

## Oscar Quezada: La semiótica como pasión

Jaime Urco

*La primera pregunta tiene que ver con la validez y la pertinencia del análisis semiótico en los textos literarios. Hay gente que se opone a su uso dando distintos argumentos para ello. Uno de éstos plantea lo siguiente: la racionalidad, la extrema conciencia de la actividad semiótica anularía los aspectos estéticos del texto, que sólo se actualizarían apelando a la intuición y no a la razón.*

En principio nos estamos dejando llevar por una oposición entre intuición y razón que no es todo lo clara que muchas veces se desearía. En primer lugar, en qué momento podría decirse que se ha pasado el umbral de la razón y se ha entrado al ámbito de la intuición. En segundo lugar, veo el prejuicio de imaginar la semiótica como un instrumento de desmontaje exclusivamente basado en lo racional. No sé si soy un caso único o un caso marginal, pero pienso que la semiótica ha de reservar un lugar para la pasión. Es decir, yo puedo leer semióticamente —empleando un modelo de descripción greimasiano, por ejemplo— un poema de Borges, de Neruda o de Vallejo. Es obvio que —como decía Roland Barthes— un poema es un texto estereofónico, tiene muchas voces. Entonces, si soy consciente de que un modelo como el greimasiano me va a permitir sencillamente reconstruir un esqueleto sobre el cual siguen funcionando, actualizándose todas esas voces, y si soy consciente, igualmente, de los límites a los cuales puede llegar este análisis, no veo por qué no se pueda trabajar con modelos semióticos en literatura. Lo que pasa es que en los años sesenta y principios de los setenta hubo mucho la mitología de pensar que con el análisis semiótico se iban a encontrar todas las dimensiones del texto,

todas las voces de éste. Y creo que en estos años ochenta, ya tenemos clara conciencia de los límites de nuestra disciplina. En la semiótica está un modelo teórico; está, también, una actitud, un sentir que es una vivencia de perpetua interrogación que cuestiona el sentido. La semiótica —por lo menos así lo vivo— no sólo es modelo teórico, es una pasión.

*Sigo con los prejuicios. Tradicionalmente se ha sostenido que el poema en última instancia tiene un algo inefable que es precisamente lo que lo caracteriza como tal. Tú sostienes que la semiótica última acepta tener límites y que por supuesto no va a llegar a decir nunca las últimas cosas sobre un texto...*

**¡Y quién lo podría decir!**

*Sin embargo, ¿existe alguna razón para que la semiótica no deba ser aplicable a la literatura o te parece totalmente justificada su utilización?*

Yo diría que entre otras lecturas también podría aplicarse la semiótica y respecto a lo que se dice sobre las posibilidades del texto: la plenitud, la hiperlectura o la superlectura son cosas, desde mi punto de vista, desmitificadas hace mucho tiempo. No creo que se pueda lograr reconstruir la lectura plena de un texto poético. En mi concepto, lo máximo que puede lograr la semiótica es reconstruir el esqueleto formal sobre el cual cada lector, cada individuo, hará resonar o vibrar el texto. No estamos tras la multiplicidad de individuos con el texto sino tras su sujeto. Retenemos un plano homogéneo, es decir, lo pertinente para la construcción del objeto; todo lo demás está "fuera de campo". Reitero, con Courtés, que de acá procede el malestar de muchos detractores pues quienes ejercemos esta ética nos negamos —a priori— a dar cuenta de todo el material estudiado en el texto literario y de todos sus componentes: no hay vocación alguna de "percepción totalizadora" ni de "plenitud" pues se trata de una praxis científica analítica y no de una síntesis interpretativa.

*¿Cuál sería el beneficio que obtendríamos de poder reconstruir ese esqueleto del que tú hablas?*

El beneficio es eminentemente formal (no quisiera emplear de nuevo el término "científico"), es tener conciencia de nuestro lenguaje, de sus operaciones, de sus relaciones y de su forma; después de todo, eso pretende la semiótica: reconocer las operaciones fundamentales, narrativas y discursivas del lenguaje, en este caso literario. Si se puede hacer en poesía, mejor; evidentemente es más fácil hacerlo en narratividad: en noticias de prensa, en publicidad. En poesía hay un reto mayor: como sabrás, los que acceden seriamente al trabajo de semiótica poética han estado trabajando cuatro, cinco años en semiótica narrativa. La semiótica

poética es pues el escalón más alto al que puede aspirar un semiótico; porque ahí tienes, como te repito, un texto estereofónico, de muchas voces, de muchas entradas, polisotópico, polisemémico. Es un universo complejo. Resumiendo, la ventaja sería el conocimiento cabal del lenguaje; de repente no tanto del texto en tanto manifestación pero sí de su lenguaje en cuanto significación; ahí habría que hacer una diferencia.

*¿Cuál es la diferencia que estás planteando entre texto y lenguaje?*

**El texto es la existencia real del lenguaje, es su manifestación real.**

*¿Te refieres a esa antigua dicotomía saussureana entre lengua y habla?*

**No. Texto y lenguaje en términos de lo que sería más bien una oposición cerrado-abierto. El texto es lo cerrado, lo clausurado. No existe un texto que pueda hablar de todo a la vez, así como tampoco existe un texto que pueda hablar a todos a la vez. El lenguaje es lo abierto, está abierto a la apropiación de sujetos. Cuando yo construyo un texto, cuando manifiesto el lenguaje en un texto, acoto el lenguaje, cierro el lenguaje, construyo un universo cerrado.**

*Estamos tratando entonces de un objeto virtual y de un objeto real ya plasmado. El virtual sería el lenguaje y el real sería el texto.*

**Quisiera profundizar en lo que has dicho. No me refería directamente a la dicotomía de Saussure; me refería a la reelaboración de dicha dicotomía por Hjelmslev y Greimas. Saussure, tú sabes, distinguía entre las estructuras paradigmáticas, virtuales —el sistema, si quieres— y las estructuras actualizadas, del habla, lo que posteriormente se entiende como discurso. Pero a partir de la relectura de Hjelmslev se sobreentiende, pues, que a esa dicotomía virtual-actual hay que completarla con el modo de manifestación real. Es decir, la dicotomía virtual-actual forma parte de las estructuras inmanentes del lenguaje; todo sujeto se apropia de la lengua y la convierte en discurso. El problema de la manifestación es cómo se realiza materialmente esto en cine, radio, TV, poesía, etc. O sea se enriquece la dicotomía saussureana. Tanto lo virtual como lo actual se realizan en los textos. Una manera muy ingenua de aproximarse a este problema era pensar que sólo el habla era lo que se realizaba. Mentira. La lengua también se realiza en los textos. Sino, cómo conoceríamos la lengua.**

*La semiótica pretende construir modelos de validez universal...*

**Universal creo que no, definitivamente no; son modelos de validez temporal y particular.**

*Pero, por ejemplo, cuando Greimas construye lo que llama su "modelo actancial", pretende con ese pequeño modelo —que después reelabora él mismo— explicar todas las posibles relaciones que pueden tener las distintas personas que participan en un relato. Es decir, pretende construir —en base a los "actantes"— un modelo válido para todos los tipos de relatos, sin importar la cultura de donde procedan.*

Los modelos o simulacros son hipotéticos. Esta calificación está negando en definitiva su carácter de arquetípicos. Los modelos son hipotéticos deductivos y precisamente por ser hipotéticos hay que velar por su coherencia. Se trata de un conjunto de presupuestos que nos permiten imaginar la generación de la significación. Lo que hace Greimas no es una sencilla enumeración, es una interdefinición. Yo no puedo definir sujeto sin objeto, destinador sin destinatario, figura sin tema; esas son hipótesis coherentes y sujetas a verificación. Es decir, el trabajo de campo de la semiótica es el análisis del texto y es en él donde se van a verificar o a falsear los modelos. Así como el guitarrista afina su instrumento antes de comenzar el concierto, el semiótico —el que tiene una ética semiótica— también vive permanentemente afinando un modelo, que nunca está terminado, antes de comenzar el análisis.

*Vamos a poner un ejemplo: yo analizo un cuento de Cortázar, luego un relato del siglo XVI construido bajo otras modalidades y con otros propósitos —puede ser una crónica de la Conquista, un relato oral de alguna etnia que no tenía escritura, pongamos nuestros mitos precolombinos— y cada uno pertenece a un mundo muy específico; sin embargo, la semiótica pretende descubrir en ellos características similares. ¿Qué sucede con las determinaciones históricas?*

Hay cosas que se nos escapan siempre: por ejemplo las sobredeterminaciones históricas específicas de la producción de cada relato. Y acá hay que volver a establecer los límites de la práctica semiótica. Entiendo que en tanto que hago semiótica tengo que resignarme a nunca poder saber nada, o muy poco, acerca de los autores empíricos o materiales de los textos que estoy analizando. Sin embargo, no existe problema porque a mí no me interesa tanto quién hizo el texto sino quién se hace dentro de él. El problema de las sobredeterminaciones históricas de un relato étnico oral es un problema para el etnólogo o para el antropólogo: éstos tendrán que darnos alguna referencia para complementar el trabajo semiótico. No es el autor empírico el que interesa sino el autor textual. Tomemos el modelo de la comunicación emisor-mensaje-receptor y veremos que no son emisores ni receptores "reales" los que nos preocupan sino sujetos contruidos dentro de lo que la teoría de la comunicación denomina el

mensaje. Entonces un relato de una etnia antigua construye, dentro de sí mismo, un observador, un destinatario, un narrador.

*Esos son problemas de enunciación: el enunciador real y el enunciador que es un actante más del texto.*

Claro, pero desde el punto de vista semiótico no tenemos acceso a lo real. Lo máximo que alcanzamos a aprehender es la construcción de realidad mediante el lenguaje y el semiótico reconstruye ese simulacro de realidad por y en el lenguaje.

*¿Eso significa que el texto, el enunciado, es autosuficiente para generar sentido, no necesita de nada exterior para significar?*

Yo creo que necesita de muchas cosas exteriores para significar, pero también creo que la semiótica nunca podría constituirse como disciplina si es que tuviera que atender a cada situación exterior o particular. Te pongo el caso de una película: yo tendría que entrevistar o conocer a cada una de los diez millones de personas que la han visto, cada una con sus historias personales, con sus edipos, con sus problemas familiares. Entonces, mediante qué mecanismos podría yo hacer una teoría homogénea. No podría, porque siempre habría un receptor nuevo que vería diferente la película. Allí donde los estudios de opinión y la teoría de la comunicación ven diez millones de receptores, la semiótica ve un destinatario porque es un sujeto construido en el texto, es una competencia.

*El objeto de la semiótica, ¿es solamente el texto?*

**El punto de partida es el texto.**

*Sí, pero el texto es texto y referente.*

El texto tiene su referente. Cada texto construye su realidad pero de alguna manera la realidad exterior también está en el texto. Yo no puedo recusar esa realidad exterior, pero cómo accedo a ella sin comprometer la homogeneidad de una teoría, de una disciplina; mejor dicho, todavía seguimos creyendo que podemos construir una superciencia. La semiótica no es ni será nunca una superciencia, sus límites están en el texto y en su referente. Pero el referente del texto no es la realidad sino su realidad.

*A pesar de lo que dices, los sociólogos de la literatura sostienen que el texto para poder significar necesita de una estructura mayor que es la que le da validez. A esta estructura la podemos llamar referente. No importa el nombre. Lo que*



*importa es que existen elementos extratextuales necesarios para que cualquier texto sea inteligible. En breve, ¿te parece pertinente lo extratextual?*

Lo extratextual es ya otro texto. Me explicó: la sociosemiótica entiende a la realidad social como texto en tanto tejido de significación. La realidad social es tan tejido de significación como un libro o una película. Entonces eso que se llamaba en los años 70 el interdiscurso, el otro discurso, el discurso de la realidad está en la competencia de los sujetos, de los destinatarios, no hay que salirse a otra parte a buscarlo. Para darte un ejemplo: el viernes tuve que asesorar un trabajo sobre los editoriales de Ricardo Blume en *El Comercio*. Blume está construyendo un destinatario que sabe que el Superintendente de Banca y Seguros se llama García Salvatecci y que ha tenido problemas con la Contralora, que sabe que habrá elecciones en el 90. En el texto está, pues, construida la realidad. El texto en última instancia es un espejo.

¿Por qué nos fregamos tanto la cabeza con esto de texto, de realidad social, contexto? ¿Por qué no optar por una visión más integral? En la sociosemiótica —tan lúcidamente desarrollada por Eric Landowski— están todos estos postulados: la sociedad como texto, con sus actores, con sus tiempos, con sus espacios y como texto que se filtra porque el texto no es un límite cerrado o impermeable. No es una pared. Se trata, pues, de ese "otro texto" que se filtra al texto. Así, se puede entrever el texto —con el discurso contenido en él—, como el simulacro de situaciones sociales y es, por lo tanto, el lugar privilegiado donde el semiótico puede examinarlas. Por eso es que los modelos de la teoría semiótica son susceptibles de ser extrapolados y aplicados a la lectura de la vida social.

*En la llamada crítica impresionista, muchas veces la labor interpretativa es un pretexto para hacer allorar el decir del exégeta; frente a ello, los discursos formalistas, dicho esto sin ninguna carga peyorativa, han reaccionado tratando de anular en lo posible la interferencia de la subjetividad.*

**Hacer hablar al texto, no hablar uno a través del texto.**

*¿Ha logrado la semiótica ese ideal de imparcialidad, de objetividad?*

Yo creo que no. El semiótico que analiza sigue teniendo una subjetividad, es impresionable. Yo mismo en mi análisis de un poema de Borges<sup>1</sup> no pude evitar mis adjetivos. Yo creo que pretendemos acercarnos, pero no hemos logrado el ideal de objetividad. No lo creo.

1. Cf. Oscar Quezada, "Paradoja espacial en un sueño de Borges" en *Lienzo* N° 8, abril de 1988; pp. 111-144.

*Pero ¿por lo menos han evitado los errores de la crítica impresionista?*

Yo pienso que sí. Hemos superado ese tipo de crítica que mezclaba lo biográfico con lo psicológico, con lo sociológico, con lo histórico o con lo antropológico, metiendo todo en un mismo sitio y extrayendo de ahí el sentido, como un mago saca un conejo de su sombrero, atendiendo a un símil de Greimas.

*¿No crees que son pertinentes distintos tipos de lectura frente a un texto? Uno que podría ser estilista, impresionista, periodístico; otro que podría combinar lo estructural con lo estilístico y otro que podría ser el diseño más científico, ¿todos con igual validez?*

Sí, pero en distintos niveles. El diseño más científico sería epistemológico, metalingüístico, lo otro sería argumentativo, interdiscursivo. Yo soy partidario de muchas críticas cinematográficas hechas por ejemplo por Isaac León. Me gusta leer crítica de cine. Pienso que es un discurso que trata de la película pero dejando filtrar la subjetividad de un espectador, su doxa. Me parece que es otro género, es el texto-placer del que hablaba Roland Barthes: es el placer del texto. Cuando Isaac León comenta una película sea para destruirla (se trataría del texto-sufrimiento), sea para elevarla a la categoría del panteón de las grandes películas, es el deleite del texto. Y creo que es un poco la famosa polémica ideología-ciencia. Pienso que la crítica de cine es un texto bañado en su ideología práctica y estética. Mientras que el otro asume un gesto de toma de distancia —que nunca puede ser absoluta— pero es un gesto de hacer hablar al texto y no de hablar a través del texto.

Lo que trato de dar a entender es que existe la lectura estilística, la lectura impresionista, como lectura que voluntariamente se quiere inmiscuir en el texto, que se quiere meter y hablar a partir de ese contagio —bueno o malo— con el texto. La otra busca una profilaxis, una distancia, una separación; en esta última hay una vocación metalingüística que quiere hacer hablar al texto suprimiendo, en la medida de lo posible, la mediación parásita que tiende a insinuarse entre texto y destinatario. El analista tiene, así, la vocación de neutralizarse, de no interferir él mismo. La "jerga" metalingüística pretende (ojo) ser neutra: en tanto discurso sobre el discurso, pretende distinguirse de su objeto textual.

*¿No habría en la primera forma un acercamiento intuitivo al texto y en la otra forma un acercamiento intuitivo también pero organizado?*

Por eso es que me preocupaba un poco esa diferencia intuición-razón porque, en última instancia, un simulacro teórico te ayuda a organizar tu intuición. Un psicoanalista diría reprimirla, pero probablemente el asunto

es ordenarla, organizarla, planearla, programarla. El modelo teórico es una gran ayuda para la intuición.

*El problema es que si tú hablas de planificar la intuición, te van a objetar que eso deja de llamarse intuición. Una intuición domada ya no es intuición, es un principio racional.*

No estoy tan de acuerdo, quiero discrepar ahí. Lo que sucede es que hay un modelo muy difundido de la intuición como el desorden absoluto, como el caos. Yo trato de quedarme en el medio. Creo que no es tan categórico eso de que intuición ordenada no es intuición.

*Por los años setenta y tantos aparecen varios críticos literarios latinoamericanos que funcionan en torno al pensamiento de que Latinoamérica no solamente pertenece al Tercer Mundo para cuestiones económicas sino también para cuestiones de la superestructura, de acuerdo al lenguaje que ellos usan porque la mayoría son marxistas. Hablan entonces de la necesidad de construir una teoría literaria propia para Latinoamérica. Ahí están Fernández Retamar, Jaime Concha, Antonio Cornejo Polar, Angel Rama, etcétera. Ellos postulan, entre otras cosas, que la tarea para un crítico literario latinoamericano es poner en evidencia no solamente sus supuestos ideológicos sino también hacer evidentes las propuestas ideológicas del texto y valorarlas porque la valoración es un acto ético para un hombre perteneciente a una sociedad semicolonial, altamente dependiente, de país periférico. La labor del crítico es la de ser un denunciador de esquemas de dominación. Consideraban, en cambio, a la semiótica como un lujo para los países latinoamericanos porque aquí no pueden darse profesionales del discurso que se dediquen únicamente a describir y explicar sin señalar virtudes y defectos, sin tomar una posición frente a los textos analizados. ¿Piensas que es correcta la apreciación o que se está partiendo de algún equívoco inicial?*

Es una verdad a medias. Lo que primero me gustaría señalar es la diferencia que habría que establecer en términos éticos entre crítico literario y semiótico. Creo que el crítico literario está plenamente autorizado por su hacer a insertar valoraciones en su trabajo. En el caso del semiótico esa valoración cae por su propio peso. No hay necesidad de manifestarla explícitamente. La desestructuración ya te está dando implícitamente la valoración. Ahora, aquello de que es un lujo hacer semiótica en países subdesarrollados no me parece acertado, pues entonces tendríamos que decir con la misma razón que es un lujo hacer matemáticas o hacer química orgánica o hacer química atómica en dichos países.

*Ten en cuenta que esas son disciplinas utilitarias. La objeción es que el discurso crítico permite esclarecimientos ideológicos.*



Estemos en el país que estemos, la vocación científica o un discurso con vocación científica tiene que inhibirse del juicio valorativo. Por ejemplo, si en un análisis semiótico construyo un corpus en el cual enfrento a *El Diario de Marka con Expreso*, mi postulado ético como semiótico está en el momento de la construcción de ese corpus porque puedo construir un corpus polémico y en él dar cuenta perfecta de la "lucha de frases" en sociedades dependientes como la nuestra.

Ahora, pienso que el juicio valorativo de un análisis semiótico es implícito; es decir si te presento las estructuras de valor, te presento la axiología del texto, te estoy presentando su sintaxis, sus correlaciones, te estoy presentando la estructura manipulatoria, ¿necesito pronunciar me acerca de lo que opino de eso? Pienso que el pronunciamiento es un pronunciamiento implícito: esa es la diferencia con la crítica literaria; en ella el juicio de valor tiene que darse, ese es el trabajo del crítico, él es un guía de conciencias. La vocación científica de la semiótica es sencillamente otra cosa y yo creo que ese va a ser un enfrentamiento que va a continuar porque son disciplinas diferentes. No es lo mismo semiótica que crítica literaria. No es lo mismo analizar que criticar pero ambos hacer, a su manera, permiten el esclarecimiento de la ideología. Lo que pasa es que uno sería el esclarecimiento contra-ideológico y el otro un esclarecimiento trans-ideológico.

*Los críticos latinoamericanos de los que estamos hablando pretenden separar los textos que son benéficos para la sociedad de aquellos que no lo son. El semiótico por su labor científica y por circunscribirse al ámbito científico, no se preocupa por nada que esté fuera del texto. No le preocupa establecer lo que es o no beneficioso para la sociedad.*

Implícitamente sí. No lo declara, no lo hace manifiesto, pero presenta el análisis a las conciencias. Allá la conciencia que se prepara teóricamente, que entiende el análisis. Y te voy a decir una cosa: es mucho más fuerte, más duradero, el efecto de un análisis bien comprendido que el de muchísimas críticas. Yo creo que la diferencia es de explicitación e implicitación y comparto contigo la cuestión de escritores. Pienso que tampoco se trata de que el crítico literario anatematice al semiótico ni viceversa, sino de una coexistencia pacífica.

*Walter Mignolo cuando escribió su primer libro, hace unos quince años, se quejaba en el prólogo de la inexistencia de una tradición de teóricos literarios latinoamericanos. Así, como antecedentes, sólo pudo citar a Alfonso Reyes, los dos Alonso y a Félix Martínez Bonatti. ¿A qué crees que se debe que en Latinoamérica haya poco interés por la teoría literaria?*

Otras urgencias se imponen.

*Pero, por ejemplo, si tenemos narradores, poetas, músicos, pintores... Aunque tampoco tenemos una tradición filosófica.*

Muy escasa en todo caso.

*¿Crees que hay alguna razón especial?*

Yo pienso que es un problema de organización del trabajo, de raíces sociales, marcado en determinadas instituciones educativas que no han marchado con la suficiente conciencia. Yo estoy totalmente de acuerdo con el presupuesto de la pregunta. No hay una producción social del conocimiento y es más, el asunto es que a las universidades se va más a poder que a saber. Hay un problema ético. La universidad ha dejado de ser el espacio de interacción, de producción teórica, el espacio de producción de conocimiento. Yo me pregunto por qué en Latinoamérica, o al menos en el Perú, la universidad está en ese proceso de descenso de producción teórica. Se percibe un aire de recepción y de reproducción automática, el cual combato yo en mi trabajo semiótico. Les digo a los alumnos que no se trata de recibir lo que viene de Francia y santificarlo, ni leerlo como un dogma, porque hacer semiótica acá, con las bombas que estallan en la esquina, no es lo mismo que hacer semiótica en un café de París viendo como pasan las parejas con sus perros. Tenemos que producir socialmente conocimiento, teoría, sin caer en posturas chauvinistas, de aislamiento, mesiánicas; porque definitivamente para mí las matemáticas, la química, no tienen nacionalidad. Los principales matemáticos, los principales químicos pueden haber sido de tal país o de tal otro. Lo mismo aplicaría yo a la semiótica. La semiótica no es francesa, pertenece al hombre. Que los franceses en esta época sean los principales productores de semiótica no quiere decir que en algún momento no nos levantemos, no hagamos nuestros modelos teóricos, por supuesto a partir de lo que se ha hecho, pero desde nuestra aproximación. Me da mucha pena constatar que es muy real ese vacío. Tenemos narradores, poetas, pero pensadores, teorizadores de la literatura... esa es una crisis. Yo lo percibo en mi vida cotidiana: el desapego por la lectura es algo impresionante incluso hasta en los talleres de investigación. El correlato del desapego por la lectura es la pésima escritura. Escribir es una tortura para la mayoría de nuestros estudiantes; no es un placer, es una tortura, y escriben horrible. Sólo el 1% podrá llegar a escribir o a saber escribir y pasar así del susto al gusto.

*Pero siguiendo con estos paralelos entre lectura y dificultad de escritura, ¿cómo queda la capacidad de pensar, de establecer relaciones lógicas? El lenguaje es*

*un mecanismo que nos permite pensar, nadie puede pensar desprovisto de lenguaje. Si no lees ni escribes, evidentemente que se resiente bastante el manejo que uno puede tener del lenguaje, y esto trae como consecuencia la disminución de la actividad racional. Entonces, no es solamente que se escriba o no se escriba, que se lea o no, sino que ello tiene una última consecuencia, que es muy grave: la disminución en los niveles de racionalización.*

Disminución, además, intensa, si la calculamos en espacio y tiempo. Es una disminución velocísima que se puede apreciar con nitidez en las distancias generacionales, por ejemplo; esto es una cosa que casi está asustando. Año tras año al que hace teoría de la literatura se le mira como a un "loquito" que le gusta leer. No sé si en países vecinos estemos así, pero a mí me preocupa lo que está sucediendo.

*Yo quiero retomar un punto. Has dicho hace poco que la semiótica no tiene nacionalidad. ¿Se podría aplicar lo mismo a la literatura?*

Pienso que sí.

*¿No deberían existir entonces, según tú, las limitaciones de las literaturas nacionales?*

Tu pregunta me ayuda a precisar un poco más. Si bien es cierto que la actividad literaria es universal, la literatura como práctica está en el corazón de cada cultura; pero los modelos teóricos trascienden porque plantean el problema de la verdad: trascienden el ámbito cultural para proyectarse a un ámbito transcultural. Joyce pertenece a Irlanda; Mallarmé pertenece a Francia; Einstein a toda la humanidad. El problema de la traducción es un problema de traición porque la literatura es la lengua de cada país. Creo que la literatura sí está consubstanciada con la cultura, de manera que hablar de literatura universal es casi un postulado ético. Todas las culturas hacen literatura, a eso me refería, pero la contraparte es que cada literatura es específica. Un poco lo que decía Althusser, la ideología no tiene historia, las ideologías sí tienen historia; la literatura no tiene historia, relativamente hablando, pero las literaturas sí tienen historia. Recordemos a Cortázar quien, refiriéndose a Latinoamérica, señalaba que entre nosotros existe una especie de federación literaria definida por matices económicos, culturales y lingüísticos de cada región y, simultáneamente, que un escritor peruano puede deberle más a la literatura extracontinental que a la argentina, chilena o colombiana. Pero al interior de nuestra federación las analogías históricas, étnicas y lingüísticas aseguran una unidad latinoamericana en el plano literario.

*La semiótica ha elaborado distintos tipos de modelos o de simulacros para*

*explicarse el funcionamiento de la narración pero no ha hecho lo mismo con la poesía. ¿A qué crees que se deba esto?*

**No estoy muy seguro de que así sea. En todo caso la poesía es mucho más difícil. Para meterse con poesía hay que sentirse muy preparado aunque no hay que olvidar que definitivamente la poesía es narración: me cuenta cosas, me dice cosas, hay narratividad en la poesía.**

*Es por esto que a falta de un modelo específico de interpretación se recurre al modelo de la narrativa, sólo que en ese traslado se cometen imprecisiones forzando al poema a adaptarse a un modelo que no ha sido creado para este género.*

**Los riesgos del análisis poético son tremendos y muchos. Lanzarse al análisis poético supone no solamente un manejo profundo del poema sino también haber vivido no solamente el modelo sino vivir el poema, vivir las dos cosas, hacer vibrar el modelo con el poema, hacer del modelo otro poema y del poema otro modelo, sintonizarlos. Me parece que analizar semióticamente poemas es un arte difícil y el problema está más que en el componente sintáctico en el semántico. Se puede reconstruir la sintaxis, los espacios, pero el problema es semántico: líneas de lectura, metáforas, figuras, la polisemia de los temas, los efectos del sentido...**

*¿Todo eso se puede trabajar a través del recorrido generativo o hay que salir un poco del modelo?*

**Yo creo que hay que descentrarse, descolocarse del modelo, ir y venir; es un poco la semiótica que tiene que ser soñadora y que definitivamente tiene que recusar el positivismo. Pienso que hay que tomar total conciencia de todos esos chispazos del poema que se escapan al análisis y que están ahí. Claro que también hay relatos que me ponen en apuros. Rulfo, por ejemplo: el cuento de Rulfo es un cuento-poema. Esto nos hace preguntarnos en qué momento termina la poesía y cuándo comienza el relato. Por ejemplo, un poema modernista de Darío, de Chocano, son poemas más narrativos que un cuento de Rulfo que es más poético. Entonces, dónde están las fronteras de los géneros. Las fronteras se desarmen, se deshacen. Todo ese riesgo que reconozco en el poema, lo reconozco también en determinadas elaboraciones cuentísticas. Ni hablemos del *Finnegans Wake*.**

*¿Qué es lo que hace a un objeto verbal ser literario? Jakobson creyó que era la función poética, Todorov, la literariedad; sin embargo, gente como Mignolo o Lotman, no creen ni en la literariedad ni en la función poética. Más bien piensan que existe una macroestructura extratextual que es la que otorga status artístico*

*a los distintos discursos que produce una determinada sociedad. Dentro de esta dicotomía de planteamientos, ¿por cuál te inclinarías?*

En realidad me parece que se trata de ver en cuál postura se siente uno más cómodo. Definitivamente me siento mucho más a gusto con la perspectiva de Todorov, de Jakobson, completamente profundizada por Roland Barthes con sus tesis sobre la estereofonía del texto hábilmente trabajadas en *S/Z*. Pienso que la literariedad es un efecto de sentido, como lo es la politicidad que descubre Landowski en el texto político. Estrictamente relacionado con la reflexión etimológica podemos decir literatura como letra dura y elaborada versus literablanda, letra blanda, la letra no elaborada. Esta elaboración remite a líneas de lecturas y definitivamente a un asunto de complejidad. Hay un momento de complejidad en el cual la letra deja de ser blanda, monosemémica y pasa a ser dura, cocinada, polisemémica. Por otro lado la estereofonía, esas voces que hacen el efecto de literariedad vienen del macrosistema, vienen del otro texto que es el texto de la cultura, para conciliar un poco con Lotman.

*¿Qué genera la polisemia en un texto?*

Definitivamente la polisemia esta causada por la variedad de temas de lectura, de sistemas de reiteración, de iteratividad, de referencias internas que el propio texto genera. El texto literario es un texto que hace eco, es un texto que retumba, que reverbera, mientras que el texto no literario es un texto seco, sin vibración.

*Pero ¿por qué uno es seco y el otro reverbera?*

No quisiera caer en esquemas tan manidos como el de denotación-connotación, pero evidentemente detrás de éstos reside la oposición entre un discurso que trata de coincidir con el mundo, sencillamente como imitación de los hechos, de la realidad, y otro que trata de redimensionar la experiencia respecto del mundo y construir mundos no solamente reales o mundos empíricos o verificables sino también mundos posibles. Por otro lado también me parece que la interoceptividad del texto, la exploración de la dimensión interna del sujeto, ese movimiento de subjetivización del texto literario, tienen mucho que ver con esto de la reverberación.

*Acuérdate que en Francia hay toda una literatura moderna que pretende anular lo que tú estás haciendo, que es el experimento del nouveau roman como absoluta negación del subjetivismo, de las introspecciones; solamente les interesa la mera descripción, sin acciones y sin existencia de personajes.*

**MI idea es que lo del nouveau roman no pasa de ser un deseo. Si bien**



es cierto, en el nivel más superficial del discurso, hacen desaparecer al personaje como una entidad figurativa, que cumple acciones, en un nivel un poco más profundo, más abstracto, no pueden hacer desaparecer esta unidad lexical del discurso que es el actor o, sobre todo, el observador. En *El mirón* o en *La celosía*, estas novelas de Robbe-Grillet, está el observador, está este sujeto cognoscitivo que interpreta los eventos —si bien no las acciones— del relato. Creo que este experimento es un gesto ideológico, una postura que no puede destruir las sobredeterminaciones formales de la literatura.

*Barthes sostiene que el lenguaje es una prisión y que la única posibilidad de libertad es la literatura, que permite escapar al fascismo que es todo lenguaje. Barthes le exige a la literatura —para ser considerada como tal— desplazarse de un lugar a otro no previsto porque los anteriores han sido ocupados por el poder que está disfrazado en el lenguaje.*

Antes que nada, el hecho de que el lenguaje es un objeto que no tiene exterior, que no tiene fachada, es un sentimiento incontestable, inapelable. Sólo podemos verlo desde dentro. Nosotros estamos dentro de la cárcel del lenguaje, nadie puede verlo desde afuera. La literatura es un esguince, una finta, como si el lenguaje fuera el marcador de punta y los literatos fuéramos punteros. Es engañar al lenguaje, es quebrarlo, para salirse, pero Barthes se preocupa mucho por decir que ese es también un gesto, una ilusión de salida del fascismo de todo lenguaje, de esta sintaxis sin la cual no podemos ni ordenar ni clasificar, ni comprender lo real.

*El desplazamiento del que habla Barthes ¿cree que sólo es útil para la literatura contemporánea? No estoy tan seguro si es aplicable para toda la literatura.*

Yo también comparto tu inseguridad al respecto. Creo que es más evidente como gesto del hombre contemporáneo ante los sistemas represivos o de ordenación que caracterizan este siglo. Pero, por ejemplo, en otras circunstancias históricas me parece que las determinaciones podrían ser otras. Lo que sí sigue siendo una verdad permanente es la vivencia del lenguaje desde dentro de él. Nadie conoce la fachada del lenguaje.

*Sólo puedo salir del lenguaje a condición de lo imposible.*

**El estado místico de los apofáticos, de los santos.**

*Greimas en un artículo sostiene que lo que diferencia al discurso literario del no literario es la arbitrariedad del signo lingüístico. En los sistemas literarios la relación entre los niveles de expresión y los niveles de contenido es homóloga-*

*ble, el caso más extremo es la simbolización. Esa relación es innecesaria —porque ambos elementos pueden vivir separados— y es motivada, lo que no sucede con el signo lingüístico tradicional. ¿Estarías de acuerdo con esa postulación?*

Más bien quisiera complementarla. Para Greimas el problema de lo arbitrario, de lo motivado del signo es un problema metasemiótico, es un problema de la actitud que las culturas tienen respecto de sus signos. Dicho de otra manera, ningún signo es por sí mismo —desde el punto de vista de su estructura interna— motivado o arbitrario. El signo siempre es necesario, siempre es una relación de presuposición recíproca entre formas expresivas y formas del sentido, siempre es una relación de solidaridad, de formas expresivas y formas del sentido. Para profundizar en el pensamiento de Greimas, la diferencia entre lo literario y lo no literario estaría dada por la actitud respecto de los signos que se emplean. La actitud del sujeto enunciador o enunciatario de lo no literario es una actitud que recupera la llamada arbitrariedad del signo lingüístico, mientras que la actitud del sujeto enunciador o enunciatario de la literatura es de permanente desencaje: el signo lingüístico siempre está desencajado, es el movimiento de la connotación o de la semi-simbolización, siempre está motivado por el subjetivismo, por la inquietud, por la intencionalidad, por la pulsión, por la pasión del sujeto que dice. Resumiendo, es una diferencia de actitudes. En sí mismo el discurso no es "literario" o "no literario". Estas son características que el discurso adquiere en cada enunciación concreta.

*Una obra musical, digamos una sonata, está sujeta a un transcurso, a una aspectualidad desde el comienzo hasta el final. Para esto existen cambios de tonalidades, timbres, etcétera. Esa narratividad que se encuentra en la música y que es una manifestación temporal, ¿tiene un paralelo dentro del recorrido generativo con la sintaxis narrativa?*

No, más bien sería con la sintaxis del discurso. En el simulacro generativo la narratividad no está sometida necesariamente a un esquema de temporalización. Dicho de otra manera, un estado narrativo es un estado acrónico que va a ser inscrito en una duración temporal por el sujeto de la enunciación, en este caso sujeto de la producción musical. Por ejemplo, si en un discurso un sujeto está separado del objeto, ese estado narrativo por sí mismo no durará, tres, diez o cincuenta años sino que esta duración estará determinada por la manera como el enunciatario inscriba ese estado narrativo en el discurso. Si hablamos de la música, la narratividad en tanto se inscribe en una duración sentida temporalmente, se convierte en discurso y está coercionada físicamente por el tiempo. El proble-

ma de la música pura es que no nos dice nada verbalmente. Entonces, ¿cómo hacerla significar? El problema teórico que descubren Tarasti, Parret y Calame en la música es que aparece como discurso puro. El esfuerzo por desentrañar la posición sujeto y la posición objeto, o por reconstruir una sintaxis narrativa a partir de la música, sigue siendo un esfuerzo muy duro, muy difícil de llevarse adelante. En la música se siguen observando correlaciones témporo-espaciales: discursos. De ahí que si uno se contenta con analizar sólo el sonido, es decir el plano significante, no se pueden llegar a explicar todos los factores que dan coherencia a una forma musical. La sonata, por ejemplo, puede ser fragmentada en movimientos, pausas, pasajes, pero estas secuencias son "sentidas" formando parte de un todo. Este efecto de sentido que permite sentir cómo las frases se juntan, se separan, se repiten, se reencuentran, puede ser llamado isotopía. Plantea Tarasti que la isotopía en tanto estructura profunda más o menos acrónica, abstracta, constituye la condición de análisis del discurso musical y, por lo tanto, de comprensión de su estructuración temática: no sólo se trata de una manifestación "exterior", segmentable, en la que se reconoce el "fraseo" o la agrupación de unidades de distinta dimensión sino también de un plano inmanente que podemos denominar los fenómenos temáticos de la música: su desarrollo dramático, sus intrigas y resoluciones. Así, se pueden sentir los tránsitos de una isotopía a otra sobre la base de lo que son los "cambios de tema". Se puede hablar de la estrategia narrativa como de una isotopía. Señala claramente Tarasti que en música el mismo tema puede ser presentado bajo diversos enfoques: se le puede dejar acabar de maneras diferentes bien sea como cumpliendo o dejando sin cumplir una acción, según la oposición aspectual entre perfectividad:distensión::imperfectividad:tensión.

*Que un instrumento musical tome el rol de un actor ¿sería abstracto?*

En el sentido más lógico del término un instrumento actúa, se actualiza, pero me parece que la narratividad en música es un trabajo que se tiene que hacer dominando la teoría musical y dominando la forma musical. Recordemos que *subjectum* es lanzado adentro y *objectum* es puesto delante de; entonces, pienso que en la música hay una intencionalidad, la música está realizada en la última nota, está constituida como objeto, el sujeto está en el silencio, en el que escucha, el sujeto no está en la música. La música más que ningún otro sería ese objeto que se termina cuando acaba el discurso y que por efecto de retorno produce su sujeto.

*Volviendo a la pregunta anterior, respecto a que el lenguaje es una cárcel y que no podemos escapar de él. En el caso de la música, ¿no sería ésta una instancia liberadora del lenguaje en la cual no existe referente o, al menos, un referente que*

*se pueda percibir, por lo que funcionaría como una especie de lenguaje altamente connotado, liberador, catártico?*

Me parece que también la poesía puede acceder a esa catarsis, a una liberación. Me parece que sí; pero no sería algo que caracterizaría a la música, podríamos decir lo mismo de una pintura quizá o de un cuadro con mucha imaginación. Pero lo singular de la música está en su valor pulsional, en su valor tímico, en su manifestación de movimiento permanente, de vida. Además es un movimiento no circunscrito a categorías, esa es una cosa bien interesante. ¿Qué categorías podríamos capturar?: continuo, discontinuo, quizá. La teoría es más cosmológica, figurativa. Las categorías noológicas, racionales, no digamos que no están, pero aparecen como borradas; entonces, eso le da a la música esa aura catártica o liberadora.

*La música que carece de texto verbal al igual que la pintura no figurativa parece que se mueven solamente en algunos de los planos que tienen los discursos: hablo de los planos de expresión. Este tipo de música y esta clase de pintura ¿constituyen discursos no significativos?*

Serían discursos no significativos en la medida de lo que sería —según tu pregunta— el plano del contenido. Acuérdate que el plano del contenido es definido como una ausencia, una carencia; como lo que no está en principio en el plano de expresión. Entonces, si hay una ausencia de significado —a la manera lingüística del término— esto exige redefinir hasta la comunicación misma: en efecto, como se pregunta Calame, ¿cómo se puede comunicar sin significados? La diferencia con el lenguaje verbal estaría en que cuando hago presente el plano de la expresión, el plano del contenido está ausente pero una vez que termina de hacerse presente la expresión el contenido se manifiesta. Dicho de otro modo: cuando leo un texto, si me fijo en las letras me olvido de lo que las letras me están diciendo; entonces tengo que hacer como si no existieran para llegar a saber lo que las letras me dicen. En el caso de la música, la simbiosis entre expresión y contenido es tal que esa expresión es su mismo contenido; o, dicho de otra manera: yo soy uno de los que me estoy retirando ya de la terminología "contenidista"; prefiero hablar de sentido, prefiero hablar del plano de la expresión y del sentido. Yo creo que en la música el plano del sentido es indisoluble de la expresión o en todo caso es inseparable, ambos están como consubstanciados, conformados homotópicamente: la expresión es el sentido de la música y el sentido de la música es la expresión. Mientras que en la lengua hay esa separación convencional, necesaria, fascista. Perro, señalamiento; caballo, señalamiento. En cambio, en la música, escuchas una melodía y ¿dónde está el señalamiento? Una de las dos materias (el sentido) es más abstracta que la otra (el sonido). La semiótica

actual advierte que se puede caer en la seductora ilusión de creer que analizar el sonido es hacerlo ya con el sentido. Pero la comunicación musical, a la vez participativa y asumida, no se reduce a un saber-hacer teórico del compositor ni a la transmisión de un conjunto de efectos de sonido. Si la música posee una indiscutible carga pasional, es porque también es un conjunto de efectos de sentido. Entonces, la relación intersubjetiva entre oyente y músico tiene que ser entendida en base a un contrato de comunicación implícito. Dicha relación está a la vez constreñida y abierta a todas las posibilidades, a causa de la superposición previa e "imaginaria" de dos "masas amorfas": sonido y sentido. Ese encabalgamiento que es a la vez la determinación esencial y el soporte material e ideal de la significación en música.

*La inexistencia de un referente, tanto en la música como en la pintura no figurativa, ¿constituye entonces un atributo favorable en lugar de ser una desventaja?*

Claro, es un atributo favorable, genera impresiones internas. Esta conversación me ha motivado a recuperar "contenido" sólo para el lenguaje verbal. Yo diría que en el lenguaje verbal sí podríamos hablar de la forma del contenido; es más, podríamos hablar del contenido. En la música no se puede, nada está contenido en ella, todo está sentido. En la música tenemos que hablar de formas del sentido; mejor dicho me parece un absurdo hablar de contenido. La música no contiene, la música abre, es forma de sentido, es un sentido que se está abriendo como la flor, se está exponiendo. La expresión es expansión del sentido. De repente en el lenguaje verbal se puede hablar de contenido pero en música no se puede hablar de contenido. La música es un continente con sentido; aplicar categorías semánticas a la música me parece muy difícil. Alguna categoría semántica podrá estar en el reconocimiento de las variedades de su expresión misma, en la descripción de sus continuidades, discontinuidades, de sus ritmos. Sus ritmos, continuidades y discontinuidades son su propio sentido.