

CONCEPTOS DE SEMIOTICA (extracto de la tesis de licenciatura)

Toda vez que se teoriza sobre lo estético, conviene concientizar el campo o terreno desde el cual son empleados los conceptos para la ejecución del análisis. De esta manera se evitarán malos entendidos, ya que muchos términos suelen tener diversos significados, según se los emplee en filosofía, psicoanálisis, semiótica, técnicas de producción, etcétera. El desarrollo subsiguiente anhela aclarar la terminología que luego se utilizará como estructura de la teoría. Dichos términos se articularán para establecer una plataforma móvil que posibilite hablar del carácter ambiguo y autorreflexivo en las producciones estéticas. Con todo, éstos no se postulan como algo que está fuera de toda crítica, pero en el marco de esta tesis no serán discutidos y se promoverán como parámetros para que se pueda ejercer el análisis desde un marco de referencia.

La semiótica de Eco: conceptos básicos

La semiótica* de Eco entiende al *signo* como toda cosa que pueda ser asumida como el sustituto significante de cualquier otra cosa. El signo puede ser entendido a pesar de los múltiples debates y clasificaciones como “algo que se pone en lugar de otra cosa, o por alguna otra cosa bajo un aspecto o capacidad suya”, es decir, “desde un determinado punto de vista o con el fin de alguna utilización práctica” (Eco, Signo). Según Eco, es signo toda cosa que pueda ser asumida como un sustituto significante de cualquier otra cosa.

En este sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo aquello que puede ser usado para mentir.

“Por tanto, siempre que se manifiesta una posibilidad de mentir estamos ante una función semiótica. Función semiótica significa posibilidad de significar (y, por tanto, de comunicar) algo a lo que no corresponde un determinado estado real de hechos. Una teoría de los códigos debe estudiar todo lo que puede usarse para mentir. La posibilidad de mentir es el proprium de la semiosis, de igual forma que para los escolásticos la posibilidad de reír es el proprium del hombre como animal racional.”

U. Eco, Tratado de semiótica general, pág. 100

El campo de estudio e intervención de la semiótica es sumamente vasto, de manera que contempla también a las comunicaciones visuales, tanto desde el punto de la comunicación como el de la significación. En cuanto a la comunicación, diremos que se trata de un proceso socializado, en el cual intervienen interlocutores (no necesariamente dos, no necesariamente humanos), canales o soportes físicos que mediatizan fácticamente el mensaje, mensaje que se logra expresar y recepcionar gracias a un código (código que en el caso de los mensajes estéticos será puesto en crisis o reformulado).

*es válido aclarar que la semiótica se distingue de la semiología por abordar específicamente las cuestiones del signo, mientras que la segunda investiga y desarrolla los aspectos concernientes al símbolo, problemática también abordada por la hermenéutica.

El concepto de signo fue susceptible de diversos enfoques, pero lo que nos interesa aquí es dejar en claro que, interpretando la definición de más arriba, el signo podría descomponerse en tres partes, que lejos de contraer un vínculo estrecho se presentan como relacionadas de manera muy inestable.

El **significante**: es el elemento de *expresión*, una parte fáctica, matérica, que es necesaria para su aprehensión: la palabra escrita, los sonidos que emito para articular la palabra, la entidades limitantes negras del plano blanco del papel que representan a /caballo/, los colores; en definitiva, son *huellas* que se proponen desde un *soporte*.

El **significado**: es el elemento del *contenido*, está relacionado con las ideas que, a partir de la aprehensión del significante, se despiertan en la mente del destinatario. Es decir que su desarrollo se produce a nivel conceptual produciendo una entidad no definida (si leo la palabra /mesa/ se me presentan innumerables mesas, una idea de mesa, quizás *esa* mesa, pero no una mesa determinada).

“Definamos provisionalmente como significado aquello que permitiría determinar un Remitido (un individuo, una relación, un concepto, una propiedad, un estado de cosas) en al menos un mundo posible, independientemente de toda atribución de existencia actual.” (Semiótica y filosofía del lenguaje, pág.77)

El *significado* de un término, desde el punto de vista semiótico, no es otra cosa que una *unidad cultural*, entendida ésta como algo que está distinguido como entidad.

“Por lo tanto también puede definirse provisionalmente el significado de una expresión como todo aquello que es susceptible de interpretación.”

La **unidad cultural** es algo que está definido culturalmente, distinguido como entidad. “Puede ser una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación, una alucinación, una esperanza o una idea”. Las unidades culturales operan dentro de una civilización aunque no tengan existencia (por ejemplo, el minotauro). Están distinguidas y se comunican, con los significados que el código hace corresponder con el sistema de significantes.

Las unidades culturales delinean el perfil del pensamiento de una comunidad y son móviles. El mejor ejemplo lo dan los colores: basta pensar que los rusos tienen dos nombres diferentes para lo que nosotros entendemos por /azul/ (nuestra comunidad, en cambio, distinguiría una sola unidad con sus variables: azul/claro, azul/oscurito).

“En el caso de /delito/ puedo descubrir que la unidad cultural correspondiente en otra cultura tiene mayor o menor extensión; en el caso de /nieve/ se puede ver que para los esquimales existen cuatro unidades culturales, correspondientes a cuatro estados distintos de la nieve, y que esta multiplicidad de unidades culturales incluso llega a modificar su léxico, obligando a aplicar cuatro términos en vez de uno.”

U. Eco, La estructura ausente, pág. 83.

Pero, es importante remarcarlo, las unidades culturales, a diferencia del significado, se pueden “tocar”, es decir que se puede comprobar materialmente su existencia. Las

unidades culturales están físicamente a nuestro alcance: imágenes, personas, palabras y colores sobre una pared

*“son todos ellos entidades “etic” físicamente verificables en forma del significante MATERIAL a que remiten continuamente.”
Tratado de Semiótica general, pág.119*

El **referente**. En el ejemplo citado en la explicación de /significado/, el referente del significante /mesa/ sería la mesa existente y presente, o todas la mesas que han existido y existirán. Bien ejemplificado por Eco, esta noción de referente provoca amplios problemas: el significante /Unicornio/ tiene un significado para quienes sepan el castellano y tengan alguna noción de mitología medieval, pero de hecho, el referente unicornio nunca ha existido.

Eco plantea a partir que aquí los problemas que conlleva el referente, dejándolo casi de lado para su semiótica, que se ocupa de los elementos necesarios (significado/significante) para que la comunicación y la significación puedan tener lugar. Aún así, como se podrá comprobar después, el referente retorna a la semiótica de la mano de los contextos en que son enunciados los mensajes, más precisamente de las circunstancias.

Las divisiones arriba citadas permiten entender mejor al signo y las variables que se suponen incluidas desde la semiótica en todo acto comunicativo. Por otro lado, también se pueden delinear los contornos de aquellos puntos de vista desde los cuales intentamos analizar las manifestaciones semióticas. Para ello, es válido considerar las categorizaciones que promovió Morris:

- La sintáctica:* el signo se considera en relación con otros signos, así como también en su estructura interna, según unas reglas combinatorias.
- La semántica:* el signo se considera en relación con lo que significa.
- La pragmática:* el signo se considera en relación con sus propios orígenes, con el efecto que causa cuando lo acogen y lo utilizan los destinatarios.

Esta terminología será también muy utilizada en la presente tesis, aunque siempre apropiándosela para poder hablar no solamente de lo verbal sino también de los elementos que componen y configuran una imagen.

De modo que cuando se hable de *sintáctica*, se estará aludiendo a la configuración interna de cada imagen, a la disposición de los colores, a la tensión de las formas, de sus bordes, de sus texturas, a las relaciones espaciales, etc. Cuando se hable de *semántica*, se lo hará teniendo en cuenta la carga significativa, la actividad conceptual que se desarrolla a partir del conjunto de colores-formas y contexto de cada texto. Por último, el concepto de *pragmática* estará vinculado a los contextos y circunstancias que influyen y condicionan tanto al autor como al destinatario.

A propósito de estos dos últimos términos, es menester subrayar que la palabra *autor* será utilizada con la misma significación que *emisor*; no así en cambio la palabra *lector* (que supone un interlocutor activo): ésta será usada para establecer una diferencia cualitativa en oposición a *destinatario* (que supone un sujeto pasivo).

La Información

En el análisis precedente he citado y explicado el concepto de significado y de unidad cultural. Ahora bien, es menester subrayar que el término /significado/ se presta para ciertos equívocos, y, aunque lo usaré en delante de un modo más genérico (no atendiendo pura y exclusivamente al campo de la lingüística), vale aclarar, como sugiere Eco, que

“(...) muchos no estarían dispuestos a hablar de significado a propósito del tipo de comunicación que procura un signo pictórico no figurativo o una constelación de sonidos. Definiremos, pues, esta especie de apertura como un aumento de información.”
U. Eco, Obra abierta, pág. 130

La información representa la “libertad de elección de que se dispone al construir un mensaje” (U.Eco. La estructura ausente, pág.59), pero también es “algo que se añade a lo que ya sé y se me presenta como adquisición original”.

Cuando uno intenta, desde las artes visuales, generar un discurso con aristas particulares, tiene en su poder una alta gama de posibilidades de elección y combinación de elementos (colores-formas, relaciones en el plano y el espacio, etc.). La información del origen es, como libertad de elección, notable, pero “la posibilidad de transmitirla individualizando un mensaje completo resulta difícil”.

“Por consiguiente, cuanto mayor es la información, tanto más difícil es comunicarla de algún modo; cuanto más claramente comunica un mensaje, tanto menos informa.”
Obra Abierta, pág. 152

La información se presenta, como dijimos, como la medida de libertad de elección a la hora de la configuración de un mensaje. Esta incertidumbre o abanico que se abre en todas direcciones es, como se verá luego, altamente productiva en la producción estética. Pero, como puede inferirse de la explicación anterior, esta información sobreabundante debe resultar acotada, delimitada por códigos y subcódigos que directa o indirectamente se vean propuestos por el autor y por aquellas reglas a las que el mismo lector se disponga a apostar para poder interpretar el mensaje.

Los códigos, por lo tanto, son los que sirven para poner un coto a la multiplicidad de posibilidades, tanto en la elección y combinación de elementos para la construcción de un mensaje, como en la selección de alternativas que guíen la interpretación a la hora de abordarlo. Y son los mismos códigos (aquellos altamente convencionales), los que deberán ser puestos en crisis por parte del artista si éste quiere activar la interpretación del lector y no emitir mensajes redundantes, poco informativos, que lo aburran

Los conceptos de información y de código se revelan como importantísimos para la producción y para la interpretación de fenómenos arte. Son, antes que nada, referencias operativas a la cuales se puede recurrir tanto para ejercer una crítica como para realizar análisis de hechos que involucren recursos estéticos.

Los códigos

“(...)un mensaje es un acontecimiento temporal en la sucesión de acontecimientos que constituyen la dimensión diacrónica del

tiempo, mientras que el código es en el tiempo como un conjunto de elementos contemporáneos, o sea, como un sistema sincrónico.”

Paul Ricoeur, Teoría de la interpretación, pág. 17

Se ha hablado ya de los distintos elementos que suponen la actividad semiótica, de aquellos que se presentan como modelo para la crítica y análisis del proceso comunicativo. Ahora, es menester mencionar que a nivel del mensaje (que está constituido por marcas* significantes) deberíamos notar un mensaje emitido y un mensaje a recibir, mediatizados éstos dos por un *código*.

Para la gestación de un código, es necesaria la articulación entre *sistemas o estructuras*. Una estructura es un “modelo construido en virtud de operaciones simplificadoras que permiten uniformar fenómenos diversos bajo un único punto de vista”(Eco, La estructura ausente). Es un conjunto de elementos en el que cada uno de los mismos obtiene su valor de acuerdo a su posición respecto de los demás:

“Como en una partida de ajedrez, cada pieza adquiere valor por la posición que tiene respecto de otras y cada perturbación en el sistema cambia el sentido de las demás piezas correlativas.”

U. Eco, La estructura ausente

En un sistema no hay unidades que valgan por sí mismas, se constituyen, por el contrario, mediante pares conceptuales definidos por oposición y diferencia, emergiendo su identidad sólo gracias a la articulación con otros. Esto sugiere la inserción de las unidades en una cadena de referencia, en donde una unidad remitirá a otra; la unidad presente evocará a la ausente, y es desde esa ausencia de donde demarcará la singularidad de lo que aparece en presencia. Estos sistemas, claro está, nunca pueden completarse ni cerrarse porque lo que los posibilita es justamente esa apertura generada por la articulación.

Sistemas de expresión y de contenido

Podemos decir, siguiendo la tesis de Hjelmslev, que, en general, cualquier sistema semiótico se configura a partir de un plano de expresión y un plano del contenido. Estos

*la utilización de el término *marca* obedece a un intento de abordar de modo más genérico y global la aparición de elementos significantes, sin tener que recurrir al concepto de signo, que en rigor se justifica nada más que en el plano verbal.

dos planos se organizan en forma y substancia a partir de una materia o *continuum*.

En caso de una lengua natural, las *formas de la expresión* suponen un sistema fonológico, su léxico y sus reglas sintácticas; en el caso de códigos visuales podríamos incluir a todos los colores, las formas, las texturas, las disposiciones espaciales, la luz, etc... Articuladas en las formas de expresión, se encuentran las distintas *substancias de expresión*, léase palabras, oraciones, textos (en el caso de la lengua natural) y *textos bi y tri-dimensionales* en el caso de la plástica.

En cuanto al plano del contenido, su *continuum* o materia se presenta como todo cuanto se podría pensar y decir, lo que abarca todo el universo, tanto físico como mental. Filtrando este continuum, cada cultura segmenta el universo de lo que puede ser dicho y pensado en una *forma del contenido* (por ejemplo el sistema de colores, oposiciones semánticas de tipo bueno/malo, etc.)*

Por último, la *substancia del contenido* sería “el sentido de cada uno de los enunciados que producimos como substancia de expresión” (Eco, 1994).

Contenido	continuum
	substancia
	forma
Expresión	continuum
	substancia
	forma

Precisamente, sobre la base de segmentación de estos planos es que se configuran los sistemas, que se organizan para permitir la significación. Es decir que, a partir del recorte del universo de expresión y de contenido, deben encontrarse o postularse correlaciones que puedan oficiar de puente entre uno y otro para permitir la comunicación. Así, entre los emergentes sistemas de expresión y sistemas de contenido deberá haber otro sistema, un *metasistema*, que los vincule. Ese *metasistema* es lo que podemos llamar código.

Un código incluye tanto al conjunto de elementos significantes como a las reglas que permiten cifrar y descifrar con ellos un mensaje. Si no fuera por que establecemos y conocemos códigos, los fenómenos culturales se presentarían como puro desorden o caos, por fuera de toda significación y socialización.

*La búsqueda de la forma del contenido se torna imposible, aunque para lo que a nosotros nos interesa, es preciso citar las investigaciones que ha hecho Greimas, que, de alguna manera, proponen un visón bastante acertada de las posibilidades de estructurar el campo del contenido.

Greimas postula que hay categorías mentales que corresponden a aspectos fundamentales de la experiencia conformadas en unidades semánticas elementales, constituidas en ejes opuestos, en los que participa cada significado. Estas estructuras elementales de la significación son los llamados ejes o campos semánticos (por ejemplo: alto-bajo; horizontal-vertical; hombre-mujer etcétera) que varían según la cultura y que se reestructuran constantemente.

Por ello, el código puede definirse como un sistema de probabilidades que reduce la información y permite su transmisión al eliminar el desorden primario por selección. Los

códigos (sea una lengua natural, el alfabeto Morse o el estilo particular de un artista) filtran, ordenan, eligen y combinan los sistemas de expresión y contenido, permitiendo generar dis-cursos y posibilitando su socialización. Desde esta perspectiva, la noción de código “entraña en cualquier caso la de convención, de acuerdo social, así como la de mecanismo que obedece a reglas.” (Semiótica y Filosofía del lenguaje, pág.295)

Por último, debemos mencionar que aunque la idea de código se halla siempre encadenada a la de un sistema coercitivo, también puede entenderse como la condición de posibilidad para la comunicación, como las reglas que hay que aceptar para comprender cualquier desafío.

A propósito de esto, Eco se encarga de subrayar que los códigos, además de su poder intrínseco de des-criptar y analizar la vida cultural entera, de exorcizar lo inefable, de

erigirse como leyes que “cierran”, pueden también constituirse como redes que “abren” la posibilidad de jugar, de generar nuevas conexiones.

“El código no puede ser solo una cifra: tendrá que ser una matriz capaz de infinitas manifestaciones, la fuente de un juego. Pero ningún juego, ni siquiera el más libre y creativo, procede al azar”
U. Eco, Semiótica y filosofía del lenguaje, pág. 339

Los códigos icónicos

Es importante señalar que, cuando nos encontramos fuera de lo estrictamente verbal o literario, cuando nos internamos en el campo de la plástica, de las imágenes o situaciones que apelan a lecturas que no se apoyan (solo) en textos escritos, los códigos que se establecen entre el emisor y receptor pueden calificarse como *icónicos*.

Estos códigos, a diferencia de la lengua natural (que es un código fuerte, de dos articulaciones rígidamente pautadas), pueden ser llamados códigos débiles.

Podemos decir que

“El código icónico establece relaciones semánticas entre un signo gráfico como vehículo y un significado perceptivo codificado. La relación se establece entre una unidad pertinente de un sistema semiótico, dependiendo de la codificación previa de una experiencia perceptiva.”.
U. Eco, La estructura ausente, pág. 229

Ahora bien, ¿cómo emerge en un grupo una unidad pertinente en un sistema semiótico?. Surge a partir de la experiencia y de la significación; es decir por la relación que se establece entre la miríada de estímulos que un grupo humano recibe en determinado contexto y el otorgamiento de valor o de pertinencia a algunos de estos estímulos y a otros no. Por consiguiente, podemos decir que nuestra percepción se resuelve de manera complementaria, entre aquello que el exterior dona (y por ello motiva) y nuestras proyecciones selectivas, que, siempre mediatizadas por las necesidades y aspiraciones, hacen comprender el mundo de determinada manera, convencionalizándolo.

Especifiquemos un poco lo arriba citado.

Cada grupo social, cada persona, recibiría del mundo una miríada de estímulos, que de manera caótica (en el sentido de desorden) impactaría desde una exterioridad. Es decir que lo fáctico, lo corpóreo o lo matérico no es una mera entelequia sino que afecta, insiste y motiva.

De esta multiplicidad de estímulos sentidos, son segmentados algunos, recortados del total, organizando intelectual y sensitivamente ese continuum indiferenciado. Aquellos que han sido escogidos pasan a ser *unidades culturales*, por cuanto reciben nombres o les son asignadas como pertinentes ciertas convenciones gráficas, amalgamándose de esta manera la experiencia en un soporte, en un significante que permitirá su comunicación.

Estas unidades culturales (que ya son mapas, trazados tentativos de la realidad) pueden comunicarse verbalmente o a través de una imagen. Para esto último debe establecerse/obedecerse a un código icónico. ¿Qué es un código icónico? Un sistema de sistemas, un puente que establecerá que ciertas *unidades pertinentes* sirven más que

otras para describir cada unidad cultural (ej: las rayas de la cebra). El mismo código icónico es el que asignará para cada una de estas unidades pertinentes signos gráficos que puedan expresarlas, construyendo una serie de relaciones formales homologable al modelo perceptivo.

El caso es que, tanto los códigos perceptivos (aquellos que tamizan y organizan el mundo) como los códigos icónicos (aquellos que sirven para representarlo gráficamente) están completamente vinculados a la cultura; es más, ellos mismos *son* la cultura y, por lo tanto, poco o nada tienen que ver con determinada inclinación “natural” o sentido común para registrar lo real. Cada imagen, cada manifestación visual, emerge desde la pura arbitrariedad, desde artificios generados a partir de convenciones, y no de una supuesta adecuación al modelo real.

En este sentido hay que subrayar que en el caso de los artistas plásticos, los códigos icónicos altamente convencionalizados son puestos en crisis, porque los artistas apuestan por un código o relaciones gráfico-semánticas totalmente inusitadas, establecidas por cada poética* particular. Esto se acentúa más si se tiene en cuenta que cuando el artista ejecuta un enunciado icónico bi o tridimensional, no lo produce meramente desde lo que él ve, sino también desde lo que él conoce y no conoce, desde lo que presume, fantasea, y también –porqué no- inconscientemente desea.

Por otra parte, como explicaré después con más detalle, un artista no expresa (siempre) un contenido ya conocido por la cultura, sino que intenta configurar uno nuevo. Ergo: si hay algo nuevo que se piensa y que se quiere expresar, se deberá encontrar una nueva substancia que lo exprese (nuevas posibilidades de articulaciones de las formas de expresión). En tanto y en cuanto esta actividad se concrete, el artista habrá logrado INVENTAR un código nuevo, generando nuevas correlaciones entre los planos de expresión y contenido.

Por último, vale mencionar que si bien en el caso de las artes visuales el concepto de código icónico es el que mas se adapta a su especificidad, las continuas transformaciones y aperturas en el campo de la plástica hacen que aún se vea este concepto en algunos casos como demasiado coercitivo, por cuanto muchos prefieren utilizar un término más abarcativo, que comprende tanto los enunciados verbales (utilizados frecuentemente en la plástica contemporánea) así como las imágenes, objetos, esculturas, videos, etc. Este concepto es del de *texto*, que a continuación se procederá a analizar.

El concepto de Texto

Queda claro que aquí no se trata de llevar forzosamente los elementos constitutivos de las comunicaciones visuales a andariveles rígidos de la semiótica. Pero si quisiera subrayar que los conceptos arriba expresados pueden servir –de manera mas laxa- para ejercer un análisis de lo visual.

Y es que si bien lo visual no contiene elementos tan “cerrados” como una palabra, sí se puede hablar de elementos significantes y también de significados.

Y en este punto, ayuda enormemente la nueva concepción de *texto*, más genérica que las anteriores.

* por el término *poética* entendemos “(...)el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de obra a realizar como lo entiende explicita o implícitamente el artista.” (Obra abierta, pág, 36)

Eco entiende al texto como una máquina semántico- pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación. Un *texto* puede ser un filme, un anuncio publicitario, una novela, una construcción arquitectónica.

El *texto* es, para Eco, una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar los espacios de lo “no dicho” o de lo “ya dicho”, espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco. El texto no es más que una *máquina presuposicional*. (Lector in fábula)

“Por “texto” se entiende tanto una cadena de enunciados ligados mediante vínculos de coherencia, como grupos de enunciados emitidos al mismo tiempo sobre la base de varios sistemas semióticos”

U. Eco, Semiótica y Filosofía del lenguaje, pág 85

Como se planteó anteriormente, hay una diferencia en la especificidad de lo verbal y de lo estrictamente visual. Una imagen o una escultura no pueden ni deben diseccionarse como un texto escrito, en parte porque su lectura es global y continua y en parte porque no hay un código específico que pueda referir a cada segmento de lo visual. Por consiguiente, en tanto que los mensajes ejecutados desde las artes plásticas difícilmente puedan descomponerse en unidades discretas, podemos decir que

“(...) en el caso de las imágenes tenemos que ocuparnos de bloques macroscópicos, TEXTOS, cuyos elementos articulatorios son indiscernibles.”

U. Eco, Tratado de semiótica general, pág 315

Pero es válido aclarar, que, como bien especifican Eco y Barthes, los *textos* no tienen porqué ser el producto de un mensaje estético. Y más aún, ni siquiera deben estar configurados por una serie compleja de estructuras, ya que:

“(...) usualmente un solo significante transmite contenidos diferentes relacionados entre sí y que, por tanto, lo que se llama “mensaje” es, la mayoría de las veces, un TEXTO cuyo contenido es un DISCURSO a varios niveles.”

Metz (1970) ha lanzado la hipótesis de que, en cualquier caso de comunicación (excepto quizá raros casos de univocidad elemental), nos encontramos ante un “texto”.

U. Eco, Tratado de semiótica general, pág 97

Ahora bien, más allá de su configuración, un texto implica siempre un estar dirigido a *alguien*, siempre es pensado para un interlocutor que es el destinatario del discurso. Cada texto es, en cierto modo, una pregunta, una quaestio: aunque afirme algo, siempre esperará un acuerdo, si dicta una orden, esperará una obediencia. Y aunque –como es común en muchos artistas- se piense que se pinta o dibuja “para mí” o porque “tengo ganas”, el texto producido (la pintura, el dibujo) no deja de ser diálogo con el Otro. Así pues, podría decirse que hablar de texto significa hablar de diálogo, ya que exteriorización y comunicabilidad son una y la misma cosa: entretengan parte de nuestra vida con el logos del discurso.

Un texto nunca deja de ser una fijación del discurso en un portador externo: la producción textual se genera cuando una forma es aplicada a alguna materia o tema con el objetivo de configurarla. A partir de allí, el texto, instancia de señales materiales que transmiten el mensaje, *exterioriza*: las impresiones trascienden y se convierten en expresiones, lo privado se metamorfosea y se vuelve público.

Como cosa, un texto se resiste a la entropía de la visión y los pensamientos ordinarios, su existencia amplía el significado del mundo y del hombre, capturándolo en una red de marcas breves y finitas. Es este tejido el que va a posibilitar a cualquier abstracción emerger transformada en concreción comunicativa, a dar el salto de la virtualidad de los sistemas a la realidad del mensaje, a exteriorizar diacrónicamente el discurso para actualizar (o poner en crisis) los sincronismos de los códigos.

El texto es una totalidad irreductible a la suma de sus partes, está hecho de signos o unidades significantes, pero no es un signo en sí, no es una entidad compleja, algo que estuviera compuesto por muchas partes. *El texto es una entidad complicada*, algo que tiene muchos pliegues, un tejido urdido por significantes, expresiones que responden a una variación muy amplia de códigos y subcódigos. No es una fila de palabras, una serie de colores-formas dispuestos en una tela ni una secuencia de imágenes rodadas en un film: es un espacio de múltiples dimensiones, un hojaldre de citas tensionadas en una configuración particular.

“(...)la noción de texto permite abandonar la búsqueda improductiva de los específicos, desde el momento en que no se puede interpretar cada texto como una entidad que se autosostiene, sino como una entidad que continuamente reclama otros textos, otras experiencias del autor y del lector, independientemente del soporte material con que han sido realizados.”

Omar Calabrese, El lenguaje del arte. Pág. 178.

Un texto (estético) no es una tabla en donde podrían superponerse un significado y un significante, una máscara que esconde tras de sí un significado último al que habría que descifrar. El texto es más bien un entrelazado en donde conviven, se oponen, se apoyan, una variedad de capas de discurso, erigiéndose como una red que posibilita la plurivocidad, la pluralidad de sentido a partir de una tirantez que involucra a autor, lector y contexto.

Hay, en este sentido, una clara diferencia del texto con los actos de habla. La inscripción de marcas en un soporte y la ausencia del autor hacen del texto una entidad semánticamente autónoma. El texto “dice”, pero el autor ya no se encuentra allí, estableciéndose cortocircuitos entre lo que el autor quería decir y lo que el texto significa.

Por ello, un texto siempre es un texto-en-la-historia, el sitio en donde es posible un encuentro dialógico, un lugar que no descansa ni se estanca, porque trabaja cada vez que, interpretándolo, lo reescriben.

El concepto de Enciclopedia

En un aspecto estrechamente relacionado con esta multiplicidad de relaciones en las que se halla inserto un texto, encuentro sumamente interesante el concepto de *enciclopedia* postulado por Eco. La enciclopedia es para Eco, lo que Borges

manifestaba en su cuento “La biblioteca de Babel” : “En efecto, la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos (...)”

“La enciclopedia es un postulado semiótico. No en el sentido de que no sea una realidad semiótica, sino que es el conjunto registrado de todas las interpretaciones, concebible objetivamente como biblioteca de las bibliotecas, donde una biblioteca es también un archivo de toda la información no verbal registrada desde las pinturas rupestres hasta las cinetecas.(...)”
U. Eco. Semiótica y filosofía del lenguaje, pág.133)

La enciclopedia es la concretización de un sistema semántico en continuo movimiento y transformación. Esto, permite poner en contexto cada texto sobre el que se hace el análisis, involucrando la historicidad de los códigos y las circunstancias a partir de las cuáles estos han tenido lugar.

“La vida de la cultura es la vida de unos textos regidos por leyes intertextuales donde todo “ya dicho” actúa como regla posible,. Lo ya dicho constituye el tesoro de la enciclopedia”
U. Eco, Semiótica y filosofía del lenguaje, pág.338.

Los textos, entonces, se encuentran siempre encadenados a otros textos, en una red de semiosis interminable de la cual el lector no escapa (su propia vida puede ser interpretada y, por lo tanto, pasar a ser texto de la Biblioteca. Por otro lado, al contener toda la información de la vida de la cultura, implica que “*la serie de las interpretaciones es indefinida y materialmente inclasificable*”, porque contiene, entre otras cosas, interpretaciones contradictorias.

Esta red múltiple, hace pensar que

(...)el modelo de la enciclopedia semiótica no es el árbol, sino el rizoma (Deleuze – Guattari 1976): todo punto del rizoma puede ser conectado, y debe serlo, con cualquier otro punto, y de hecho en el rizoma no hay puntos o posiciones sino sólo líneas de conexión; un rizoma puede ser roto en cualquier parte y luego continuar siguiendo su línea; el rizoma es desarmable, reversible; una red de árboles abiertos en todas direcciones puede constituir un rizoma, lo que equivale a decir que todo rizoma puede recortarse para obtener una serie indefinida de árboles parciales; el rizoma carece de centro.”(Semiótica y filosofía del lenguaje, pág.136)

Pero aún cuando el concepto de enciclopedia es abierto, sujeto a movimientos, Eco establece, a partir de ella, horizontes y perspectivas a la hora de convalidar interpretaciones, poniendo un límite a lo que él llama sobreinterpretación.

Cabe pensar en la enciclopedia como laberinto que, aun cuando no admite una descripción global, tampoco excluye las descripciones locales, ya que su carácter de laberinto no tiene por

qué impedir que lo estudiemos y que construyamos sus distintos itinerarios”
(Semiótica y filosofía del lenguaje, pág.340)

Eco, como pensador latino, está obsesionado por las fronteras: si la enciclopedia es infinita como un rizoma, será reducida, ordenada, disciplinada, reconocida dentro de los límites que los contextos y circunstancias puedan establecer para encarar cada texto. Para él, la enciclopedia es considerada como el único modelo capaz de comprender la semiosis en el plano teórico y también como hipótesis que posibilita regular los procesos de interpretación.

Es cierto que Eco se sale de la estructura al pensar la enciclopedia como un rizoma, en donde todo punto está conectado (o puede conectarse) con varios otros puntos. Como el mismo menciona, en el rizoma

“lo esencial es que no tiene exterior y por consiguiente no tiene fronteras. Cada ruta puede ser la correcta, siempre y cuando uno quiera ir hacia donde va y cada punto puede estar unido a cualquier otro punto. El rizoma es por ende el lugar de las conjeturas, de las apuestas, de los azares, de las reconstrucciones, de las inspecciones locales descriptibles, de las hipótesis globales que deben ser continuamente replanteadas, pues una estructura en rizoma cambia de forma constantemente”
U.Eco, *La línea y el laberinto*.

Sin embargo, aun cuando Eco se fascina con el vértigo que engendra la trama rizomática, frena antes de caer en ella: reconoce el carácter laberíntico de los textos pero promueve el descubrimiento de las hipotéticas reglas subyacentes y los recorridos más legítimos de interpretación. Eco siempre cree que “es necesario buscar en el texto lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual y ala situación de los sistemas de significación a los que remite”.

La enciclopedia, abierta en principio, cede ante la tentación de fijar límites a la interpretación, y, aunque no se persiga ya ingenuamente la presunta e inequívoca intención del autor, sí trata de fijar, de distinguir entre el magma de interpretaciones posibles, aquellas que, según el análisis, pueden ser legitimadas.

En otro orden es bueno subrayar que el concepto de enciclopedia es altamente significativo para la competencia de lo estético, en donde se produce la generación de *textos* y una ajetreada actividad interpretativa. Lo que aquí se manifestó será, pues, muy productivo para lo que se analizará posteriormente, en donde se podrá observar que el mensaje estético imprime de manera categórica y manifiesta un giro, una ampliación de los campos semánticos, que desembocan, necesariamente, en una transformación “grave” de el tesoro enciclopédico.

“(…)la enciclopedia como totalidad de interpretaciones incluye también interpretaciones contradictorias; la actividad textual que se elabora sobre la base de la enciclopedia, actuando sobre sus contradicciones y e introduciendo continuamente nuevas resegmentaciones del continuum –también sobre la base de experiencias progresivas- transforma, con el tiempo, la enciclopedia (...)U. Eco, Semiótica y filosofía del lenguaje, pág.133