

SEMIÓTICA, ARTE, POSMODERNIDAD.

Manuel Ángel Vázquez Medel.

Introducción.

La invitación a reflexionar sobre «Espacios artísticos, espacios literarios» es, sin duda, como corresponde al talante de la AAS, una propuesta abierta a la que cada uno de nosotros habrá ofrecido su propia impronta y orientación. Para mí, que he denominado «Teoría del emplazamiento» al fundamento de una semiótica de la transcendencia discursiva o «Semiótica transdiscursiva» en la que trabajo, ha resultado muy grata esa dimensión topológica -*espacios*- con la que se delimita un campo de observación en el que se nos presentan realidades a las que podemos calificar de «artísticas» o «literarias». Dicho «campo escópico» es consecuencia no sólo de los objetos que constituyen su territorialidad, sino de la mirada que las contempla y las delimita. Una mirada, en nuestro caso, *semiótica*, sustentada por un sujeto indagador que se sitúa -más intensamente que en otros ámbitos científicos- en una insuperable circularidad, al querer evidenciar en su trabajo los mecanismos y las dinámicas que él mismo debe poner en juego en su investigación.

La semiótica nace en el marco de la modernidad, y durante buena parte de su fase constituyente participa de la obsesión objetivista y de una pretendida «transpa-

rencia» en el conocimiento que hoy han sido radicalmente cuestionados. Recordemos el entusiasmo con el que Saussure defiende el derecho a la existencia de una disciplina científica que forme parte de la psicología social y que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; la voluntad de rigor lógico (cuasi matemático) con la que concibe la semiótica Peirce; la creencia de su papel vertebrador de una Teoría Unificada de las Ciencias con la que Morris escribe sus primeros textos sobre semiótica en la década de los veinte.

Sin embargo, la semiótica, con su vocación interdisciplinar y su capacidad de actuar como regulador epistemológico de las ciencias sociales y de las humanidades, ha pasado a protagonizar una nueva etapa que algunos (p.e. Aquiles Esté) han denominado fase o etapa semiótica, que supera el período de logocentrismo que, a su vez, vino a sustituir las anteriores etapas de antropocentrismo (o más bien androcentrismo, del humanismo y del Renacimiento) y de ontocentrismo (el pensamiento metafísico de la antigüedad clásica).

Ninguna reflexión hay ajena a la época en la que se formula (sea por acción, reacción u omisión). Todos somos transidos, cruzados, por los conflictos que no sólo nos constituyen individualmente sino, sobre todo, socialmente. Cuestión distinta es que seamos más «transparentes» (dialógicos) o más opacos (monológicos) a tales juegos de fuerzas contrarias. Con Habermas sabemos que conocimiento e interés se codeterminan, y que nuestro interés se centre, prioritariamente, en esta fase de la historia de la Humanidad (tal vez por vez primera, *realmente* de la Humanidad) en la dinámica de la interacción simbólica quiere decir mucho.

Quiere decir, por ejemplo, que una nueva *economía simbólica* nos rige. Una economía simbólica en la que los signos se encuentran en un imparable proceso de devaluación, de inflación. Vattimo afirma que se ha liberado el conflicto de las interpretaciones. Derrida, potenciando el germinal planteamiento de la semiosis ilimitada en Saussure y en Peirce, habla de la desaparición de un centro de interpretación y de una deriva de sentido. Si agregamos un cierto componente foucaultiano, nos daremos cuenta que tales confrontaciones en los procesos interpretativos tienen mucho de social e incluso de político.

Por ello me parece importante ser conscientes de nuestra historicidad (una historicidad, por cierto, cuestionada por muchos) y pensar en la dinámica de la interacción simbólica desde el marco que construye nuestro pensamiento: esta fase de crisis de la modernidad, de *posmodernidad*, *ultramodernidad* o *transmodernidad* (como nosotros la denominaremos) cuyos perfiles de fondo se nos van aclarando en las dos últimas décadas.

Sabemos que, a pesar de que la reflexión semiótica es tan remota como la preocupación del hombre por los signos que constituyen su universo cultural, y en

general por todo tipo de formas y procesos simbólico-comunicativos, el desarrollo disciplinar de la semiótica entronca con los cambios básicos en el conocimiento del hombre del siglo XX y con los avatares que -a lo largo de las últimas décadas- han configurado un modo distinto de estar en y experimentar el mundo. De entre dichos cambios no es el menos importante el relativo a la propia estructura de las ciencias y los conocimientos humanos que -superando la fase de atomización y especialización propia del siglo XIX- se ha planteado en numerosas ocasiones y de diversos modos una "Teoría Unificada de las Ciencias". Más recientemente, se afirma la necesidad de ámbitos de relación *transdisciplinar*; ya que esta voluntad integradora coincide también con la crisis de los grandes metarrelatos, de los grandes proyectos y de las teorías generales.

Se trata de una crisis epistemológica verdaderamente desconocida desde que el ser humano intenta acceder a formas válidas y formalizadas de conocimiento. Aunque vivimos la crisis del paradigma newtoniano-cartesiano y la crisis de la ciencia moderna -de una ciencia basada en la especialización, la experimentación, la comprobación y el raciocinio- la superación del momento de reflexión interpelado aún no se ha producido. Y tal vez nunca se produzca. Vivimos con el lastre de una ciencia moderna cuyos logros han sido innegables, pero que se resiste a adaptarse a unas bases de conocimiento que cuestionan los fundamentos sobre los que construyó su edificio; nuevos modos de comprensión de la realidad (principio de indeterminación; teoría de la relatividad y física cuántica; teoría de catástrofes y teoría del caos; deconstructivismo y constructivismo radical; ciencias de la cognición) aún están en fase de tanteo. Finalmente, se ha producido una inevitable recaída en los principios y planteamientos anteriores a la modernidad, una vuelta a modos de conocimiento premodernos que llevan un potencial destructivo verdaderamente notable. Y el resurgimiento de formas de pensamiento mágico y mítico que no han tomado nota de las lecciones -aun en sus fracasos- de la modernidad.

Desde que Peirce y Saussure, por caminos diferentes y con supuestos distintos indicaran la necesidad de reflexionar sobre la dimensión simbólica, hasta el momento presente, la investigación semiótica ha protagonizado una parte notable de los avances (y de las controversias) en ciencias sociales y en humanidades. Cierzo que no existe una semiótica, sino diversas semióticas, y esta diversidad afecta tanto a los modelos de análisis (semiótica de la comunicación, de la significación, de la producción) como a sus campos de aplicación (semiótica del relato, del cine, de la música, de la literatura, de la cultura de masas, etc...) Incluso podríamos ser más radicales y señalar otros fundamentos de esta diversidad disciplinar: los presupuestos de partida (las orientaciones psicológica, social, comunicacional, antropológica, lingüística, filosófica, etc.) que inducen también representaciones teóricas diversas (semiótica inmanente vs. semiótica trascendente; semiótica de los

signos vs. semiótica de los textos o de los discursos; semiótica estructural vs. semiótica interpretativa o hermenéutica, etc.), metodologías dispares y conclusiones a veces divergentes.

¿Qué hay, pues, en común, entre las diversas semióticas? Recordemos lo que a tal respecto indicaban Pérez Tornero y Vilches en el prólogo a la *Introducción a la semiótica* de Casetti: “1) La semiótica trata de ser un conocimiento riguroso; 2) No se trata de un tipo concreto de signos, sino de cualquier signo; 3) Distingue entre el signo arbitrario y el motivado; 4) La semiótica complementa al análisis lógico y el análisis semántico; 5) Finalmente, en semiótica se reconoce la facultad metalingüística del lenguaje (de los lenguajes), hasta el punto de que la propia teoría semiótica se proyecta como un metalenguaje descriptivo de los diferentes lenguajes-objeto”. Sin embargo, hasta dichos postulados podrían ser reexaminados y contestados. Así, por ejemplo, habría que fundamentar qué concepto de rigor aplicamos al conocimiento que se obtiene a partir de la semiótica; de qué hablamos cuando hablamos de signo, y en qué sentido se ocupa la semiótica del signo (y no de los procesos dinámicos de interacción simbólica del que los signos son sólo una parte); qué entendemos por motivación y arbitrariedad en la construcción y el uso de signos; a qué análisis lógico y semántico nos referimos o, en última instancia, hasta qué punto podemos hablar no distorsivamente de “lenguajes” como el “metalenguaje de la semiótica”.

Por otra parte, el largo proceso de sedimentación de las diversas orientaciones en la semiótica (a partir de los postulados de Saussure, Peirce, Morris, Greimas, Eco, etc.) y la conformación de diversos grupos o escuelas impide cualquier planteamiento global o simplista.

Semiótica transdiscursiva.

En su deriva disciplinar, podemos señalar varios hitos básicos en la sensibilidad científica por la significación: de una semiótica de los signos y los códigos - autoproclamada como inmanentista- en la fase de superación del estructuralismo se fue pasando progresivamente a una semiótica de los textos y de la textualidad, entendida ésta de un modo cada vez más amplio (por ejemplo, en la «Semiótica de la cultura» lotmaniana). La necesidad de incorporar elementos de una pragmática cada vez mejor fundamentada, sensible a los procesos de interpretación por parte de los receptores de los procesos comunicativos, fue alejando la pretendida univocidad y transparencia de los procesos signícos y de los mensajes. Por tanto, ya no se trataba de analizar los textos “en-sí-mismos”, sino “en sus contextos”, en el proceso discursivo. En los últimos años se ha operado un importante cambio en el que ha sido importante el peso de los investigadores de la comunica-

ción, frente al fuerte lastre filológico y filosófico de las raíces fundacionales. La **semiótica discursiva** está atenta, pues, al proceso en el que surge, interactúa y se recibe la comunicación.

La **interdiscursividad** o, mejor, la **transdiscursividad** -si consideramos aquélla una de las posibilidades de ésta- no remite a un hecho aislado o que afecte en exclusiva a la relación entre *algunos* discursos. Esto es: no se trata de que, por ejemplo, descubramos en unos discursos sí y en otros no la huella de otros discursos que los hacen posibles. Por el contrario, todo discurso, y todo texto que en él queda configurado y refigurado, por su propia naturaleza, está abierto y remite a otros textos, a otros discursos: unos previstos desde la productividad emisora, y otros postulados por esa re-productividad receptora sin la cual el discurso no existe como contenido de conciencia (su único estatuto gnoseológica y humanamente posible).

No estamos hablando, con una nueva y ociosa terminología remozada, de la tradicional perspectiva de las *fuentes e influencias* que, con todo, supone un importante antecedente para la elaboración y desarrollo de las nuevas teorías transdiscursivas y, en general, del comparatismo cultural... Pero que -como veremos más adelante- carece de instrumentos operativos y formales de identificación de procesos transdiscursivos en el *flujo* de la cultura.

Todo discurso se constituye en una red de encrucijadas, y es captado y significa, no por su inmanencia, sino precisamente por todo aquello que le transcurre: desde el código verbal (el uso de una lengua determinada u otra, que ya plantea posibilidades y restricciones), audiovisual (dependiendo de los modos de integración y presencia de lo acústico y lo visual), olfativo, táctil, etc. en que queda cristalizado, hasta las determinaciones genéricas que nos permiten adoptar, en relación con él, unas determinadas actitudes y unas concretas expectativas. A partir de ahí, toda realidad se constituye en un anclaje con otros textos de la cultura (explícita o implícitamente), en relación con los cuales debe ser definida y comprendida. Y hemos de dejar aquí simplemente mencionado el grave problema acerca de la capacidad de referencia de los textos a algo externo a otros textos: ¿es posible que la referencia nos lleve más allá de esa pared en la que se establece la ósmosis entre textos (que someten, a través de codificaciones, el principio de entropía) y el caos pre-gnoseológico que para nosotros se da en la fluencia de lo real?

Si ello ha sido y es así desde siempre, la *conciencia* del fenómeno (la transdiscursividad y la incognoscibilidad radical de lo real en sí) y su explícita "rentabilización" artística surgen en la culminación y en la crisis misma de la modernidad, de tal manera que nuestro siglo se caracteriza (si seguimos las categorías transtextuales de Genette) :

a) En lo que se refiere a los fenómenos propiamente *intertextuales*, por una potenciación de *otros textos* en cada texto artístico, a modo de guiño al lector y a la vez como recurso de ensanchamiento significativo e incluso de filiación y legitimidad discursivas;

b) En lo relativo a las marcas *paratextuales*, nos situamos ante un desarrollo realmente inusitado y hasta desconocido con anterioridad de marcas paratextuales, que revelan que nos encontramos con una cultura de la apariencia. Elementos esenciales ya para conseguir la regulación pragmática de relación texto-consumidor, en una sociedad en la que el intercambio comunicativo ha quedado inserto en la propia estructura de la sociedad de masas y de la comunicación generalizada, del consumo y de la economía libre de mercado;

c) La relación crítica que se entabla desde la *metatextualidad* adquiere a lo largo del siglo XX -el siglo "crítico"- un lugar de primer orden, hasta el punto de determinar los contenidos significativos de los textos en la praxis receptiva y de regular, más que nunca, a pesar de que pudiera parecer lo contrario, las propias reglas de escritura;

d) La *architextualidad* opera una notable transformación que ha de responder al fenómeno del derrumbe genérico de la hibridación, la emergencia de nuevos moldes de canalización expresivas, no sólo verbales, sino sobre todo audiovisuales, y, por último

e) La *hipertextualidad* pasa a ser el lugar privilegiado de la nueva *inventio* (el hallazgo de temas, motivos y asociaciones para ser expresados) y de la sobreterminación de la *dispositio* (la conceta organización y sintaxis textuales) en el momento actual. Relativamente agotados los moldes y soportes de escritura, se hace cada vez más patente la necesidad de escribir *sobre* otros textos previos como única posibilidad de una intelección cada vez más difícil en nuestra sociedad opaca.

Sostenemos esta fundamentación radical de los procesos transtextuales, a pesar de que hasta cierto punto estamos de acuerdo con Ruprecht cuando afirma: "la investigación de vanguardia rechaza ahora el empleo del concepto de intertexto en el sentido más bien vago de una *textualidad* infinitamente expansiva, aglutinante y autogeneradora de asociaciones múltiples". Pero, como él mismo afirma más adelante, "queda por saber si es oportuno fundar, con G. Genette (1982), la construcción del concepto de intertexto a partir de la noción de "transtextualidad o transcendencia del texto", noción participante, según él, de un "estructuralismo abierto", a fin de cuentas neo-idealista" (Greimas-Courtés, 1986: 147-148). Pues bien: nosotros pensamos que es oportuno, y que es posible salvar la fundamentación teórica y varios postulados de aplicación metodológica de ese pretendido "neo-idealismo"

mo". Por el momento, y a las objeciones planteadas, sólo responderemos brevemente: a) que las asociaciones múltiples que establecería una **textualidad expansiva, aglutinante y autogeneradora**, no tienen para nosotros sentido si no incorporamos a una teoría abierta de la transtextualidad el **intérprete**, quien a través de un **esquema o módulo interpretante** activa y potencia, reconoce o soslaya tales asociaciones; b) que el pretendido estructuralismo abierto que puede caer en excesos neoidealistas debe ser superado por una visión post-estructural, que sin negar alguna de las claves y conceptos operativos de la investigación estructural haga hincapié en la inexistencia de estructura en la realidad, en la importancia del concepto de forma y, por tanto, en la refinición de las nociones de estructura y de modelo como "simulacros", pero "simulacros" que aspiran a una co-rrespondencia con el objeto al que se refieren.

Semiótica y estética

Un correcto planteamiento de lo artístico y lo literario desde la perspectiva semiótica debe subrayar la necesidad de integración de la estética en una Semiótica General, al modo en que lo entendía Charles Morris y lo ha subrayado Rossi-Landi, pero ya con claros matices -el imprescindible correctivo hermenéutico- en relación con el análisis experimental de la conducta, tan actual con todo desde nuestras preocupaciones pragmáticas. Dicha ubicación teórica -que debe explicitar mejor sus presupuestos científicos de descubrimiento- establece el punto de intersección de la Semiótica Estética con la Poética de lo Imaginario a través de una Teoría de los Valores y unas procedimentaciones axiológicas concretas, que al tiempo que subrayen las variables de manifestación de lo estético no olviden el tejido antropológico en que se sustentan. Es nuestro actual lugar de investigación. Un lugar que, para ser mejor definido, caracterizamos por quince postulados de impronta morrisiana para la construcción de una Teoría de los Signos, los Textos y los Procesos Artísticos. A saber:

1. La obra de arte es un signo plural, signo de signos, que funciona estéticamente en el proceso discursivo de producción-difusión-recepción estética. Sin embargo, la auténtica obra de arte excede el marco de la representación signica y alcanza el horizonte de la representación simbólica: aquella que no se agota en el proceso semiótico.

2. Todo signo estético se asienta en un vehículo signico (dimensión material de la mediación), pero el signo estético existe sólo en un proceso peculiar de interpretación que podemos llamar "percepción estética".

3. La estética (disciplina) se convierte así en el ámbito formalizado de conocimientos que estudia el signo estético manifiesto en la percepción estética. Y es una parte de la semiótica.

4. El signo estético se diferencia de otros tipos de signos en que sus *designata* son valores o propiedades de valor, regulados, por tanto, por cánones individuales e interindividuales.

5. Todo valor, pues, adquiere sentido en un sistema: los valores son propiedades consumatorias de los objetos y de las situaciones que responden a la resolución de actos interesados. Incluso en el caso -de la verdadera percepción estética- en el que se suspende dicha inmediatez «interesada».

6. La estética, por tanto, se asienta tanto en una teoría de los signos como en una teoría del valor, aunque en el fondo ambas visiones son correlativas y necesariamente coimplicadas.

7. El signo estético es un signo icónico, es decir, un signo que tiene entre sus *denotata* su propio vehículo signico. Y su *designatum* es un valor o un conjunto de valores.

8. El individuo productor cualificado sociopragmáticamente como artista - y con su consiguiente estatuto- incluye en la obra marcas pragmáticas que -en las comunidades interpretantes con capacidad para descubrirlas- orientan la reacción del intérprete hacia el signo estético y no hacia simples objetos.

9. Así como el signo estético es un signo complejo que está constituido por una forma signica que identificamos como estructura signica, la llamada percepción estética es una actividad perceptiva compleja, que construye un objeto total de percepción a partir de percepciones parciales. Y sólo es estética cuando se orienta hacia propiedades de valor complejas, resultantes de propiedades de valor de los vehículos signicos.

10. El signo estético, icónico en una naturaleza constituida como estética, puede tener entre sus componentes signos no estéticos e incluso signos no icónicos. Sin embargo, las relaciones que se establecen en la comunicación estética orientan la resultante hacia el icono total.

11. Aunque el artista puede facilitar, intensificar y perfeccionar la percepción estética en un determinado horizonte de expectativas, es la percepción estética misma la que constituye la obra de arte. Puesto que cualquier objeto es susceptible de convertirse en objeto de percepción estética, no hay nada que, de algún modo, no pueda convertirse en obra de arte. De ello tenemos una importante experiencia en el proceso de fragmentación y reconfiguración receptivas en la sociedad de la producción plural y de la comunicación *massmediática*.

12. Puesto que es la vida misma, el despliegue en la existencia de los sujetos, el que instaura la obra de arte, la oposición entre arte y vida queda superada, y tan sólo vigente como polarizador de construcciones estéticas. Esto es: toda obra de arte refleja la vida, aun en el caso en el que pretenda neutralizar o desviar dicha presencia. Es evidente que ello supone, también, ir mucho más allá de una teoría «plana» del reflejo.

13. Toda obra de arte, en la medida en que es un signo, ha de tener un *designatum*. Sólo que esta referencia semántica de la semiosis es *generalizada* en el caso del signo estético. El arte no figurativo, abstracto, constituye un caso de alta generalidad de referencia semántica. Por lo demás, puede haber designación sin denotación explícita e inmediata.

14. El análisis estético es un caso particular de análisis sógnico. Contempla su objeto sógnico desde todas las perspectivas posibles del proceso de semiosis. Y podemos indicar, operativamente, la existencia de una sintaxis estética, una semántica estética y una pragmática estética. Sin embargo la semiótica estética, en tanto que metadiscursos correspondiente a la semiosis estética, debe ser un todo unificado en el que cada una de las partes adquiere el valor del conjunto.

15. Finalmente, es conveniente recordar que el análisis estético debe diferenciarse del juicio estético. Análisis y juicio, conjuntamente, configuran la crítica estética. El juicio estético es aquel que establece en qué medida un vehículo sógnico realiza un determinado valor. Un valor, que es evidente, es tributario de una escala, de un canon, establecido individual o interindividualmente.

Una conexión entre Semiótica Estética y Poética de lo Imaginario, más allá del último postulado, procura indagar hasta qué punto aquél valor participa de las determinaciones espacio-temporales que constituyen al hombre y a las sociedades e instituciones humanas, y en qué medida dicho valor o dichos valores apuntan hacia los constituyentes últimos de lo humano, a través de la arquetípica de lo imaginario.

Una semiótica material (aunque no materialista, esto es, no reductiva), psico-social, histórica, pragmática, hermenéutica, se afirma allí donde el arte se repliega (las auras se enfrían), y se desvanece el proyecto de la modernidad. Sin embargo, en dichas encrucijadas dicha semiótica redescubre el valor de la dimensión topológica de lo humano. No se trata ya de que las diferentes expresiones artísticas impliquen una espacialidad (más, evidentemente, en el caso de las artes del espacio -pintura, escultura, arquitectura, etc.- que en las temporales -literatura, música, etc.-), sino de que dichas coordenadas son tributarias de una topología previa: la topología del ser que se despliega o se repliega y que, al hacerlo, afecta el espacio

de los demás seres. Esbozar, aunque sea rudimentariamente, una cartografía del ser manifestado existencialmente y discursivamente, que descubre en el arte un nuevo espacio de expansión no impositiva, puede ser un buen objetivo para la semiótica del futuro que está llegando.

El espacio -lo afirma la teoría del *Big-Bang*- surge en el inicio mismo de este Universo, junto con la materia y el tiempo. En una época en la que sabemos que espacio y tiempo se codeterminan, en la que hablamos de *cronotopo*, debemos llegar a una formulación radical del espacio como *emplazamiento*: no sólo el lugar físico que ocupo, sino también el lugar simbólico, el *plexo* al que me repliego en última instancia y desde el que me despliego. Desde dicha estructura de emplazamiento se aprecian mejor las dinámicas de la interacción simbólica, se evidencia toda la complejidad del desarrollo de la experiencia estética en la modernidad, e incluso se comprende por qué nos resulta incomprensible el despliegue epigónico del arte en la posmodernidad.

REFERENCIAS

- CALABRESE, O. (1987): *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós.
- CALLE, R. DE LA (1981): *En torno al hecho artístico*. Valencia, Fernando Torres.
- CALLE, R. DE LA (1983): *Estética y Crítica*. Valencia, Edivart
- DURAND, G. (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus.
- GODELIER, M. (1989): *Lo ideal y lo material*. Madrid, Taurus.
- KANT, I. (1764): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid, Alianza, 1990.
- PAREYSON, L. (1988): *Estetica. Teoria della formativitä*. Milano, Bompiani.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1987): "La semiosis estética en los textos literarios", *Discurso*, 1, 113-123.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1996): "Narratividad y transdiscursividad. A propósito de *La escritura del Dios*, de J.L. Borges", en *Interlitteraria*, 1, pp.63-84.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1998): «La Teoría del Emplazamiento como fundamento epistemológico de la Semiótica Transdiscursiva», en *Actas del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Sevilla, Alfar.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1999a): «Del escenario espacial al emplazamiento», en *Espacio y Narración. Actas del II Coloquio Internacional de Narratología. Creación espacia y narración literaria*, Sevilla, Univ. de Sevilla
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. - ACOSTA ROMERO, Á. (1999b): *Charles Morris: Estética y Teoría de los signos*. Sevilla, Alfar.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989): *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra/ Universidad del País Vasco.