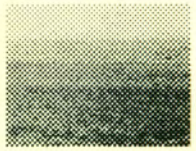
Gramáticas del agua

Escritos de arte y estética



Lenguaje caprichoso
[*Juan José García Rivas*]

≈

Las herejías de la luz
(Carta a Antonio Mairena)
[*José María Bonachera García*]

≈

Acerca de algunos límites de
una estética del límite
[*Francisco Baena Díaz*]

≈

Medida del entusiasmo
[*José Manuel Carneros Pardo*]

≈

Texto artístico, espacio simbólico
[*Jesús González Requena*]

≈

Primer Número
1995

Conferencia presentada en las II
Jornadas Internacionales de Semiótica.
Bilbao, 2 de Octubre de 1991.

Texto artístico, espacio simbólico.

Lo que a la semiótica concierne: los signos

Lo que a la semiótica concierne: el mundo de los signos.

Y ha sido digna tarea de la semiótica la de ponernos en contacto con las redes de signos que tejen nuestra realidad -obsérvese que decimos, que podemos decir, la vocación sintáctica de estas palabras lo permite, *nuestra realidad.*

Son propiamente redes: están ahí para amortiguar las caídas. Redes de significación, que permiten clasificaciones, ordenamientos, cálculos. El signo vale, después de todo, en su dimensión más radicalmente operativa, por la función que predica un objeto que constituye. Así, llamar ladrillo a cierta cantidad de masa sometida a cierta geometría, permite construir casas.

Y así, nuestra realidad, especialmente la nuestra, de occidentales, puede ser hasta cierto punto cómoda,

incluso placentera y amable. Nuestro dominio de los signos, de los códigos, nos ha permitido levantar casas, trazar puentes, curar enfermedades, construir pantanos, dominar ciertas dosis de energía. Hemos construido, finalmente, ordenadores, máquinas que llevan a los códigos, ahora llamados programas, al esplendor de su eficacia comunicativa, que es también operatoria y constructiva.

Lo que a la semiótica concierne: el discurso

Se ha dicho, y en ello llevamos un par de décadas, que a la semiótica concierne también el discurso.

Y de hecho la semiótica se desenvuelve bien segmentando los discursos, analizándolos, identificando sus componentes, sacando a la luz sus estructuras sintácticas y semánticas. En suma, mostrando las condiciones de su inteligibilidad.

Mas he aquí el motivo de la dificultad que la semiótica encuentra para hacer frente al texto artístico. Una dificultad que, en la mayor parte de los casos, ha conducido a los discursos semióticos a la más insostenible de las paradojas: la de estudiar los textos artísticos afirmando su renuncia a ocuparse de lo que constituye su especificidad en tanto artísticos. A abordarlos como si fueran cualesquiera otros discursos.

Paradoja que debe ser interrogada. Pues debe ser interrogada la posición epistemológica de quien en ella se acomoda: el semiótico para el que el ser artístico de estos discursos queda fuera del campo de visión, por considerarlo exterior al ámbito semiótico.

Un par de preguntas resultan entonces obligadas.

Primero: si la semiótica es ciencia del lenguaje, ¿es que acaso el fenómeno artístico es un fenómeno en sí exterior al lenguaje mismo, por más que junto a él se manifieste? ¿Por qué, entonces, se manifiesta siempre ahí, en

espacios de discurso, en ámbitos del lenguaje?

Y segundo, esta vez, *ad hominem*: ¿por qué tantos semióticos, a la vez que insisten en analizar ciertos textos artísticos, se protegen en la retórica de la cientificidad para evitar interrogarse por lo que los constituye en artísticos, precisamente eso que, después de todo, constituye la causa de su insistencia?

Ante el texto artístico: fingiendo

Comportarse ante el texto artístico fingiendo que no lo es, fingiendo que no es diferente a los mensajes cotidianos.

Señores semióticos: ¿por qué ustedes insisten? ¿por qué ustedes, como todos los demás, por otra parte, retornan a esos textos de cuyo ser afirman no querer saber nada?

Dirán que, en tanto semióticos, analistas, demandan una objetividad semiótica, científica, que les obliga a olvidarse de ustedes mismos en tanto sujetos.

Y así, allí donde, en el propio texto, encuentran inscripciones de la subjetividad, dirán que se trata de operadores del lenguaje, enunciadores y enunciatarios, actantes de un dispositivo comunicativo.

Y bien, ¿no será ya hora de pensar que es el modelo comunicativo, implícito en su discurso, el que hace imposible el abordaje de eso que, en ciertos discursos, plantea la cuestión de lo artístico?

La cuestión de lo artístico: de eso que les hace, nos hace insistir, retornar a ciertos textos precisamente porque comunican mal, porque algo en ellos se resiste al orden de la inteligibilidad, porque algo, en suma, en ellos, se nos resiste y eso mismo es lo que concita nuestra pasión.

Pero pensar esa resistencia, ese retorno, esa necesidad de volver allí donde algo nos tocó en tanto sujetos

apasionados, y pensarlo como algo que, lejos de ser exterior a la problemática del lenguaje, nos devuelve su dimensión más íntima, quiero decir, su dimensión en nosotros, sujetos, más íntima, pensar todo eso, decimos, obliga a distanciarnos de ese modelo comunicativo que ha constituido el paradigma epistémico de la modernidad.

El paradigma comunicativo

Conviene, pues, detenerse a considerar la importancia de este paradigma comunicativo que tan predominante papel ha desempeñado en el Occidente de la modernidad.

Puede remontarse, cuando menos, a Descartes. Pues si bien se mira, su *pienso luego existo* apuntala su sujeto racional sobre una evidencia comunicativa: *Yo me digo (y te digo) que entiendo* -eso viene a querer decir el famoso cogito- y la mejor prueba de ello está en que *tú me entiendes*. Se ha reparado poco en la desenvoltura con la que el sujeto cartesiano habla consigo mismo. Se escucha. Se entiende.

En el positivismo lógico, con el proyecto fisicalista, todo el problema del saber queda ceñido a la construcción de un lenguaje universal, en el que todos nos entenderíamos entendiendo el mundo.

Y no sólo invade las filosofías contemporáneas (desde la acción comunicativa de Habermas a la apología del consenso liberal en Vattimo, Lipowevsky o Rorthy) Se impuso, de antiguo, en la física con los vasos comunicantes e irrumpiría luego masivamente en biología con la información genética. Está en el corazón mismo de la economía burguesa, que es una economía de la circulación y el mercado. Alimenta el proyecto tanto de la psicología conductista como el de la, más respetable, psicología cognitiva.

Ha impregnado también la sociología a través del par función/disfunción en el que lo disfuncional se perfila

siempre como lo que cortocircuita las redes comunicativas. Y, más allá de la sociología, ha configurado nuestra manera, tan pragmática, de pensar la sociedad: la sociedad que funciona bien, concebida siempre sobre el modelo de los vasos comunicantes, de la circulación de la información, la sociedad abierta. -Sólo hay un problema: que empezamos a darnos cuenta de que nuestra sociedad no funciona bien. Y, sin embargo, nunca ha habido una sociedad más comunicativa: aquí no se calla nadie.

Sin inmutarse por ello -y sin tener medio de pensar por qué la barbarie, el asalto a la razón, no deja de irrumpir violentamente, la última invasión sólo acaba de comenzar- el paradigma de la comunicación se instala cómodamente en la noción de derecho. Todos tenemos derecho a hablar y a entender, a comprar y a vender.

Los sujetos de la comunicación son pensados, entonces, como sujetos de derecho, evidentemente en el pensamiento liberal -paradigma del paradigma comunicativo-, pero también en su crítica marxista, que se organiza sobre el *no hay derecho*.

Entiéndase bien: no se trata de repudiar estas categorías, sino de reconocer su solidaridad en un paradigma que cada vez más se descubre insuficiente. Lo que digamos para intentar trascenderlo no pretenderá en nigún caso desvirtuar su valor.

La cosa en sí, lo Real

Un paradigma que instala su dominio en la Ilustración y, muy especialmente, en su vertiente enciclopedista: en el mismo momento en que se recorta la filosofía kantiana para, tras sacar la máxima rentabilidad de sus a prioris -hoy los llamamos códigos- sólo atender a *la cosa para mí*, y nada de su fundamento contradictorio, *la cosa en sí*.

Ahora bien, lo que realmente importa es la cosa en sí.

Queremos decir: lo que realmente importa es qué podemos hacer con ella.

Pues, de vez en cuando, las redes de la realidad, de los signos, de las cosas para mí, se resquebrajan, y entonces, las cosas en sí, lo Real nos golpea. Siempre con inusitada violencia.

He ahí el ámbito de lo indecible, un ámbito para cuya delimitación el modelo comunicativo resulta, paradójicamente, tan útil: lo indecible, es decir, eso que no pasa en un proceso comunicativo, eso que no puede ser configurado como información susceptible de objetivarse en mensaje y circular entre los agentes comunicativos.

¿No es eso, acaso, lo que irrumpe en lo que llamamos *shock* traumático? Una experiencia de desgarro del discurso en el que un individuo amuebla su vida y que retorna tanto más -como pesadilla, como fantasía diurna- cuando menos puede ser verbalizado?

El shock traumático, eso que retorna a nosotros, violentamente, en un sentido semejante, aunque de dirección opuesta, a como nosotros retornamos a los textos artísticos.

Y existe, todavía, otra llamativa semejanza: tanto más el shock desgarra el discurso del individuo, tanto más éste lo habla una y otra vez, intentando a toda costa tejerlo con el tejido de los signos.

Diríase que El espíritu de la colmena *anota esta convergencia: "¿por qué la ha matado?", tal es la pregunta insistente que marca el retorno de Ana a un film* -El monstruo de Frankenstein, *de James Wahl- en cuya superficie se inscribe un acerado desgarro: el incomprensible asesinato que obra el monstruo sobre el único ser que lo tratará de manera humana, una niña de edad semejante a la de Ana. Pero este desgarro al que la niña retorna se situará en el mismo eje de cierta cadena de* shocks *que marcan el*

dramatismo de su proceso de maduración: el encuentro con la (fingida) muerte de la hermana, y la muerte del maquis.

Significado / experiencia

Muchas veces se olvida este dato fuerte del saber semiótico: que si el signo es una unidad significante (portadora de significado) es a costa de la exclusión de lo que escapa a toda significación, es decir, lo singular. Pues todo significado es, necesariamente, genérico, abstracto, categorial.

El significado pertenece al código, es por eso comunicable, intersubjetivizable. Pero el precio de su comunicabilidad estriba en su impermeabilidad a lo singular.

Así, el signo, en el mismo momento en que se constituye, excluye lo singular, Y con lo singular, la experiencia -o, si se prefiere, la vivencia- humana, siempre azarosa, singular y, en cuanto tal, asignificante y, por ello mismo, indecible, incomunicable.

Todos sabemos de ese drama, que posee también el nombre de soledad. Pero nos es más difícil aún manejar su otra cara: nuestra dificultad, la dificultad de nuestro Yo consciente, de pensar, de procesar la propia experiencia.

Pues el Yo consciente, cartesiano, que se afirma en el entender-se, ese dispositivo psíquico a la vez imaginario (modelado a partir de la imagen deseable del otro) y cognitivo, es decir, discursivo, tiende a obturar la experiencia, a silenciarla bajo su categorización funcional.

Es necesario afirmarlo: tanto más el hombre occidental se instala en una realidad funcional, inteligible y eficaz, tanto más da la espalda a lo real, tanto más incapaz se vuelve para manejar su experiencia.

Y bien: la experiencia es la resistencia del mundo en tanto real.

Sin embargo, sólo obtengo la certeza de ser, sólo siento que soy allí donde el mundo se me resiste, donde su opacidad me roza. Es entonces, justo cuando no entiendo, cuando me siento ser.

Ahora bien, ¿no es tarea del poeta, del artista, inscribir la experiencia en el discurso? ¿No es acaso el texto artístico un espacio de experiencia?

Lo Real no es nunca nuestro

Pensar el fenómeno artístico obliga a pensar aquello que, desde la Enciclopedia, ha sido cada vez más insistentemente silenciado en Occidente: llamémoslo la cosa en sí, lo real, o bien, la experiencia. Es decir, la vivencia del sujeto en tanto refractaria al tejido semiótico de la realidad.

Ha llegado el momento de llamar la atención sobre ello: podemos decir cómodamente nuestra realidad, pero sería maltratar el lenguaje intentar decir nuestro real.

Pues lo Real no es nunca nuestro. Sólo es. Nos convoca en el plano del ser, y lo hace cuando las redes de la realidad -que son las de los signos, las de los códigos y los discursos sensatos, inteligibles- se resquebrajan.

Decíamos que las casas se levantan con ladrillos pero, ¿es que ha dejado por un momento el arte de nuestro tiempo de recordarnos lo que sucediera en la casa Usher: esa emergencia de lo real en forma de una mínima raja que acabará -a eso antes se le llamaba destino- creciendo hasta hacer desmoronarse la casa misma?

Hay dos casas, El espíritu de la colmena *y buena parte de su trayecto tiene que ver con ellas, con lo que va de la una a la otra: una -la casa familiar- demasiado vacía y silenciosa, en la que late el fantasma de la otra -aquella en la que el maquis se refugiará y encontrará la muerte-, ya totalmente vacía, devastada, con dos huecos negros, a modo de cuencas vacías de los ojos, donde hace mucho que ya no hay puertas. Pero que es posible todavía llegar más lejos lo anota la tercera casa, reducida ya a una mera fachada, totalmente erosionada, agujereada, junto a la que -pues ya no hay dentro posible- Ana, huida de casa, pasa la noche -la misma noche del encuentro con el monstruo junto al lago.*

Retorno

Esto es lo que permite medir la eficacia comunicativa de un buen mensaje: que su destinatario agota la información que recibe, que se apropia de ella y ya no tiene ninguna necesidad de volver a él, a no ser como ayudamemoria.

Que lo que sucede en el arte está bien lejos del paradigma comunicativo se percibe bien en que la buena comunicación es la que no tiene que ser repetida: aquella que es plenamente transitiva, en la que nada se resiste.

Y bien, por eso mismo, el texto artístico no puede ser pensado como objeto o proceso comunicativo. Al texto artístico se retorna, en tanto que se resiste.

El retorno: he aquí lo que no cabe en el paradigma comunicativo que es, después de todo, paradigma de la transparencia, del entendimiento.

¿Acaso no retornamos a El espíritu de la colmena, *no queremos volver a pensarlo, hablarlo, de manera semejante a como, por otra parte, retornan a la escritura, de una u otra manera, Fernando y Teresa?. Y, por lo que se refiere a Ana, ¿no es acaso su más desolador problema el que no tiene a qué retornar?*

Resistencia, retorno y también, con ellos, goce -pasión, padecimiento-, fuera de toda economía funcional. Pues el arte, como se sabe, es la infuncionalidad comunicativa

misma, lleno siempre de ruido, de redundancia, de ambigüedad, de ambivalencia... por no hablar de esos terrenos en los que tan difícil se hace diferenciar el discurso artístico del discurso del loco.

El texto artístico no puede ser inscrito en una economía funcional. De hecho, no se sabe para qué sirve. El que en torno a él se generen todo tipo de operaciones de apropiación -todo tipo de sintagmas funcionales-, el que sea usado para fines ideológicos o mercantiles, el que se inscriba en una industria del ocio o permita a los artistas ganarse la vida, son todos ellos fenómenos, es necesario afirmarlo, irrelevantes. Es decir, impertinentes en términos estéticos. O en otros términos: la experiencia estética, cuando tiene lugar -lo que, por lo demás, no está garantizado-, se constituye en independencia de ellos.

Desplazándose siempre con respecto al juego comunicativo, el texto artístico devuelve, a su lector -que es otra cosa que su destinatario comunicativo- no una información, sino una interrogación.

Tal es, en El espíritu de la colmena, *la pregunta de Ana: "¿por qué la ha matado?"*

Es, pues, indemorable plantear la cuestión del sujeto. La de ese sujeto que retorna (el del escritor o el del lector, tanto da, pues ambos lo hacen), que se interesa -y se apasiona- justo allí donde no entiende.

Fenomenología del acto de la escritura

Una interrogación, no una información. Y una de la que participa no menos el escritor.

Se hace necesaria una fenomenología del acto de la escritura. El escritor ante la página en blanco. Con una pluma, quizás, ¿por qué no?, con el teclado de un ordenador ante la pantalla en blanco.

Como blanca, vacía, es mostrada en dos ocasiones la pantalla cinematográfica del pueblo en El espíritu de la colmena. Y no sólo eso: una pantalla vacía encuadrada de manera frontal, en una composición cuidadosamente simétrica, en la que hace bien patente que la cámara ha sido colocada en el lugar mismo en el que ha de estar ubicado el proyector de la sala.

Enfrentado ante un espacio vacío que demanda la escritura, el escritor -en cuanto tal- en ningún caso se sitúa en la posición de ese rol -o agente, o actante- que se reconoce, en forma de enunciador del discurso, por aquello que tiene que decir y por la estrategia funcional a la que ese decir corresponde.

La posición del escritor, en cambio, es la de aquel que no sabe lo que ha de decir -pues de lo contrario, si lo supiera antes de su acto de escritura, ¿qué sentido podría tener hablar de experiencia creativa?-, la de quien escribe porque quiere oír, leer algo -y en cuanto tal se sitúa ya, en seguida, en la posición de lector-, cierta palabra que,por utilizar una precisa expresión de Eisenstein, "solicita ser escrita" [1] -o para ser leída.

En la incertidumbre, entonces. Pero esta palabra, aun cuando es precisa, es todavía insuficiente, por demasiado comunicacional. Es necesario hablar de angustia para entender mejor lo que ahí sucede. Angustia ante la palabra que aguarda, y de la que participarán, en tiempos casi siempre diferentes -aunque no siempre: pensemos, cuando menos, en la escritura del actor teatral-, escritor y lector.

La reiterada apelación a la iniciación de un relato -"Érase una vez...", en los títulos de crédito, luego el proyeccionista anunciando el espectáculo a los niños, más tarde la pregonera del pueblo y, finalmente, el propio presentador de El

monstruo de Frankenstein-, *constituye a* El espíritu de la colmena *en un espacio de incertidumbre, de interrogación, pero también, a la vez, de angustia. De angustia emergente en el acto mismo de la enunciación, en el esfuerzo reiterado, insistente, por desembragar el relato.*

La semiótica ortodoxa, si podrá aceptar la noción de incertidumbre, querrá rechazar por extrasemiótica la de la angustia. Se equivoca en ello, sin embargo, al menos si quiere afirmar su disciplina como ciencia del lenguaje. Pues la angustia de la que aquí hablamos -a diferencia de tantas otras- no es un fenómeno exterior al lenguaje, sino uno que se sitúa en el plano mismo del lenguaje, exigiendo hacerse oír en el corazón mismo de toda semántica, pues es angustia ante la palabra que se aguarda -cuando no, como sucede en el ámbito de las vanguardias, ante el vacío, la ausencia de esa palabra.

Así, en El espíritu de la colmena, *la palabra que Ana aguarda y reclama. Pero también la fuerza destructiva de su ausencia y el esfuerzo, diríamos que heroico, de la niña por recrearla.*

Y bien, esa angustia es un fenómeno tan semántico y tan psíquico -era Saussure quien decía que todo en el signo y en la lengua era psíquico [2]- como el significado. Diríamos más: es la otra cara, sin duda que oculta, de todo significado.

Y la semiótica, aunque se obceca en ello, no puede ignorarlo, no puede hacerlo desde que sabe -y está en el meollo mismo de su estructura teórica- que el signo no es la cosa significada y que, por ello mismo, ocupa siempre el lugar de su ausencia.

En el acto de enunciación -y no sólo en el artístico- hay siempre angustia, por más que ésta tienda a ser borrada en los procesos comunicativos: pues si la

angustia emerge siempre de una cierta hendidura, la información y su funcionalidad tienden siempre a llenarla y, así, taparla. Tal es, por lo demás, el otro aspecto del contrato comunicativo: la constitución de un pacto, entre destinador y destinatario, para exorcizar su angustia afirmándose, reconociéndose mutuamente como agentes funcionales y respetables de un proceso de circulación de significación.

Lacan lo ha anotado: se habla siempre desde la falta. Per no más expresivamente que Thomas Mann:

> "El lamento -y aquí se trata de un lamento continuo, inextinguible, dolorosamente evocador del Ecce homo- es la expresión en sí y puede uno atreverse a decir que toda expresión es un lamento." [3]

Desgarro, goce

La angustia, pues, es angustia que se percibe en el Yo, en tanto éste experimenta una hendidura, una quiebra, un desgarro de su tejido -que es a la vez imaginario y semiótico.

Sólo nos interesa un texto -y oigamos resonar esta palabra en todas sus acepciones, también en esa en la que se dice que determinada afección *ha interesado un órgano*- cuando se produce en nosotros un cierto, siquiera leve, desgarro.

Y es notable que ese desgarro nos mueve a hablar. ¿Quién, cuando cierto texto le ha impresionado, no ha buscado a alguien con quien compartirlo, con quien hablarlo? Por lo demás, cuando un texto nos impresiona ¿es que no lo hablamos incluso solos? Tanto más nos impresiona, tanto más generamos un cierto discurso en torno a él.

Y esto debe ser anotado: en ese desgarro que el texto ha producido hay goce y padecimiento (pasión) y también

lo hay en la palabra que le responde.

Ahora bien: ¿qué se ha desgarrado? ¿Nosotros? Pero ¿qué en nosotros? ¿Cuál es, por decirlo así, la materia de nuestro desgarro?

No es, sin duda, un desgarro físico, pues nuestros vestidos siguen en su lugar. Tampoco biológico, pues nuestro cuerpo está indemne. No puede ser más que un desgarro de orden psíquico. Pero decir eso no significaría nada si no recordáramos lo que, contra las vulgatas al uso, leímos en Saussure: que lo psíquico es el lenguaje. O más exactamente: que lo psíquico está estructurado por el lenguaje, que es discurso.

Esa es, pues, la cuestión: hemos padecido/gozado un desgarro ahí donde somos psíquicos, en nuestro discurso, en ese discurso, infinitamente frágil, en el que el Yo negocia y afirma su identidad en los procesos comunicativos.

El espíritu de la colmena: *el desgarro narrativo en* El monstruo de Frankenstein*, aquello que introduce un brutal hiato que escapa a toda cadena causal: la muerte de la niña -¿quizás incluso una agresión sexual?: de su cadáver falta una de las medias-, ¿no es también el desgarro en Ana? El desgarro: es lo real lo que hiende.*

El lapsus

Freud ha descrito pertinentemente el funcionamiento del más leve de los desgarros discursivos: el lapsus. Hasta el punto de que resulta bien fácil formalizar su argumentación en términos semióticos.

Pues, después de todo, ¿en qué se reconoce el lapsus? sin duda en que constituye un ligero desgarro en el buen orden de nuestro discurso, una quiebra en su coherencia, en el correcto despliegue de sus isotopías.

Por eso deja en mal lugar al yo que habla, hasta el

punto de que éste se ruboriza -y se excusa-, hará denodados esfuerzos, este Yo competente del discurso, para recobrar su dominio.

Para lo que contará, en todo caso, con el respaldo del Tú del discurso, de un destinatario que, si es educado, fingirá aceptar no haber oído lo que ha oído.

Y bien, sonrojo, turbación, sensación de vulnerabilidad... pero, en todo caso, ¿quién habla el lapsus? ¿La voz de quién emerge por la hendidura que inscribe en el buen orden del discurso comunicativo?

Porque, desde luego, ahí algo habla. Lo que se demuestra bien a las claras cuando el destinatario del discurso trabaja por la destrucción del destinador (lo que, como sabemos, sucede bastante a menudo): se toma muy en serio lo que ha oído y lo utilizará contra aquel que no ha querido decirlo.

Pero, en todo caso, quien ahí habla no soy Yo. Es decir, no es ningún Yo.

¿Quién es el sujeto del sueño?

¿Y quién habla en el sueño, en ese discurso que el Yo que lo ha soñado y lo describe percibe como un discurso dislocado, donde todo parece un encadenamiento arbitrario de lapsus absurdos?

Es decir, ¿de quién es la voz que habla en el sueño? ¿Quién su sujeto de la enunciación?

El texto onírico es un texto ejemplar: es un fenómeno de lenguaje y a la vez escapa a toda problemática de la comunicación; en él no hay intercambio de información -ni interacción- entre agentes comunicativos.

Y cuando el Yo se cuenta su sueño, no entiende nada. Ante esa multitud de imágenes, palabras, signos de todos los tipos, significantes de todas las calidades, el Yo consciente pierde todas sus seguridades y su identidad parece tambalearse.

Es decir: Yo no sueño, Yo no sueña, el sueño me llega (por eso nuestros antepasados, no tan ingenuos como se cree, afirmaban que en el sueño les hablan los dioses). En él alguien, o más bien algo, habla, algo que no soy, algo que no es Yo. Es decir, todavía, el sujeto de la enunciación del sueño no tiene forma de enunciador, no es ningún Yo.

Y bien, en esto se parece el texto onírico al artístico: Ante él el escritor, como el lector, se encuentra en posición semejante a la del Yo consciente ante el sueño: algo que tiene que ver con él, algo que en su interior habla, pero que no controla.

El espíritu de la colmena, *¿no es, para mí, espectador, una suerte de sueño? ¿No es cierto que en él, algo en mi interior, algo para lo que no tengo nombre, se ve afectado?, ¿no percibo ese efecto como emoción que, mi Yo cognitivo está convencido, no existe, es sólo cine?*

En todo caso, la aventura de la niña no es lejana a su propio sueño, y es a través de un sueño como llega el maquis, y luego el monstruo, ambos conectados con el padre a través de su reloj.

Ahora bien, debemos insistir en ello: en el sueño es trabajo del lenguaje: Jakobson supo anotarlo al reconocer en los mecanismos oníricos que Freud identificaba como condensación y desplazamiento esos dos grandes procedimientos lingüísticos que son lo metafórico y lo metonímico [4].

¿Un trabajo del lenguaje que genera un discurso ininteligible, que sumerge al Yo en la perplejidad más absoluta...? ¿Es esto un contrasentido?

Lo es sólo en la medida en que, al modo semiótico, concibamos el lenguaje como mero instrumento de inteligibilidad -es decir, en los términos del modelo comunicacional.

Pero, ¿y si lo que la semiótica describe, incluso correctamente, no sea el funcionamiento del lenguaje en su totalidad, sino tan sólo el de una de sus dimensiones?

¿Por qué no concebir el lenguaje como un iceberg, cuya parte superior correspondiera a lo que la semiótica comunicacional describe?

Y la línea del agua podría metaforizar bien la barra del inconsciente, bajo la cual se encuentra otra dimensión del lenguaje -llamémosla simbólica, aun cuando no visible desde la superficie, sin embargo la más voluminosa.

He aquí nuestra hipótesis: el trabajo del texto onírico, como el del texto artístico -y el relato mítico, el texto sagrado-, es el trabajo de la dimensión simbólica del lenguaje.

Es decir, su dimensión inconsciente.

El sujeto del sueño, el sujeto del inconsciente

El sujeto de la enunciación del sueño no es un Yo.

Y bien, si yo, en tanto que sueño, oigo una voz en mi interior que no es mi voz, que no es la voz de mi Yo, y si esa voz no emerge sino a costa de un cierto desgarro del Yo, de su seguridad, de su identidad, de su sentimiento de autodominio, que se manifiesta como angustia, entonces no queda más remedio que postular que es la voz de un sujeto del que Yo no sé nada.

Es decir: el sujeto del inconsciente -algunos de nuestros más sabios antepasados, los místicos, por ejemplo, lo denominaban alma.

La interrogación que el texto artístico devuelve a su escritor, como a su lector, es la interrogación por ese sujeto, cuya voz esperan oír.

En El espíritu de la colmena*: la dimensión de esa voz se hace presente en ese encadenamiento a través de las figuras del*

maquis, del monstruo, del reloj del padre.

Sentido/significado

La diferencia que media entre el significado y el sentido es equivalente a la que separa al código del discurso.

Los significados pertenecen a los códigos, instituciones intersubjetivas independientes de todo acto concreto de lenguaje y, por eso mismo, de todo sujeto.

El sentido, en cambio, es un fenómeno de lenguaje que no tiene lugar en los códigos, que sólo puede manifestarse en el discurso, precisamente porque éste constituye un espacio restrictivo -y ya no uno exhaustivo, como el código-: en él los signos presentes valen por los que excluyen, y en ese proceso de exclusiones se dibuja el perfil de un sujeto que habla.

No hay, pues, sentido sin sujeto, pero, ¿qué significa esto realmente? ¿Que es el sujeto quien "pone" el sentido? De acuerdo, pero es insuficiente. Sería más exacto afirmar que algo tiene sentido en relación con un sujeto.

Pues bien: el sentido es el significado en la perspectiva de ese sujeto.

Y con el sujeto también, necesariamente, el tiempo. Frente a la virtualidad del código, el discurso, en tanto sintagma prolongado, no sólo se despliega en el tiempo, no sólo construye un tiempo del enunciado y otro de la enunciación, sino también otro, más radical, del acto enunciativo: el tiempo de la escritura, y el tiempo de la lectura.

El sentido nace cuando los significados entran en relación con un sujeto, cuando se orientan en el trayecto de un sujeto -lector, escritor-, que es siempre un sujeto en el tiempo, y un sujeto, no debemos olvidarlo, que tiene cuerpo -es decir: que sabe de un tiempo del que el código

nada sabe, por más que lo anote: el tiempo orientado por la muerte.

El sentido: la inscripción en el texto del trayecto de un sujeto -escritor o lector, tanto da. La palabra misma es bien expresiva, habla, más que de un punto de llegada, de una dirección, del sentido de un desplazamiento.

El sentido es entonces indisociable de la experiencia del sujeto. Resulta asombroso que hayamos dejado de oír, en esta admirable palabra, lo que sin embargo contiene en su misma superficie. Pues *sentido* tiene que ver tanto con *dirección* como con *sentir*. Lo que se traduce ejemplarmente en la palabra *consentir*: aceptar el sentido de los actos del otro en tanto motivados por su sentimiento.

El sentido es significado sentido (en el sentido de *he sentido frío, calor, hambre, un dolor, tristeza, alegría, entusiasmo, me he sentido amenazado, ha sentido la importancia de su misión, ha sentido ganas de matarle, ha sentido la presencia de Dios, lo ha sentido mucho.* O incluso: *está resentido*).

Y a su vez es sentimiento en trayecto, dotado de cierta dirección. Es decir: discursivizado.

A diferencia del significado, codificado, determinado por su valor de (inter)cambio comunicativo, el sentido responde a una economía del valor de uso: el texto vale por su necesidad para un sujeto. (Por eso, ante el texto artístico, el análisis y la interpretación no pueden ser separados de su uso.)

El sentido de un texto no es el sentido de lo que dice, no es lo que alguien en él quiso decir; es el sentido -la necesidad- que para un sujeto tiene el escribirlo y para otro sujeto tiene el leerlo: ese tránsito necesario que a través del texto ha tenido y puede tener lugar.

Pero esa necesidad ya no es intercambiable por que no es abstracta, sino concreta: anclada en el tiempo. Posee la densidad del instante que se hace necesario: que

alcanza, pues, sentido -significado anclado, entonces.

Lo que aguarda: más-que-un-signo, saber

Lo que aguarda en la experiencia artística -de escritura, de lectura- es una palabra que vale no por su significado, sino por su sentido. Pues bien, en tanto esa palabra que se manifiesta necesaria vale no por su significado, sino por su sentido, ya no es, propiamente, un signo. Sino algo más-que-un-signo.

No, pues, un signo, no algo que nos compromete en el plano del entendimiento, de la inteligibilidad, sino una palabra: dotada de cuerpo, marcada por el tiempo, que fue recibida -Si no fuera así, ¿por qué retornar?-, que nos compromete en el plano del saber.

Pues mientras entender es someter algo al orden del código, hacer comprensible a través de la categorización y de la abstracción, a costa, en suma, de la experiencia,saber, en cambio, es conocer de ello, *estar en el ajo*. Y el ajo pica.

Pues el saber tiene que ver con el sabor de lo que se saborea.

El saber tiene sabor. Lo que sabe, eso de lo que hay que saber, no es del orden perceptivo, sino sensitivo, allí donde cierto sentimiento se impone desgarrando el discurso protector de nuestra percepción.

Dar con el sabor: ser. Pues es del saber el ser de lo que se trata. El sujeto que habla es el sujeto que sabe el sabor de lo real. Nuestro inconsciente, en suma: por la fisura de ese desgarro, por esa leve quiebra del discurso del Yo, algo habla -y algo oigo, algo accede a mi conciencia-: entonces gozo.

Interrogación: suspensión del discurso inteligible

He aquí un dato básico de la vida cotidiana del hombre

moderno: percibe la extrema eficacia comunicativa como una suerte de alienación en el lenguaje: llamémosla alienación sintáctica: que las palabras que pronuncia, que los discursos de los que participa, están huecos: que son tan precisos, coherentes y funcionales como huecos, inmunes a su experiencia, carentes de sentido. Que, de alguna manera, pertenecen tan absolutamente al código que en nada a él pueden pertenecerle.

Y es que no oye la voz, el cuerpo de la voz, sino tan sólo el significado del signo. He ahí la extrema paradoja: en tanto entiende, en tanto amuebla su realidad en el orden de los códigos y de los discursos sensatos, no se siente ser: si todo lo entiende, el mundo es transparente, es decir, no es, y entonces él tampoco es.

Y bien: ¿cómo religar el signo con la experiencia, el tiempo, el cuerpo?, ¿cómo hacer posible el sentido en relación con el discurso?, ¿cómo acceder a esa palabra que tiene sabor, que es más-que-un-signo, que vale por su sentido?

Ese encuentro con la experiencia más allá de de los signos que la nombran a la vez que la recubren, exige apartarse de los usos convencionales del lenguaje, de los discursos funcionales, comunicativos, en los que el Yo se afirma en los espejismos de la identidad y del mutuo reconocimiento (en ese juego de seducción y dominación que hoy se ha dado en llamar interacción comunicativa).

La interrogación que funda el acto de escritura es la suspensión del discurso inteligible, de los signos funcionales, allí donde lo real apunta -y, para decirlo con un término que Barthes [3] usara para la fotografía, punza, hiere- y donde lo simbólico se espera.

Suspensión insistentemente anotada en El espíritu de la colmena: *suspensión de un relato por la insistencia de su anuncio; suspensión de la frontera entre la realidad y la ficción, entre la vigilia y el sueño, en la niña; suspensión de la*

imagen en la mostración de una pantalla blanca, vacía, bajo la que yace un cadáver.

El texto, espacio matérico y tejido

El texto artístico no es un instrumento, tampoco un vehículo de información, sino un lugar: un espacio. Lo hemos advertido: espacio para un trayecto.

Un espacio donde la noción comunicacional de ruido resulta inaplicable, pues el texto artístico no es sólo un discurso donde se postula que todo, cualquiera de sus elementos y de sus rasgos, puede funcionar como signo, puede articular su significación, sino también un espacio que reivindica su materia, su textura.

Su resistencia tiene que ver, antes que nada, con esa materia, con esa textura que se resiste a los signos que vehicula. Un espacio, pues, donde hay algo más que signos y enunciados tejidos en discurso: materia, textura cargada de hendiduras, de desgarraduras, de huellas del trabajo que sustenta todo signo, todo significado.

Un espacio, en suma, en el que importa tanto su tejido -tejido de significantes- como su textura -ámbito matérico, hendido-, espacio, pues, de enfrentamiento y encuentro entre el significante (la forma) y la materia. Espacio para un trayecto del sujeto a través de los significados del texto, pero también a través de de las hendiduras matéricas de su textura que a aquellos se resisten.

Podríamos hablar de los esclavos de Miguel Angel, luchando por salir de la piedra, pero también sintiéndose ser -doliéndose- en la piedra.

O bien de El espíritu de la colmena, *de la matericidad fotográfica de los cuerpos, los objetos y los espacios. Pero, sobre todo, allí donde la textura del film alcanza su máximo espesor, en esa imagen, propiamente siniestra, en la*

que se superpone el interior de la colmena, en su incesante movimiento, con el rostro del padre, reflejado en el cristal que rodea aquélla. Un rostro, el del padre, cuya imagen parece descomponerse, perder su forma, toda reconocibilidad, como invadido por decenas de abejas -en su manifestación extrema, lo radical fotográfico aniquila toda reconocibilidad [5]*-. Ana, su hija, en tanto heroína de un proceso de iniciación, está convocada a ese mismo lugar -que es, después de todo, el de la muerte del padre-, también a ese mismo plano, donde será esta vez su rostro el que se verá fundido a la colmena, distorsionado hasta ese límite en el que cesa todo reconocimiento.*

El texto artístico y lo Simbólico

El artista participa de un ritual -es su sacerdote-: el del enfrentamiento del orden del lenguaje con lo real -con la materia que trabaja-; el significante confrontado a la materia, en una siempre renovada recreación de la lucha por dotar de forma al mundo.

Así, en El espíritu de la colmena, *el ritual de la niña, la invocación que dirige a algo que se sitúa, digámoslo de paso, en el mismo eje que el deseo de la madre (el trazado por las vías del tren).*

El texto artístico es el lugar donde nuestra contemporaneidad formula, en el ámbito del lenguaje, el desafío del encuentro con lo real: con aquello que, por abrir la puerta a la experiencia, al encuentro con lo rabiosamente singular de la vivencia del sujeto, escapa al orden necesariamente abstracto, categórico, funcional, de los signos -de la semiótica, de la verosimilitud, de la inteligibilidad.

Lo que equivale a decir, después de todo, que los textos artísticos ocupan un lugar equivalente en la

modernidad al que en otros tiempos ocuparan los textos míticos, los textos oníricos, los textos sagrados -sabemos bien cómo durante siglos el arte estuvo vinculado al ámbito de lo religioso.

Esto es propio de los textos simbólicos (míticos/oníricos/sagrados/artísticos): en ellos el encuentro con lo real se halla mediado por la presencia del símbolo.

El texto, pues, como espacio donde se asiste a la recreación del difícil alumbramiento del símbolo, de esa palabra que, por estar confrontada con lo real, puede ser vivida como verdadera.

Lo que el artista busca es recrear ese instante vivencial en que la palabra y lo real se alumbran. Ese alumbramiento de la palabra en el origen que constituye, aun cuando lo hayamos olvidado en seguida, la fundación simbólica del lenguaje, el soporte imprescindible que permite que el tejido discursivo de la realidad no delire su funcionalidad hasta romperse en mil pedazos -como sucede en el discurso del loco.

Para saber de ello basta, después de todo, con atender a la iluminación del rostro del niño cuando recibe las primeras palabras que sus padres le ofrecen y que le permiten consolidar su mundo. Palabras que le llegan atravesadas con cierto segmento inmediato (y singular, azaroso) de su experiencia, pero también con el cuerpo y la voz del padre que las profiere.

Palabras, pues, las primeras, extremadamente matéricas, intensamente afectivas, atravesadas a la experiencia primaria. Palabras cargadas de sabor necesario -es decir: de saber y de sentido. Y palabras, finalmente, fundadoras: en tanto fundan la condición de toda inteligibilidad, no pueden ser, en sí mismas, inteligibles, puesto que se afirman en su extrema opacidad, en su radical arbitrariedad -éste es, por lo demás, el lugar magmático donde la arbitrariedad de lo

real se cruza con la arbitrariedad del signo.

Palabras fundadoras, es decir, palabras simbólicas. Pero adviértase que lo simbólico de lo que aquí hablamos no coincide con la categoría homónima lacaniana, pues lo definimos por oposición, aun cuando interior al ámbito del lenguaje, a lo semiótico.

Si lo Semiótico constituiría el ámbito del lenguaje -del signo- en tanto encubridor -ámbito de escamoteo de lo Real-, lo Simbólico, en cambio, constituiría el orden donde el lenguaje -la palabra- conduciría por los desfiladeros de lo Real.

El sujeto frente a lo real, tal es el lugar del símbolo: esa palabra que puede estar materializada por cualquier signo, pero que sólo es verdadera porque llega en el momento justo para acompañar un encuentro del sujeto con lo real -se sabe que es verdadera porque duele.

Más-que-un-signo: una palabra: dotada de cuerpo, marcada por el tiempo, que fue recibida -por eso a ella se retorna-, que compromete en el plano del saber.

Y así, el símbolo sutura el desgarro que ese encuentro supone necesariamente: lo sutura, pero no lo tapa ni pretende borrarlo (no es, en suma, un síntoma); el símbolo quema y, así, abrasa la herida cauterizándola. Y deja, como huella, una cicatriz.

Consecuencia inmediata: el arte no sería necesariamente lugar de engaño, sino, por el contrario, espacio en el que, como en el análisis o en el sueño, en el relato mítico o en el texto sagrado, podría accederse a una cierta palabra fundadora.

El espíritu de la colmena: *la palabra originaria, fundadora, dotada de cuerpo, recibida del padre, marcada por el sabor de las setas, ora bueno, ora venenoso.*

Una palabra que se inscribe en el orden del mito: funda a la vez un espacio semántico (lo bueno/lo malo, el bien/el mal) y un horizonte simbólico: ese jardín de las setas, arriba en las

montañas, al que las niñas no pueden llegar aún, pues son, todavía, "demasiado flojas" para llegar.

Una palabra que escapa al discurso especular del Yo porque quien la da -quien puede darla- no es un espejo, ni un igual, ni un par. Por eso, sólo puede ser recibida en un intercambio simbólico.

Pero es también posible -y tal sucede, por lo demás, en buena parte del arte de nuestro siglo, marcado por la experiencia de las vanguardias- que esa palabra simbólica, fundadora, en lugar de comparecer en el momento necesario, se muestre ausente, inalcanzable, tan sólo anotada por su ausencia, por la huella de su vacío en el espacio que debiera colmar.

En El espíritu de la colmena, *la cadena de significantes que responde a la invocación de la niña (tren-maquis-monstruo-reloj del padre) se encuentra fracturada, y el monstruo de Frankenstein es la imagen misma de esa fractura: una imagen siniestra vinculada a la ausencia de la palabra paterna. De ello hablaba, en el* Frankenstein *de Mary Shelley, y con extraordinaria literalidad, el parlamento del monstruo a su creador en lo alto de los Alpes:*

> *"Todos odian a los seres malos, y yo, que soy el peor de todos, no puedo aspirar a que no se me odie. Pero tú, mi creador, el ser a quien me encuentro ligado por lazos indestructibles, no tienes derecho a odiarme. Veo que deseas matarme. ¿Cómo puedes jugar así con la vida? ¿No te asusta? Cumple tu deber conmigo, y yo cumpliré el mío hacia tí y hacia el resto de la humanidad. Si aceptas mis condiciones, te dejaré en paz y también dejaré en paz al resto del mundo; pero si las rechazas, me vengaré derramando hasta saciarme la sangre de los seres más queridos por ti"* [6]

Fractura, cortocircuito, que se manifiesta en la circulación del reloj (el reloj del padre: la palabra, el tiempo y la muerte; también la cifra del destino): porque el padre calla, Ana le desposee de su reloj para entregárselo al maquis -aquel que llegó del lugar hacia el que apunta el deseo de la madre. Pero los fusiles de la guardia civil producen el cortocircuito: el reloj retorna a las manos de un padre que ya no ocupa su lugar, que no puede desempeñar su tarea. Un padre, en suma, mudo -que nada puede decir a la niña de lo sucedido: no puede regañarla pues sabe justo su acto, pero tampoco puede felicitarla, pues entoces todos estarían en peligro; tal fuera el dictado del silencio en el franquismo-; así, ninguna palabra puede circular en ese desayuno en el que cada uno de los miembros de la familia es aislado en su plano respectivo, imposible toda imagen de conjunto.

En la secuencia final, la niña, sola en su dormitorio, de noche, camina por el eje de la cámara hacia el balcón, en un plano medidamente simétrico, protagonizado por los cristales en forma de colmena de las puertas del balcón. Este eje, el de la cámara, es después de todo el mismo que mostrara la gran pantalla blanca y, bajo ella, el cadáver de un hombre, o que aquel otro en el que el rostro de el padre, como luego el de la niña, había de saber de su hendidura siniestra, fundirse como el hormigueante movimiento de las abejas.

La cámara, el sujeto, Ana: abriendo el balcón de la colmena -esa metáfora de un orden histórico de represión y de silencio, pero también de esas redes que configuran la realidad como espacio protector frente a lo real.

Y entonces Ana, y la cámara, el sujeto, abren la ventana para formular, una vez más, la invocación en el orden de la palabra. Existe la certidumbre de que esa ventana se abre a lo real. Queda por saber si cobrará la forma de lo

Siniestro o de lo Sublime.

J. G. R.

Notas

(1) Eisenstein, S. M.: *Yo, memorias inmorales 1*, Siglo XXI, Madrid, 1988, *pg. 33.*

(2) En otro lugar hemos procedido a la justificación sistemática de esta interpretación del texto saussureano: "Los límites de lo visible", en *Actas de las II Jornadas Internacionales de Semiótica*, en prensa, 1991.

(3) Thomas Mann: *Doktor Faustus*, Edhasa, Barcelona, 1984, pg. 557.

(4) Roman Jakobson: *Fundamentos del Lenguaje*, Ayuso, Madrid, 1974.

(5) En el texto fílmico, la textura, en tanto se resiste al orden de los signos icónicos, corresponde a lo que en otro lugar hemos tratado de articular bajo la noción de lo radical fotográfico: *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real*, Akal, Madrid, 1989.

(6) Mary Shelley: *Frankenstein*, Molino, Barcelona, 1966, pg. 59.

Gramáticas del agua

1

Texto artístico, espacio simbólico, en *Gramáticas del agua. Escritos de arte y estética*, Primer Número, Málaga, 1995.

www.gonzalezrequena.com