

## LA DIFICULTAD DE LA SEMIÓTICA\*

Roger Scruton\*\*

El siguiente ensayo participa del extendido desaliento intelectual provocado inicialmente por la infiltración de la lingüística a la metodología del análisis de la crítica literaria y, en seguida, por el desarrollo de la semiología y de la semiótica como ciencias autónomas. El autor no tan sólo juzga como sospechosas estas conquistas intelectuales, sino que además se propone refutar de manera sistemática sus supuestos y pretensiones. El planteamiento, por lo mismo, no puede ser más polémico y coloca en serios entredichos las postulaciones de autores como Roland Barthes, Umberto Eco y Donald Preziosi.

Tocado por este género de claridad conceptual que, según Octavio Paz, es reveladora de hábitos de higiene mental, es improbable que este trabajo ponga punto final al debate que ha acompañado la irrupción del pensamiento estructuralista. Pero, en cualquier caso, entrega estimulantes elementos de juicio para replantear las controversias y dismantelar diversos mitos teóricos de los últimos años.

**S**emiótica, semiología, hermenéutica, crítica estructuralista: tantas etiquetas, pero ¿cuántas cosas representan? Si existen diferencias, en gran parte son heredadas. El término “semiótica” proviene de C. S. Peirce; “se-

---

\* Traducido del libro *The Politics of Culture and Other Essays*, London: Carcanet Press, 1981. En el original el ensayo se titula “The Impossibility of Semiotics”. Traducido y publicado con la debida autorización.

\*\* Profesor de Filosofía de la Universidad de Londres, abogado y ensayista. Entre sus obras destaca *The Aesthetics of Architecture*, Londres: Methuen and Co. Ltd., 1979.

*Estudios Públicos*, 15 (invierno 1984).

miología”, de Saussure. “Estructuralismo” significa una cosa en antropología y otra en lingüística; su aplicación a la teoría literaria proviene, en gran medida, de la obra de Propp y de los formalistas rusos. La “hermenéutica” se refería antes a la exacta interpretación de textos bíblicos; ahora denota la exacta interpretación de cualquier cosa. Sin embargo, en todos estos temas, las exactitudes se reducen a lo mismo: tecnicismos a costa de teoría, análisis a costa de contenido, extensión en vez de profundidad; es decir, “vanidades impías y contradicciones de la falsa ciencia” (I Timoteo, VI, 20). Sin embargo, donde quiera que se enseñe literatura, los estudiantes se ven obligados a percibirla a través del velo de este nuevo escolasticismo y sus observaciones se mezclan con tecnicismo que han copiado de cientos de ciencias precoces; se hallan confundidos por “métodos” que consideran como objetos de investigación igualmente legítimos a Mickey Mouse y la Mona Lisa, a Superman y King Lear, a los avisos comerciales y las obras de Schoenberg. ¿Consiste este movimiento en una reacción contra el moralismo crítico, expresada con una incertidumbre tan grande que sólo la argucia tecnicista impide que su debilidad se descubra? ¿O es el primer paso hacia un nuevo método crítico, un método suficientemente general que pueda dar una interpretación a todo lo que se pueda considerar “signo”?

Estas interrogantes son cruciales para el futuro de la educación literaria en nuestras universidades. Cualquier respuesta deberá comenzar por reconocer la inseguridad de un movimiento que unas veces avanza tras el estandarte de la investigación científica, y en otras se esconde en la bruma de la retórica literaria. Esta inseguridad nace del intento por combinar tres tareas independientes, modesta la primera, especulativa la segunda, enraizada en la falencia la última.

La primera es la búsqueda de “niveles” de significación en literatura y en otras obras. Un poema permite varias lecturas (literal, alegórica, metafórica, etc.), que se desarrollan de acuerdo a su acción y toman su estructura de la relación que los une. Dante, en su obra **Convivio**, describe cuatro “niveles” de significación y el estilo que él ilustra aún se conserva. Especialmente lo encontramos en la *explication du texte* francesa, tanto en su versión antigua, fría y aséptica, como en la última jerga de la lingüística. El método usado por muchos críticos “estructuralistas” es el de Dante, un método de análisis gradual (que va de lo más simple a lo más complicado), diseñado para descubrir niveles de significación disimulados dentro del contenido de un “texto”. La diferencia radica en el anhelo vehemente del estructuralista por encontrar significados que el autor no habría reconocido.

La semiótica y la crítica estructuralista también tienen sus raíces en una especulación ampliamente difundida en que la investigación científica

no agota las formas de entendimiento humano, siendo incapaz de describir el mundo de acuerdo a nuestra experiencia. Nos enfrentamos al mundo (el **Lebenswelt**) en una relación no de reflexión sino de “pertenencia”. De la metafísica kantiana y de la antropología del siglo XIX surgió la idea de que un modo peculiar de entendimiento está reservado para este “mundo humano”, una forma de comprensión (**Verstehen**) que demuestra estar atiborrada con el significado que la ciencia expone como “neutral” o “libre de significación”. El significado pertenece a los actos y gestos humanos; también yace latente en el mundo. Tal vez, entonces, exista un método general que revele los significados de las cosas. Tal método no tomaría en cuenta la explicación y la intuición, pero a pesar de todo tendría significancia universal, relacionándonos con objetos, arte, cosas y con nosotros de un modo tal que restauraría el equilibrio del pensamiento y la acción del hombre. Podría incluso recrear la ilusión necesaria que la explicación científica nos arrebató: la ilusión de la libertad humana.

El tercer motivo intelectual de esta clase de crítica contradice tales especulaciones. Si se asocia a ellas, es porque los buscadores del entendimiento “humano” han sido renuentes a ceder, en su búsqueda, el dominio y la objetividad de la ciencia. Por lo tanto, ha surgido la necesidad de una “ciencia general de signos”, o semiología. Sin presumir que una ciencia general de este tipo sea posible, los repetidos préstamos tomados de los tecnicismos de la lingüística para describir una multitud de cosas, que según la moda se llaman “signos”, no son más que una especie de alquimia que conjura la ilusión de un método en ausencia del hecho en sí.

Pienso que la idea de una ciencia general de signos está basada en la falacia. ¿Qué es lo que hace a una ciencia? Existe una ciencia del pez, porque los peces tienen una constitución similar, se someten a normas similares, tienen una esencia discernible, y además hay hechos evidentes que nos permiten así nombrarlos. (Los peces son una “especie natural”.) Los botones, por el contrario, no tienen esa esencia, ni una identidad común aparte de la función que ya conocemos. No puede existir una ciencia general de la **constitución** de los botones: si existe una ciencia de los botones, es una ciencia de su función. Ahora bien, los signos se parecen mucho más a los botones que a los peces, y una ciencia general de los signos será, por lo tanto, una ciencia no de la constitución sino de la función de los signos. ¿Pero cuál es esta función? La semiología la refiere al lenguaje, a los signos carreteros, vestuario, fotografía, arquitectura, heráldica, cestería, música. ¿Tienen todos estos “signos” el mismo sentido o algún sentido? La palabra “signo” quiere decir muchas cosas y apunta a muchas funciones. ¿Podemos suponer que una nube significa lluvia del mismo modo que “**Je m’ennuie**”

significa “me aburro”? Por supuesto que no, ya que la nube puede tener la función de una frase. Desde un punto de vista científico, uno sospecha que en esto no hay una cosa sino que miles. Lo común es sólo una pequeña característica de la superficie de cada uno, tan conocida para nosotros como la función de los botones. Si existe una esencia común de los “signos” seguramente es muy superficial. La semiología pretende que sea profunda.

Pero hay más que decir. Existen ciencias cuyo asunto es discutible y especulativo, basadas en analogías e hipótesis, en lugar de basarse en cualquier conocimiento intuitivo de la existencia de tipo funcional o natural. Tal vez la lingüística en sí pertenece a este tipo de ciencia: al menos, su asunto y sus métodos son aún muy discutidos. La semiología se apoya en la lingüística, esperando basarse en una analogía entre el lenguaje y otros tipos de “signo”. La base de la analogía es doble. Primero, toda conducta humana puede ser considerada como expresiva. Revela pensamientos, emociones e intenciones, de las cuales no todas serían captadas espontáneamente por el agente. Segundo, y lo más importante, los modos de la expresión humana pueden a veces tener cierta estructura que comparten con el lenguaje. Esto es lo que aparentemente las acerca a la visión que tiene Saussure de la lingüística.

Según el modelo de Saussure, una frase es un “sistema” compuesto de “sintagmas”. Un sintagma puede ser definido como un conjunto de términos que se pueden reemplazar entre ellos sin romper el sistema –sin emitir algo “inaceptable” para los que hablan el lenguaje–. Por ejemplo, en la frase “Juan ama a María”, la palabra “ama” puede ser reemplazada por “odia” o “come”, pero no por “pero”, “piensa que”, o “nada”. Ahora bien, consideremos otro ejemplo, discutido ampliamente por Barthes en sus **Eléments de Sémiologie**: el ejemplo del menú. Una persona puede pedir lo siguiente: **oeufs bénédictine**, seguido de carne con papas fritas y luego un postre al ron. Este es un sistema “aceptable”: en nuestra sociedad, el mismo menú al revés sería “inaceptable”. Más aún, cada plato pertenece a una “unidad sintagmática”: puede ser reemplazado por algunos platos y no por otros. La carne con papas fritas puede reemplazarse por una ensalada de jamón pero no por un vaso de Sauternes, porque sería inaceptable. (Fácilmente uno puede ver que los ferrocarriles y la arquitectura clásica también tienen este tipo de “estructura”). ¿Qué sigue?

Consideremos la actual interpretación de Barthes. La carne con papas fritas supuestamente “significan” (de acuerdo a un ensayo de **Mythologies**) “algo francés”. Supongamos que el “significado de **oeufs bénédictine** tenga que ver con “catolicismo” y el del postre al ron, con “sensualidad”: ¿cuál es ahora el significado de todo el sistema? ¿Quiere esto decir que el

catolicismo francés es compatible con la sensualidad? ¿O que ser francés es más importante que ser católico? ¿O que ser sensual es algo fundamental para ambos? No hay modo de decirlo, ya que el sistema tiene estructura pero no tiene gramática. Es lo mismo que decir que los significados de las partes no pueden determinar el significado del conjunto. Por lo tanto, no debemos hablar de “sintaxis”: la idea de sintaxis es la idea de un significado potencial, de modo que las normas sintácticas deben depender de la interpretación semántica. (Frege demostró que esta verdad era fundamental, tanto para la lógica como para el lenguaje). Resulta que la búsqueda de estructuras “sintagmáticas” y “paradigmáticas” no tiene cabida en ninguna ciencia de “signos” no lingüísticos. Los dos aspectos de la analogía con el lenguaje (expresión y estructura) no pueden asociarse de la manera requerida por la analogía. Ningún tecnicismo es suficiente para unirlos. Por lo tanto, es imposible dar por sentado que las funciones de los “signos” lingüísticos y no lingüísticos serán similares, y carecen de base los fundamentos que suponen la existencia de una ciencia aplicable a ambos.

En consecuencia, debemos abandonar las pretensiones científicas de la semiología. De hecho, descubrimos que la crítica semiológica se basa en la lingüística, no por las aspiraciones científicas de esta última, sino solamente por sus tecnicismos. Estos, sin embargo, crean una ilusión de objetividad. Colocan al “crítico semiológico” en una posición de superioridad peculiar. Le dan una justificación para esquivar la interrogante sobre la forma en que el significado está objetivamente determinado en el lenguaje (ya que su aplicación no hace contacto con ningún estudio semántico); al mismo tiempo, la semiología reclama una objetividad especial propia. Esta “objetividad” consiste en el hecho de que el semiólogo buscará aquellas características de un texto que “revelen” algo (por ejemplo, un apego a cierta “ideología”), permaneciendo indiferente a la intención profesa del escritor. Esto es lo que se quiere decir cuando se afirma que la semiología explora “niveles” de un texto posiblemente no descubiertos por el autor. Debido a que Dante analizaba sus propios poemas, no pudo cuestionar si los “niveles” que distinguía en ellos pertenecían a la intención del autor, a la percepción del lector, o a ambos. Pero el problema del semiólogo es similar al problema de Dante: ¿qué es lo que legitima una interpretación? Ningún “método” de “decodificación”, como lo expresaría un semiólogo, será suficiente para responder a esta pregunta. El semiólogo corrientemente lleva a cabo la tarea de “desmitificar” el texto en estudio con la intención de remitificarlo de acuerdo con su propia ideología opuesta; pero ésta no da ningún criterio de legítima interpretación. Esto se puede ver en el análisis que hace Barthes sobre el **Sarrasine** de Balzac. Se titula S/Z (refiriéndose a

un problema de fonética) y consiste en un análisis puntual de la historia que está dividida en quinientos fragmentos de texto. Después de un preámbulo, Barthes comienza el análisis poniendo su atención en el título:

**Sarrasine:** El título evoca la pregunta: Sarrasine, ¿qué es eso? Es un comienzo prometedor e inmediatamente Barthes aprovecha la oportunidad de introducir algunos términos técnicos:

Usemos la expresión “código hermenéutico” (que llamaremos HER para simplificar) para la totalidad de las unidades que tienen como función enunciar, de varias maneras, una pregunta, su respuesta y los diversos elementos que entran a preparar la pregunta y a retardar la respuesta...

Al crear este término técnico, Barthes considera que está analizando algo llamado “código” del escritor. Muy pronto, no sólo nos encontramos con HER sino que también con ACT, SEM, REF y SYM. ¿Qué función tienen estos términos? Parece ser que tienen la intención de contribuir a la “lectura” del texto de Balzac, y:

leer no es una actitud parasitaria... constituye una actividad (es más razonable hablar de un acto lexicológico, o aún mejor, un acto lexicográfico, ya que escribo lo que leo) y el método de esta actividad es tipológico...

Por decirlo de otra manera, leer es comprender los “códigos” revelados en el texto. Ser capaz (por ejemplo) de seguir el desarrollo de los problemas expuestos por el escritor (HER), de las acciones comenzadas pero no finalizadas (ACT), etc. Nuevamente –aunque esto es completamente trivial desde luego– tenemos estructura sintagmática. En cualquier punto del desarrollo de la fábula, las formas de desarrollar un problema o una acción son limitadas y mientras el lector no capte estas limitaciones, no comprende el texto.

Ahora bien, estos términos técnicos pertenecen a una teoría científica desconocida. Tampoco se describe con claridad la base de su aplicación. Con toda razón nos podemos preguntar, por lo tanto, cómo se podrá llevar a cabo el análisis sin lo anterior. Me aventuro a sugerir que se podría hacer de la siguiente manera: la historia contiene acontecimientos y personajes, y leer el texto significa seguir el desarrollo de las acciones y conocer a los personajes. En cada punto surgen problemas relacionados (HER), referen-

cias a ideas o lugares comunes recibidos (REF), se usan recursos retóricos (SEM), etc. Una lectura de texto comprensiva implica estar alerta a estas asociaciones y recursos y ver cómo contribuyen con el todo. La crítica literaria consiste en hacerle ver al lector todo lo que pudo haber dejado de notar o apreciar. ¿En qué consiste, entonces, el procedimiento de Barthes? No es nada más que un procedimiento crítico francés extremadamente tradicional llamado **explication de texte**. Las invenciones técnicas de Barthes no agregan nada a la teoría que está detrás de tal método, ni le quitan ese aire de pedantería que muchas veces lo convierte en tortura para aquellos que lo han querido estudiar. La crítica para Barthes es lo que muchas veces creen sus compatriotas –el análisis de figuras literarias (retóricas), junto con el descubrimiento de asociaciones y símbolos, en el marco de un análisis puntual del texto literario–. No se puede negar que Barthes, de vez en cuando, descubre algunas figuras literarias que se habían escapado previamente al comentario académico. Por ejemplo, hace que el lector se fije en el “paradoxismo” que (tenemos que suponer) es el intento fundamental del código del autor por “torcer lo inexpiable”:

Escondido en el alféizar, dividiendo lo externo y lo interno, instalado en límite interior de la oposición, montado sobre el muro de la Antítesis, el narrador trabaja con esta figura: induce o aprueba una infracción. Esta infracción, hasta ahora, no tiene nada de desastroso; la ironía, la trivialidad, la naturalidad la transforman en objeto de un idiolecto (**parole**) simpático que no tiene relación con el horror del símbolo (al símbolo como horror): y, sin embargo, el escándalo surge inmediatamente.

(En este momento sería bueno que el lector recordara la naturaleza activa del verbo “**délirer**”. Delirer es algo que el escritor –o el crítico– hace: no es algo que surge espontáneamente. Como actividad se ha hecho respetable por intermedio de Foucault. De hecho, para algunos es más o menos obligatorio y, ciertamente, es preferible al pensamiento racional que está teñido con categorías burguesas.)

¿Cómo ayuda a este tipo de crítica a que el lector entienda el cuento de Balzac? Barthes es desgraciadamente muy confuso en este tema. No hay nada raro en sugerir que la forma de entender a Balzac se basa en que uno debe ser sensitivo a los efectos de su estilo: ¿cómo se podría pensar de otra manera? Pero es en estos casos cuando la semiología levanta nuevamente la cabeza. Ya que, si se embotella el estilo en un “código” estructural, Barthes piensa que puede reforzar una interpretación basándose en el código, desa-

fiando así cualquier lectura “burguesa” del cuento. Los códigos del autor se desmitifican, y su verdadera ideología se expresa así:

A pesar de que su origen deriva completamente de libros, estos códigos, mediante juegos de malabarismos propios de la ideología burguesa que da vueltas al revés de cultura para adaptarla a la naturaleza, parecen constituir la base para lo que es real, para la “Vida”. La “Vida”, entonces, en el texto clásico, se transforma en una mezcla asquerosa de opiniones comunes, una manta sofocadora de ideas ajenas...

y ésta es la verdadera razón por la cual ya no es posible escribir como Balzac. Para nosotros las ideas de “vida” y “naturaleza” están desacreditadas, y no pueden encontrar ninguna expresión en un texto auténtico. El crítico burgués, que piensa que la literatura es una reflexión sobre la vida, queda descalificado para juzgar la literatura de nuestros tiempos. Igualmente, la literatura en sí es “clásica” (y, por lo tanto, comprometida, con una ideología moribunda) o es parte de “nuestra modernidad”. La escritura se hace moderna cuando abandona los códigos de la burguesía y usa, en su lugar, los de la conciencia revolucionaria (aparentemente diferenciables en el **nouveau roman** –aún mejor, **nouveau nouveau-roman**–).

En resumen, solamente los burgueses buscan “vida” y “naturaleza” en un texto, sólo los burgueses piensan que un cuento (o un poema o una obra de teatro) puede reflejar o iluminar los valores y decisiones de sus lectores. A Barthes no le gusta esta intromisión de la experiencia humana en el santuario del crítico. Al desmitificar la literatura la hace inofensiva. Ningún escritor puede obligar a Barthes a que tome en serio una ideología que no sea la suya: ningún crítico de su importancia puede jamás esperar ser tomado en cuenta. Las declaraciones de Barthes de que no hace juicios son sólo una trampa. La pedantería hipnotizante de su crítica es simplemente una máscara para una moral que no tolera ninguna oposición. Sin embargo, esta crítica, elaborada con el propósito de seguir al texto, para desentrañar su significado secreto, no nos entrega una comprensión correcta. No le concede nada a la literatura a excepción de actos de codificación que igualmente se aprecian en la moda, la publicidad y el lenguaje común. La literatura, al ser desmitificada, también se desnaturaliza. Todo lo que es distintivo en ella –por ejemplo, su habilidad para imaginar y examinar las situaciones humanas, para expresar y clarificar emociones– se deja fuera de consideración como no pertinente. Descifrar los códigos de Balzac “en forma semiológica” es ignorar lo que reclama lo descrito por Balzac. Esta es



la razón precisa por la cual a la gente le ha disgustado la **explication de texte**: muy a menudo deshumaniza la literatura, la degrada hasta transformarla en un medio de pedantería caprichosa, le quita todo vestigio de idea moral.

La interrogante central que emerge del análisis puntual es la cuestión de su pertinencia. ¿Qué es lo que hace que sea esto una “lectura” del cuento de Balzac? ¿Cuál es el criterio de una interpretación legítima? Si no existe, ¿a qué viene todo el fervor moral disimulado? Si el criterio existe, ¿cómo lo descubrimos? Que éstas son preguntas serias lo demuestra otro ejemplo mucho más simple, tomado de la filosofía de las matemáticas. La aritmética se puede derivar de la lógica de diversas maneras. Frege, Russell y Zermelo intentaron cada uno realizar esta derivación y sus conclusiones tienen una estructura intelectual común. Pero donde Frege habla de “conceptos”, Russell se refiere a “clases” y Zermelo a “conjuntos”. Si aplicamos la semiología, podríamos decir que en cada caso la elección del vocabulario “revela” (o mejor “codifica”) ciertos “significados”. Para Frege la aritmética es la objetivación de la vida interna; para Russell es la expresión de la conciencia de clase; para Zermelo es la descripción de una colectividad. El individualista burgués, el aristócrata y el igualitario, todos se dan a conocer en el lenguaje que eligen. Esta relación podría recibir todo el apoyo retórico y “estructuralista” que Barthes da a su análisis del Sarrasine. Pero sabemos que esto no es pertinente para una comprensión de los textos. ¿Cómo lo sabemos?

Una pregunta así sorprende al semiólogo, ya que sus tecnicismos no le dan solución. En último análisis, su respuesta tiene que ser igual a la de Dante: una interpretación es una “lectura” legítima si se desarrolla a través del texto, adquiriendo su fuerza y desarrollo en el movimiento de la superficie literaria. Pero tal vez hay más que decir. Es característico de la “semiótica” –la nueva disciplina que a veces renuncia, y otras apoya, a las pretensiones científicas de la semiología– tratar de decir algo más que lo obvio en respuesta a nuestra pregunta. ¿Puede, entonces, la semiótica representar un nuevo comienzo y escapar a las críticas que he expuesto en cuanto a la “ciencia” general de los signos? El exponente principal de la semiótica es Umberto Eco, quien ocupa el único sitio existente en este tema posiblemente inexistente y cuyos ensayos –que toman su inspiración inicial de la clasificación general de los signos expuestos por C. S. Peirce– tienen prestigio en Italia, Francia y América. Eco ha demostrado una energía inagotable para recolectar y aplicar los resultados de la semántica moderna, presentando (en **La Struttura Assente**) una “semiótica” de formas arquitectónicas que ha sido estudiada, si no por su contenido, al menos por la empresa que

representa. Para sus teorías del “signo” no lingüístico, ha buscado no sólo en los estudios de Peirce y sus discípulos, sino también en la gramática transformativa de Chomsky, en la teoría de los *speech-acts*, y ahora en la semántica del “mundo posible” de la lógica modal. Y aunque esto pueda parecer sólo otro caso más de diletantismo **Tel Quel**, la labor de Eco se destaca por sus espasmódicos intentos clarificatorios y por una relativa liberación del marxismo de café que recientemente trasladó su lugar favorito de observación desde *Les Deux Magots* a *La Coupole*, adquiriendo en el intertanto un respeto profundo por las comodidades de la cultura consumista y un deseo vehemente por participar en sus fetichismos. Por estas razones –también porque escribe en inglés– Eco sigue llamando la atención, y su preocupación por la cantidad de preguntas intelectuales importantes, que la semiología deja sin respuesta, ha producido una confianza en la “semiótica” más nueva. Parece expresar una mayor plasticidad de miras, y, al considerar a Julia Kristeva y Saul Kripke como igualmente importantes para su labor intelectual, llama la atención de todo el mundo académico.

Sin embargo, ignoremos los mayores logros de la especulación semiótica y miremos, por un momento, hacia la aplicación vulgar a través de la cual primeramente se prestigió: la aplicación a la arquitectura. Nos encontramos con las antiguas falacias semiológicas intactas. Esto se puede ver inmediatamente leyendo **The Semiotics of the Built Environment**, de Donald Preziosi, donde expone una teoría del significado de las formas arquitectónicas. Esta teoría, cuando se entiende, es manifiestamente errónea; consiste en una reiteración renovada de la falacia que dice que la organización secuencial es una especie de “sintaxis”. Como la mayoría de los que practican la semiótica (y en teoría arquitectónica hay un número cada vez mayor), Preziosi comienza suponiendo lo que debiera estar probando: es decir, que la arquitectura es lo suficientemente similar al lenguaje para que los métodos de análisis apropiados para una sean provechosamente transferidos al otro. Disfraza esta suposición usando la palabra “código” para referirse a ambos. ¿Qué armonía preestablecida de la locura ha hecho posible que la palabra “código” pueda ser enarbolada en tantas partes y como nombre de tantas disciplinas, como si el hecho de llamar código a algo le diera una cualidad especial para poder descifrar cualquier cosa? Preziosi escribe: “Al igual que el lenguaje verbal, el **contorno edificado** –lo que de ahora en adelante se llamará **código arquitectónico**– es un fenómeno panhumano”. Este autor sostiene que las palabras en cursivas tienen un significado técnico; están agrupadas, junto a otras, en un glosario que explica el término crucial “código” de la siguiente manera: “sistema (qv) de relaciones ordenadas entre órdenes

significativos”. Para mayor claridad uno examina lo inicial: sistema, y en “**sistema**: dice ver **código**”. De lo cual uno puede deducir qué significado tienen estos términos para el autor. Como vemos, la palabra “código” será usada siempre que aparezca un modelo secuencial: la idea de interpretación semántica se ha introducido astutamente.

Profundizando más aún, a pesar de este comienzo desalentador, uno deduce que “un contorno edificado es una colección de signos que se desdoblan continua y dinámicamente, con existencia” (por suerte) “espacial y temporal”. En otras palabras, el código arquitectónico se compone de signos. ¿Qué es un signo? La respuesta es que “un signo arquitectónico es una combinación de un orden con un **significado**”. Por lo tanto, Preziosi, después de todo, está comprometido con la semántica y tal vez esto no sea negativo: ya que ¿no hablamos del significado de las formas arquitectónicas? ¿No consideramos que los edificios, en cierto sentido, nos hablan como si nos estuvieran observando con algo en la punta de su lengua? Tal vez una “semiótica del contorno edificado” resolverá el misterio que producen tales especulaciones. ¿Pero cómo debemos proceder? Preziosi comienza aislando el vocabulario arquitectónico, que identifica con las “características geométricas” de las ordenaciones. Esta sugerencia ya es bastante improbable. Imaginémosnos dos edificios con características geométricas idénticas, en un orden (o “sintaxis”) idéntico, uno construido en piedra y el otro revestido de acero. ¿No es acaso absurdo decir que **deben** tener el mismo “significado” para nosotros?

Sin embargo, supongamos que hemos individualizado el “vocabulario” del arquitecto. No se puede hacer ningún progreso sin la presunción de que el significado está determinado convencionalmente. Si no es así, entonces la referencia al vocabulario, luego a la sintaxis, es falsa. Ahora resulta relativamente claro, para cualquiera que ha meditado sobre estos temas, que lo que se ha llamado significado en arquitectura (pero que igualmente podría llamarse carácter estético) está influido por convencionalismos, pero no es sólo el resultado de una convención. Un arquitecto no puede garantizar el “significado” de su trabajo obedeciendo a una norma. No sorprende, entonces, que los intentos de Preziosi por interpretar su “sintaxis” arquitectónica sean dudosos y vagos. Después de extraer las normas “sintácticas” que generan las formas de las casas antiguas de Minos, escribe lo siguiente: “Si decimos que un ‘código arquitectónico’ significa, entre otras cosas, un conjunto de unidades elementales, las relaciones entre esas unidades y las normas que regulan estas relaciones...” Lo que dice claramente es que la arquitectura “significa” su propia “sintaxis”. En otras palabras, no hemos podido avanzar de la sintaxis a la semántica. Tenemos sintaxis sin semánti-

ca y, por lo tanto, no hay nada. Ninguno de los argumentos de Preziosi avanza más allá de este punto, lo que apenas sorprende, ya que no hay avance posible y por más que trate de llamar nuestra atención hacia el “bricolage semiótico continuo de la vida diaria”, sus observaciones relacionadas con su afirmación principal permanecen en un nivel de vaguedad que ningún análisis lingüístico puede tolerar.

El libro de ensayos de Umberto Eco (**The Role of the Reader**, Indiana, 1979) promete algo más sustancial. La serie informa y explora especímenes de “semiosis ilimitada” (la tendencia cautelosa de acumular significado). Estos especímenes son los “textos” del semiótico y la palabra “texto” se aplica a cualquier cosa que se puede leer como signo y, por lo tanto, que esté contagiada con esta enfermedad. Imitando al Barthes, que escribió **Mythologies** (pero con menos ingenio), Eco explora los elementos narrativos de Ian Fleming y el significado emocional de las tiras cómicas de **Superman**. También toma en cuenta la música moderna, los melodramas antiguamente populares de Eugène Sue y, en la parte que enuncia sus últimos progresos teóricos, un chiste literario de Allais, sacado de la **Anthologie de l'Humour Noir** de Breton.

Al igual que Preziosi, Eco introduce, y confía en una visión inexplicable de “código”; y ya que reconoce que una obra literaria tiene un autor y un lector, considera a los códigos textuales como propiedad de ambos. El título de su serie de ensayos deriva de la suposición de que el lector puede ser en parte el creador de lo que lee, dependiendo de que el texto sea, como él lo expone, “abierto” o “cerrado”. Es un poco difícil entender la diferencia entre el texto abierto y el cerrado. Obviamente tiene la intención de suministrar un sustituto para la distinción (¿ideológicamente inaceptable?) entre cultura elitista y popular. Sin embargo, la relación que establece Eco es rara y a veces contradictoria. El texto cerrado (como lo es la tira cómica de **Superman**) pretende lo que un crítico más anticuado podría haber llamado “respuestas almacenadas”. Paradójicamente, esto también lo hace “abierto”, es decir, abierto a cualquier “decodificación aberrante” posible. Estos textos no marcan intencionalmente pautas “buenas” o “malas” para su lectura, ya que no exigen ninguna participación creativa de parte del lector. El verdadero texto abierto, contrariamente, porque requiere una participación, pretende también disciplinar a su lector para que adopte aquellos “códigos” (o hábitos de interpretación) que son los apropiados para ese texto. El texto abierto está dirigido a un lector ideal (sufra o no de un insomnio ideal) y por lo tanto, está “cerrado” a las interpretaciones erróneas. Ian Fleming es un escritor de textos cerrados, James Joyce es un escritor de textos abiertos. Esta es una distinción crítica importante que corresponde a la distinción más

conocida entre la invención mecánica y el arte creativo. Desgraciadamente, la semiosis rápidamente se instala y la distinción se corrompe. El texto se “infla”, y luego se “narcotiza” y se transforma en un proveedor de “tópicos”, “isotópicos”, “marcadores semánticos”. Palabras tales como “expresivas”, “intensivas” y “macroproposición” se introducen sin explicación. Así como adquirimos los fonemas y senemas, eventualmente adquirimos los “estilemas” inescrutables. Ninguno de estos tecnicismos se explica o se explota seriamente. Cuando se dice, en las conclusiones a la introducción, que el espacio semántico, “reglamentado por un mecanismo constitutivo de una semiosis ilimitada, puede reducirse sólo mediante la actividad cooperativa realizada por el lector al actualizar un texto determinado”, todo lo que esto quiere decir es algo que ya sabíamos: debido a que una obra de arte tiene muchos significados, el lector puede elegir entre ellos.

Pero las dificultades del lector ideal de Eco se concentran en la distancia a que se encuentra respecto del autor ideal y luego confunde “lo abierto” con indeterminación, como está ejemplificado en la música improvisada y luego con lo “evocativo”, de modo que el paradigma cambia primero hacia la confusión auditiva de Stockhausen y luego hacia el impresionismo molesto de Mallarmé y Debussy. Lo que en un principio pareció ser una teoría genuina, termina como una concatenación de distinciones independientes, ninguna de ellas caracterizada en forma adecuada.

En su último ensayo, Eco expone un conjunto realmente formidable de tecnicismos, tratando de alcanzar una “lectura” eficaz de un cuento de Allais. Este cuento es un chiste, dirigido contra el lector, que debe llenar las lagunas. Al hacerlo, se enreda (la implicancia existe, pero no por falla del autor) en una impresionante contradicción consigo mismo. Un cuento como éste es, por supuesto, un regalo para el semiótico. El profesor Eco lo usa para introducir los últimos (y más de moda) progresos en la lógica modal, en particular, la teoría de los mundos posibles. El resultado escasamente tiene sentido y me parece que el autor debe advertirlo.

La semántica de la lógica modal surgió de la siguiente manera. Algunas palabras, como “posiblemente” y “necesariamente”, que parecen ser indispensables para el lenguaje corriente y el científico, presentan problemas en la teoría del significado. En especial generan contextos “intencionales”, tales como “Es posible que...” y al ser completados por una frase “p”, producen frases que pueden ser verdaderas o falsas, independientemente de la veracidad o falsedad de “p”. La lógica ordinaria es “extensiva”: la veracidad o falsedad de cualquier frase compleja depende de la verdad o falsedad de sus partes. La lógica moderna se ha basado casi enteramente en la presunción de la extensionalidad: sin esta presunción, la

lógica casi no tiene sentido. ¿Cómo, entonces, puede la lógica corriente representar o aclarar frases sobre lo necesario y lo posible? Está claro que estas frases tienen una lógica. Siguiendo una sugerencia de Leibniz, el lógico moderno traduce: “Es necesariamente “**p**”, ya que “**p**” es verdadero en todos los mundos posibles”. “Necesariamente”, entonces, se transforma en un cuantificador y las características lógicas de los cuantificadores pueden ser descritas en términos extensivos. Esta teoría puede desarrollarse sistemáticamente.

Podría parecer natural sugerir que una obra de ficción no es nada más que la descripción (parcial) de un mundo posible. Tal vez, entonces, la teoría de los mundos posibles pueda ser usada para aclarar nuestro entendimiento de la ficción y, de ese modo, mostrarnos de qué manera los cómicos como Allais pueden enredarnos con acertijos imposibles. Supongo que ésta es la intuición que subyace en el intento de Eco por introducir los tecnicismos de esta rama de la “teoría modal” (como se llama) en el análisis del cuento de Allais. Desgraciadamente, existen dos inconvenientes serios. El primero es que Eco parece no comprender la teoría a la que permanentemente hace referencia. Incluso la mención de la lógica extensiva es tenue; como lo demuestra el hecho de que cuando decide expresarse en notaciones lógicas en vez de hacerlo en inglés, el resultado es generalmente desafortunado (ejemplos en las páginas 213 y 236). Cuando habla de la teoría modal misma, el resultado es estrictamente ininteligible.

En segundo lugar, es dudoso que la teoría modal pueda hacer algo por aclarar nuestro concepto de ficción. La dificultad, en este caso, se hizo ver hace como dos milenios. En la **Poética**, Aristóteles llamó la atención al hecho de que las imposibilidades son frecuentes en ficción. Sin embargo, dijo, no existe razón para reclamar por una “imposibilidad probable”, ya que siempre es preferible a una “posibilidad improbable”. (Consideremos la infinidad de dificultades que involucran a la idea de encarnación, espléndidamente dramatizada por Wagner en **Ring**. Es imposible que Wotan haya sido idéntico a Wälse, pero si hubiera sido así es probable que hubiera engendrado a Siegmund y Sieglinde.) En otras palabras, un mundo de ficción puede no ser un mundo posible. ¿Qué pasa entonces con la semántica de la ficción? Un teórico de un determinado modelo podría pensar en estudiar el problema. Pero Eco no señala ni el problema ni la solución. Más aún, resulta obvio que no quiere comprometerse en este tipo de estudios. Todo lo que busca en las regiones profundas de la teoría modal es la retórica del tecnicismo, los medios para producir tanto humo por un espacio de tiempo tan largo que el lector, que de hecho ha dejado de ver, se culpe por fallas propias de percepción, en vez de culpar al autor por la ausencia de

claridad. En esto yace la enfermedad de la semiosis. Lo que vale para Eco, hasta donde yo veo, vale para todos los que practican este arte. Tal vez se necesita otro Ben Johnson para descubrir los motivos complejos que existen detrás de todo esto. Pero podemos estar seguros de que aunque el comienzo de esta locura fue humano, su “método” ha dejado atrás la humanidad. □

