diferentes. Podríamos recordar que tampoco formaciones culturales tales como, por ejemplo, la «biblioteca del noble educado ruso del principio del siglo XIX» (sea el conjunto de los libros en los armarios o el círculo de la lectura real) o el repertorio del teatro en determinada época, se componen de textos sincrónicos y de un solo tipo.

Es interesante en este sentido la descripción que hace Pushkin del palacio del príncipe Iusúpov, situado en los alrededores de Moscú:

Las bibliotecas, los ídolos, los cuadros
Y los bien trazados jardines me atestiguan
Que eres propicio a las musas en silencio...
(...) con entusiasmo aprecias
Tanto el brillo de Aliábiev como el encanto de Goncharov,
Tú, sin participar en las agitaciones mundanas,
a veces en la ventana las miras burlonamente...

Aquí está ante nosotros todo un repertorio de la diversidad imprescindible para el *ensemble*: por el eje temporal están reunidas diferentes épocas (Correggio, Canova); por el espacial, todos los géneros posibles: la casa y el parque, el cuadro y la escultura. Es indicativo que la belleza femenina está incluida en este conjunto como elemento: la bella figura humana en la vestimenta y la pose prescritas es un elemento obligatorio no sólo del cuadro que representa un paisaje o un interior, sino también de esos *ensembles* culturales mismos.

Los interiores compuestos exclusivamente de objetos sincrónicos y de un solo estilo, producen una impresión triste porque están compuestos de objetos cuya unidad de estilo y sincronidad cronológica están demasiado manifiestas. Esto se hace particularmente perceptible cuando algún modelo de interior es copiado con exactitud en el mobiliario de un local real, esto es, cuando al precio de grandes pérdidas tiene lugar una sustitución simultánea de todos los objetos del interior. (La cosa está en que toda «composición modelo» es cierto «lenguaje», pero cuando la convierten en un interior real, es utilizada como «texto». En el primer caso esto no es más que la posibilidad de decir algo; en el segundo, un mensaje real. Cuando vemos un cuarto de vivienda amueblado en correspondencia exacta con algún «modelo de estilo», nos hallamos en la posición de un hombre al que, en vez de un mensaje que le interesa, le deslizaran una gramática.)

Todo esto permite interpretar el concepto de interior de una manera un tanto más amplia de lo que se hace habitualmente, a saber: como el *vínculo directo de diferentes cosas y obras de arte dentro de cierto espacio cultural*. Este vínculo directo refleja el funcionamiento real de diferentes artes en tal o cual colectividad (históricamente dada). Y es característico que, para cada época y cada tipo de cultura, existen vínculos de la mayor estabilidad, típicos, pero también incompatibilidades específicas.

No todo espacio interior de un local puede devenir un «interior». Uno de los rasgos esenciales de toda cultura es la delimitación del espacio universal (del universo) en esferas interna —cultural, «propia»— y externa —extracultural, «ajena». Desde los tiempos más antiguos la esfera cultural «cerrada» es identificada con el carácter ordenado, la organización (cósmica, religiosa, social y política); y la externa, con el mundo del mal, de la desorganización, del caos, de las fuerzas culturales y políticas hostiles. Es natural que los «espacios interiores» creados por el hombre —la cueva, la casa, la plaza de la ciudad o el espacio de la ciudad rodeado por un muro, o, en general, de la tierra de este lado del «linde de las posesiones de los antepasados» (Pushkin)— se hayan vuelto objeto de vivencias culturales especiales. No por casualidad uno de los dioses romanos más venerados era Terminus —dios del límite de la tierra paterna—; es de todos conocido el papel mágico y protector del umbral de la casa en las creencias de muchos pueblos, y así sucesivamente⁷⁰.

⁷⁰ La denominación «exterior» tiene sentido para todos los casos de coincidencia de una vivencia estética con la superficie externa del espacio cultural —cuando ella modeliza un punto de vista externo sobre sí misma. Así será el aspecto imponente y temible del castillo caballeresco sobre la peña, calculado para que lo perciban enemigos o vasallos, la fachada del palacio, que suscita admiración... Así también es la naturaleza de la preocupación por la vista que se abre en un puerto al acercarse a él desde el mar, y la manera, establecida ya desde la Antigüedad, de adomar el puerto con estatuas vueltas de frente hacia las naves que entran al mismo. Cuando Guirlandajo se ofreció a cubrir el lado externo de los muros florentinos con frescos, estaba pensando en un gigantesco experimento que tenía como objetivo indicarle al extranjero cómo debía percibir Florencia.

Así también es la naturaleza de la conformación de los signos fronterizos. En este sentido, Peterburgo fue un peculiar exterior de la Rusia imperial, vuelto hacia Europa. Un caso un tanto especial es el plano circunferente de las catedrales góticas, visible sólo desde la «posición de Dios», exterior para los hombres, puesto que esta posición de observador externo en este caso, para el hombre de la cultura medieval, no sale de los límites de ésta, sino que constituye cierto centro inaccesible a los hombres.

Con la complicación del mecanismo de la cultura, la simple oposición de los espacios «cultural» (organizado) y «no cultural» (no organizado) es sustituida por una jerarquía: dentro del espacio cerrado se distinguen sectores jerárquicamente más «altos». Así, dentro de la ciudad medieval protegida por una muralla se segrega un espacio cerrado que contiene el poder sacro y el estatal (la expresión «se segrega» tiene aquí un sentido tipológico, y no histórico; el proceso histórico marchó en la dirección contraria: el kremlin no se segregó de la ciudad, sino que se rodeó de la ciudad). Son análogos el rincón rojo en la isba campesina, la división obligatoria de la mansión señorial del siglo XVIII en habitaciones principales del primer piso y habitaciones de vivienda del segundo piso. Las habitaciones principales están amuebladas de otro modo: en este caso los locales especializados como para vivienda (por ejemplo, los dormitorios) sirven sólo para las recepciones y fiestas, mientras que para vivienda sirven realmente sólo las habitaciones del segundo piso (exactamente de la misma manera en la vida cotidiana pequeñoburguesa surge la diferencia entre la cama adorno de una habitación principal y la cama destinada para dormir). La jerarquía de la importancia cultural de los diferentes espacios se complementa por la jerarquía de los grados de valor de los mismos (dependiente de la estructura interna del tipo dado de cultura); así se segregan espacios destinados para la actividad estatal, la vida privada y así sucesivamente.

Tampoco las vivencias estéticas están, en modo alguno, distribuidas uniformemente dentro del espacio cultural. Del mismo modo que ya en los estadios iniciales del desarrollo histórico-social se segregan períodos especiales del calendario para vivencias estéticas (por ejemplo, para las fiestas asignadas a determinadas fechas del calendario; podríamos recordar también las prohibiciones, vigentes todavía no hace mucho tiempo, de contar cuentos maravillosos folclóricos de día, y, en algunos lugares, durante el verano), también se esboza una asignación espacial del arte en determinados sectores del mundo cultural. Las tendencias, que se repiten periódicamente en la historia de la cultura, a ampliar en el más alto grado la esfera espacial del arte, identificándola con el macrocosmos cultural, o a estrecharla en el más alto grado (cfr. las consignas de «sacar el arte a la calle» o de encerrarlo en «una torre de marfil»), son secundarias y reflejan cómo interpretan diferentes fuerzas históricas y sociales el hecho de la asignación espacial del arte en el mundo de la cultura.

Los tipos de intersección del espacio estético con tales o cuales subespacios aislados por una sociedad pueden ser diferentes. Así, el lugar de emociones estéticas (al mismo tiempo también lugar de con-

centración de las obras de arte) puede coincidir con el templo, el palacio, la vivienda privada, combinándose con ideas religiosas (cfr. la tendencia a combinar las vivencias religiosas y estéticas en la cultura barroca de la Contrarreforma y su separación de principio en el sistema del protestantismo; recordemos que, a juzgar por *Relato de los años pasados*, la belleza del templo y del servicio religioso era uno de los argumentos decisivos para los emisarios del príncipe Vladímir en favor de la «fe griega»; para los iconoclastas, en cambio, la «belleza» está ligada al «paganismo» y, por consiguiente, ha de ser expulsada del templo cristiano), con ideas políticas o con la prioridad de valores de una persona aislada.

La conjunción de una elevada caracterización axio-social de un determinado tipo de espacio cultural interior con una vivenciación estética del mismo crea condiciones para el surgimiento de un tipo especial de interior. También es posible el caso en que en un sistema dado de cultura lo estético se eleve a un escalón tan alto, que el arte ya no pueda convivir con nada, excepto consigo mismo. En este caso obtenemos algunos tipos de espacio dedicados exclusivamente a las vivencias estéticas: el teatro o el museo. No se debe pensar que en esto se pone de manifiesto automáticamente lo específico del arte teatral, que exige un local aparte: conocemos bien casos de conjunción de teatro y templo, de teatro y palacio (por ejemplo, el «teatro del Ermitage» de Ekaterina II), de teatro en casa (tanto en la casa señorial urbana como en la hacienda) y, por último, diversas presentaciones de aficionados y profesionales (tanto en el apartamento privado del intelectual del siglo XIX, como, ya en nuestro tiempo, por ejemplo, en el taller, el hospital y así sucesivamente), y en todos esos casos la presentación del artista en un lugar que no es el teatro es caracterizada como más valiosa que en las condiciones teatrales habituales. La conjunción del museo con el templo, el palacio, la biblioteca o el apartamento privado es trivial y no requiere ejemplos. Las definiciones del teatro como «templo del arte», habituales en la literatura del siglo XVIII, atestiguan que en ese sistema, para alcanzar la más alta valoración, el arte no necesita de una conjunción con valores extraños.

La unidad de obras de arte heterogéneas dentro de cierto espacio cultural cerrado no puede ser considerada separadamente de la conducta del hombre que se incorpora a ese *ensemble*. Más arriba hemos dicho que la estructura típica de la mansión señorial moscovita suponía una división en piso inferior «principal» y piso superior «de vivienda»; que hasta la menos pretenciosa casa del mediano terrateniente se dividía en mitad «de los señores» y mitad «de la servidumbre», y que

en la isba campesina se distinguía el rincón rojo. Pero a la no uniformidad del espacio de vivienda correspondía la distinción de diversos tipos de conducta, incluyendo el modo de andar, los gestos, la fuerza de la voz, etc.

En la vida cotidiana de la nobleza rusa de la primera mitad del siglo XIX, el servicio activo del joven oficial y el no menos penoso adiestramiento que pasaban las muchachas bajo el mando del *tanmeister*, forjaban un tipo completamente especial de movimiento, de gesto y de postura de la figura⁷¹. Se creaba la posibilidad de un estilo «elevado» y un estilo «bajo» del gesto, el andar, la voz y la conducta y, en igual medida, la posibilidad de la identificación de uno mismo con los personajes «elevados» o «bajos» del arte, lo que suponía un determinado tipo de actos, de pensamientos que se expresaban, un determinado estilo de habla. Esto era solamente una manifestación particular de un fenómeno cultural más amplio: es sabido que diversas situaciones sociales del tipo del «camaval», el «trabajo», el «hallarse en formación», «en un desfile», un «baile», una «conversación entre amigos», determinan los correspondientes tipos de actos y de conducta discursiva, de gesto y de mímica. Sin embargo, cada una de estas situaciones está ligada a un determinado espacio cultural y, por consiguiente, a *ensembles* artísticos estables para una cultura dada.

Desde luego, a la vida cultural de cada época le es inherente cierta unidad, a menudo reforzada por la irrupción, en el tejido inmediato del arte, de las ideas de la época sobre sí misma, que norman las auto-descripciones. Sin embargo, desde estas posiciones vemos sólo un lado del proceso.

La cuestión propuesta en el presente artículo tiene otro carácter: nos interesa no qué rasgos comunes permiten catalogar ciertos cuadros, estatuas, textos poéticos, mobiliario, ropa, entre los fenómenos

⁷¹ El cine histórico actual, por regla general, no toma en cuenta eso: el actor viste un uniforme de oficial del siglo XIX, pero no sabe reproducir el correspondiente estilo de movimientos y conducta. Esto es particularmente perceptible en los filmes históricos de Hollywood. En calidad de ejemplo contrario se podría aducir el filme francés *Grandes manobras*, en el que la diferencia de los movimientos y postura de la figura de los oficiales de caballería (que en ciertos casos es un tanto exagerada) y reproduce ya otro cliché: «la máscara de opereta del intrépido soldado de caballería» y de los personajes civiles entra en el sistema de medios expresivos. Recordaremos también cómo cambian el modo de andar y los gestos del ratero Bartone cuando se transforma en el general de caballería en *El general Della Rovere* (Rossellini).

de un estilo, sino por qué es propio de uno u otro estilo manifestarse en diferentes fenómenos genéricos.

Precisamente la *diferencia* en los principios de apropiación del mundo hace que las diferentes ramas del arte se necesiten mutuamente. Se deben distinguir dos diferentes costados de este problema. Por una parte, diversas artes, modelizando de manera diversa los mismos objetos, le dan al pensamiento artístico humano la multidimensionalidad que éste necesita, el poliglotismo artístico. Por otra parte, cada rama del arte, para la plena toma de conciencia de su conjunto de rasgos específicos, necesita de la presencia de otras artes y lenguajes artísticos paralelos.

Generalizando, podemos afirmar que cada propiedad de tal o cual lenguaje artístico es determinada por la relación del mismo con ciertas propiedades, en determinado sentido equivalentes, de los lenguajes de otras artes (la «equivalencia» en este caso se define por la capacidad de modelizar el mismo objeto)⁷². También aquí resulta muy esencial el problema de la influencia: el lenguaje de la pintura influye en el teatro; el del cine, en la novela; el de la poesía, en el cine. Además, la influencia no se efectúa solamente a través del ojo, la mano y el cerebro del artista. Las dificultades en la percepción de especies lejanas (étnica e históricamente) de las artes están ligadas, por regla general, al hecho de que tratamos de apropiárnoslas aisladamente, fuera del contexto de la cultura que las generó. Todo científico literario sabe cuánto cambia la impresión que se recibe de una obra literaria en dependencia de si la leemos en una recopilación de obras o en la revista en la que se publicó por vez primera. En un contexto, se subraya en la obra lo que la distingue de las creaciones precedentes o siguientes del mismo autor (esto es, su puesto en la evolución creadora individual); en el otro, la correlación con obras de otros autores. «El conde Nulin» de Pushkin vio la luz por primera vez bajo la misma cubierta que el poema «Baile» de Baratynski. En la conciencia de los contemporáneos formaban cierta uni-

⁷² Al respecto es interesante señalar algunas correlaciones estables entre diferentes ramas de las artes. Como mostró la investigación de E. V. Dushéchkina, era propia de los géneros narrativos del Medioevo la inmovilidad, la estabilidad espacial e ideológica del punto de vista del narrador. Dushéchkina señaló con justeza la existencia de una relación de complementariedad entre el relato verbal y la obra pictórica: en el Medioevo la movilidad del punto de vista del artista se complementa con la estabilidad de la posición del narrador, mientras que en el arte de la Edad Moderna la firmeza de la posición del pintor se complementa con la libertad del punto de vista del texto» de la novela del siglo XIX. (Véase E. Dushéchkina, «Judozhestvennaia funktsia chuzhoi rechí v Kievskom letopisanii. Avtoreferat diss. (...) kand. filol. nauk», Tarru, 1973).

dad, para nosotros ahora difícilmente perceptible, del mismo modo que no podemos entender sin resistencia interior por qué N. I. Nadezhdin, que sometió «El conde Nulin» a una crítica aniquiladora, consideraba ultrarromántico ese poema. Cuando en un mismo volumen de *El contemporáneo* de Nekrásov hallamos «Sasha» de Nekrásov y «Rudin» de Turguénev, ya podemos hablar de interacción de obras de diverso género —poema y novela— en la percepción del lector. Aún más perceptible es la correlación de diversos géneros cuando correlacionamos obras de las secciones artística y crítica de la revista.

No toda unión de objetos de diversas épocas o de una misma época es, en modo alguno, capaz de entrar en correlaciones, de formar *ensembles*. La combinabilidad y la no combinabilidad de los objetos de arte en ciertos *ensembles* únicos es un problema poco estudiado, pero muy esencial. ¿Qué ocurre cuando se incluyen productos artísticos chinos en los *ensembles* culturales del barroco u obras de arte del África en el entorno artístico del europeo actual? Es evidente que estamos ante textos codificados de manera diferente; en la masa cultural general se siente una parte de ellos como «ajena». Sin embargo, entre esos textos «ajenos» y su contexto europeo hay algo común que permite «leer» los textos exóticos desde la posición del contexto europeo y al mismo tiempo transformar ese mismo contexto, mirándolo como desde las posiciones de esas inserciones exóticas. Y, por último, es posible cierto punto de vista externo, por ejemplo: el del investigador cuya cultura propia pertenece a otro tiempo. Desde esta posición la diferencia entre los elementos que componen el *ensemble* pasará a un segundo plano y éstos serán descritos fácilmente como algo uno y no contradictorio.

Parece que lo dicho basta para fundamentar la necesidad de que, junto con la investigación de obras y ramas aisladas de las artes, se estudien las particularidades y regularidades de los *ensembles* reales. Las musas andan en corro.

El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura*

La cultura tiene muchos aspectos, y la definición de la misma está determinada, en considerable medida, por la metaposición del investigador. Desde el punto de vista semiótico se puede concebir la cultura como un mecanismo signico complejamente organizado que asegura la existencia de tal o cual grupo de seres humanos como persona colectiva, poseedora de cierto intelecto suprapersonal común, de una memoria común, de unidad de conducta, unidad de modelización para sí del mundo circundante y unidad de actitud hacia ese mundo.

En este respecto, la cultura es isomorfa al mundo intelectual de la persona aislada, como si fuera una repetición de ésta en otro nivel de organización estructural. Pero, al mismo tiempo, la cultura es también una antítesis de la conciencia individual, un mecanismo que debe suprimir las dificultades y las trágicas contradicciones del intelecto de la persona humana aislada. Esto no excluye que, en determinadas situaciones históricas, el mecanismo de la cultura pueda poner dificultades propias encima de las contradicciones del intelecto individual.

La dualidad inicial en la relación entre la cultura y la persona humana (la cultura como complemento a la estructura intelectual de la persona real y la cultura como organización isomorfa a la personalidad, pero dispuesta en otro nivel estructural) determina las dos tendencias dinámicas fundamentales del mecanismo de la cultura.

* «Mesto kinoiskusstva y mehanizme kul'tury», *Semeintaké. Trudy po znakovym sistemam*, núm. 8, Tartu, Tartu Ülikooli Toimetused, 1977, págs. 138-150. La traducción de este artículo ha sido realizada conjuntamente con Rinaldo Acosta.

LA TENDENCIA AL AUMENTO DE LA DIVERSIDAD

Una de las principales particularidades de la existencia de la cultura como un todo, consiste en que los vínculos externos que garantizan su unidad se realizan mediante comunicaciones semióticas: mediante lenguajes. En este sentido, la cultura representa un mecanismo poliglota. Por eso la cultura como cierta individualidad suprabiológica se distingue de cualquier individualidad biológica, cuyos vínculos internos se realizan mediante comunicaciones biológicas, y no semióticas. Sin embargo, la comunicación semiótica (signica) es un vínculo entre dos (o más) unidades totalmente autónomas. Mientras que las comunicaciones presemióticas unen en un todo único partes de las que ninguna es capaz de una existencia plenamente autónoma, los sistemas de signos unen en una sola formación completamente independientes, estructuralmente autónomas, que pueden existir por separado y que, sólo al entrar a formar parte de una totalidad más compleja, adquieren las propiedades secundarias de partes, sin perder su autonomía en un nivel inferior.

Puede parecer que el vínculo semiótico, desde el punto de vista del todo, representa un sistema menos eficaz: a diferencia de los impulsos prelingüísticos de carácter bioquímico o biofísico, los signos del lenguaje pueden ser percibidos o no, ser falsos o verdaderos, ser comprendidos adecuadamente o no. Las situaciones típicamente lingüísticas en que el emisor desinforma al receptor o el receptor descifra de manera tergiversada el mensaje, son desconocidas en lo que respecta a las comunicaciones prelingüísticas. En conexión con esto, el lenguaje es un instrumento cuya utilización genera numerosas dificultades. Y, no obstante, la aparición de las comunicaciones semióticas marcó un gigantesco paso hacia la estabilidad y la supervivencia de la humanidad como un todo. Para entender esto, habrá que prestar atención a una particularidad que constituye una ley irrevocable para los sistemas supercomplejos de tipo cibernético: la estabilidad del todo aumenta con el aumento de la diversidad interna del sistema. La diversidad, por su parte, está ligada al hecho de que los elementos del sistema se especializan como partes de éste y, al mismo tiempo, adquieren una autonomía creciente como formaciones estructurales independientes. Pero el proceso no se detiene ahí. Los elementos autónomos «para sí» del sistema se presentan, desde las posiciones del todo, como idénticos y completamente intercambiables. Aquí, sin embargo, entra en funcio-

namiento un nuevo mecanismo: la «dispersión» natural de las variantes en la naturaleza conduce a que los elementos estructuralmente idénticos se realicen en forma de variantes. Pero hasta determinado momento esta variatividad no se convierte en hecho estructural y, desde las posiciones de la estructura como tal, no existe.

En la etapa siguiente el cuadro se complica: el vínculo entre los elementos se realiza mediante la comunicación signica, y ello estimula la independencia de éstos, lo cual, a su vez, conduce a que las diferencias individuales se conviertan en diferencias estructurales, y los elementos mismos, en individuos (personas).

Podemos hacer que resulte más claro este proceso mediante el siguiente ejemplo. La forma más simple de la multiplicación biológica es la división de los organismos unicelulares. En este caso, cada célula aislada es completamente independiente y no necesita de otra. La siguiente etapa consiste en la división de la especie biológica en dos clases sexuales, con lo cual, para continuar el género, son necesarios y suficientes cualquier elemento solo de la primera clase y cualquier elemento solo de la segunda. La aparición de los sistemas zoosemióticos obliga a considerar significativas las diferencias individuales entre los organismos independientes e introduce un elemento de selectividad en las relaciones matrimoniales de los animales superiores. La cultura surge como un sistema de prohibiciones complementarias impuestas a las acciones físicamente posibles. La combinación de sistemas complejos de prohibiciones matrimoniales y transgresiones estructuralmente significativas de las mismas, convierten al destinatario y al destinador de la comunicación matrimonial en personas. Lo dado por la Naturaleza: «un hombre y una mujer», es sustituido por lo dado por la Cultura: «sólo éste y sólo ésta». Precisamente el ingreso de las unidades humanas aisladas en las complejas formaciones de la Cultura es lo que hace de ellas, al mismo tiempo, tanto partes de un todo, como individualidades irrepetibles cuya diferencia recíproca es portadora de determinados significados sociales.

El ejemplo citado ilustra la tesis de que, a medida que se complica el sistema, aumenta la autonomía de sus partes, y en los sistemas supercomplejos este proceso conduce a la sustitución del concepto de «nudo estructural» por el de «persona». Sin embargo, es legítima una pregunta: ¿cómo influye este proceso en la eficacia del sistema?

Si examinamos el sistema de cierta colectividad como un todo poseedor de homeostasis y de determinadas posibilidades intelectuales, se hará evidente que una de sus principales dificultades estribará en la necesidad de una actividad adecuada en condiciones de posesión de

insuficiente información. La búsqueda de una conducta eficaz con una información incompleta conduce a la aspiración a compensar la insuficiencia con la diversidad. Contando únicamente con una pequeña parte de la información que precisa para una actividad eficaz, el sistema está vitalmente interesado en que esta información sea cualitativamente heterogénea y compense la insuficiencia con el carácter estereoscópico.

A esto está vinculada la propiedad de la cultura que podemos caracterizar como poliglotismo de principios. Ninguna cultura puede contentarse con un solo lenguaje. El sistema mínimo lo forma un conjunto de dos lenguajes paralelos; por ejemplo, el verbal y el representativo [*izobrazitel'nyj*]. En adelante, la dinámica de toda cultura incluye la multiplicación del conjunto de las comunicaciones semióticas. Puesto que la imagen del mundo exterior, traducida a los textos de tal o cual lenguaje, se somete a la acción modelizante de este último, el sistema, como organismo unitario, pasa a tener a su disposición todo un conjunto de modelos para cada objeto externo, con lo cual compensa la insuficiencia de su información sobre él. Cuanto más ostensiblemente manifiesta esté la especificidad de tal o cual lenguaje (un resultado de ello será la creciente dificultad para traducir sus textos a otros lenguajes), tanto más peculiar será su manera de modelizar y, por consiguiente, tanto más útil será para el sistema en su conjunto.

El carácter estereoscópico de la cultura se logra no sólo mediante el poliglotismo. A medida que se complica la estructura de la personalidad del destinador y del destinatario, a medida que crece la individualización del conjunto de códigos que constituyen el contenido de la conciencia de la persona, la afirmación de que el emisor y el receptor del mensaje se sirven de un mismo lenguaje se vuelve cada vez menos correcta. El emisor cifra el mensaje mediante cierto conjunto de códigos, de los cuales sólo una parte está presente en la conciencia del destinatario. Por eso, toda comprensión, cuando se emplea cualquier sistema semiótico desarrollado, es parcial y aproximada. Es importante subrayar, sin embargo, que determinado grado de incomprensión no puede interpretarse sólo como «ruido» —consecuencia nociva de una imperfección constructiva del sistema, que está ausente en el esquema ideal de éste. El aumento de la incomprensión o de la comprensión inadecuada puede ser un testimonio de defectos técnicos en el sistema de comunicación, pero también puede ser un índice de la complicación de ese sistema, de su capacidad para cumplir funciones culturales más complejas e importantes. Si se ponen en fila, de acuerdo con el grado de aumento de la complejidad, los sistemas de comunicaciones

sociales —desde el lenguaje de las señales de tránsito hasta el lenguaje de la poesía—, se hará evidente que el aumento de la plurisemia [*mnogoznachnasti*] de la descodificación no puede ser atribuido solamente a fallos técnicos del tipo dado de comunicación.

Así pues, el acto de comunicación (en cualquier caso suficientemente complejo y, por consiguiente, culturalmente valioso) hay que considerarlo no como un simple traslado de cierto mensaje que sigue coincidiendo consigo mismo, de la conciencia del destinador a la conciencia del destinatario, sino como una traducción de cierto texto del lenguaje de mi «yo» al lenguaje de tu «tú». La posibilidad misma de tal traducción está condicionada por el hecho de que los códigos de ambos participantes de la comunicación, aunque no sean idénticos, forman conjuntos que se intersecan. Pero, puesto que en este acto de traducción siempre una determinada parte del mensaje resultará amputada, y el «yo» sufrirá una transformación en el curso de la traducción al lenguaje del «tú», lo que se pierde resultará precisamente la peculiaridad del destinador, es decir, lo que, desde el punto de vista del todo, constituye el mayor valor del mensaje.

La situación no tendría salida si la parte percibida del mensaje no contuviera indicaciones de cómo el destinatario debe transformar su personalidad para comprender la parte perdida del mensaje. Así pues, la no coincidencia de los agentes de la comunicación convierte este mismo acto, de una transmisión pasiva, en un juego con carácter de conflicto, en el curso del cual cada parte aspira a reestructurar el mundo semiótico de la parte opuesta según su propio modelo y, al mismo tiempo, está interesada en conservar la peculiaridad de su contraparte.

La aspiración a incrementar la diversidad semiótica dentro del organismo de la cultura, conduce a que cada nudo de su organización estructural poseedor de significado comience a mostrar una tendencia a convertirse en una peculiar «personalidad cultural»: un mundo inmanente cerrado con su propia organización semiótico-estructural interna, memoria propia, comportamiento individual, facultades intelectuales y mecanismo de antodesarrollo. Como resultado, la cultura como organismo integral es la combinación de tales formaciones semiótico-estructurales, construidas según el modelo de las personalidades aisladas, con el sistema de vínculos (comunicaciones) entre ellas.

El aumento de las variadas formaciones semióticas cerradas, ligado a la esencia misma del mecanismo de la cultura, contribuye extraordinariamente a la voluminosidad de la información que circula dentro de una cultura dada y, por ende, a la eficacia de su orientación en el mundo. Sin embargo, ese mismo crecimiento encierra la amenaza de

una peculiar «esquizofrenia de la cultura», de la desintegración de la misma en numerosas «personalidades culturales» antagónicas; la situación de poliglottismo cultural puede transformarse en una situación de «torre de Babel» de la semiótica de una cultura dada.

LA TENDENCIA AL AUMENTO DE LA UNIFORMIDAD

Para que esta amenaza no se haga realidad, en la composición de la cultura hay mecanismos de orientación contraria.

Ya el sistema de los vínculos comunicativos entre los nudos estructurales de la cultura y la constante necesidad de una traducción recíproca crean las bases para una organización de otro tipo: una estructura única que «suprime» la diversidad de las partes en nombre del carácter ordenado del todo. Esta tendencia, sin embargo, encuentra su más plena realización en el ramificado sistema de las formaciones metalingüísticas y metatextuales, sin las cuales no es posible la existencia de ninguna cultura.

En el momento en que una cultura dada alcanza determinada madurez estructural —lo que coincide con que la autonomía de los distintos mecanismos parciales de la cultura alcanza cierto punto crítico—, surge la necesidad de una autodescripción, de que esta cultura cree su propio modelo.

La autodescripción requiere el surgimiento de un metalenguaje de la cultura dada. Sobre su base surge un metanivel en el que la cultura construye su propio autorretrato ideal. La autodescripción de la cultura representa una etapa regular en el desarrollo de la misma, etapa cuyo sentido consiste, en particular, en que el hecho mismo de la descripción deforma el objeto de la descripción confiriéndole una mayor organización. Un lenguaje que adquiere una gramática, se traslada así a un nivel más alto de organización estructural con respecto a su estadio pregramatical. Del mismo modo que la aparición de la descripción gramatical no sólo es un hecho de la historia del estudio del lenguaje, sino también un hecho de la historia del propio lenguaje, la aparición de metadescripciones de la cultura no sólo es un testimonio del progreso del pensamiento científico, sino también de que la propia cultura ha alcanzado un determinado estadio (aún más exacto sería ver tanto en lo uno como en lo otro aspectos diferentes de un único proceso).

La aparición de una imagen de la cultura en un metanivel significa una estructuración secundaria de esa misma cultura. Ésta adquiere una organización más rígida, determinados aspectos suyos son declarados

no estructurales, es decir, inexistentes. De la memoria de la cultura son borrados masivamente los textos «incorrectos». Los textos restantes son canonizados y sometidos a una rigurosa estructura jerárquica.

Este proceso trae consigo determinado empobrecimiento de la cultura (esto se hace especialmente perceptible cuando los textos borrados del canon son aniquilados realmente; en este caso el modelo de la cultura pierde dinamismo, puesto que los textos extrasistémicos constituyen, por lo regular, una reserva para construir los sistemas del día de mañana, el juego entre lo sistémico y lo extrasistémico constituye la base del mecanismo de desarrollo de la cultura). Sin embargo, en los casos en que los textos declarados apócrifos tan sólo son trasladados a la periferia de la cultura y se vuelven «como si inexistentes», ese empobrecimiento tiene un carácter relativo: en la siguiente etapa del desarrollo de la cultura, a la luz de nuevos metamodelos, lo apócrifo puede ser descubierto nuevamente y pasar a ser canónico.

El metamecanismo de la cultura restablece la unidad entre las partes que aspiran a la autonomía y deviene el lenguaje en que se realiza el trato [*obschbenie*] interno dentro de la cultura. El contribuye a la reestructuración de los distintos nudos estructurales en el sentido de su unificación. Con su ayuda surge un isomorfismo secundario entre el todo, la cultura, y sus partes.

El ordenamiento secundario de la cultura que aparece al mismo tiempo sobre esta base, crea impulsos para una nueva profundización de la independencia de las distintas estructuras parciales, lo que, a su vez, conduce a un nuevo reforzamiento de las metaestructuras.

El conflicto entre las tendencias opuestas en el mecanismo de la cultura se manifiesta también en otro aspecto. Los diversos subsistemas de la cultura poseen diferente velocidad de conclusión de los períodos dinámicos. Basta con comparar sistemas estables, como las lenguas naturales, y móviles, como la moda, para que esto se haga evidente. Se diferencia también el tiempo en que las distintas artes recorren ciclos tipológicamente parecidos. Como resultado, todo corte sincrónico de la cultura, nos da, en diferentes sectores, diferentes momentos de la diacronía tipológica. En todo momento coexisten en la cultura distintas épocas. En el metanivel, esta diversidad es suprimida. Más aún: el metamecanismo crea no sólo un determinado canon del estado sincrónico de la cultura, sino también su propia versión del proceso diacrónico. Este mecanismo selecciona activamente textos no sólo del presente, sino también de los estados pretéritos de la cultura y afirma como normativo su propio modelo —simplificado— del movimiento histórico de la cultura. Sería erróneo ver en esto sólo el costa-

do negativo: gracias a esa simplificación la cultura adquiere un lenguaje común para los enlaces comunicativos con las épocas históricas pasadas.

Desde el punto de vista tipológico, el metamecanismo puede construirse sobre tres tipos de bases: mitológica, artística y científica.

El tipo mitológico de formación del mecanismo metalingüístico presenta rasgos comunes con la formación de mitos⁷⁾. Un elemento de una serie objetual —una «cosa»— es tomado en todo su carácter concreto, con toda la abundancia de rasgos individuales y nexos íntimos que obligan a denominarlo con un nombre propio, y, al subir de rango en la jerarquía general de la cultura, empieza a ser percibido como un fenómeno de un metanivel: un modelo universal del mundo. La «casa», el «camino», el «fuego», el «árbol» y el «cahallo» devienen, en los diversos sistemas de la cultura arcaica, imágenes universales: modelos del universo. Un metasistema de este tipo, por un lado, se distingue por su carácter sensorialmente concreto, y por otro, exige un «sentido del isomorfismo» muy desarrollado. Así, por ejemplo, cuando en el *Objandogaja Upanishad* se construye una cadena de identificaciones: universo = fuego; Parazhdania (el principio de la tempestad, del estado del tiempo) = fuego; tierra = fuego; hombre = fuego; mujer = fuego; al tiempo que en cada nivel se distinguen sus equivalentes para «combustible», «humo», «llama», «carbones» y «chispas», ante nosotros se halla una compleja clasificación, basada en una refinada facultad para percibir lo diferente como uno.

Los siguientes tipos de formaciones metaculturales se construyen sobre la base del lenguaje.

En este caso, uno de los lenguajes particulares de la cultura dada, al subir de rango, adquiere una metafunción. El caso más extendido se presenta cuando cierto texto de tipo artístico o cierto lenguaje artístico —la poesía, la pintura, la música, el teatro— devienen portadores de metafunciones culturales. En este caso tiene lugar una impetuosa ofensiva de esa rama del arte en toda la esfera de la vida cultural (de la artística, en especial). El propio arte dado desempeña, dentro de los límites de esta cultura, una doble función: como un arte entre las demás artes y como modelo universal de los diversos modelos culturales.

Por último, la función metacultural puede realizarse por medio de los metalenguajes de la ciencia.

⁷⁾ Cfr. I. M. Lotman y B. A. Uspenski, «Mif — imia kul'tura», en *Trudy po znakovym sistemam*, VI, Tartu, 1973. [Este artículo, en traducción al español y bajo el título «Mito, nombre y cultura», se halla incluido en el presente volumen, N. de la T.]

Quisiera prevenir contra la identificación de estas tres posibilidades tipológicas con el proceso real de la historia de la cultura, así como contra la atribución a las mismas de la calidad de tres estadios del desarrollo de los mecanismos metalingüísticos, como etapas poseedoras de una cronología real. Esto sería muy imprudente, puesto que simplificaría demasiado nuestras ideas sobre un proceso del cual sabemos demasiado poco para construir esquemas tan generales, y demasiado para que tales generalizaciones no provoquen nuestra protesta. No hay que olvidar que en cualquier cultura de las que nos han sido dadas realmente, hasta en las muy arcaicas, estaremos obligados a hablar de la compleja heterogeneidad del mecanismo metalingüístico que incluye los tres aspectos.

Desde luego, también el metanivel de la cultura puede devenir objeto de autodescripción y adquirir cierta ordenación simplificadora adicional, la cual puede canonizar alguno de esos tres aspectos, creando metamodelos de la cultura. Así, por ejemplo, en la época del romanticismo se destaca el propio metaconcepto de «romanticismo», que organiza de una manera determinada los textos reales y todo el sistema de la percepción del mundo. Aumenta bruscamente el papel modelizante de la poesía como arte de artes. No sólo otras esferas de la actividad artística, sino también los modelos no artísticos (científicos) experimentan la influencia de la poesía. Ulteriormente la metaestructura así surgida sufre una nueva ordenación, al ser traducida al metalenguaje de la filosofía, la cual adquiere un papel primordial en el metasistema de la cultura europea del segundo cuarto del siglo XIX.

El renacimiento de las ideas románticas a fines del siglo XIX y principios del XX se acompaña de una nueva reformulación del metasistema: de las artes, comienza a dominar la música, y en la base de las metaconstrucciones verbales se coloca al mito.

EL CINE Y LOS PROBLEMAS DE LOS MECANISMOS METALINGÜÍSTICOS DE LA CULTURA

La primera mitad del siglo XX se distinguió por avances revolucionarios en distintos dominios de la cultura, que aumentaron bruscamente su especificidad. Si en el siglo XIX la expresión verbal desempeñó el papel de sistema universal a cuyas categorías se traducían todo el sistema artístico no verbal, y el texto verbal cumplía el papel de texto de textos, ahora el sentido y la especificidad de cada arte se empiezan a ver precisamente en lo que *no puede ser transmitido* con los medios

de otro arte. Es indicativo que tal tendencia al aislamiento no debilita, sino que refuerza bruscamente la influencia que los lenguajes de las diferentes artes ejercen unos sobre otros.

Simultáneamente tiene lugar la constitución de una cultura, si no universal, por lo menos pancropea, en la cual las distintas culturas nacionales y regionales entran como distintas «personalidades culturales» que actúan lo mismo como partes que como mundos independientes, valiosos ante todo por su independencia.

Al mismo tiempo, los procesos del macromundo cultural fueron transferidos a la microesfera. La personalidad del hombre, antes indivisible como el átomo, apareció en una imagen que repetía la estructura de la totalidad cultural. Por una parte, ella misma devino un conjunto de personalidades que a menudo se excluían mutuamente. Por otra, la frontera entre el mundo culturalmente (estructuralmente) organizado y la entropía caótica —uno de los principales índices de toda cultura—, ahora dividía no sólo el universo de la cultura dada, sino también la psicología de la personalidad aislada.

Todo esto conduce a que se subrayen bruscamente las situaciones puramente semióticas y a que se pongan de manifiesto los problemas del lenguaje, de la traducción y de las dificultades en la comprensión del texto ajeno, como cuestiones culturales fundamentales. La segunda mitad del siglo XX deviene, en el aspecto que nos interesa, la época de los problemas metaculturales.

El desarrollo de un estrato metacultural en la cultura de la segunda mitad del siglo XX actualiza todos los aspectos antes mencionados de este mecanismo. Tiene lugar algo sobre lo cual ya se ha escrito mucho: la regeneración de algunos rasgos del pensamiento mitológico. No menos esencial es el empleo de los lenguajes artísticos para el desarrollo del metamecanismo de la cultura. A la par que la distinción de cierto lenguaje artístico como metalenguaje de la cultura (sobre el papel especial del cine en este respecto se hablará más adelante), se desarrolla otra tendencia: la creación de meta-artes: la metapoesía (poesía sobre la poesía), la metapintura (pintura que describe el lenguaje de la pintura), el metateatro (teatro que analiza el lenguaje del teatro) y el metacine. El tercer aspecto consiste en la utilización de los lenguajes de la ciencia —de las matemáticas, la física, la lingüística— como metalenguajes de la cultura. En este respecto, la aparición de la semiótica es un fenómeno que responde a leyes no sólo en la perspectiva de la historia de la ciencia, sino también como un hecho de la autoorganización de la cultura.

En este proceso el cine ha ocupado un lugar especial, puesto que sólo él ha podido combinar orgánicamente esos tres aspectos.

EL CINE Y EL LENGUAJE MITOLÓGICO

Mucho se ha escrito acerca de la correlación entre el cine y la mitología. En la presente exposición quisiéramos llamar la atención sobre un solo aspecto de este problema. Si consideramos el mito no como cierto tipo de *texto*, sino como un mundo especial, construido de una manera específica, devendrá esencial esa peculiaridad suya de la que se hablará en el ya mencionado artículo «Mito, nombre y cultura» [cfr. nota 73].

El mito nos conduce a un mundo donde reinan los nombres propios. Roman Jakobson observó con razón que los nombres propios «ocupan un lugar especial en nuestro código lingüístico». «Hay muchos perros llamados Fido, pero ellos no poseen ninguna propiedad común de fidoidad (*Fidiness*)»⁴. El uso de un nombre propio indica no sólo la unicidad del objeto por él designado: ese objeto único debe ser conocido directamente de quien lo nombra. Es natural que el nombre «Masha» cobre auténtico significado exclusivamente para aquellos que conocen a la persona designada por ese nombre. Así pues, el nombre no designa algún modelo abstracto del objeto o algún concepto acerca de él, sino a ese mismo objeto. Por eso el nombre propio no se percibe como un signo capaz de separarse de lo designado, sino como una inseparable propiedad suya. Un mundo donde todos los nombres son nombres propios (y precisamente así son el mundo del mito y el de la conciencia infantil), es un mundo de relaciones íntimas, en el que todas las cosas son viejos y buenos conocidos, y por lazos igualmente estrechos están unidas las personas. No por casualidad los objetos del mundo mitológico tienen, como las personas, nombres propios. En este mundo las cualidades no se enajenan, y por eso el predicado de una cosa es otra cosa, y la acción se piensa con tal grado de carácter concreto que, al hacer un relato, el portador de la conciencia mitológica o el niño prefieren no proferir un verbo, sino reproducir la acción (de ahí que la introducción de la teatralidad en el proceso narrativo no sea una excepción para la conciencia mitológica, sino la regla; la teatralidad desaparece únicamente al traducir el texto al lenguaje de la conciencia no mitológica).

⁴ Cfr. R. O. Jakobson, «Shiftery, glagol'nye kategorii i russkii glagol», en *Prinsipy filolinguisticheskogo analiza iazykov razlichnogo stroia*, Moscú, 1972 (texto en inglés: «Shifters, Verbal Categories and the Russian Verbs», *Selected Writings*, II, Mouton, 1971, pág. 131).

Basta con adentrarse en las particularidades que acabamos de caracterizar rápidamente, para notar en qué medida todas son orgánicas del cine.

Si del retrato pudiera decirse que representa «el nombre propio del lenguaje de las artes plásticas [izobrazitel'nyj]»⁷⁵, una definición análoga conviene en una medida todavía mayor al retrato filmico. Esto es propiciado por dos circunstancias. En primer lugar, el cine no sólo ofrece invariablemente un gran número de cuadros-retratos — la posibilidad de los primeros planos. El primer plano en el cine se asocia involuntariamente con el examen a muy corta distancia en la vida real. Pero el examen de los rostros humanos desde muy corta distancia es característico o del mundo infantil o bien de un mundo muy íntimo. Ya con esto el cine nos traslada a un mundo donde todos los personajes — tanto amigos como enemigos — tienen con el espectador relaciones de intimidad y de conocimiento de cerca y en detalle, conocimiento que incluye no sólo una idea de los rasgos del carácter, sino también una visión directa del dibujo de las venas y las arrugas del rostro. En segundo lugar, en el cine el espectador — en una medida mucho mayor que en el teatro — ve no sólo el rol, sino también al actor. En la pantalla no sólo observa al personaje de la cinta dada, sino también el rostro del actor que él conoce bien por otros filmes y por los primeros planos de los mismos. Bajo un nuevo maquillaje y en un nuevo papel, reconoce una apariencia conocida, y lo que estorba en el teatro, en el cine, por el contrario, entra en la esencia de la percepción. El sentimiento de familiaridad, de que esta persona es conocida nuestra, nos traslada a un mundo donde todas las relaciones son íntimas por principio: el mundo del mito.

Es característico que los estereotipos de situaciones, la conversión de los tipos en máscaras y la percepción simplemente reiterada del mismo texto chocan mucho menos en el cine que en otras ramas del arte, ya que desde la posición mitológica ninguna de esas propiedades es un defecto.

Sin embargo, sólo es posible contraponer el pensamiento mitológico al científico y al artístico si entendemos por estos últimos las conciencias científica y artística en la forma en que se constituyeron en épocas posteriores. Por sí mismo el pensamiento mitológico, contrario

a diferentes formas de enajenación, contiene impulsos de tipo tanto cognoscitivo como artístico. Cuando una cosa interviene en calidad de predicado de otra, ello crea poderosas imágenes de isomorfismo, semejanza e identidad de lo diferente, que pueden suscitar construcciones tanto científicas como artísticas.

El lenguaje del cine, sin embargo, incluye también las posibilidades estructurales del metalenguaje científico y del lenguaje del arte en un significado posterior, postmitológico.

La importancia de principio del lenguaje del cine como cierto modelo para los mecanismos metalingüísticos de la cultura contemporánea, reside en que el «código general» que él crea no se construye como una «supresión» y neutralización de los textos antiréticos concretos o de los sistemas particulares, sino como una inclusión de éstos, con toda su peculiaridad, en un mecanismo general. El lenguaje del trato entre los sistemas no resulta una intersección, sino una unión de sus códigos particulares.

Así, el lenguaje del cine une niveles lógicos extremos: desde la vivenciación directa de la visión real de la cosa (la sensación de realidad inmediata del mundo de la pantalla) hasta la máxima ilusividad. Al mismo tiempo, tiene lugar también una unión de etapas históricas: desde formas extraordinariamente arcaicas de la conciencia artística hasta las más contemporáneas. Cuando se produce tal unión, los extremos no desaparecen, sino que, por el contrario, se avivan en grado máximo.

Así, por ejemplo, en el texto verbal — como también en el texto actuado teatral — la ironía romántica suprime el sentido «serio», ya que pone al descubierto un alejamiento de la expresión respecto del contenido. Cuando en «Teatro de feria» [«Balaganchik»] de A. A. Blok, el Payaso grita: «¡Auxilio! ¡Estoy chorreando jugo de bayas rojas!», y la acotación informa: «De la cabeza le brota un chorro de jugo de bayas rojas»⁷⁶, la ironía del autor se revela en el hecho de que estábamos dispuestos a considerar como una realidad lo que sólo era su signo convencional en el sistema del lenguaje teatral. La ingenuidad inicial de la sensación del espectador es suprimida, y ya no podemos regresar a ella. Es más: puesto que la correlación general entre el mundo de la escena y el cuadro del mundo en la conciencia de los espectadores persiste, la ironía romántica se traslada del arte a la vida, y se forma un mundo extraescénico en el que la

⁷⁵ Un ejemplo elocuente de la vivenciación del retrato como nombre propio es el retrato de Pugachov que se conserva en el GIM (Museo Histórico Estatal de Moscú), pintado en el siglo XVIII encima del retrato de la emperatriz Catalina II, lo que puede interpretarse como un peculiar acto de «redención».

⁷⁶ Alexandr Blok, *Soch. s. 8 n.*, t. IV, Moscú-Leningrado, 1961, pág. 19.

sangre es una ilusión convencional que en realidad oculta al jugo de bayas rojas⁷¹.

En el poema de Heine «*Nun ist es Zeit, dass ich mit Verstand...*», que tiene el carácter de un programa para el romanticismo, la tragedia del amor y de la muerte es suprimida de modo irónico por la declamación teatral, y luego la ironía, a su vez, es suprimida por las palabras acerca de que las pasiones teatrales terminan con una muerte auténtica. Independientemente de si la realidad se describe en términos del teatro o el teatro en conceptos de la realidad, el metalenguaje «suprime» determinado aspecto del objeto como carente de significado, la descripción anula, en cierto modo, el objeto.

En el filme de Andrzej Wajda, *Todo para vender* —enteramente basado en el problema de la correlación entre los lenguajes de la realidad y del cine—, vemos los rieles y la nieve manchada de sangre. Luego se oye una orden: «¡A repetir la toma!», y un asistente que pasa renueva la pintura roja en la nieve, virtiéndola de una lata. La conciencia de que sangre = pintura se suma a la primera escena, poniendo al descubierto la oposición real/convencional, pero sin anular la primera impresión, de acuerdo con la cual *vimos sangre*. La traducción incorpora no cierto estrato del texto precedente, sino el texto en su integridad. Lo mismo cabría decir de las oposiciones representativo/verbal, arcaico/contemporáneo, nacional/internacional y otras en la estructura única del lenguaje cinematográfico. Esto conduce a que el metamecanismo empiece a tender hacia una construcción que incluye, junto a los modelos rigidamente organizados, un sistema de yuxtaposiciones y de estructuras polifónicas⁷².

La fotografía de objetos, al igual que la de rostros de personas, se distingue en el cine por el mismo grado de irrepeditibilidad individual. Esto nos introduce en el mundo mitológico o infantil, donde las cosas tienen nombres propios y pueden estar, con las personas, en relaciones de amistad íntima o de parentesco, así como de enemistad. Recordemos la espada de Rolando, que tenía un nombre propio (como la espada de Sigfrido); la pipa de Tarás Bulba, que no se podía dejar en el campo de batalla, como a un amigo herido, o bien el pasaje del Edda Menor donde Odin, con el nombre de Bêlwerk, consigue la hidromiel de la poesía: para eso necesita perforar un peñasco, y «él consigue un

⁷¹ Cfr. N. Ia. Berkovski, «Esteticheskie pozitsii nemetskogo romantizma», en *Literaturnaja teorii nemetskogo romantizma*, 1934, págs. 34-35; N. Ia. Berkovski, *Romantizm v Germanii*, Leningrado, 1973.

⁷² Cfr. M. M. Bajtín, *Problemy poestiki Dostoievskogo*, Moscú, 1972.

taladro llamado Rati», lo cual significa «un taladro llamado Taladro»⁷³. Del mismo modo que todo nombre común se convierte en nombre propio en el mundo del mito, las imágenes fotográficas de las cosas se vuelven cosas del mito en el mundo del cine. Y en el mundo mitológico las cosas y los nombres propios poseen una paradójica naturaleza semiótica: en comparación con la serie material del mundo real se presentan como un sistema de signos, pero, sobre el fondo de sistemas semióticos más desarrollados —de los lenguajes icónicos y verbales—, muestran las propiedades no signícas de los objetos reales.

Son precisamente estas propiedades las que le permiten al lenguaje del cine unir los dos polos semióticos: el nivel de las cosas semiotizadas y el nivel de la semiosis más desarrollada y complicada. Sobre esta base el cine satisface exitosamente necesidades culturales opuestas: la aspiración a escapar del mundo de los signos, de la organización social excesivamente complicada y enajenada, y la aspiración a complicar y enriquecer la esfera de la semiótica social y artística.

Estas mismas propiedades, pues, nos obligan a ver en el cine uno de los componentes importantes del metamecanismo de la cultura contemporánea que se desarrolla intensivamente en nuestros tiempos⁷⁴.

⁷³ *Mitubasia Edda*, Leningrado, 1972, pág. 104.

⁷⁴ El presente artículo ya estaba en prensa cuando apareció un trabajo de interés para nuestro problema: Özséb Horányi, «Culture and Metasemiotics in Film», en *Semiotica*, 15:3, págs. 265-284, Mouton, 1975.

Sobre el lenguaje de los dibujos animados*

En la ya amplia literatura de semiótica del cine casi no se le presta atención al lenguaje de los dibujos animados. Esto, en parte, se explica por la posición periférica del propio dibujo animado en el sistema general del arte cinematográfico. Tal posición, desde luego, no tiene nada de natural y obligatoria y puede cambiar fácilmente en otra etapa de la cultura. El desarrollo de la televisión, al aumentar la importancia de las cintas de corto metraje, crea, en particular, las condiciones técnicas para una elevación del status social de los dibujos animados.

Una condición esencial del ulterior desarrollo de la animación es que se tome conciencia de lo específico de su lenguaje y del hecho de que el dibujo animado no es una variedad del cine fotográfico, sino que es un arte del todo independiente con su propio lenguaje artístico, que en muchas cosas se opone al lenguaje del cine de ficción y documental. A estos dos cines los une solamente la unidad de la técnica de distribución, del mismo modo que una unidad análoga une con frecuencia dentro de los límites de las mismas formas organizativas los espectáculos de la ópera y el ballet, a pesar de la diferencia esencial entre sus lenguajes artísticos. Esta unidad organizativa justificada administrativamente no puede ser confundida con la unidad artística.

La diferencia entre el lenguaje del cine fotográfico y el del cine de animación consiste, en primer término, en que la aplicación del principio fundamental —la «imagen en movimiento»— a la fotografía y el

dibujo conduce a resultados diametralmente opuestos. La fotografía se presenta en nuestra conciencia cultural como un sustituto de la naturaleza, se le atribuye la propiedad de ser idéntica al objeto (tal valoración determina no las propiedades reales de la fotografía, sino el puesto de la misma en el sistema de los signos culturales: cada cual sabe que en el retrato de una persona allegada realizado por un buen pintor vemos más parecido que en cualquier fotografía, pero cuando se trata de la exactitud documental, en el caso de la captura de un criminal o en un reportaje periodístico, recurrimos a la fotografía). Cada foto aislada puede estar bajo sospecha en lo que respecta a la exactitud, pero la Fotografía es sinónimo de la exactitud misma.

La fotografía en movimiento continúa naturalmente esa propiedad fundamental del material de partida. Esto conduce a que la ilusión de realidad devenga uno de los elementos principales del lenguaje del cine fotográfico: sobre el fondo de esa ilusión se hace particularmente significativa la convencionalidad. El montaje, las tomas combinadas, reciben una resonancia contrastante, y todo el lenguaje se dispone en el campo de juego entre la realidad no signica y la representación signica de la misma.

La pintura en unión de la fotografía es percibida como convencional (en unión de la escultura o de cualquier otro arte podría ser percibida como «productora de ilusión» y «natural», pero, al hallarse en la pantalla, recibe como antítesis la fotografía). En la medida en que el movimiento armoniza de manera natural con la naturaleza de la fotografía «natural», contradice la imagen dibujada pictórica «artificial». Para el hombre acostumbrado a los cuadros y dibujos, el movimiento de los mismos debe parecer tan antinatural como el inesperado movimiento de las estatuas. Recordaremos qué extraña impresión produce en nosotros ese movimiento hasta en una representación literaria («El jinete de cobre», «La Venus de Illes») o teatral («Don Juan»). La introducción del movimiento no reduce, como ocurría con la fotografía, sino que aumenta el grado de convencionalidad del material inicial del que se sirve la animación como arte.

Las propiedades del material nunca le imponen al arte limitaciones fatales, pero, no obstante, influyen en la naturaleza de su lenguaje. Nadie que conozca la historia del arte se pondrá a predecir cómo se transformará un lenguaje artístico inicial en las manos de un gran artista. Esto no impide tratar de determinar algunas propiedades básicas del mismo.

Una propiedad de partida del lenguaje de la animación consiste en que éste opera con signos de signos: lo que pasa ante el espectador en

* «O iazyke mul'tiplikatsionnyj filmov», *Semiotičeskije Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetused, núm. 10, 1978, págs. 141-144. Reproducido en I. M. Lotman, *Lebrannyye proizvedeniya*, t. III, Tallin, Aleksandra, 1993, págs. 323-325.

la pantalla es una representación de una representación. Además, si el movimiento duplica la capacidad de producir ilusión de la fotografía, la propia fotografía duplica la convencionalidad del cuadro dibujado. Es característico que el filme de animación, por regla general, se orienta al dibujo cuyo lenguaje tiene un conjunto de rasgos específicos claramente manifiesto: a la caricatura, el dibujo infantil, el fresco. Así pues, al espectador se le propone no una imagen cualquiera del mundo exterior, sino una imagen del mundo exterior en el lenguaje, por ejemplo, del dibujo infantil en traducción al lenguaje de la animación. La aspiración a conservar sensible la naturaleza artística del dibujo, a no atenuarla en favor de la poética del cine fotográfico, sino a subrayarla, se manifiesta, por ejemplo, en cintas tales como «El cazador» de Rein Raamat (Tallinfilm), donde no sólo se imita el tipo de dibujo infantil, sino que también se introduce la discontinuidad: el paso de un cuadro inmóvil a otro se realiza mediante un salto que imita el paso fugaz de las hojas con dibujos ante el espectador. Lo específico del dibujo es subrayado de una u otra manera en casi todas las cintas dibujadas (cfr. lo específico de la caricatura en *La isla* y las ilustraciones para el libro infantil en *Winnie-the-Pooh* de E. Jitruk, los frescos y miniaturas en *La batalla de Kérbentis* de I. Ivanov-Vano e I. Norshtein²⁰; presenta un extraordinario interés desde este punto de vista *El arpa de cristal*, un cuento maravilloso en el que todo el *sujet* dibujado está construido sobre conocidas imágenes de la pintura mundial: el terrible mundo de codicia y esclavitud en el principio de la cinta es revelado por una cadena de imágenes en movimiento procedentes de cuadros de Salvador Dalí, el Bosco y otros artistas, pero, transfigurado de manera prodigiosa, revela en cada hombre al personaje de lienzos de maestros del Renacimiento que se halla oculto en él). La tendencia señalada es confirmada también por la experiencia de la utilización de muñecos para el filme de animación. El traslado del muñeco a la pantalla cambia esencialmente la naturaleza del mismo con respecto a la semiótica del teatro de muñecos. En el teatro de muñecos la «muñequidad» constituye un fondo neutral (es natural que en el teatro de muñecos actúen muñecos!) sobre el que se presenta la semejanza entre el muñeco y el hombre. En el cine el muñeco sustituye al actor vivo. Pasa a primer plano su «muñequidad».

²⁰ Es interesante que en los cuadros de este filme se imita no sólo el tipo de dibujo del fresco y el icono rusos antiguos, sino también su presente aspecto habitual para nosotros: se imitan las grietas de la pintura!

Tal naturaleza del lenguaje de la animación hace que esta especie de cine sea extraordinariamente adecuada para la transmisión de diversos matices de ironía y la creación de un texto de ficción. No por casualidad uno de los géneros en los que a la cinta dibujada y a la de muñecos les esperaban los mayores éxitos fue el cuento maravilloso para adultos. La idea de que el cine de animación está reservado genéricamente para el espectador de edad infantil es errónea en la misma medida en que lo es que los cuentos maravillosos de Andersen sean considerados libros infantiles, y el teatro de Schwartz, teatro infantil. Los esfuerzos que realizan personas que no entienden la naturaleza y lo específico del lenguaje del filme de animación con el fin de someterlo a las normas del lenguaje del cine fotográfico, como si éste fuera más «realista» y serio, están basados en un malentendido y no pueden conducir a resultados positivos. El lenguaje de ningún arte, por sí mismo, debe ser objeto de evaluación. No es posible decir que el lenguaje del drama es «mejor» que el lenguaje de la ópera y el del ballet. Cada uno de ellos tiene su conjunto de rasgos específicos, que influye en el puesto que ocupa el arte dado en la jerarquía de los valores de la cultura de tal o cual época. Sin embargo, ese puesto es móvil, la situación de cada arte está tan sometida a cambios en el contexto cultural general como las características de su lenguaje. Pero, para rechazar el reproche de falta de seriedad, basta con recordar que en el marco del relato irónico se crearon monumentos del arte mundial tan importantes como *Don Juan* de Byron, *Ruslán y Liudmila*, *Evgueni Onéguin* y *Una casita en Kolomna* de Pushkin, cuentos maravillosos de Hoffmann, óperas de Stravinski y muchos otros.

El camino ulterior de la animación hacia su afirmación como un arte independiente no está en borrar las particularidades de su lenguaje, sino en la toma de conciencia y desarrollo de las mismas. Uno de tales caminos, según parece, puede ser la unión, en una sola totalidad artística, de diversos tipos de lenguaje artístico y diversas medidas de convencionalidad, en consonancia con el pensamiento artístico del siglo xx. Así, por ejemplo, cuando vemos en el filme *John el Sanguinario* (Tallinfilm) de E. Tuganov (texto de J. Peegel) la unión de un barco pirata tridimensional —un muñeco— con un mapa antiguo bidimensional, por el que el navega, experimentamos una brusca doble agudización del sentimiento de la signicidad y citalidad [*tsitatností*] de la imagen de la pantalla, lo que crea un efecto irónico extraordinario por su fuerza.

Seguramente, también son posibles combinaciones más estridentes. En la combinación de los mundos fotográfico y de animación se esconden considerables posibilidades artísticas, pero precisamente a

condición de que cada uno intervenga en lo que tiene de específico. La conjunción de diferentes lenguajes artísticos (como, por ejemplo, en *El gato Murr* de Hoffmann o en obras de Brecht o Shaw) permitirá ampliar la gama de sentido del relato irónico desde la comicidad ligera hasta la ironía triste, trágica o incluso melodramática.

Lo dicho no restringe, en modo alguno, las posibilidades del cine de animación exclusivamente al relato irónico. El arte actual, con sus variados «textos sobre textos» y la tendencia a la duplicación de los sistemas semióticos, abre ante la animación un amplio círculo de temas que se hallan en los principales caminos de las búsquedas artísticas de la época.

La teoría no debe restablecer límites para la creación artística futura: ella sólo puede indicarle los caminos posibles. La animación cinematográfica es un arte históricamente joven y tiene ante sí muchos caminos.