

Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico

JESÚS G. REQUENA

1. LAS GRANDES TEORIAS

He aquí nuestro objeto empírico: el film, *cualquier* film. ¿Cuál puede ser el concepto teórico que permita su abordaje? Cuáles los instrumentos con que realizarlo?

A primera vista parecería sencillo encontrar, si no la respuesta, sí al menos el lugar donde se debería buscarla. ¿Qué mejor lugar para obtener los pertrechos del análisis fílmico que ese ámbito, ya incluso reconocido por las instituciones académicas, que conforman las teorías cinematográficas?

Sin embargo, la decepción es inmediata: del considerable volumen de escritos dedicados al cine durante un siglo sólo una muy pequeña parte se ha ocupado ya sea de analizar films o de reflexionar sobre los instrumentales teóricos necesarios para realizar tal análisis.

Cierto es que una buena parte de estos escritos han tenido por objeto —si aceptamos la clarificadora distinción metziana— no tanto el hecho fílmico como el cinematográfico. Pero no es sobre esto sobre lo que queremos llamar la atención aquí: aún descontando del total las investigaciones psicológicas, sociológicas, históricas, económicas, etcétera, que han sido dedicadas al hecho cinematográfico, podremos constatar todavía que del volumen, ahora menor, de reflexiones dedicadas al hecho fílmico sólo una mínima parte ha afrontado problemas de análisis. Realizada esta esquemática resta (hecho fílmico = cine menos hecho cinematográfico) nos encontramos con la más notable paradoja: la inmensa mayoría de los análisis de films con que contamos son, de hecho, *análisis de films en cuanto hecho cinematográfico*, es decir, objeto de aproximaciones realizadas desde disciplinas que, por su exterioridad, son incapaces de rendir cuentas de esos hechos y

procesos formales que constituyen lo que provisionalmente aceptaremos en denominar lo «fílmico».

Déficit tan notable plantea un interrogante: ¿Cómo explicar tamaño desnivel entre la acumulación de teorías cinematográficas y la escasez de propuestas teóricas para el análisis de films? Sin duda debe existir aquí un extraño cortocircuito porque ¿no es acaso en el análisis de los objetos empíricos —en nuestro caso los films— donde una teoría debe validarse, donde debe medir su potencial explicativo?

Sin duda, una primera explicación puede ofrecerse a esta paradoja: durante décadas las teorías cinematográficas han tenido por objetivo la reivindicación del cine como fenómeno artístico y por ello se han visto fácilmente seducidas por esa ideología de la inefabilidad del arte¹ que, desde muchas de las grandes estéticas (filosóficas), ha anatemizado todo proyecto de análisis de los objetos artísticos. Pero por mucho que aún puedan quedar huellas de tan transnochada ideología en amplios sectores de la crítica cinematográfica (esa crítica naïf que se conforma todavía con la descripción fenomenológica de las respuestas emocionales de sus autores ante los films comentados) parece claro que no puede ser ésta una explicación suficiente. De hecho, una buena parte de las teorías de cine de matriz estético-filosófica ha recusado de manera neta el tópico de lo inefable; por otra parte, en ningún caso podría argumentarse la presencia de éste en todas aquellas investigaciones fílmicas que por tener su punto de partida en disciplinas como la psicología (Arheim, Mitry...) o la semiología (Metz, Garroni, Lotman...) se han desarrollado siempre en el exterior de toda problemática filosófica.

Pero si en algo se asemejan todas estas teorías del cine, por lo demás tan diferentes entre sí, provenientes unas de la filosofía y reclamándose otras de disciplinas diversas de científicidad probada, es precisamente en la interrogación ante cuya respuesta se ordenan sus aparatos discursivos. ¿Qué es el cine? o, más exactamente, ¿qué constituye la diferencialidad de lo fílmico con respecto a otros hechos artísticos o semiológicos? Es ésta, en todos los casos, la pregunta que rige estos discursos y que, de una u otra manera, al constituir lo «fílmico» en su concepto teórico ansiado, lo antepone como objeto de reflexión predominante. Es así cómo la reflexión sobre el film queda

¹ En un cierto sentido, cualquier objeto es inefable: definición o descripción ninguna puede rendir cuentas de él en su totalidad. Esto lo sabemos, cuando menos, desde Kant. Pero cuando esto se olvida la calificación de inefabilidad, al quedar inevitablemente ligada a la distinción de los objetos entre inefables y descriptibles —analizables—, presupone siempre un reclamo de conductas religiosas hacia los primeros. Al igual que en otro tiempo lo inefable era lo divino, existe todavía una tradición burguesa que confiere a lo artístico la calificación de inefabilidad para así separarlo del resto de los objetos y de los procesos sociales y, finalmente, mixtificarlo.

permanentemente aplazada: sólo interesa como objeto portador de esa especificidad de lo filmico que permitirá al cine ser reconocido como arte y/o como lenguaje autónomo, según las referencias teóricas (estéticas o/y semiológicas) que orientan estos discursos.

Muchas han sido las teorías formuladas, desde Canudo hasta Bazin, desde Delluc hasta Aristarco, desde Einstein hasta Metz; muchas también las definiciones de lo específico filmico: la luz, el movimiento, la fotogenia, el montaje, un determinado realismo, algunos peculiares códigos cinematográficos... Pero en cualquier caso, y al margen de la indiscutible productividad de muchas de estas reflexiones, todas ellas se han encontrado una y otra vez con un obstáculo irrecusable: la profunda heterogeneidad de los films. Para aquellas teorías del cine cuya reflexión sobre lo específico se enmarcaba en un proyecto de carácter normativo (definir qué debe ser el cine, separar los films «realmente filmicos» de los que no lo son), y tal era, en manera más o menos encubierta, el objetivo de la mayoría de las teorías de cine de vocación estética, este hecho no constituía un obstáculo: la definición de lo filmico (de lo que hacía del cine *un* arte) daba los criterios con los que la crítica podría diferenciar los films artísticos de la morralla. Pero, en cualquier caso, ningún lugar había aquí para el análisis; lo que importaba no era analizar los films, sino reconocer en ellos la presencia —o la ausencia— de lo que les convertía en obras del séptimo arte.

Pero para las otras teorías del cine, aquellas que, por su mayor desapego hacia las vocaciones especulativas y normativas, buscaban tan sólo en lo filmico la presencia de un lenguaje autónomo que permitiera establecer la especificidad semiológica del cine, esta notable heterogeneidad de los films no podía dejar de constituir un grave problema: su proyecto científico hacía urgente la verificación de sus hipótesis en el ámbito de la práctica analítica. Y, sin embargo, esos diversos códigos cinematográficos que debían rendir cuentas de lo específico filmico resultaban, cada vez que se abordaba el análisis de films, demasiado débiles o de presencia demasiado poco relevante, cuando no totalmente ausentes en determinadas obras filmicas. Por ello mismo, el análisis, cuando se practicaba —y siempre al precio de escoger determinados films idóneos— servía, en el mejor de los casos, para constatar la presencia de lo «filmico» en los films escogidos, pero nunca para rendir cuentas del film como tal —de su potencia creativa y signficante, de su singularidad.

Estas son pues, a grandes rasgos, las causas de ese notable déficit que, durante décadas de reflexiones sobre el cine, ha pesado sobre el análisis filmico. Las estéticas normativas lo han ignorado sistemáticamente. Poco interés tiene contestarlas en cualquier caso, pues parecen sometidas a una crisis irreversible por mucho que los «manuales de

cine» que siguen apareciendo en el mercado pretendan recuperarlas periódicamente. Por su parte, las aproximaciones semiológicas que, como las de Metz o Eco² se ocuparon en su momento de enunciar los códigos o articulaciones específicas del lenguaje cinematográfico, atraviesan hoy una crisis no menos considerable. En la confrontación con los films concretos ese «específico filmico» que debía sustentar la autonomía del lenguaje cinematográfico se muestra, sistemáticamente, irrelevante, cuando no directamente indeterminable.

2. DE «LO FILMICO» A LOS FILMS

En la actualidad, la discusión sobre lo específico filmico ha sido abandonada casi totalmente. Sin embargo, este abandono no parece haberse saldado en forma productiva. Tras décadas de discursos orientados a la definición de lo filmico se ha sucedido el silencio, sin que nadie se haya decidido a establecer el necesario balance teórico de tantos y tan prolongados esfuerzos.

En este contexto, y desde hace aproximadamente una década, se ha producido, en el ámbito de las investigaciones filmicas, un notable desplazamiento. De lo filmico como objeto nodal de reflexión se ha pasado, sin solución de continuidad, a los films, al estudio de su funcionamiento, en la perspectiva de la elaboración de dispositivos útiles para su análisis. En el punto de arranque de esta nueva orientación se encuentran, sin duda, los hombres de la segunda generación de *Cahiers du Cinema*. En el contexto de una amplia confrontación con los discursos que, de matiz estructural, reordenaron poderosamente el espacio de las ciencias humanas (la revisión epistemológica del marxismo que conduciría a la formulación de una teoría de la ideología —Althusser y su equipo—; la relectura del psicoanálisis a la luz de la lingüística saussuriana y del proyecto semiológico a partir de ella formulado por Levi-Strauss —Lacan—; la crítica de la lingüística y la semiología estructural a partir del marxismo y del psicoanálisis que conduciría a la emergencia de conceptos como discurso —Benveniste—, escritura —Derrida— y texto —Barthes, Kristeva—; etc.), los hombres de *Cahiers du Cinema* pusieron las primeras bases para el estudio —no especulativo, sino analítico— de los films. Fue el momento, entre otras cosas, de dos grandes relecturas: la de André Bazin (despojándose, por primera vez, sus ricas intuiciones críticas de los ropajes metafísicos que las acompañaban) y la de Eisenstein (re-

² Debe notarse que Eco, en la revisión y desarrollo de *La estructura ausente* que constituye su *Tratado de semiótica general* (Lumen, Barcelona, 1977) ha eliminado el capítulo dedicado a la «doble articulación» del «lenguaje cinematográfico».

conocible ya como el primer analista riguroso de las redes formales del film).

En la actualidad, el proyecto emprendido por *Cahiers* se ha prolongado en un amplio haz de investigaciones, desarrolladas desde los más diversos lugares (y en muchos casos contradiciendo eficazmente las propuestas cahieristas). Los trabajos de múltiples estudiosos configuran hoy un ámbito de reflexión filmica suficientemente productivo. Muchas son, sin duda, las divergencias, muchos los enfoques contrapuestos. Pero algo, en todo caso, permite definir un criterio unitario: la afirmación del film como texto, hecho de lenguaje del que debe rendirse cuentas en términos teóricos, es decir, analíticos y no especulativos.

Sucede, sin embargo, que a pesar de tan fructuosos avances, hay cuestiones nodales —pues de ellas depende el estatuto teórico de estas investigaciones— que quedan todavía pendientes. Se aborda el film como texto, de acuerdo, pero ¿qué es un texto filmico? Hasta ahora en el ámbito del cine —pues en otros terrenos se ha llegado más lejos— el enfoque textual se muestra borroso, impreciso, más fácil de ser definido por lo que excluye que por aquello que ha de constituir su positividad. Sin duda: el análisis textual exige someterse al film, dejar al margen las consideraciones sociológicas sobre su consumo, las lecturas psicológicas (sobre los personajes o sobre su autor...), todo aquello que durante décadas ha llevado a la crítica cinematográfica a concebir el film como un espejo de su exterioridad (sea ésta el autor, la lucha de clases, la sociedad, la historia...) y no como espacio de un trabajo específico, como lugar de una materialidad de la que algo debe decirse³.

3. ¿LENGUAJE CINEMATOGRAFICO?

Afrontar el film como texto es, antes que nada, reconocerlo como *discurso*, es decir, reconocerlo, en el ámbito de la problemática del lenguaje, como algo perteneciente a la esfera del *habla* más que a la de la *lengua*, a la del *mensaje* más que a la del *código*, a la de la *performance* más que a la de la *competence*. Pero no existe habla sin lengua, mensaje sin código, performance sin competence. Ahora bien, el film es discurso, pero, ¿de qué lenguaje? Es decir: ¿con respecto a qué sistema el film puede ser pensado como discurso?

Se hace aquí inevitable abordar el problema del «lenguaje del cine»

³ Hemos tratado de esbozar esta «imagen negativa» de la problemática abierta por la consideración del film como texto en nuestro trabajo «Film, texto, semiótica», *Contracampo*, núm. 13, junio 1980.

o, si se prefiere, del «lenguaje fílmico». Pero este es también, al mismo tiempo, el problema, más general, de los «lenguajes artísticos».

Un lenguaje es, antes que cualquier otra cosa, un sistema estructurado de signos, cuyo ejercicio permite la transmisión de información. No sorprenderemos a nadie con una definición como ésta que, coherente con la lingüística estructural, es también compatible con las teorías de la información y de la comunicación. Se hace referencia aquí al código como matriz de posibilidades articulatorias y a la comunicación (o transmisión de información) como utilidad social del lenguaje.

A partir de una definición como ésta muchos lenguajes resultan identificables: el verbal, los diversos lenguajes icónicos, gestuales, etcétera. Sin embargo, no sucede lo mismo con los llamados «lenguajes artísticos». En primer lugar, porque en un objeto artístico cualquiera —y el film es probablemente el más notable en este sentido— puede reconocerse con facilidad la presencia de diversos lenguajes. En segundo lugar, porque en el interior de una cualquiera de las artes mejor definidas históricamente pueden encontrarse con facilidad objetos profundamente disímiles en cuanto a los lenguajes en ellos movilizados, mientras que, sin embargo, cada uno de ellos por separado se encontrará probablemente más próximo a objetos artísticos pertenecientes a otras artes.

Afirmaciones como estas pueden resultar a primera vista harto sorprendentes, tal es el conformismo con el que se aceptan demasiado irreflexivamente las viejas clasificaciones de las artes. Sin embargo, creemos que unos pocos ejemplos bastarán para clarificar nuestras afirmaciones. Tomemos —¿por qué no?— la literatura, para las miradas superficiales sólo un lenguaje (tal y como acabamos de definir esta palabra) la *anima*. Excluiremos, para mayor simplicidad, el problema de las diferencias —notables— entre lengua y escritura. Dasiel Hammet, por ejemplo: su escritura está plagada —por no decir articulada— de actos y gestos descritos. En otros términos: actos y gestos representados por mediación de la escritura y que sólo pueden ser leídos a partir de determinados códigos (posturales, gestuales) que nada tienen que ver con la lengua. ¿Cómo encontrar algo parecido, por ejemplo, en un poema de Góngora? ¿Cómo explicar, desde la aceptación de los «lenguajes artísticos», la actuación en Hammet de códigos proxímicos totalmente exteriores a Góngora? Sin duda en la escritura de ambos un mismo lenguaje está presente, ambos trabajan a partir de la lengua. ¿Pero no está también presente ésta en muchas de las obras pictóricas modernas a modo de palabras, frases o incluso fragmentos de discurso escrito incorporado a la superficie del lienzo⁴? Y por

⁴ Y podríamos llegar más lejos: ¿no está la lengua siempre presente desde el mismo momento en que la obra pictórica posee un *título*?

otra parte, el texto hammetiano, ¿no comparte sus códigos proxémicos con muchos films o comix?

¿Dónde están, entonces, los límites? ¿Dónde esos lenguajes específicos que, en opinión de muchos, permiten identificar cada una de las artes? ¿No están más próximos entre sí muchas pinturas y muchos films abstractos —aquellos, por ejemplo, que elaboraron algunos de los hombres de la vanguardia francesa de los veinte— que cada una de estas pinturas con respecto a Miguel Angel o cada uno de estos films en relación a John Ford? Quizá sí, quizá no. Pero, *en cualquier caso*, lo que ya no parece viable es seguir obcecándose en afirmar la existencia de un «lenguaje cinematográfico» o de un «lenguaje literario». Podríamos seguir indefinidamente suministrando más y más ejemplos⁵.

Algo resulta evidente: que es un proyecto imposible el de reconocer la identidad diferencial de cada arte, ya sea en términos de sustancia de la expresión ya en términos de código. Se dice que la literatura se hace con palabras pero eso es decir demasiado poco: se hace también, por ejemplo, con imágenes. Y se hace, también, con muchas otras cosas. ¿Cómo explicar, si no, el trabajo del espacio en los poemas de Maiacowsky? ¿Y con qué se hace la pintura? ¿Existe algún material que no sea susceptible de formar parte de la materialidad textual de un cuadro?

No es, por tanto, la sustancia de la expresión —por utilizar el preciso término hjemsleviano— lo que permite identificar un arte. Mucho menos puede serlo el código. Existen códigos presentes en obras de arte bien diferentes —la perspectiva, por ejemplo— y existen códigos presentes tan sólo en una parte de las obras de un arte determinado —verbigracia: el encadenado (presencia/ausencia) como signo de puntuación narrativa en el cine clásico americano—. Pero no existen códigos presentes en todas y cada una de las obras de un arte determinado y totalmente ausentes en las obras pertenecientes al resto de las artes.

En otros términos: no es posible un refrendo semiológico de la identidad diferencial de cada una de las artes. Pero no sólo esto: parece incluso imposible encontrar un refrendo cualquiera —extrasemiótico, por tanto— que permita definir lo específico de un arte. Y dando un paso más: toda definición de un arte —apoyada en criterios semióticos o extrasemióticos— es inevitablemente reductora, incapaz de rendir cuentas de la totalidad de objetos socialmente reconocidos como pertenecientes al arte en cuestión. Y por ello, al mismo tiempo

⁵ El teatro, por ejemplo: ¿no está el mimo más cerca del cine narrativo mudo que del teatro de Sofocles? Sí y no, esa es sin duda la respuesta. Pero introduce la suficiente ambigüedad como para que pueda aceptarse como evidente la existencia del «lenguaje teatral».

que reductora es, incluso a su pesar, normativa: pretendiendo decir lo que un arte *es*, acaba, inevitablemente, diciendo lo que *debe ser*⁶.

4. EL LENGUAJE

Pero volvamos a lo que en este escrito nos ocupa. Si no tiene sentido —más allá del meramente metafórico— hablar de «lenguaje cinematográfico», ¿con respecto a qué lenguaje puede pensarse el film como discurso? ¿Deberemos, tras constatar el fracaso de tantos esfuerzos semiológicos, renunciar a pensar el film en tanto que hecho de lenguaje?

Una precisión es necesaria: negar la existencia de un «lenguaje cinematográfico» no significa afirmar que el film —cualquier film, como cualquier objeto artístico— no sea un *hecho de lenguaje*. Significa, tan solo —y pensemos que los ejemplos presentados hasta aquí justifican este enunciado— afirmar la *heterogeneidad semiótica del film* —y del objeto artístico en general—. Un film moviliza varios lenguajes, multitud de códigos —los comparte con otros films pero no con todos los films, como los comparte, o puede compartirlos, con textos artísticos no fílmicos⁷.

Y ésta es la consecuencia de esa heterogeneidad semiótica del film: un film es un discurso, pero lo es *no por relación a un lenguaje determinado, sino en relación al volumen total del Lenguaje*. Este lenguaje del que ahora hablamos, y que escribimos con mayúscula para diferenciarlo, no debe ser pensado como un sistema de sistemas, o al menos no tan sólo como eso. Es, más que un sistema, un *universo de sistemas y de discursos*: podría identificarse con la totalidad del orden simbólico, tal y como éste ha sido definido por Jacques Lacan⁸.

5. TEORIA DEL TEXTO

He aquí a donde hemos llegado: la imposibilidad de definir al film como discurso por relación a un lenguaje determinado (el «cinematográfico»), el reconocimiento de que su forma de ser discurso

⁶ ¿Cuántas veces será necesario recordar que no todo cine es necesariamente *narrativo*, ni siquiera necesariamente *representativo*?

⁷ Plantear entonces el problema de la definición de los lenguajes artísticos en términos, no ya de especificidad de códigos, sino en los de combinaciones específicas de códigos inespecíficos, tal como ha propuesto Garroni (*Proyecto de semiótica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975) resulta igualmente inviable.

⁸ Para el seguimiento de este concepto es necesario remitir a la totalidad de la obra lacaniana y, muy especialmente, a *El Seminario* (actualmente en publicación por Paidós, Buenos Aires).

convoca a la totalidad del Lenguaje, conduce, consecuentemente, a renunciar a toda especificidad de lo fílmico (y de lo pictórico, lo literario, etc.) y, por tanto, exige buscar en otro lugar el concepto teórico que permita guiar el abordaje analítico del film. Desde este momento, y si las premisas hasta aquí expuestas son aceptadas, será necesario afirmar que la teoría fílmica, por la imposibilidad de constituir «lo fílmico» en su objeto teórico, habrá de ser aceptada como un *dominio* de investigación, pero en ningún caso como una *disciplina teórica* dotada de estatuto teórico autónomo.

Y por ello: un dominio de investigación perteneciente a una disciplina de nivel superior, precisamente aquella que sea capaz de rendir cuentas de esa heterogeneidad semiótica que caracteriza *tanto al film como a muchos otros discursos* (especialmente —pero no únicamente— los artísticos).

Tal disciplina no puede ser otra que una *Teoría del Texto*, si aceptamos como una primera definición aproximativa de texto la de *discurso semióticamente heterogéneo*.

Pero antes de seguir adelante serán necesarias algunas precisiones sobre la noción de *discurso*. Será necesario, entre otras cosas, responder a esta pregunta: ¿puede existir un discurso homogéneo?

6. DISCURSO: MENSAJE/TEXTO

El rigor epistemológico del proyecto saussuriano llevó a su autor a definir con precisión su objeto teórico: la *lengua*, y no el *habla*, era este objeto. Quedaban así definidos los límites precisos de la lingüística estructural: *teoría de la lengua* (en cuanto sistema estructurado y generador) pero, en ningún caso, *teoría del lenguaje*.

Las primeras semiologías, lejos de reconocer el límite epistemológico definido por Saussure, se apresuraron a modelarse sobre la lingüística estructural; el expediente de esta simplificación fue la concepción del habla (del discurso) como mero epifenómeno que debía quedar explicado por la simple descripción del sistema (la lengua, el código) que lo hacía posible. La proliferación de «lenguajes artísticos» no fue otra cosa que el lógico producto de esta concepción reductora; allí donde había hechos de lenguaje debía postularse, mecánicamente, la existencia de sistemas estructurados capaces de rendir cuentas de su funcionamiento semiológico.

Pero no se trata, con esto, de poner en cuestión las indiscutibles virtudes de estos primeros esfuerzos semiológicos, sino, tan sólo, de definir sus límites: si la problemática del discurso quedó inexplicada, la del código, en cuanto condición de posibilidad del discurso, fue no-

tablemente dilucidada; con ella, la problemática de la comunicación quedó, por primera vez, formulada en términos rigurosos.

Todo lenguaje es una *institución social*, está compuesto por un sistema estructurado de signos y de reglas de articulación (el código) y por la totalidad empírica de sus ejecuciones (el habla, los discursos). La función social de las instituciones constituidas por cada uno de los lenguajes es la *comunicación* (= transmisión de información): el código la hace posible y sus ejecuciones la materializan.

Sin duda, el reconocimiento de la comunicación como función social de todo lenguaje ha sido el punto de partida de la lingüística y las semiologías modernas. A ello se ha debido el que éstas hayan centrado sus investigaciones en el aspecto estructurado de los lenguajes: en sus códigos, con menoscabo de esa otra dimensión que constituyen los hablas, los discursos.

Sin embargo, es en el espacio de los discursos donde los lenguajes se hacen, es decir, donde trabajan y *se* trabajan. Los códigos sólo pueden ser pensados en términos de sincronía: son estructuras siempre ya estructuradas y, en cuanto tales, posibilidad misma del acto comunicativo. Pero el discurso no se agota en acto comunicativo; en él hay algo más que aplicado ejercicio de código: ese algo más irreductible a la comunicación (que es, recordémoslo una vez más, una relación social de intercambio de información mediada por el código) es el trabajo mismo del lenguaje que lo conduce a su constante mutación. La existencia de ese algo más, de ese otro volumen del lenguaje, ha sido indicada por algunos autores (Derrida, Barthes, Kristeva...) con el término de *texto*, reencontrado, no por casualidad, en una relectura de la obra de Hjelmslev en la que, a diferencia de la saussuriana, se ponía ya en cuestión la secundariedad de ese otro aspecto del lenguaje que es el habla y que conducía a un desmedido predominio de los conceptos de código y de signo.

Pues bien, para señalar la importancia y la complejidad de lo que se juega en el discurso (preferimos este término al de habla para evitar los equívocos generados por su sentido lingüístico) definiremos en él dos grandes aspectos o dimensiones. Uno de ellos responderá a la presencia del código en el discurso, a lo que de él se ejecuta para que pueda producirse comunicación: el *mensaje*. Definiremos mensaje como la presencia del código en el discurso o, si se prefiere, como el aspecto comunicacional del discurso. Pero dado que el discurso no se agota en acto comunicativo, dado que en él el lenguaje trabaja y en él se operan las transformaciones que posteriormente se saldarán en mutaciones del código, definiremos el *texto* como el aspecto productivo —creativo, si se prefiere— del discurso en cuanto lugar donde el lenguaje trabaja.

Evidentemente, no hay texto sin mensaje ni mensaje sin texto. Pero lo que sí hay, y en todos los grados posibles, es, en cada discurso, diferentes dominancias de una u otra de estas dimensiones. Por poner sólo dos ejemplos sencillos, afirmaremos que en buena parte de la información periodística de los diarios modernos nos encontramos con discursos fuertemente dominados por su aspecto de mensaje⁹, mientras que en un buen poema, de Juan de la Cruz o de Mallarmé, será predominante su dimensión textual. Pero igual que en todo discurso artístico hay siempre un mensaje (es decir: una información dispuesta para ser comunicada), en todo discurso de voluntad inequívocamente informativa existirá una dimensión textual. Y esto por la sencilla razón de que todo discurso es siempre más que una ejecución del código que lo hace posible. ¿Por qué? Porque un código es una institución abstracta, inmaterial, un sistema de diferencias entre un número limitado de significantes. Pero, y esto lo señaló Saussure de manera precisa, un significante es siempre inmaterial o, si se quiere, negativo: no es otra cosa que lo que lo diferencia de los otros significantes. Insistimos: careciendo de materialidad, no es otra cosa que diferencia (así define Hjelmslev¹⁰ la «forma de la expresión»).

En un discurso, en cambio, el significante, para actuar, debe materializarse, con lo que inevitablemente queda cargado *en exceso*. Esa materialidad que lo hace sensible (visible, audible...) introduce una irreductibilidad en él (una «suciedad» material) que es extraña a su ser de significante. Se trata, Hjelmslev lo nombró aunque sin saber llegar más lejos, de la «materia de la expresión».

O en otros términos: todo acto comunicativo presupone la ejecución de un sintagma presupuesto en el código. Ahora bien, tal sintagma, en cuanto posibilidad articulatoria prevista por el código, debe *materializarse*, en el sentido literal de este término. Materialización que es, de por sí, un *trabajo*: cada vez, de nuevo, la virtualidad formal (en el preciso sentido saussuriano de la palabra «formal») debe confrontarse con la materia y reducirla —he aquí, ya, el lenguaje trabajando(se)—, pero nunca podrá lograrlo del todo, esta última irreductibilidad (Barthes¹¹ la ha nombrado con la palabra «grano») de la materia quedará presente en el discurso.

Esto es el *texto*: *el ámbito —interior a todo discurso— donde el lenguaje trabaja, donde su virtualidad formal —el código— se enfrenta*

⁹ Todas las «funciones del lenguaje» definidas por Jakobson (*Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975), excepción hecha de la función poética, son integrables en lo que aquí denominamos «mensaje».

¹⁰ Louis HJELMSLEV: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1974.

¹¹ Roland BARTHES: «El grano de la voz», en *¿Por dónde empezar?*, Tusquets Ed., Barcelona, 1974.

con ese continuum amorfo que Hjelmslev denominó «sustancia de la expresión».

7. MENSAJE: DISCURSO AUTORREDUCTOR. DISCURSO REDUCIDO

Respondamos ya, pues, a nuestra pregunta: *todo discurso es un hecho semiótico heterogéneo*. Para obtener algunas deducciones pertinentes a esta afirmación retomaremos el ejemplo del artículo de información periodística, tal y como suele ser servido por la prensa diaria más «objetiva».

Hasta aquí hemos señalado el coste de la materialización del sintagma. Estamos pues, todavía, en el ámbito de la frase, límite mismo entre la semiótica de la lengua (la lingüística) y la del discurso. Pues bien, en este mismo ámbito, la materialización del significante convoca ya a otros códigos que no son los de la lengua. Una primera *elección* se impone: la del tipo de letra, su tamaño, su forma. He aquí nuevos *excesos*. Pero el discurso encadena frases ¿qué tipo de ritmo marcará el discurso? Nuevas elecciones se imponen (y siempre que *se elige entre opciones ya codificadas o susceptibles de codificación*, nuevos códigos, definidos o definibles, siguen apareciendo). ¿Cuál será la disposición de las palabras y las frases sobre el papel? ¿Qué dialéctica ligará al grueso del discurso con su título?... No enunciarnos más que las primeras elecciones, las más obvias —y por ello casi invisibles—. Mucho podría decirse de cuestiones mucho más complejas (articulación narrativa, isotopía del discurso, grado de metaforización, códigos semánticos movilizados...).

No parece haber lugar a dudas; nuestro ejemplo responde a la definición del discurso como hecho semiótico heterogéneo. No podría ser de otra manera, pues, lo hemos advertido, no existe discurso inmune al trabajo del lenguaje; él es, precisamente, el lugar donde este trabajo existe.

Y sin embargo, no por ello debemos de dejar de afirmar el predominio, en el discurso escogido, de su dimensión comunicacional, de mensaje. ¿Por qué? En primer lugar porque, en nuestro ejemplo, cada una de las elecciones realizadas es, en la mayoría de los casos, *la más obvia de entre las posibles*: es así como el discurso que nos ocupa busca borrar su textualidad identificándose —es decir mostrándose idéntico— a la región del intertexto de la que se reclama: la masa de artículos periodísticos a cuyo género se adscribe. En segundo lugar porque, al comportarse así, los aspectos en los que la identificación no se produce en su totalidad, allí donde surgen las mínimas diferencias con respecto al género de adscripción, será donde el lector poten-

cial deberá reparar, donde deberá encontrar la información que habrá de ser descodificada¹². O en otros términos: la gran mayoría de las elecciones presentes en el texto resultarán invisibles (borradas) por su propia obvedad (elecciones *idénticas* a las realizadas por los otros discursos del género en cuestión) y las otras, en cambio, quedarán como las únicas visibles, únicas a las que el lector deberá responder en su trabajo de descodificación. Es decir: *las elecciones obvias tienen por efecto marcar las elecciones no obvias como las únicas pertinentes* para la descodificación¹³.

En suma: el discurso-mensaje es un discurso marcado, *autorreductor*, que limita con precisión los instrumentos de descodificación que su receptor habrá de utilizar. A ello se debe el que su receptor, lejos de convocar al Lenguaje para afrontarlo, se conforme con la movilización de un único lenguaje y de unos cuantos —pocos— códigos más específicos y fuertemente definidos (tamaño del título, códigos semánticos relativos al tema de la información...). Lo que, frente a este discurso-mensaje (que ya podemos definir como el discurso que borra su dimensión textual en aras de la eficacia y precisión de su mensaje), caracteriza al texto artístico es la ausencia de marcas autorreductoras y, por ello mismo, la necesidad de que su receptor movilice, para hacerle frente, la totalidad del volumen del Lenguaje (a la que él tiene acceso).

Pero algo debe tenerse bien en cuenta: al igual que todo discurso autorreductor posee una dimensión textual (cuyo seguimiento reclamará la movilización del Lenguaje), *todo texto artístico puede ser reducido*, y de muchas maneras: la crítica gacetillera suele ser especialista en esta tarea, pero muchos otros factores pueden intervenir en este sentido como, por ejemplo, las convenciones sociales de consumo de objetos artísticos (en constante proceso de mutación), o determinados hechos políticos que induzcan a determinada contextualización del discurso. El cine puede suministrarnos ejemplos suficientes, tanto de lo primero como de lo segundo. Durante décadas, la forma de consumo de films dominante, caracterizada por la indiscriminada ocupación del tiempo de ocio de las masas, imponía una reducción notable del volumen textual de los films (bastaba con la movilización de los códigos mínimos para el seguimiento narrativo del film), hasta el extremo de que esta reducción exterior de los textos

¹² Evidentemente, factores de contextualización inmediata (el periódico del que el artículo forma parte, la sección en la que se incluye...) trabajan también en este sentido.

¹³ Como el lector habrá deducido, lo que aquí señalamos, si bien opta por expresarse en términos semióticos, no por ello deja de ser legible en el marco de la teoría de la información: lo obvio no es informativo, pues no reduce incertidumbre alguna.

ha conducido incluso a la generación posterior de discursos autorreductores de los que el telefilm de serie es el ejemplo más notable^{14 15}.

Por lo que respecta a los factores sociopolíticos de contextualización (y toda contextualización es reductora del texto, aunque sólo sea porque el contexto es siempre reductor de ambigüedad) bastará con citar el tradicional rechazo entre la inteligencia europea de algunos de los géneros clásicos del cine americano en cuanto —y *exclusivamente* en cuanto— portadores de mensajes más o menos apresuradamente calificados de reaccionarios.

8. AL MARGEN DEL CONTEXTO: EL TEXTO

El texto: objeto de Lenguaje donde el Lenguaje trabaja y cuya lectura moviliza la totalidad del Lenguaje.

El lector que haya seguido hasta aquí la lógica de nuestra exposición habrá constatado que todo discurso (presentes o ausentes en él marcas autorreductoras)¹⁶ puede ser objeto de dos tipos de aproximaciones: la que lo aborda como mensaje o la que opta por afrontarlo como texto.

Si se toma partido por la opción del mensaje, por la dimensión comunicativa del discurso, se buscarán en él sus marcas y, sobre todo, se atenderá a su contextualización¹⁷. Sin embargo, si se prefiere interrogar al discurso como texto será preciso *ignorar todo factor contextualizador* (objetivo siempre inalcanzable en su totalidad, pero perseguible de muchas maneras: una de ellas sería, por ejemplo, la de confrontar el texto a todos los —infinitos— contextos posibles. No es la única, en cualquier caso)¹⁸.

¹⁴ De hecho, la recuperación del cine clásico americano que se viene produciendo en los últimos años está directamente asociada a la emergencia de nuevos públicos (minoritarios pero significativos) que, al establecer ante el film una forma de consumo más compleja y sofisticada, son más sensibles a su riqueza textual.

¹⁵ Desde este punto de vista se justifican (en términos históricos más que teóricos) los esfuerzos de tantos estetas del cine decididos a imponer el reconocimiento social del «séptimo arte». Sin duda, este reconocimiento —por muy endeble que sean las argumentaciones que lo sostienen— facilita una aproximación más abierta —menos reductora— a los films por parte de amplios sectores de públicos.

¹⁶ De hecho, no existe un discurso *totalmente* ausente de marcas. Lo hemos dicho: en todo discurso están siempre presentes —en uno u otro porcentaje— las dos dimensiones de que hablamos.

¹⁷ La «lingüística del texto» trabaja eficazmente en esta dirección. Cf., por ejemplo, Teun A. VAN DIJK: *Texto y contexto*, Cátedra, Madrid, 1980, o Siegfried J. SCHMIDT: *Teoría del texto*, Cátedra, Madrid, 1978.

¹⁸ Frente a la posible acusación de que esta propuesta conduciría a perder de vista factores de peso considerable (el contexto de la producción del discurso, por ejemplo) responderemos de la manera más fácil: la reivindicación

Esta necesidad de descontextualización ha sido, por lo demás, reconocida de forma empírica por nuestra cultura. ¿Qué otra cosa es, si no, el Museo?: lugar donde el objeto artístico se evade de todo contexto inmediato para ofrecerse, a su observador, en la puridad de su materialidad textual. Al precio de cargarse de un siempre ambiguo valor mítico (y somos conscientes de la pertinencia de la crítica política de la que éste ha sido objeto)¹⁹, consigue vaciarse de cualquier otro valor social para, evacuado todo otro contexto, sólo aceptar uno: el de su intertexto, es decir, el conjunto de los objetos artísticos —colocados junto a él en el museo— que definen su intertextualidad más inmediata.

Sólo una cosa hay que lamentar: que los museos sigan proyectados en función de las tradicionales clasificaciones de las artes, que no contemos todavía con un Museo de textos. Pero la teoría del texto ya ha comenzado a construir su Museo Imaginario.

9. LAS PERTINENCIAS DEL TEXTO

Hemos pretendido hasta aquí definir el doble volumen del discurso: en cuanto mensaje, movilizador de los códigos pertinentes para su descodificación y, en cuanto texto, espacio donde el Lenguaje trabaja.

De esto debe deducirse que la diferencia entre la dimensión comunicacional y la textual del discurso no es meramente cuantitativa: no se trata tan sólo de que la consideración textual de un discurso deba ocuparse de más códigos (tanto los marcados como los no marcados) que los que han de ocupar a su consideración como mensaje (tan solo, evidentemente los marcados)²⁰. Bien por el contrario, lo que cons-

del film como texto no supone, en ningún caso, el rechazo de cualquier otro enfoque de análisis. Aquí tan sólo pretendemos definir una propuesta, sin pretender por ello que ésta nos permita rendir cuentas del film en exclusividad. Por lo demás, si algo caracteriza a una propuesta teórica es la definición precisa de sus límites, de aquello que opta, en aras de precisión, por dejar al margen.

¹⁹ Crítica que tuvo su comienzo en la comuna de París y que luego se desarrolló y sistematizó en dos grandes momentos revolucionarios: la Rusia bolchevique de los primeros años (especialmente de la mano de constructivistas y productivistas) y mayo del 68. La aceptación de la puesta en cuestión de la función social del arte en las sociedades burguesas no debe conducir necesariamente a la ignorancia de la autonomía de lo estético. O en otros términos: se puede rechazar la mixtificación del objeto artístico de la que es portador el museo sin por ello negar otras utilidades a esta peculiar institución.

²⁰ Tal es la propuesta de Christian METZ en *Lenguaje y cine* (Planeta, Barcelona, 1973, p. 120). La ausencia de matizaciones posteriores parece confirmar su vigencia. De hecho, en la introducción a *Le signifiant imaginaire* (Unión Général d'Éditions, París, 1977, p. 9) Metz niega que la incorporación del enfoque psicoanalítico suponga una revisión de sus afirmaciones anteriores.

tituye la peculiaridad del texto frente al mensaje es que no puede ser reducido a producto de una articulación múltiple de códigos.

Hemos señalado que para que un discurso sea eficaz como mensaje, para que pueda cumplir su misión de transmitir una información *determinada*, deben prefijarse con claridad cuáles de sus elecciones son pertinentes, es decir, qué códigos —los menos posibles: actúa aquí un principio de economía— son necesarios para su descodificación. Dos factores permiten la identificación de estas pertinencias: las marcas del discurso y su contexto. Es así como la materialidad bruta del discurso queda reducida, analizada: de ella sólo interesan los rasgos pertinentes, es decir, aquellos que son pertinentes a los códigos de descodificación que han quedado explicitados. Todo lo demás será *ruido*: excesos de materialidad que deberán ser descartados. De ahí que toda semiótica comunicacional, *por mucho que se ocupe de unidades mayores que la frase, por mucho que se despliegue como semiótica del discurso*, ubicará el concepto de código (o de gramática)²¹ en el vértice de su problemática.

Todo lo contrario sucede, sin embargo, con el texto. El texto es un discurso no marcado, o bien uno que optamos por estudiar sin reparar en sus marcas e inmune a toda reducción impuesta por su contexto. (Es por esto que el objeto artístico constituye su forma social privilegiada. Propongamos un ejemplo clarificador: en el mismo momento en que Andy Warhol coloca la imagen de una botella de coca-cola en el museo —o en el marco descontextualizador de la obra pictórica— ésta pierde toda precisión en cuanto a mensaje socialmente definido y descodificable para mostrarse, inusualmente, como texto. La escultura y la pintura de las vanguardias de nuestro siglo participan constantemente de este redescubrimiento de los objetos más comunes como textos.) Nada, entonces, puede permitirnos, en el texto, determinar las pertinencias, definir de forma inequívoca las elecciones sobre las que reposa el significado. O en otros términos: *en el texto no hay exceso de materialidad o, si se prefiere, lo textual es ese mismo exceso*. Y esta es la consecuencia: *en un texto todo es pertinente o, al menos, todo puede serlo*.

Estas afirmaciones, que a primera vista pueden resultar tan chocantes a la semiótica, encuentran, no obstante, su refrendo cotidiano en la relación del espectador refinado ante el objeto artístico. Lo que prima en esta relación (que podemos denominar *estética* sin el menor reparo) no es la reducción del volumen textual del discurso en

²¹ Tal es el caso, *por ejemplo*, de la teoría del texto propuesta por Van DIJK (*op. cit.*). Debe quedar claro, en todo caso, que el enfoque que aquí proponemos, aunque diferente, no supone en ningún caso el rechazo de tan fecundas investigaciones (de las que puede encontrarse una útil revisión en LOZANO, PEÑA-MARÍN y ABRIL: *Análisis del discurso*, Cátedra, Madrid, 1982).

términos de mensaje sino, bien por e contrario, la aceptación de toda elección operada por el texto (y todo lo que en el texto está es producto de una elección, pues bien podría no estar presente en él) como pertinente. Todo lo que en el texto hay, todas sus rugosidades, todo, en suma, lo que constituye su *tejido* textual (su materialidad) debe ser transitado, *leído*.

10. I LIKE IKE

I like Ike. Esta breve frase, eslogan de una campaña electoral estadounidense, llamó poderosamente la atención de Roman Jakobson. Algo había en ella que no era explicable por las «funciones» comunicativas del lenguaje. Ni la función referencial ni la emotiva, ni la conativa, fática o metalingüística podrían hacerse cargo de ese peculiar ritmo musical, de ese especial efecto sonoro que, a pesar de todo, estaba ahí presente. Para nombrarlo Jakobson habló de *función poética*²².

He aquí en acción ese exceso material del significante realizado, de ese significante que, para vehicular información debe inevitablemente materializarse (las palabras, decía Platón, siempre ensucian la Idea). Ahora bien, si reconocemos la pertinencia, cualquiera que esta sea, del sonido contrapunteado de esas tres «i» y de esas dos «k», ¿por qué no reconocer muchas otras? ¿No es aquí, en todo caso, donde comienza el trabajo de la literatura?

Las lenguas naturales pueden ser objeto, si duda, de múltiples usos. Cuando, en una situación social *determinada* —en un *contexto* dado—, su usuario precisa utilizar la información que le ofrece un determinado discurso operará inmediatamente su reducción: lo analizará en signos y otras unidades más amplias, pero tan sólo en aquellas estrictamente necesarias. ¿Qué sucede en cambio en la literatura? Todo en ella es o puede ser pertinente: cada letra, la forma de cada letra, pues bien pueden ser diferentes, el sonido, cada sonido, los múltiples juegos de sonido, los ritmos, las cadencias, todo aquello que cada palabra puede sugerir, las distribuciones de éstas en el espacio, los blancos del papel..., todos los sentidos múltiples que pueden recorrer el texto, todo, en suma, es pertinente a la mirada *estética*.

Pero, evidentemente, en estas condiciones el código, los códigos, no constituyen ya ninguna seguridad, ningún punto de partida. En estas condiciones afirmar (como lo han hecho Metz y tantos otros) que el texto no es «más que una combinación de códigos»²³ es, en sentido estricto, no decir nada. No son los códigos los que definen el texto,

²² JAKOBSON, *op. cit.*

²³ METZ: *Lenguaje y cine*, p. 107.

sino el texto el que define sus elecciones y estas elecciones pueden estar ya codificadas pero, pueden, también, no estarlo o estarlo de otra manera; pueden, incluso, ser contestadas en el interior del texto. El código no es el convidado de piedra del texto (aunque sí lo sea del mensaje) y esto porque el texto es el lugar donde los códigos (el lenguaje como sistema) se trabajan, nacen, se modifican y mueren.

Es en este preciso contexto donde la semiótica del texto debe proceder a la inversión de la problemática teórica de la semiótica comunicacional, estructural, de modelo saussuriano²⁴. Si en aquélla el código es el punto de partida, objeto de una minuciosa descripción, aquí, en oposición, ha de ser el punto de llegada, objeto de una *explicación* que no es otra que la de su *producción*.

11. EL TEXTO: DIMENSION ESTETICA DEL DISCURSO

He aquí el punto nodal, la tensión esencial de la que nace lo que hemos dado en denominar el *trabajo del Lenguaje*: el significante (que como hecho de sistema —de código— no tiene otra virtualidad que negativa, no es más que ese sistema de diferencias que constituye la forma de la expresión) debe materializarse, debe convertirse en materia de la expresión; es producto, por ello, de la confrontación entre la sustancia (de la expresión) y la forma (de la expresión). La forma, para materializarse, debe *reducir la sustancia*, operar cortes precisos en su continuo material. Hemos constatado cómo esta operación reductora no puede saldarse sin un exceso de materialidad, exceso desdéniable desde el punto de vista del mensaje, pero decisivo para la problemática textual. Decisivo, porque *en el texto este exceso impertinente puede encontrar su pertinencia y, a su vez, ser constituido en significante*²⁵.

Pero hasta aquí hemos seguido este proceso partiendo del código, de una voluntad comunicativa que ha buscado en el código los instrumentos para construir su mensaje, por mucho que, en el discurso que lo soporta, se haya generado la presencia de algo que excede al propio mensaje (y que, desde el punto de vista del mensaje, será descartado como ruido).

²⁴ Julia KRISTEVA (*Semiótica, Fundamentos*, Madrid, 1978) ha planteado la necesidad de esta «inversión», aunque no exactamente en los mismos términos.

²⁵ Es por esto que disentimos tanto de Barthes como de Kristeva cuando hablan de la escritura como *trabajo del significante*. Esta expresión, si puede ser útil frente al texto literario, es del todo insuficiente (incluso en el ámbito mismo de éste) para rendir cuentas del trabajo de la escritura. Por ello optamos por hablar de *trabajo del lenguaje*: trabajo no sólo a partir de los significantes que la lengua ofrece, sino también trabajo por el cual otros aspectos materiales del texto pueden emerger como significantes. El trabajo del lenguaje no es sólo trabajo productor de sentido, sino también, y en sentido estricto, trabajo productor de significantes.

Será necesario ahora, para poder desplegar de manera más neta la problemática del texto, seguir el proceso en dirección opuesta. He aquí un texto, un film: por ejemplo, un tejido de materiales (o de sustancias, para expresarnos con Hjemstev) múltiples. Dos opciones tenemos frente a él. La primera es tomarlo como mensaje, inscribirlo inmediatamente en un contexto dado y, a partir de él, descodificarlo. Obtener de él la información que deseamos (o la que alguien nos ha señalado como deseable, ¿su autor quizá?, ¿la institución que lo ha servido para nuestro consumo?...), pero no es posible descodificar sin definir unos —los menos posibles— códigos precisos. Descartaremos, por tanto, todas las elecciones del texto que los códigos elegidos desechan por impertinentes. El precio de esta opción es, inevitablemente, la reducción del volumen del texto. Frente a él no hemos movilizad el Lenguaje, sino que hemos buscado, en el universo del Lenguaje, tan sólo unos cuantos códigos. La reducción del volumen del texto es inevitable, porque hemos buscado en él, al descodificarlo, una información precisa, aquella capaz de reducir nuestra incertidumbre, es decir, nuestra *angustia*. Pero, al mismo tiempo, hemos *aniquilado nuestro deseo* porque, desde el mismo momento en que hemos reducido el texto a mensaje, ha dejado de ser el espacio de un tránsito y de una interrogación (y no hay deseo sin interrogación). El mensaje es siempre una *respuesta*; no hay por ello lugar en él para el goce. Hemos pretendido atrapar el texto, pero lo hemos perdido por el camino.

En resumen: hemos neutralizado nuestra angustia asignando al texto un sentido, pero el texto, así reducido, *ya no puede ofrecernos placer*. Lo que hemos perdido, en suma, no es otra cosa que *la dimensión estética del discurso: su ser texto*.

Pero resta otro camino posible: reivindicar el volumen del discurso, reivindicar —a Barthes se debe la expresión—²⁶ *el placer del texto*. Placer sólo posible, por lo demás, si arrancamos al texto de todo contexto mediatizador, de toda exigencia de productividad —de eficacia— social predeterminada.

Quizá se nos objete que lo que reivindicamos como pertinente ahora no sea otra cosa que impertinencia. Pues bien, lo aceptamos: las pertinencias del texto no respetan ninguna economía productiva, repelen el concepto de lo productivo (en tanto que valor de cambio²⁷ o

²⁶ Roland BARTHES: *El placer del texto*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974. Pero aceptamos de este texto más la reivindicación de un punto de vista (que debe contar con el deseo) que la articulación teórica en la que se despliega. Especialmente consideramos equívoca la distinción propuesta por el autor entre «textos de goce» y «textos de placer».

²⁷ MARX: *El capital*, vol. I, FCE, México, 1973. A KRISTEVA (*op. cit.*) se debe la introducción de este concepto en el ámbito semiótico.

valor signo²⁸, tal y como es definido en nuestro ordenamiento social. A lo que invita el texto no es a una apropiación de lo real. Esa es la tarea del mensaje; para él el lenguaje no es otra cosa que *instrumento* que permite ordenar el mundo, convertirlo en objeto de apropiación. Pero en el texto el lenguaje es otra cosa que instrumento: el texto no es transitivo, no pone en contacto, como el mensaje, con un mundo ordenado y comunicable. Lo ha señalado Barthes al ocuparse del texto literario: el texto es siempre *intransitivo*²⁹; en él el lenguaje se revela como opacidad interpuesta, como ambigüedad indefinida, es el lugar donde el Lenguaje se muestra, en todo su espesor y en todo su volumen, como el *universo que habitamos*. Si el texto no dice verdad ni mentira (Todorov)³⁰ es porque no es el mundo lo que constituye su objeto. Su objeto es siempre el Lenguaje. *El texto es el lugar de una constante interrogación sobre el Lenguaje*³¹.

En todo caso esa impertinencia que reivindicamos en el discurso, esa improductividad, esa excedente irreductible en términos de eficacia comunicativa y que define el volumen del texto como espacio de un placer potencial, tiene precedentes nobles y lejanos. Lo que reivindicamos, en último término, es el texto como espacio de ese *juego* gratuito, y, sin embargo, necesario, del que ya nos hablará Kant en su *Crítica del juicio*. Sólo que nosotros, en un mundo en el que la reconciliada concepción burguesa del lenguaje como transparencia (y transitividad) ha comenzado ya a cuartearse, en un mundo, decimos, en el que la evidencia del lenguaje ha sido denunciada y en el que la interrogación sobre la *verdad* ha sido sustituida por la interrogación sobre el *sentido* (Marx, Nietzsche, Saussure, Freud...). optamos por aproximarnos a la identificación de ese juego (estético) desde ese nuevo y aún confuso espacio teórico que constituye la semiótica.

12. EL DISCURSO ARTISTICO

Y es que si un tipo de discurso se muestra especialmente impermeable a su tratamiento como mensaje, ese es, sin duda, el artístico.

²⁸ Jean BAUDRILLARD: *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, México, 1974.

²⁹ Los términos de *transitividad* e *intransitividad*, presentes en toda la obra de Roland Barthes, aluden metafóricamente tanto a dos posiciones ante el lenguaje como a sus dos grandes dimensiones: la del lenguaje como instrumento («transparente», «transitivo») de comunicación y la del lenguaje como objeto («opaco», «intransitivo») de trabajo de la literatura. Por nuestra parte, afirmaremos que, al igual que la literatura nos pone en contacto con ese *otro* aspecto del lenguaje (verbal), el texto artístico es el lugar privilegiado para abordar el *otro* aspecto del lenguaje.

³⁰ Tzvetan TODOROV: *Poética*, Losada, Buenos Aires, 1975, pp. 40-41.

³¹ Pero esta interrogación no debe ser entendida en términos de metalenguaje, pues cualquier metalenguaje es interior al Lenguaje.

Kant lo sabía, y por ello trató, con las palabras de su tiempo, de indicar el desplazamiento del juego estético con respecto a ese proyecto (burgués) de la Razón que tan bien supo apuntalar.

Por lo demás, la inexistencia —o la indeterminabilidad— de los «lenguajes artísticos» apunta en este sentido. Sin duda, todo objeto artístico es un hecho de lenguaje, pero el lenguaje no está en él —o no tan sólo— como instrumento. No es casualidad que las obras artísticas más admiradas sean aquellas que, como *El Quijote*, *Hamlet* o *El río* —y sólo son unos ejemplos— multiplican la incertidumbre, la ambigüedad, se elevan por encima de cualquier contexto preciso para convertirse, una y otra vez, en objetos ante los que cada nueva época se ve obligada a confrontarse. La cultura de cada época, el universo del Lenguaje de cada época vuelve a ellas, sistemáticamente, para pensarse, para recorrerse a sí misma recorriendo las sendas múltiples de estos textos ejemplares. Leer hoy la *Biblia*, las pinturas del Giotto o *Lirios rotos* es, inevitablemente, confrontar, en sus tejidos textuales, la totalidad de nuestro Lenguaje. Lo que de ellas nos atrae no son sus mensajes³², sino su riqueza textual. Si nos atraen, por qué no decirlo, no es por las verdades (los sentidos) de los que alguna vez fueron portadoras, sino porque hoy, aún hoy, son capaces de ofrecernos placer, porque son, sin duda, universos textuales transitables por nuestro deseo. Porque, a fin de cuentas, siguen interrogándonos.

19. LAS CAUSAS DE UN NAUFRAGIO

Donde la semiología del film —como la de cualquier otro tipo de texto— ha naufragado sistemáticamente ha sido en la determinación del signo y, más en general, en la determinación de las unidades pertinentes para el análisis. Y, sin embargo, los films suelen estar plagados de signos (icónicos, verbales, gestuales...). Pero ninguno de estos signos permite la identificación del «lenguaje fílmico». Además, muchos otros factores (la iluminación, los tipos de plano, su angulación y sus cadencias, los niveles de iconicidad, el color...), a pesar de no poder ser reconocibles como signos, se muestran portadores de significación. Finalmente, una serie de articulaciones (los movimientos de cámara, el montaje, las unidades narrativas), aún actuando una y otra vez como articulaciones del discurso resultan, a pesar de múltiples esfuerzos, irreductibles en términos de gramática —fílmica.

³² Pero ¿cuál es el mensaje del texto artístico? ¿Acaso el que su autor pretende expresar? He aquí un viejo mito: el del artista que utiliza el arte para «expresarse». ¿Pero a quién alude este pronombre reflexivo? ¿A la conciencia del sujeto? ¿A su inconsciente? ¿No es más justo afirmar que el artista, lejos de utilizar el arte para «expresar» algo que ya sabe, se enfrenta al trabajo artístico para interrogar (a sí mismo, al lenguaje, al mundo)?

Este es el problema del semiólogo: de los signos reconocibles (ninguno de ellos definible como filmico) sólo puede determinar su denotación, pero ésta muy poco informa de su actuación en el film. Del resto, de los otros elementos del film que, sin lugar a dudas, soportan sentido, ni siquiera esto puede decir: Carecen de lugar en ningún léxico, su sentido es siempre connotativo y además constantemente variable (puede mantener una cierta constancia, nunca total, en grupos reducidos de films, pero nada más que eso).

En otros términos: el film —como cualquier otro texto artístico— es profundamente *agrammatical*. Y, sin embargo, el film es un hecho de lenguaje, nadie parece dudarle. ¿No es éste el signo inequívoco de que el film es un discurso decididamente volcado a su dimensión textual?

He aquí, de nuevo, nuestro problema de partida: ¿cómo abordar el film? Si de algo ha servido el largo preámbulo tras el que replanteamos esta cuestión, algo podremos afirmar: que escaso interés tiene abordar el film como mensaje ; que el film (en cuanto texto, en cuanto objeto artístico) no invita a su descodificación. Que descodificar un film —al menos un «buen film»— equivale a aniquilarlo. Pero entonces, ¿es posible un análisis del film?

14. DESCODIFICACION/LECTURA

El film, como texto, es portador de un trabajo del Lenguaje. Denominaremos *escritura* a ese trabajo³³. La escritura: trabajo de materiales múltiples (múltiples sustancias, múltiples códigos y múltiples discursos) en los que la totalidad del Lenguaje es *movilizable* (y por ello la totalidad de su volumen debe ser *movilizada* en su lectura).

Pues bien: si el mensaje (la ejecución del código) invita a su descodificación, el texto (el trabajo de escritura) invitará a su lectura. He aquí una oposición, *descodificación/lectura*, que habrá de mostrarnos la vía de acceso al texto.

La descodificación, ya lo hemos dicho, es una reducción operativa del discurso que responde a determinadas —y precisas— exigencias contextuales. Por ello, la descodificación se salda con la determinación de *lo dicho* por el discurso, de su significado. (De hecho, la comunicación misma descansa sobre un sofisma de raigambre platónica:

³³ He aquí tres textos fundamentales para la discusión de este concepto: BARTHES: *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973; Jacques DERRIDA: *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971; BARTHES: *S/Z*, Siglo XXI, Madrid, 1980.

aquel que afirma la existencia de significados anteriores al lenguaje y que éste se conforma con transmitir.)

Pero lo que ocupa la lectura no es *lo dicho*, sino el *trabajo del decir*. No el significado, sino el movimiento que lo genera; no el sentido acabado, solidificado, sino su fluir en el texto, el movimiento de su gestación, de su apertura y de su deriva³⁴.

Lacan nos ha enseñado —pero Saussure ya lo había sugerido— que *el significado está en posición de significante*. Pues bien, no otra cosa ocupa a la lectura; se interesa no por el sentido (esa verdad mítica del texto que tanto preocupó a los hermeneutas), sino por el *juego del sentido*, por su articulación formal (y esto no tiene por qué ser un disparate: fue Hjelmslev quien nos habló de la «forma del contenido»). Esta es la sabiduría de la lectura (pues en ella el sofisma platónico ya no tiene vigencia): no hay sentido anterior al lenguaje, no hay sentido anterior al juego del sentido.

Ya lo hemos dicho: la lectura ignora las marcas, renuncia al contexto: busca, en el texto, la presencia del Lenguaje. Para ella el texto es un espacio de elecciones (de todo tipo: materiales, codícas, discursivas); por eso, confrontará cada una de ellas con el Lenguaje (con los otros materiales que podrían estar en su lugar, con los códigos de los que puede formar parte, con los discursos en los que ya ha estado presente) y con el resto de las elecciones del texto.

Afirmar que en un texto todo es, o puede ser, pertinente, significa afirmar que todo en él *puede actuar como significante* (definido por oposición con lo que sin estar presente podría estar en su lugar y por oposición a lo que está en otro lugar del texto). Desde el mismo momento en que la lectura convoca a la totalidad del Lenguaje —y no a determinados códigos— puede afirmarse que sobre todas y cada una de sus elecciones reposa una carga semántica: ya sea porque son signos de determinados códigos que les confieren una denotación precisa, ya porque han estado presentes en otros discursos que les han dotado de una determinada connotación.

En este sentido, *un texto es un tejido de significantes múltiples y, a la vez, un tejido de sentidos múltiples*. El conjunto de estos sentidos múltiples (que es la huella de la presencia de las elecciones del texto en otros textos) define el *volumen del texto*.

He aquí, pues, la posibilidad del *análisis* del texto: el análisis textual no puede ser otra cosa que el reconocimiento de la presencia del Lenguaje en el texto; o lo que es lo mismo: la definición del volumen del texto como hecho de Lenguaje. Es por ello que el análisis textual

³⁴ Para los conceptos de «lectura», «deriva del sentido» y «sentido plural», cf. BARTHES: *Crítica y verdad* (Siglo XXI, México, 1972); *S/Z (op. cit.)* y «Analyse textuelle d'un conte d'Edgard Poe» (en VVAA, *Sémiotique narrative e textuelle*, Larousse, París, 1973).

no se preocupa por la definición de las «unidades» del texto, pues en un texto todo tipo de unidades son posibles; es decir: el problema de la determinación de las unidades ocupará a la descodificación, pero carece de sentido para el análisis textual: las elecciones de un texto son fragmentos de otros textos (un texto es siempre un montaje de citas, ha sugerido, con otras palabras, Julio Kristeva)³⁵; fragmentos de todo tipo: grandes o pequeños, simples o complejos (éstas son, en todo caso, categorías relativas: un texto puede ser tan «pequeño» como una fotografía o tan «grande» como un género cinematográfico —son sólo dos ejemplos).

El análisis de un texto es, en este sentido, una actividad de *reconocimiento*: reconocer lo que en él hay de re-conocible: sus signos, los códigos de los que se reclaman, los fragmentos —las citas— que nos devuelven a textos ya conocidos.

En otros términos: el análisis textual consiste en la *sistemática puesta en conexión del texto con su intertexto*.

Ahora bien, el análisis, por ello mismo, no es más que un momento de la lectura (y todo degustador refinado de objetos artísticos lo realiza, consciente o intuitivamente); es el momento de la disección del texto, de la determinación de las elecciones operadas por la escritura con respecto a la totalidad de las opciones posibles; conduce, por tanto, al Lenguaje como sistema (de sistemas y discursos).

Pero existe otro momento (lógicamente posterior, paralelo empíricamente) que es el de la *lectura* en sentido estricto: leer el texto, seguir el movimiento de su escritura, de su trabajo del sentido y de la materia, *desplegar* el texto.

La lectura es la recuperación del volumen del texto, la escucha atenta de las «reverberaciones» de los sentidos de cada una de las elecciones del texto. Reverberaciones: el texto es un sistema de elecciones (están las que están y sólo ellas) y los sentidos (las connotaciones) de cada una de estas elecciones interactúan entre sí, se modifican, establecen múltiples conexiones. Se produce así lo que quisiéramos denominar *connotación textual*: el efecto semántico de la sobredeterminación de la totalidad de las elecciones que configuran el texto sobre cada una de ellas.

La totalidad de las elecciones pesa (carga semánticamente) sobre cada una de ellas. Pero —y esto debe de ser tenido en cuenta— la totalidad carece de densidad propia: no es otra cosa que el sistema definido por el conjunto de las elecciones en su interacción.

Esta precisión es necesaria, pues un determinado mito de la totalidad (de la obra artística como un único signo, como un sentido desplegado) impide al análisis estructural acceder al texto. Influidido

³⁵ KRISTEVA: *op. cit.*

todavía por viejas tradiciones hermenéuticas, el análisis estructural parte del todo (la Obra artística) como portador de *un* sentido, de un significado esencial cuya articulación en el texto permitiría definir su estructura. Es entonces la estructura (como reducción del tejido del texto en función de una hipótesis sobre su sentido) lo que le ocupa. De ahí que su análisis se preocupe tan sólo de las elecciones del texto pertinentes al sentido asignado, aquellas que intervienen en su articulación. No se busca el texto —su volumen—, sino aquello que en él articula su sentido. A partir de *lo dicho* (como si ello gozara de una preexistencia) persigue las formas del decir.

Pues bien, para la teoría del texto la totalidad no gozará de otra entidad que la de ser un *espacio de sobredeterminación*; no un sistema cerrado, producto de la articulación de un sentido profundo, sino un sistema abierto a las múltiples articulaciones de los sentidos del texto.

Cada elección posee una carga semántica, producto de las connotaciones de las que ha sido objeto por su presencia en otros textos. Pues bien, es probable que las cargas semánticas de dos elecciones operadas en un texto existan elementos comunes u opuestos; en cualquier caso, conectables en una red semántica (los rasgos semánticos comunes permitirán conexiones metafóricas; los opuestos, antinómicas). Según fuéramos poniendo en contacto más elecciones nuestra red se iría ampliando hasta constituir un trayecto interior al volumen del texto y que atravesaría una mayor o menor parte de sus elecciones. Pero muchos otros trayectos serán posibles, en función a las elecciones de las que partamos y a las conexiones semánticas por las que apostemos. Y, dado que careceremos de vocación hermenéutica, no nos preocupará encontrar el mejor trayecto (el que atraviesa la mayor cantidad posible de elecciones), sino que atenderemos a la pluralidad de trayectos posibles y, muy especialmente, a esos nudos del tejido textual en los que muchos de estos trayectos se entrecruzan y atraviesan: momentos notables de ambigüedad, de deriva del sentido, de multiplicación de los sentidos del texto.

Es esta aceptación del fluctuar del sentido en el texto, de su juego múltiple de los sentidos —pues si el texto no pretende decir la verdad no teme a la contradicción—, lo que confiere a todo pertinencia, lo que reclama atención a todas las rugosidades del texto, a todos los cruces de su tejido: *el texto es una red de n dimensiones (donde n tiende a infinito)*³⁶.

³⁶ Por eso en un texto todo está en su superficie: el texto carece de profundidad. Lo profundo, la profundidad —lo que parece hablar en el fondo del texto y desde lo que se pretende explicarlo— es un viejo mito filosófico que la crítica estructural ha aceptado demasiado ingenuamente. Cuando de un texto se postula un sentido si, con todo, el texto se resiste y el que postula duda, se hablará, enseguida, de un «segundo sentido» más profundo todavía

15. RIQUEZA Y COHERENCIA TEXTUALES

Esto es entonces leer: *transitar el texto en múltiples direcciones*, prestar especial atención a esos momentos de goce, a esos encuentros fortuitos y sorprendentes, en que los múltiples tránsitos se entrecruzan y los sentidos que los han guiado se abren y multiplican.

Es así cómo la lectura, al religar los elementos diseccionados por el análisis, permite la recuperación del volumen del texto, nos pone en contacto con su originalidad, con su individualidad, con el Lenguaje en el momento en que (se) trabaja.

Se objetará: ¿a dónde conduce una lectura como ésta, cuál puede ser su utilidad? Sólo hay una respuesta posible: ¿por qué tiene que conducir a algún sitio? El texto no es una mercancía, tampoco el instrumento de un intercambio; no es, por tanto, un objeto susceptible de apropiación. Sólo esto buscamos: definir el volumen del texto —de cada texto— su volumen es su especificidad. Pretendemos, en todo caso, constatar *su riqueza*. No diremos si un texto es bueno o malo, sabio o mentiroso (pero cuando esto se dice no se identifica al texto, sino a quien así habla de él). Tan sólo un valor podremos proponer: el de su riqueza textual. Un texto será tanto más rico cuanto más tránsitos y más entrecruzamientos sean posibles en su volumen. Y estos son los textos pobres: textos banales, marcados hasta la saciedad, productos sistémicos de las elecciones más obvias.

Otro criterio nos será útil para hablar del texto: el de su *coherencia*, pero siempre que se tenga bien en cuenta que tal concepto no puede erigirse en criterio absoluto. En otros términos: que debe supereditarse al de riqueza textual. La coherencia de un texto no reside tan sólo en su estructura (recordémoslo una vez más: la estructura es un artefacto útil, pero reductor del texto, lo que debe ocuparnos es la totalidad del tejido textual). Será coherente no sólo aquello que articule el sentido (asignado), sino todo aquello *conectable* con el fluir del sentido, con su apertura, su multiplicación y su deriva. (Mucho podrá enseñarnos el psicoanálisis sobre las formas de esta deriva, sobre este tejido de connotaciones del que se ha ocupado, en su propio ámbito, al indagar, a través de las «asociaciones libres», en el incosciente del sujeto)³⁷.

(las famosas «segundas lecturas»). Pero no tiene sentido buscar el alma del texto: no hay otra cosa que tejido, superficie, por mucho que multidimensional.

³⁷ Como puede deducirse, la *coherencia textual* de la que hablamos en mucho difiere tanto de la definida por la «lingüística textual» como de la *isotopia* greimasiana.

Film, discurso, texto. Hacia una definición del discurso artístico, en Revista de Ciencias de la Información, nº 2, Universidad Complutense, Madrid, 1985.

www.gonzalezrequena.com