

Semiología, Literatura y Novela

LIC. LUIS MELGAR BRIZUELA

LA MUERTE DE LA "BELLEZA"

Para la crítica literaria de todos los tiempos, ha sido problema fundamental el encuentro de un método de interpretación y de valoración que satisfaga a plenitud las exigencias de la objetividad; o, dicho de otro modo, que elimine hasta donde es ello posible, la carga subjetiva que —al parecer inevitable— ha sido hasta nuestros años el principal escollo para convertir en ciencia los estudios respectivos.

No fue lo anterior motivo de fuertes preocupaciones para los retóricos antiguos, al menos no en la medida en que lo ha sido para el estudioso de los últimos tiempos. Por herencia griega, durante siglos el módulo del análisis literario fue la "belleza" convertida en criterio de valoración de la forma y del "contenido", según todas las leyes que, organizadas como códigos, dieron cuerpo a la retórica. No voy a detenerme en consideraciones sobre la inoperancia de ese aparato tradicional, puesto que hoy es harto evidente que su punto de vista fue la encarnación del idealismo en el ámbito estético. Construí sobre la base de una noción como la de "belleza" fue el culto de los estetas de la antigüedad al subjetivismo y a la apariencia más externa, por cuanto esa noción es de suyo acientífica. Los lingüistas OGDEN y RICHARDS explican que mucha gente inteligente ha abandonado la especulación sobre dicha materia y ha perdido todo interés en discutir acerca de la naturaleza del arte o de su objeto, porque sienten que es poco probable que se llegue a una conclusión definitiva. Dicen: "Las autoridades difieren muy ampliamente en sus juicios respecto a qué cosas son bellas, y cuando están de acuerdo no hay manera de saber acerca

de qué están de acuerdo".¹ Más adelante, en un cuadro esquemático muy revelador, presentan las dieciséis más frecuentes concepciones acerca de lo bello, que han extraído de gran cantidad de obras por ellos estudiadas. Reproduzco aquí cuatro, entendiendo que son muestra más que elocuente de la total falta de asidero que significa abordar el arte (como aún ocurre) desde semejante "base" teórica.

- 1) Es bello todo lo que es una imitación de la naturaleza.
- 2) Es bello todo lo que es obra del Genio
- 3) Es bello todo lo que causa placer.
- 4) Es bello todo lo que nos pone en contacto con personalidades excepcionales.

De tales concepciones podemos no obstante extraer una lección: mientras no sea posible despojar del punto de vista personal y gratuito los estudios sobre el arte y la literatura, los resultados serán poco menos que nulos. Es obvio, por otra parte, que desde el siglo XIX se han realizado notables esfuerzos por encontrar esa vía científica para la explicación de los fenómenos estéticos. Dos métodos importantes que arrancan de la segunda mitad del siglo pasado, han arrojado luces sobre esta materia: el psicoanalítico y el sociohistórico, adscritos ambos respectivamente a teorías más generales cuyos fundadores, sobra decirlo, Freud y Marx, representan en campos diferentes un jalón para la ciencia humana.

Se creyó durante varias décadas, ya en nuestro siglo, que especialmente el método sociohistórico constituía una especie de hallazgo definitivo. Ante la evidencia —dada por el Materialismo Histó-

¹ OGDEN, C. K.; RICHARDS, I. A.; *El Significado del Significado*, Cap VII, pág 156; Editorial PAIDOS, Buenos Aires, 1954

co— de que el arte es una más entre las formas de la conciencia colectiva y entre las esferas de la superestructura social, muchos historiadores y críticos de la literatura se sintieron por fin asentados en una plataforma firme, científica. Pero no hubo que esperar mucho tiempo para caer en la cuenta de que si bien esta nueva ubicación era válida y fecunda, dejaba pendiente un aspecto de igual o mayor importancia: la especificidad del arte.² Su carácter social y su funcionamiento dentro de las leyes de la historia habían quedado establecidos, pero no sus leyes específicas ni sus categorías particulares. Era, en consecuencia, necesario insistir en el examen objetivo de esa peculiaridad, sin desaprovechar el aporte del método histórico.

Pocos autores contemporáneos han dedicado tanta atención y esfuerzo al estudio sistemático de la especificidad del arte, como el filósofo húngaro Georgy Lukács (1885-1971), quien en su voluminosa *ESTÉTICA* ha intentado penetrar con ejemplar rigor metodológico en la naturaleza de lo artístico, aplicando en ello nociones del marxismo, de la Reflexología de Pavlov y de la Psicología concreta. Contraponiendo las características del lenguaje científico a las del lenguaje poético, afirma: "... puede decirse en general que la expresión lingüística de la comunicación científica consiste no en último lugar en extirpar el "aura" debido a esa práctica (alude al lenguaje cotidiano), aquella ambigüedad y carga emocional de las palabras, dando a cada palabra y a cada construcción de frases un sentido exactamente determinado, plenamente unívoco, inmutable"³

No otro es el reto que sostiene la recién fundada ciencia de la literatura: explicar el lenguaje literario en un lenguaje científico, "plenamente unívoco", del que estén desterrados los vocablos multívocos, los cargados de esa "aura" (tan sensible en términos como "belleza") que es pertinente en las realizaciones del creador pero impertinente en las del que estudia la creación.

Y es innegable que sin celeridad pero con paso firme, la estética moderna se revista de carácter científico. Evolución en la que también debe destacarse el papel desempeñado por un método aún fructífero aunque ya menos novedoso: el Estructuralismo. Discutido, diferente a sí mismo según las escuelas que lo han adoptado, representa éste, de manera especial en las últimas décadas, un modo nuevo de estudio en las ciencias del hombre y aun en las de la naturaleza. Sus nociones básicas: Autosuficiencia, Modelo, Sistema, Transformación, Código, etc., han sido ampliamente desarrolladas y aplicadas a numerosos campos del saber humano,

² Cuando hablo de arte doy por sobrentendido que me refiero también a la literatura

³ LUKÁCS, Georgy; *Estética*, Vol III, Parte I, pág 165; Edit Grijalbo, Barcelona, 1967

y en primer lugar a las disciplinas cuyo objeto es un sistema signico; ejemplo: el lenguaje

En el presente trabajo pretendo aunar los puntos de vista socio-históricos y estructuralistas a través del método semiológico, en esa perspectiva que Antonio Prieto señala en obra de reciente aparición: "Quiero decir que estructuralismo e historicismo han velado juntos sus aims en favor de una crítica semiológica después de podar excesos"⁴ Y no es superfluo advertir que no siendo éste un método definitivo, muchas de las conclusiones a que pueda arribar tampoco lo serán, y quedarán más bien como búsquedas

LA SEMIOLOGIA

EL SIGNO ESTÉTICO

La Semiología es la ciencia de los sistemas de signos o señales. Su principal modelo es la Lingüística, por cuanto entre aquéllos es el lenguaje el más perfecto de los que emplea el hombre en la comunicación

Surgida más bien como una rama de la Medicina, actualmente comienza a figurar con preponderancia en las disciplinas humanísticas. Esta inserción proviene del siglo pasado, pero son los estructuralistas modernos quienes la han aprovechado más directamente dentro de su metodología. Mucho antes que ellos, ya dos grandes investigadores habían sentado las bases para su crecimiento: Pavlov y Saussure

El extraordinario desarrollo que ha tenido el conocimiento de la actividad nerviosa superior, arranca principalmente de los descubrimientos de Pavlov, fisiólogo ruso que dio carácter objetivo a la Psicología centrándola en el estudio de los procesos que ocurren en el cerebro humano. Sus teorías, posteriormente depuradas y ampliadas, han tenido numerosas aplicaciones en: Cibernética, Teoría de la Información, Teoría del Conocimiento, Estética, Psiquiatría, etc

Entre los descubrimientos pavlovianos sobresalen dos: la teoría de los reflejos y la teoría de los dos sistemas de señales en la vida humana. Descubrimientos trascendentales para la ciencia moderna. El segundo ha tenido mayor repercusión en el estudio de aquellas realidades cuyos elementos constituyentes son signos o señales, tales como el lenguaje y el arte

Saussure, por su parte, se acercó tanto como ningún lingüista anterior a él, a la naturaleza del lenguaje a través de su principal hallazgo: la teoría del signo. En esferas diversas, ambos científicos es-

⁴ PRIETO, Antonio; *Ensayo Semiológico de Sistemas Literarios*; Cap. 1, pág 17; Edit Planeta, Barcelona, 1972

taban acelerando, en medida sólo hoy ponderable, el desarrollo de la actual Semiología

Según Pavlov el lenguaje constituye un segundo sistema de señales " Si nuestras sensaciones e ideas que se refieren al medio ambiente, son para nosotros las primeras señales de la realidad, señales concretas (imágenes sensoriales), el lenguaje, que ante todo son excitaciones sinestésicas que van a la corteza, partiendo de los órganos que intervienen en la articulación de las palabras, está constituido por las segundas señales, las señales de las señales. Estas representan la abstracción de la realidad y permiten la generalización, que constituye nuestro pensamiento más elevado, específico del hombre; que da origen, primero al empirismo humano y, al fin, a la ciencia, instrumento para la mejor orientación del hombre en el medio ambiente y en sí mismo" ⁵

Para Saussure en cambio, las implicaciones fisiológicas del lenguaje no eran materia de primer orden en el estudio del mismo. Entendía el lenguaje como un sistema de signos (en lo cual coincidía con Pavlov), pero sistema autónomo si bien diferenciable en varios niveles. De ahí que los primeros estructuralistas, nutriéndose de sus doctrinas aunque intentando superarlas, fueran al principio defensores del estudio del lenguaje (y posteriormente de la literatura) como sistemas cerrados en sí mismos, y rehuyesen ya no sólo su referencia a un contexto social sino incluso a la fenomenología síquica del hablante (y en el caso de la literatura, del creador y del receptor)

No menos trascendental que la teoría del signo de Saussure, fue su inclusión de la Lingüística en el ámbito de la Semiología: "Sólo por ser parte de esta ciencia de la Semiología, la Lingüística puede tener un puesto entre las ciencias" ⁶ Con lo cual abrían nuevas posibilidades no sólo para la segunda sino también para la primera, pues siendo aquélla su modelo fundamental, los progresos de una son asimilados por la otra

Para el maestro de Ginebra el signo lingüístico es la relación arbitrario-convencional entre un significante fonoacústico (imagen acústica: nivel sensorial) y un significado (concepto: nivel mental). La imagen acústica (que Pavlov ubica en el primer sistema de señales) es significante lingüístico por cuanto dentro de un sistema comunitario dado, lleva a conceptos que posibilitan el intercambio de los miembros de esa comunidad al ser vertidos por medio de aquéllas

⁵ PAVLOV, I.; *Fundamento de la Teoría de I. Pavlov sobre la actividad nerviosa superior*; Revista LA UNIVERSIDAD, N° 3, 1971; Editorial Universitaria, San Salvador, El Salvador

⁶ SAUSSURE, F.; *Curso General de Lingüística*; Edit Losada, Buenos Aires, 1959

La anterior definición de dos planos constitutivos del signo es aplicable de hecho al lenguaje común, cuya primera intención es comunicar estados mentales. Sin embargo, en ese mismo lenguaje común aparecen contenidos también comunicables —que no corresponden a estados mentales, sino afectivos, emocionales. Lo cual, en el lenguaje literario y en general en el comercio artístico, deja de ser incidental y se convierte en la norma. Al artista no le interesa (y al espectador tampoco) que su obra sea instrumento de comunicación conceptual; al menos no le interesa como cuestión principal. Oigamos lo que al respecto dicen los estructuralistas soviéticos Zholkovski y Shehegllov: "En el presente trabajo se propone una concepción del producto artístico, y literario en particular, como mecanismo o sistema (utilizando aquí esta palabra en el sentido que se le da en lingüística estructural), cuya actividad está dirigida hacia un fin preciso: introducir al sujeto receptor (lector) en el estado de ánimo deseado, despertando en él las reacciones que el autor espera... En consecuencia, la descripción válida de un texto literario debe exponer cómo ha sido elaborada, a todos los niveles del objeto, una precisa y determinada carga de ideas y sentimientos" ⁷

Esto nos coloca ante uno de los problemas más arduos del análisis literario en Semiología: la fusión de lo intelectual y de lo afectivo en la obra y la diferente funcionalidad de ambos planos

Ahora bien, si la pieza literaria está constituida de lenguaje, que como hemos visto es sistema segundo de señales, ¿cómo distinguimos en ella aquello que desde el punto de vista funcional no corresponde al lenguaje común, y, sobre todo, cómo explicarnos ese hecho en términos de señalización? Es ésta la interrogante que diversos teóricos se han venido planteando en el empeño de llevar la Semiología al arte y hacer ciencia. Pero ello conlleva un paso preliminar: el carácter signico de la obra de arte.

No merece discusión que toda creación artística, una pintura, un vals o un poema, es un medio, o mejor, asume el papel de mediador entre un emisor (el artista) y un receptor (el espectador o lector); y que en esencia es todo acto artístico un proceso de comunicación. Lo que interesa es conocer mediante qué relaciones y materiales genéricos se da ese proceso " la obra material —dice Mukarovsky, refiriéndose a este asunto— posee únicamente el rango de un símbolo externo —significativo, 'significant' según la terminología de Saussure— al que corresponde en la conciencia colectiva una determinada significación —a veces denominada 'objeto estético'— caracterizada por lo que tienen de común los estados subjetivos de la conciencia

⁷ A. K. Zholkovski; Shehegllov; "Sobre las posibilidades de construir una poética estructural", pág. 162, en TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ESTRUCTURALISMO SOVIÉTICO; Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1972.

producidos por la obra material en los miembros de un grupo determinado”⁸

Y agrega el mismo autor: “.la aproximación mutua de la estética y de la lingüística como ciencia de la clase fundamental de signos, del lenguaje humano, obedece a que la obra de arte es concebida por esta orientación científica del estructuralismo, como un signo mediador entre el artista y el receptor. Dado que la obra de arte tiene la propiedad de un signo, no se identifica con el estado anímico que la hizo aflorar en el autor, ni con el que suscita en el receptor”⁹

Al señalar el teórico checo esa no identidad de la obra-signo con los estados emotivos que son su correlato, establece tácitamente su carácter de relación, en concordancia con la concepción saussuriana de que el signo lingüístico no es la palabra en sí ni la idea que le corresponde, sino la relación de ambas. De igual modo el signo artístico no es la obra en sí ni la respuesta que ésta produce en los receptores (o el contenido psíquico que a través de ella procura objetivar el artista) sino la relación de ambos planos. De manera que cuando denominamos signo estético o artístico a una creación dada, aludimos necesariamente también a su correlato en la conciencia humana.

He indicado que en el lenguaje común cada signo tiene como función remitir a un estado mental: denotar. En cambio, en el lenguaje literario, si bien algunos de los signos lingüísticos que la integran se limitan a esa función de denotar, hay otros, o asociaciones de otros, que sobrepasan dicha función: connotan, es decir, evocan, a través de contraposiciones denotativas que liberan la fantasía y conducen a estados sensible-emotivos, y son éstos los que cumplen la función esencial del arte. Lukács, partiendo de los logros de Pavlov y superándolos, explica este hecho mediante lo que denomina Sistema de Señalización 1’, que en forma sucinta trata de aclarar adelante¹⁰

Antonio Prieto ve en la obra literaria una unidad-sistema que surge de la oposición entre una estructura objetiva (la sociedad) y una estructura subjetiva (el autor). Y puntualiza “Esta oposición y suma de estructuras se nos presenta como un producto semiológico en que el lenguaje ha sido liberado del automatismo de los actos de la palabra cotidiana, de la mecánica de la comunicación, para cargarse de un valor significativo que se conduce, en su conjunto, como una frontera con la realidad”.¹¹ Antes ha explicado que por sobre cualquier perspectiva de análisis está siempre el “sentido” del texto literario, en lo cual coincide con los autores soviéticos que antes he citado: “En consecuencia

la Semiótica¹² del arte se define por el hecho de que se dirige a un fin, lo que implica la necesidad de buscar un contenido en la obra de arte”¹³

Tenemos ya un principio metodológico a seguir: 1) es el significado estético, connotativo, de la pieza artística el que determina su operacionalidad, y se constituye por tanto en el punto capital de toda crítica; 2) en la obra literaria deben descodificarse, por razones de procedimiento analítico, las funciones denotativa y connotativa; 3) toda la obra, como sistema-unidad debe considerarse como signo global, compuesto a su vez por cadenas de signos menores.

Como sistema la obra adquiere autonomía gracias a la relación que guarda con la cosa designada, o sea el significado, que sólo existe en la conciencia de los receptores. Los elementos de este sistema se sostienen unos a otros dentro de un orden jerárquico, en interrelación dinámica, cuyo descubrimiento es considerado por Prieto “una maravillosa aventura de relaciones”¹⁴ y que Mukarovsky explica así: “La dinámica del todo estructural se desvela en el hecho de que estas funciones singulares y sus mutuas relaciones están sometidas a transformaciones permanentes a causa de su carácter energético. Por consiguiente la estructura como un todo se halla en movimiento incesante, en oposición a una totalidad sumativa, que se destruye por una transformación”¹⁵

Decir la conciencia de los receptores equivale a tocar dos nociones, ambas referidas a realidades dinámicas: la superestructura social y el marco de referencias del receptor, de las que me ocuparé en seguida.

El estructuralismo, rectificando posiciones iniciales, admite ahora que el carácter autónomo de la obra y su capacidad de auto-transformación no pueden explicarse sino como provenientes de su relación al contexto social, siempre presente en toda producción artística. Por mucho que una creación aparente estar exenta de implicaciones sociales, no lo está. Inmerso en la colectividad, todo autor nutre de ella su mundo interno y, quiéralo o no, al objetivar sus contenidos individuales en su obra, está reflejando aquella materia colectiva. Tanto más cuando se trata de la literatura: el solo hecho de realizarse por medio del lenguaje —perteneciente a una comunidad dada— hace que los signos lingüísticos aludan a significados comunitarios, sociales. Lo cual presenta una segunda cara: la inevitabilidad de lo conceptual, de lo ideológico, en todo texto. Pero abundemos antes en la correlación arte-

⁸ MUKAROVSKY, Jan; *Arte y Semiología*; Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1971.

⁹ Mukarovsky, J.; obra citada, págs. 52-53.

¹⁰ Ver Lukács, *Estética*, cap. 11, Parte I.

¹¹ PRIETO, A.; obra citada, Pág. 70.

¹² El término Semiótica es utilizado como equivalente a Semiología.

¹³ Zholkovski; Sheheglov; obra citada, Pág. 169.

¹⁴ PRIETO, A.; obra citada, Pág. 71.

¹⁵ Mukarovsky, J.; obra citada, Pág. 47.

superestructura social —“ en la historia y teoría de la literatura —aclara Mukakovsky— no debe concebirse solamente como estructura la construcción artística y su desarrollo, sino también la relación de esta estructura a otros fenómenos, en particular, a los psicológicos y sociales”¹⁶ Pero acota más adelante: “ la estructura artística se despliega por sí misma en un ‘movimiento propio’ Ya la afirmación de este hecho impide que sus transformaciones presentes por la evolución puedan ser consideradas como consecuencias exclusivas e inmediatas del desarrollo social. Toda transformación de la estructura artística es provocada, —motivada— de algún modo desde el exterior, ya sea directamente por la evolución de la sociedad o por el desarrollo de alguno de los ámbitos de la cultura —ciencia, economía, política, lenguaje, etc— que, de un modo similar al arte, se apoyan en la convivencia social”¹⁷

Lo anterior indica claramente que el método semiológico como el más apto para la penetración en la particularidad de lo estético, de ningún modo excluye al método sociohistórico, antes bien se asocia con él, o mejor aún: lo asimila a su servicio. Así, todo estudio crítico literario debe aunar ambas visiones, so pena de quedar en posiciones parcializadas

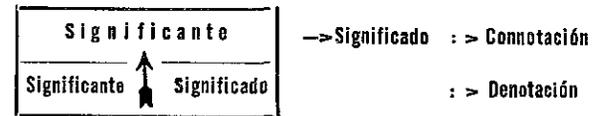
Antes de avanzar, considero oportuno insistir en la naturaleza del signo estético, para lo cual he de ampliar las nociones de denotación y connotación, consideradas éstas como pertenecientes específicamente a lo literario. La DENOTACION es la forma de conocimiento que corresponde a un lenguaje primero o de base, en el que cada unidad semántica lleva a un concepto o idea. Se trata de un conocimiento racional o intelectual. La CONNOTACION es la forma de conocimiento que corresponde a un lenguaje evocado o segundo; es éste el que da la significación verdadera y última de la comunicación estética. En una pieza literaria, el lenguaje primero actúa como catalizador, la mayoría de las veces (en cuanto al receptor común) en forma inadvertida. Y el lenguaje segundo, connotativo, cabalgando sobre el primero, apunta hacia el efecto animático. Esta evocación no ocurre de igual manera en todos los receptores aun cuando en todos haya funcionado el lenguaje denotativo. Ello depende de la sensibilidad y de la formación cultural de cada persona, cuestión muy lúcida y apuntada por OGDEN y RICHARDS: “ Es parte de la misión del poeta hacer que ocurra que la verdad o falsedad no afecte en absoluto a su aceptación. Siempre que se evoque la actitud o el sentimiento, se ha cumplido la función más importante de tal lenguaje, y cualquier función simbólica que puedan poseer las palabras¹⁸ es sólo instrumental y subsidiaria de la función evocativa. Son más de lo que

¹⁶ MUKAROVSKY, J.; obra citada, pág. 49

¹⁷ Ibidem; pág. 57

generalmente se supone, los lectores para quienes la poesía es ilegible por esta razón”¹⁹

J B Fages explica con un esquema tan económico como ilustrativo, ese doble plano de significación en el lenguaje literario:²⁰



Así, en toda obra literaria el lenguaje denotativo se convierte en significante, en instrumento, para el connotativo, pero sin perder por ello su propia función intelectual. Para alcanzar ese nivel artístico, el escritor, consciente o intuitivamente, contrapone los significados conceptuales de forma tal que su choque propicie el juego de fantasía de que está dotada la condición humana, y se generan así, según cada lector, ilimitados efectos estéticos. El artista del lenguaje no obedece a la lógica común, sino a una lógica “sui generis”, pero concordante (salvo en el caso de la literatura demasiado cultista o de la llamada del absurdo) con las posibilidades de la conciencia colectiva.

La interrelación y diferencia de uno y otro nivel han sido magistralmente explicadas por Lukács en “El sistema de señalización 1”, de su ESTETICA. Para él, el signo estético corresponde a un sistema que está constituido sobre el sistema 2 (el del lenguaje) y sobre el sistema 1 (el de las imágenes sensoriales), y el significado de tal signo es una situación sensible-somática. Dice: “El sistema 1 es capaz de poner al servicio de sus propios fines el otro sistema de señalización superior, el lenguaje. Al sistema de señalización 2 le compete la función de trasponer, al plano conceptual, verbal, el sentido racional, consciente del original en cada caso” Y contrapone después: “ nos encontramos con el lenguaje poético, en el cual el sistema de señalización 2 es, como material, tan imprescindible para la evocación artística, para el funcionamiento del sistema 1, como los reflejos visuales o auditivos lo son en las artes plásticas o en la música”²¹

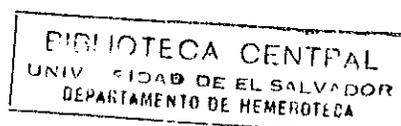
Obviamente, si el crítico se ha impuesto la descodificación de una obra que por su género mismo, por ejemplo una novela, constituye un sistema extenso y complejo, los niveles denotativo y connotativo no han de buscarse en cada signo integrante por aislado, salvo que se trate de analizar una

¹⁸ La lingüística anglosajona utiliza —y no sólo ella— el término símbolo en el mismo sentido en que la saussureana emplea el de signo.

¹⁹ OGDEN, C K ; RICHARDS, I. A ; obra citada, pág. 158

²⁰ FAGES, J B ; *Para comprender el estructuralismo*; Ed Galeana, Buenos Aires, 1969

²¹ LUKACS, G ; obra citada, págs. 164-165



muestra parcial concreta, sino en la totalidad de la obra: descubrió cuál es la denotación (sentido doctrinario, en la terminología de otros teóricos) y cuál la connotación (efecto estético global) de toda la pieza. Tarea medular de cuyo cumplimiento se deriva la validez de otros exámenes más pormenorizados. El escritor legítimo saca partido de esa fusión, pero cuida de trasponer lo intelectual al plano estético. Prieto apunta en ese sentido: “la obra literaria, como sistema de significación, es un conjunto, una fusión del plano de la expresión y del plano del contenido. Su auténtica significación está en la conjunción sistemática de ambos planos y una de las medidas del escritor nos la da a través de su arte de conjugar sendos planos”. Y refuerza pocas líneas después: “Es la conjunción y unidad de estos planos lo que determina que se nos presente en la obra literaria un plano denotativo y un plano connotativo (lo que Hjelmslev llamaba semiótica connotativa). . . Tenemos así que, ateniéndonos al plano de la expresión y al plano del contenido (que, repetido, son unidad), la atención al plano connotativo es básica porque 1) el plano de la expresión, en función de un estilo, modifica y a veces deforma en favor de la belleza o de la emotividad, el plano del contenido; y porque 2) dentro del plano de la expresión (cayendo a veces en el esoterismo) el escritor nos expresa en la palabra, con frecuencia, más de una significación (y esta significación, a veces más importante, puede estar dada consciente o inconscientemente)”²²

El párrafo que de Prieto he transcrito alude también a otra dicotomía que ha de tenerse presente en la valoración artística: lo significativo tratando de imponerse —por sobre su función básicamente mediadora— a lo significado, como ocurre en la llamada “poesía pura” o, en términos más generales, en el “arte por el arte”. Buen ejemplo de ello podríamos encontrar en aquellas obras narrativas clasificadas por consenso de la crítica como literatura “deshumanizada” (término que exigiría más delimitaciones que las dadas por quienes lo emplean), o sea la que busca el efecto estético en el juego lingüístico mismo minimizando el peso del referente objetivo.

EL MARCO DE REFERENCIAS

En sus explicaciones sobre la actividad nerviosa superior, Pavlov compara el complejo juego de interrelación de las células corticales con un “tablero de señales” en el que las imágenes sensoriales se encadenan unas a otras, conectándose a la vez con cadenas de conceptos. Similar a esa noción, y fundada en ella, es la que explicamos aquí con el nombre de Marco de Referencias.²³ Todo el acervo de conocimientos y experiencias de cada ser humano, es como un cúmulo de programaciones interrelacionadas que, dinámicamente, se ponen en acción en los actos de cognición, y utilizan aquellos datos

que son traídos al presente, actualizados por un estímulo proveniente del exterior. A ese acervo, que tiene su asiento en el cerebro y en la conciencia individual, le llamamos Marco de Referencias. De su riqueza, depende la respuesta dada por el receptor ante un significante, denotativo o connotativo. Así, frente a una misma obra de arte, por ejemplo una representación teatral, cada espectador formará sus propias respuestas. El carácter dinámico del Marco de Referencias es aprovechado por el artista, de modo especial por aquél que no pretende imprimir a su obra contenidos fijos, como ocurre en las realizaciones surrealistas, cubistas, etc.

En no pocas de sus implicaciones, lo anterior se acerca a lo que Antonio Prieto estudia bajo el título de “síntoma”: “. . . El síntoma requiere (igual que el signo) una asociación (coordinación) que adapta la pura inducción a un sistema (de conocimientos y experiencias). Sobre el texto y con él como base se establece una comunicación intersubjetiva que responde fielmente a ese dinamismo (energía) de toda estructura”²⁴. Y en ese mismo apartado temático, señala también: “El síntoma, así explicado, está fuera del mensaje lingüístico. “Es el crítico (o receptor) el que eleva estos síntomas a certeza, hasta responder al emisor a través de un espacio y un tiempo que pueden ser muy lejanos. No se trata de que el autor ‘no explique bien’ sino del doble plano de sentido que el escritor emplea, del valor polisémico que el auténtico escritor juega en la palabra. Este sentido oculto no es comunicado, y penetramos en él a través de síntomas”²⁵.

Según este autor, el síntoma es la respuesta del receptor —generada según sus propias posibilidades— a algo que no está en el texto pero que en una u otra forma es propiciado por el texto. Muchos autores se sorprenden de las interpretaciones que, tanto en el nivel técnico como en el semántico, logran críticos en el estudio de sus obras. Esto ocurre con mayor frecuencia cuando se trata de creadores muy intuitivos, más preocupados por volcar un contenido anímico que por construir una técnica. Cuando el científico de la literatura descodifica la pieza, descubre en ella posibilidades que habían escapado a la intencionalidad del autor, pero que son posibles gracias a la estructura misma de la pieza creada y al carácter dinámico-evolutivo del Marco de Referencias de cada sujeto percipiente. En cambio, cuando el escritor es no sólo consciente de sus propios métodos de creación sino un virtuoso en el plano técnico, puede explotar al máximo las inagotables posibilidades del Marco de

²³ El término Marco de Referencias aplicado a la comunicación estética, es original del profesor español Saturnino Francés, (1914-1970), ex-Director del Departamento de Letras de la Universidad de El Salvador.

²⁴ PRIETO, A.; obra citada, pág. 52 y siguientes.

²⁵ *Ibidem*.

²² PRIETO, A.; obra citada, pág. 72.

Referencias. Que deje esas posibilidades al acceso de una minoría culta o de la mayoría, dependerá de que sus obras trabajen con contenidos pertenecientes a la conciencia colectiva o aun a la naturaleza humana universal; o de que en cambio, trate de objetivar contenidos sólo reencuentrables en un círculo selecto. También incide en ello, como es obvio, la organización de todos los elementos significantes, como en el caso del gongorismo

El novelista y crítico español Francisco Ayala alude a tal fenómeno de la comunicación literaria, en ensayo más o menos reciente: "El contenido de la intuición cuyo núcleo conserva el poema no será jamás idéntico para cada lector. Más aún, ni siquiera responderían exactamente las palabras que lo conservan a la intuición originaria del autor mismo, quien al escribirlo habrá debido plegarla y adaptarla a las exigencias de la forma artística que la trasfiere al plano imaginario donde ha de preservarse"²⁶

El aprovechamiento del Marco de Referencia está en proporción directa con la calidad del escritor, y las técnicas de construcción que escoja para ello tendrían un rol muy importante. Puede darse el caso de que un escritor logre la identificación de numerosos lectores con personajes creados por él, y según el sentido en que apunte esa "coincidencia", así las respuestas serán de agrado o de desagrado en aquéllos. Keith Ellis nos indica esa capacidad generatriz en muchos de los personajes de novela: "El lector se siente a veces mal, porque los personajes no son extremadamente malos o buenos, sino mezcla de ambas cosas, y se siente el lector identificado con ellos y desnudada su conciencia"²⁷

En la valoración de toda producción artística debe tenerse muy en cuenta el grado en que hace trabajar la posibilidad del receptor; y ello en dos aspectos: 1) con qué medios significantes lo logra el autor; 2) hacia qué respuestas semánticas orienta la capacidad de autorespuesta del lector o espectador

ARBITRARIEDAD MAXIMA Y POLISEMIA

Saussure estableció el carácter arbitrario-conventional del signo lingüístico. Ahora bien, he acotado atrás que la intención primaria del hablante común es la de obtener en el oyente un estado mental correspondiente al propio; por mucho que ello resulte imposible, el hablante busca el máximo acercamiento a la univocidad de los signos que emplea. En cambio, el emisor artístico (el autor) huye muchas veces de esa posible univocidad. Trata de imprimir a sus signos (los integrantes de la obra) un valor polisémico. De aquí resulta que mientras la

arbitrariedad del signo denotativo está limitada (forzosamente) por la convención (por cuanto tal signo pertenece a un código), el signo connotativo o estético no obedece a convenciones (salvo las impuestas por el nivel denotativo que ya hemos visto no es principal) ni está inserto en un código prefijado. La ruptura de la convención es la fuente de toda creación literaria, y es en tal sentido que la organización de los significantes hace trabajar significados "viejos", latentes en la naturaleza humana, que se actualizan en virtud de ese algo nuevo que es el signo estético (y más explícitamente el significante estético). Así, la obra de arte puede generar tantas y tan diversas respuestas como Marcos de Referencias haga trabajar, y la arbitrariedad del signo adquiere un grado máximo, pero no absoluto, porque las posibilidades que se tratan de remover en el receptor corresponden a una misma dirección semántica general. Así, Polisemia y arbitrariedad máxima son nociones complementarias. Uspenki, en breve ensayo, alude a tal cuestión: "La obra de arte puede considerarse como un texto compuesto por símbolos a los que cada cual atribuye por su cuenta un contenido (desde este punto de vista el arte es análogo a la predicción, a la predicación religiosa, etc.) Por tanto, el condicionamiento social en la configuración del contenido es en este caso notablemente menor que en el caso del lenguaje; en resumen, la polivalencia (capacidad en principio de admitir muchas interpretaciones) constituye un aspecto sustancial en la obra de arte. Podemos entender por significado una serie de asociaciones conectadas con uno u otro símbolo"²⁸

SEMIOLOGIA Y NOVELA

La novela pertenece a las artes de tema. Por su extensión y la considerable variedad de elementos que la componen, se presenta como un complejo circuito de comunicación, como una estructura dinámica que se da en el tiempo dentro de sí y fuera de sí. Para su descodificación, hemos de comenzar por señalar en términos genéricos, a qué planos corresponden esos sus elementos básicos: al significante o al significado, tratando de evitar clasificaciones rígidas o mecánicas, pues como hemos apuntado antes la interacción de lo intelectual y de lo emotivo dificulta y aun oscurece en muchos casos la distinción de aquellos planos.

Es precisamente esa complejidad signica (a la vez jerárquica) de la novela, la que exige un método de análisis como el semiológico, vale decir, la confrontación de un sistema artístico por medio de un sistema que pretende objetividad científica. Gran parte de la crítica actual peca de carencia de rigor, de no asidero a un sistema crítico. De ahí

²⁶ AYALA, Francisco; *La Estructura Narrativa*, Taurus Ediciones S. A., Madrid, 1970. Pág. 53

²⁷ ELLIS, Keith; *El Arte Narrativo de Francisco Ayala*; Ed. Gredos, Madrid, 1964

²⁸ USPENKI; *Sobre la Semiología del Arte*, en *TEORIA Y PRACTICA DEL ESTRUCTURALISMO SOVIETICO*; ob. cit.

que en las historias de la literatura (y en nuestro caso, en las historias de la novela) abundan las ubicaciones antojadizas y sobre todo las ponderaciones elogiosas, gratuitas no en cuanto a los méritos del escritor a quien se estudia sino en cuanto a la carencia de datos y muestras que respalden aquellas ponderaciones

Por ser la novela un arte de tema y por aparecer en ella (aunque novelistas modernos se esfuerzan por evitarla) una anécdota, se nos da como un proceso, como un transcurrir. De donde resulta que el primer nivel asimilado por el lector es el denotativo "Hay antes —dice Mukarovsky— en donde esta función comunicativa (alude a la denotativa) es muy evidente —poesía, pintura, plástica— y otras, donde aparece oculta —danza— o deviene completamente invisible —música, arquitectura. Estas son las artes en las cuales hay un sujeto (tema, contenido) y en las que el tema, el asunto parece operar desde el primer momento como significado comunicativo de la obra"²⁹ Y agrega varias páginas adelante: "El espectador obtiene certeza sobre el sentido y significado de la obra completa, de la obra en sí, sólo cuando ya ha concluido la percepción, a la cual está ligada un transcurso temporal. Por consiguiente, en una obra de arte y en su relación al medio ambiente, todo aparece como signo y significación"³⁰

La operacionalidad de la anécdota (o argumento) es materia de discusión. Francisco Ayala problematiza en sus ensayos literarios sobre el papel del argumento; y en su primera etapa de novelista experimentó un tipo de narración (según las tendencias de la escuela dominante) en el que este elemento era reducido tanto cuanto podía serlo. Pero toda narración (salvo deformación de esta acepción) implica uno o más sucesos. No son pocos los teóricos que establecen el límite entre el cuento y la novela a partir del suceso.³¹ Y éste se da en el tiempo, aunque no necesariamente (en la obra de ficción) dentro de una cronología lineal. Sin embargo, por impactantes o truculentos que sean en sí tales sucesos, ningún novelista se realiza a través de su utilización en lo argumental si a la vez no obtiene por medio del idioma mismo, efectos ideosensibles de mayor elevación. De no ser así, tendríamos que conceder categoría de novelistas a los autores de subliteratura de pasquín o de revista comercial dirigida a públicos nada exigentes.

El afán de toda crítica literaria debe ser arribar a una valoración integral, a una visión de conjunto de la obra, que explique esa captación total lograda por el receptor en un transcurso. O sea, recapitular, después de una disección de elementos, el QUÉ y el COMO de toda la pieza. Una novela ofrece en dicho sentido un interesante recorrido, durante

el cual no debe perderse de vista esta doble realidad del signo estético: su valor extrínseco, en razón del mundo externo al cual alude y que operará desde la conciencia individual del receptor; y el valor intrínseco, el que desempeña dicho signo particular en relación a los demás de la obra. Esto conlleva una tarea más: determinar el nivel jerárquico de tales elementos. Dice Zholkovski: "la narración (con argumento) se constituye como un sistema de horquillas que se sostienen una sobre otra y juntas producen un efecto estético de considerable intensidad".³²

Hecho tal recorrido, la interpretación de la obra quedaría inconclusa si no se da, como cierre, su reconstrucción en cuanto a valor, valor estético y social (bastaría decir estético), retomando entonces la pauta inicial.

Se debe partir de un análisis de aquellos elementos que sin lugar a dudas corresponden al plano de lo significante (como el elemento "narrador", el tiempo-acción, etc.); para luego avanzar hacia otros que participan de la doble calidad de significante y de significado, según la función que desempeñan dentro de la obra y según su jerarquía; y llegar finalmente a los significados últimos de la pieza como totalidad.

En términos generales, todo el texto, todo lo que es idioma en una novela, ocupa el sitio del significante. Ahora bien, por medio de las asociaciones de los signos lingüísticos que son el primer material de la obra en sí, el autor va logrando significados menores, de posición intermedia; éstos no son la meta de la narración; su función sigue siendo instrumental, pero por cuanto van generando respuestas estéticas parciales, hemos de considerarlos también como significantes de ese significado definitivo que sí es la meta, el sentido último de la creación dada.

En este último tramo, el fundamental, aún restaría distinguir el papel jugado por lo ideológico (denotativo) y por lo específicamente estético (connotativo). Sólo entonces podremos intentar la apreciación del valor de la pieza como instrumento de comunicación estético-social, no sin antes reparar en las posibles inadecuaciones del sistema signico que es.

Sería probablemente más cómodo proceder a la aplicación del aparato teórico anterior a la obra escogida, despreocupándonos de comparaciones con otras obras; y estaríamos así atendiendo la consigna de los estructuralistas de la generación anterior. Pero para la mejor clarificación de un análisis estructural integral es importante —y en ciertos aspectos necesario— acudir a comparaciones con sistemas similares, (es decir, otras obras), para así determinar más acertadamente la calidad de los recursos utilizados por el autor.

²⁹ Mukarovsky; obra citada, pág. 33

³⁰ Ibidem, pág. 62

³¹ Ver, por ejemplo, *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, de M. Lancelotti, EUDEBA, Buenos Aires, 1965

³² Zholkovski; obra citada, pág. 176