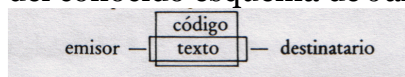


Sobre las paradojas de la redundancia: el lenguaje artístico y la historia

Me encuentro en una situación difícil y siento mucho que también vosotros os halléis en una condición parecida. Las conferencias sobre la semiótica de la cultura que tengo el placer de dar en Italia han sido construidas como un ciclo y están ligadas entre sí (a partir de Palermo, Roma, etc.). La presente conferencia constituye el final del ciclo y éste es el motivo precisamente por el que me encuentro en una situación difícil. Es necesario que vuelva a repetir lo que ya he dicho en las otras ciudades, así que, quienes ya hayan escuchado las otras conferencias, oirán, en la primera parte de la presente, lo que ya saben, mientras que los demás oirán cosas completamente nuevas. Pido disculpas a ambos.

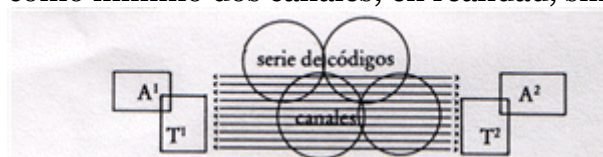
En las conferencias precedentes he hecho hincapié en tres funciones importantes del sistema informativo. La primera es la transmisión de la información, la más estudiada de estas funciones, la que más atención ha reclamado y a la que estamos más acostumbrados. Se puede estudiar partiendo del conocido esquema de Jakobson.



Desde el punto de vista de esta función, el texto que pasa del emisor al destinatario debe permanecer idéntico ($T^1 = T^2$). Si el texto cambia, entonces decimos que funciona mal ($T^1 \neq T^2$), ya sea por la intervención de ruidos u otros factores que obstaculizan la transmisión.

La segunda función es más compleja. El esquema anterior funciona tanto en abstracto como en el ámbito de los metalenguajes o bien del lenguaje artificial, donde lo importante es que el mensaje permanezca idéntico al pasar del emisor al destinatario. Pero en el funcionamiento real, no tenemos un sólo código, sino una serie de códigos que se interseccionan entre sí. Y a causa, precisamente, de este interseccionarse de los códigos, el mensaje que pasa del emisor al destinatario se transforma y nunca o casi nunca es idéntico ($T^1 \neq T^2$). De esta manera el proceso de transmisión conduce a una mezcla de textos que crea una relación muy compleja. Coincidencia y no-coincidencia de los textos.

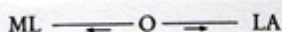
Hay algo aún más importante. En los modelos teóricos usamos un solo canal, en cambio en la realidad, en los intercambios culturales, en el diálogo, hay como mínimo dos canales; en realidad, sin embargo, hay muchísimos más.



La cultura es un mecanismo especial que hace todavía más compleja esta intersección de canales. Se trata, en cierta manera, de una paradoja. Es como una especie de despilfarro. Y resulta difícil explicar el porqué de esta riqueza. Sin embargo, empezamos a comprenderlo si nos enfrentamos al problema desde el punto de vista de la segunda función que se halla presente en todo sistema semiótico, a excepción del metasistema. Esta segunda función consiste en un proceso de transmisión que opera como una traducción interna. De ahí que nazcan textos nuevos. Permítanme ahora definir lo que entendemos por *texto nuevo*.

Supongamos que tenemos un texto codificado en un metalenguaje y que lo traducimos a otro metalenguaje. Luego hacemos la traducción inversa y volvemos a encontrar el texto inicial ($T^m \rightleftharpoons T^{m2}$). Tomemos ahora un texto de un periódico en lengua italiana y lo traducimos al inglés y luego hacemos la traducción inversa. Deberíamos de obtener un texto bastante parecido al texto inicial. Ahora, en cambio, cojamos un texto, que es una poesía, lo traducimos y hacemos la traducción inversa, con lo que ya no obtenemos el texto inicial ($T^1 \rightarrow T^2 \rightarrow T^3 \neq T^1$). Lo mismo ocurre cuando cogemos una novela y la transformamos en una película; esto ha sucedido, por ejemplo, con *Il nome della rosa*. Si, luego, de la película queremos volver a obtener la novela, entonces obtendremos, sin duda alguna, una novela distinta de la inicial. La riqueza de lenguas en el seno de la cultura se encuentra ante la imposibilidad de la traducibilidad recíproca. Y la traducción entre lenguas intraducibles conduce a la producción de un texto nuevo. Llamaremos, pues, texto nuevo aquel texto que no se puede crear mediante algoritmos automáticos. Los textos que se producen mediante algoritmos no podemos considerarlos nuevos. Esta no es una afirmación científica, lo digo sólo para entendernos.

Dentro de la cultura, dentro de los sistemas semióticos hay mecanismos que permiten la conservación de la información y, asimismo, mecanismos que posibilitan la formación de textos imprevisibles, es decir, textos nuevos. Y ese texto nuevo es lo que me interesa especialmente. Porque los textos que no se pueden prever —o que no se pueden prever relativamente— son los que llamamos precisamente textos nuevos. De manera que, desde el punto de vista de esta segunda función, la cultura es un mecanismo de producción de textos nuevos. Esto explica en particular la necesidad de los lenguajes del arte, los cuales, desde la óptica de la primera función, forman parte de la lengua natural, mientras que, desde el punto de vista de la segunda, no. Esto se ve más claro con el siguiente esquema:



De un lado, el sistema de los metalenguajes (ML) y, del otro, el sistema de los lenguajes del arte (LA). Los textos reales se disponen a lo largo del eje. Su ubicación dependerá de la estructura de estos textos y de su función. Un mismo texto puede tener en algunos casos una función poética y, en otros, una función puramente informativa.

La tercera función es la de la *memoria* y pertenece a todos los sistemas semióticos a excepción del metasistema. En la fase inicial del estudio de los sistemas semióticos, que se basaba en la contraposición saussuriana entre diacronía y sincronía, se decía que, en el plano sincrónico, la sucesión de los elementos y su estructura sincrónica bastaban para transmitir el sentido. Pero ya en los años 20, Roman Jakobson ha demostrado que esta antinomia no poseía sino un carácter de estudio, necesario para estudiar estos fenómenos al inicio. Porque todo sistema de este tipo tiene siempre una memoria. Cada uno de estos elementos tiene sentido en un determinado contexto y lleva en sí una profundidad temporal y una tradicionalidad histórica que se manifiestan, sobre todo, en el uso de ciertos símbolos con capacidad para gozar de una autonomía relativa con respecto al contexto.

Para concluir, podemos decir, pues, que el sistema de la cultura como hecho semiótico posee tres funciones: la conservación de la información, la memoria y la posibilidad de crear nuevos textos. Estas tres funciones son también los indicios del sistema intelectual. Por este mismo motivo podemos afirmar que la

cultura representa en sí misma los mecanismos del intelecto colectivo. Y esto lo confirma el isomorfismo funcional entre tres objetos: la conciencia individual, el texto y la cultura. Estos tres objetos tienen un poliglotismo interno, un sistema interno de producción y la capacidad de cumplir las tres funciones citadas. Lo que acabo de decir constituye una síntesis de mis conferencias anteriores.

Ahora intentaré ir un poco más allá. Quisiera centrar vuestra atención en el fenómeno de la redundancia que tiene, desde muchos puntos de vista, un papel muy importante y, a menudo, incluso paradójico. Por ejemplo, cuando aumenta el número de canales (como ocurre con el surgimiento de nuevos tipos de arte) y el proceso de desarrollo del arte no es lineal. Es evidente que la generación de mis padres todavía no consideraba el cine como un arte sino como una atracción de feria, de manera que era normal que se pensara que la gente culta debía ir a la ópera y a oír conciertos y la gente no culta al cine. Asimismo, hace cincuenta años, a nadie se le hubiese ocurrido crear un museo de dibujos infantiles, porque se pensaba que los niños no eran capaces de dibujar; y una opinión parecida se tenía del arte arcaico. La masa de lo que nosotros consideramos arte aumenta continuamente. Hay que añadir, sin embargo, que al mismo tiempo algo sale o queda excluido de este ámbito. Y esto es una suerte constante. O sea que, aun cuando el aumento de canales debiera incrementar la redundancia, en la práctica, por algún motivo, la redundancia disminuye.

Tomemos otro caso, un texto. Es evidente que si nos movemos a lo largo del eje sintagmático, la redundancia aumentará, de modo que la última parte del texto será más previsible. Esto es válido para los lenguajes artificiales o bien para ciertos géneros como el lenguaje de los diarios y el lenguaje burocrático. Ya en los años setenta un investigador húngaro se ocupó de la redundancia, y, en su opinión, la redundancia máxima se daba en las conversaciones femeninas y, en segundo lugar, en el lenguaje de los diarios húngaros. La sorpresa llegó cuando empezó a trabajar contextos poéticos. En teoría, pues, se debería suponer que la redundancia del texto poético es muy elevada, porque los lingüistas usan la poesía, el lenguaje poético, como si fuera una lengua natural a la que han sido puestos unos límites; y esto es cierto, porque existen las limitaciones del metro, el ritmo, el léxico —géneros diversos necesitan léxicos distintos—. En la poesía rusa, el yambo de cuatro pies del ritmo excluye una gran cantidad de léxico; en torno al 30% o incluso más. Por consiguiente, si se trata de una estrofa, ya desde las primeras palabras empezaremos a adivinar las últimas. Aquí podemos empezar a ver la gran diferencia que hay entre versos malos y versos buenos, puesto que si los versos son malos es indudable que podremos adivinar el final. Por el contrario, se han hecho experimentos con poesías de gran valor y se ha visto que la posibilidad de prever el final es bastante baja. Vale la pena, pues, preguntarse por qué ocurre esto. Esta limitación de la poesía, que excluye una serie de posibilidades lingüísticas, viene compensada por otras alternativas. Lo que en un texto no poético puede parecer una frase no correcta, en un texto poético —en el seno de un texto poético—, en cambio, puede ser correcta. Hjelmslev dio, en su momento, un ejemplo de frase no correcta:

ideas verdes incoloras duermen furiosas

Y podríamos citar muchos otros ejemplos poéticos en los que encontramos esa libertad y esos ligámenes metafóricos que permiten este tipo de frases. Cada escuela poética cancela determinadas reglas semánticas y crea nuevas y suplementarias reservas de libertad que, por un lado, comportan una

disminución de la información y, por el otro, un aumento de ésta. Existen muchos otros mecanismos. Por ejemplo, la inercia rítmica funciona en un sentido, y, en el sentido contrario, se da un enriquecimiento. Poseemos, pues, muchos mecanismos que disminuyen la redundancia. Y esto es propio del texto artístico.

Permítanme que pase ahora a otro ámbito. Imaginemos que tiramos una piedra o un tiro. Nuestro objeto debe volar siguiendo una trayectoria. Esto lo podemos calcular matemáticamente. Pero en la realidad pueden intervenir otros factores, por ejemplo, la fuerza del viento, la forma del objeto (si dos objetos tienen forma distinta no caerán en el mismo punto), la relación con el aire y muchos otros factores que hacen que esta trayectoria no sea del todo previsible. Por consiguiente, tenemos un área, y no un punto, en la que el objeto puede caer. Pongamos, sin embargo, que queremos calcular exactamente el punto en que caerá. Si el objeto se encuentra en un punto al inicio de la trayectoria, entonces la redundancia será relativamente baja; es decir, será difícil prever dónde caerá el objeto porque se encuentra al inicio del recorrido. Por el contrario, cuanto más se acerque al final de la trayectoria, más fácil nos será indicar con precisión el punto exacto en que caerá. Así que, cuanto más cerca se está del punto de llegada más aumenta la redundancia y más previsible es el resultado final. Ya hemos visto que, en el terreno del arte, se dan paradojas. Pero no menores son las paradojas que, en este mismo sentido, hallamos en la historia.

La humanidad posee documentos referentes a milenios de historia. En cambio, la posibilidad de prever el futuro no es muy grande. Cuando este tipo de previsiones pasan un cierto límite se convierten en algo parecido a la ciencia ficción. Estamos, pues, ante una paradoja bastante difícil: el pasado —lo que ha ocurrido en el pasado— no nos da la posibilidad de prever el futuro de la misma manera que un historiador puede relacionar un hecho evidente con el concepto de recorrido histórico. Este es un problema grave que la ciencia histórica contemporánea, desde el punto de vista semiótico al menos, ha de plantearse, precisamente porque las situaciones paradójicas son, desde el punto de vista científico, las más significativas. Por ejemplo, supongamos que una persona que tiene un trabajo normal haya muerto cuando era niño, los descubrimientos que él podía haber hecho puede hacerlos otra persona en su lugar, lo que él podía inventar desde el punto de vista técnico otro lo podrá hacer. Planteémonos ahora la hipótesis terrible de que Dante hubiera muerto de niño sin escribir, por tanto, sus obras: ninguna otra persona hubiera podido escribir una obra como la *Divina Comedia*. Ello no sólo comportaría la ausencia de un libro en nuestra biblioteca, sino que nuestra historia sería completamente distinta. Podemos decir, pues, que un hecho casual como el nacimiento de Dante constituye un dato muy importante en la cadena histórica. Por consiguiente, en el recorrido histórico podemos distinguir los hechos o las personas absolutamente previsibles y los que, por el contrario, no lo son.

La conciencia histórica, que se desarrolló a caballo de los siglos XVIII y XIX, consideraba los hechos imprevisibles como faltos de interés y subrayaba, por el contrario, aquellos procesos que tienen un carácter normal y, por así decir, fatal. La conciencia científica contemporánea —me refiero a los trabajos de Prigogine, químico y físico belga que recibió el premio Nobel— ha investigado los procesos casuales en la naturaleza, demostrando la importancia de los procesos irreversibles, de aquellos procesos que generan un resultado que no es

previsible. Sintetizando de un modo muy esquemático su idea del proceso natural: él observa que hay puntos en los que se da un 50% de posibilidades de ir hacia una dirección o hacia otra, y en ese punto es imposible decir qué dirección tomará un determinado objeto. Cuando, en cambio, se supera este punto incierto, entonces, al tratarse ya de un proceso retrospectivo, resulta fácil indicar que dirección ha tomado el objeto. Permítanme recordar la expresión de Schlegel, que dijo que el historiador era un profeta que prevé el pasado. Y estaba en lo cierto. Los procesos de los que habla Prigogine tienen aún mayor importancia si en lugar de dirigir nuestra atención a los procesos naturales la dirigimos a los procesos que tienen lugar entre los individuos, porque la elección es el momento del acto intelectual, y precisamente esa posibilidad de elegir en distintas situaciones es un índice de la actividad intelectual. La diferencia con respecto a los procesos naturales estriba en el hecho de que aquí se plantea el problema moral de la elección. La concepción fatalista de la historia excluye toda responsabilidad. La persona que participa en la historia y se halla inmersa en procesos anónimos no tiene oportunidad alguna de elegir, por consiguiente en estos procesos no hay ningún significado, no hay información. En cambio, si esta misma persona vive en una situación en la que puede elegir, entonces esta elección es portadora de información. El primer proceso, o sea donde no existe posibilidad de elegir, se puede comparar a los textos metasistémicos y, el segundo proceso, a un texto codificado según los lenguajes del arte. Es esta la razón por la que, para comprender la historia, es interesante estudiar el arte, porque cuando aumentan las alternativas y, por tanto, las posibilidades de elección, aumenta asimismo la información intrínseca que obstaculiza el incremento de la redundancia. Podemos decir, por tanto, que el proceso histórico es una máquina interesante incluso desde el punto de vista semiótico. Una máquina que tiene muchas contradicciones internas y mecanismos diversos que se oponen entre sí.

Detengámonos un momento en los mecanismos que aumentan la redundancia. Por ejemplo, tenemos una masa de textos artísticos que crea una situación comercial, pero es esta misma situación comercial la que comporta una determinada producción artística, creándose de esta manera una estabilidad de la cultura que, en cierta manera, aumenta la redundancia. Una máquina parecida es la burocracia que al crearse a sí misma crea las condiciones para crearse a sí misma, con lo que se establece un mundo cerrado. Podríamos citar muchos otros ejemplos. Es muy interesante observar la lucha de estos mecanismos en el seno de la cultura.

En los años cuarenta de nuestro siglo, el famoso geólogo, astrofísico y académico Vernadskij definió lo que vivía sobre la tierra mediante el concepto de *biosfera*. Forman parte de la biosfera, dijo, tanto los microorganismos como los individuos. Vernadskij definió la biosfera como una membrana sobre la superficie de la tierra. Esta membrana es una máquina, es decir, funciona, desarrolla este tipo de trabajo: con la ayuda de la energía del sol transforma lo que no está vivo en vida; y así se desarrollan los mecanismos de la vida cósmica. Podemos afirmar, haciendo un paralelismo, que la esfera intelectual es la que crea el intelecto, de manera que el intelecto no se halla al principio de la creación sino al final. Todo el movimiento histórico puede considerarse como la actividad de esta máquina (la semiosfera), con sus obstáculos y sus éxitos.

Gracias por su atención.

(*) *Me parece que no se puede construir un sistema cultural sin considerar el nivel de cultura material, tecnológica. Usted ha insistido en la innovación como uno de los rasgos distintivos que configuran la cultura, pero no sólo existe la innovación artística sino también la tecnológica, es decir, la innovación de los instrumentos. Y yo creo que cuando se dan los grandes avances culturales las dos innovaciones citadas entran en sinergia o en homología.*

I. M. Lotman. La palabra cultura posee un gran número de significados. Hace unos cincuenta años, Kroeber subrayó que el término cultura poseía muchísimos significados. Llamamos cultura a la técnica agrícola, a las actividades industriales y a muchos otros tipos de actividad, incluyendo todas las acciones del individuo. Los franceses, desde Rousseau, distinguen entre Naturaleza y Cultura, pero yo hablo sólo del aspecto semiótico, es decir, del aspecto que tiene relación con los distintos tipos de información. Es difícil, sin duda alguna, diferenciar los aspectos informativos de los que no lo son. Cuando cogemos un hacha de la edad de la piedra, tenemos en mano una gran cantidad de experiencia. Cuando los hombres de aquel tiempo creaban algo nuevo no tenían instrucciones sino tan sólo los instrumentos precedentes para trabajar en los útiles nuevos. Las cosas contienen en sí mismas un potencial informativo. Por ejemplo, el poeta ruso Aleksandr Blok era, antes de la revolución, una persona de cultura y, naturalmente, hasta ese momento nunca había ido en tranvía, pero en su diario de 1919, escribe que es necesario ponerse una boina, coger el tranvía y darse de codazos con la gente. La manera de vestir es portadora de la información sobre la manera de comportarse. Es divertido ver el modo en que las actrices de cine llevan vestidos de los siglos XII o XV y en cambio el peinado o el maquillaje contemporáneos; e incluso, si la actriz hace deporte o lleva pantalones, el modo de caminar es completamente distinto. En estos objetos que he citado hay un potencial informativo, pero hay otros aspectos de los que yo no hablo.

(*) *Sí, sí. Conozco sus tesis al respecto. Yo dudo, sin embargo, de que no se puedan poner en relación estos dos estratos de la cultura, al menos en los grandes momentos. Por ejemplo, el arte contemporáneo está profundamente ligado al surgimiento de las tecnologías electrónicas y electromagnéticas. Si yo no tengo en cuenta este tipo de innovación, tampoco puedo entender la innovación en el ámbito estético-artístico. Por tanto, yo creo que una concepción dinámica de la cultura debe tener en cuenta las dos caras del sistema.*

I. M. Lotman. Yo no niego la relación entre estos dos tipos de fenómenos, pero las relaciones son activas cuando los fenómenos son distintos. Si sólo hubiera un fenómeno no se podría relacionar con nada. Pero para poder entender las relaciones es necesario entender la esencia de estos fenómenos de manera que luego podamos relacionarlos. El arte contemporáneo está ligado a la técnica contemporánea, pero es que siempre el arte ha estado ligado a la técnica. El arte del renacimiento estaba ligado a la técnica del renacimiento. Esto no significa, sin embargo, que la técnica determine la esencia del arte. Por ejemplo, la introducción de la banda sonora en el cine fue un descubrimiento técnico, pero para que fuera verdaderamente un descubrimiento artístico fue necesario esperar a que tuviera una función estética. Nadie niega esta relación,

pero hay que tener en cuenta que se trata de una relación dialógica y no automática.

U. Eco. *Si la persona que inventó el molino de viento no hubiera nacido, otra persona lo habría inventado. Si Einstein no hubiese nacido, alguien habría inventado una fórmula de la relatividad muy parecida a la suya. Si Dante no hubiera nacido —dado que Lotman nos ha dicho que la cultura es el mecanismo de conservación de la memoria, y que, en la poesía, actúan mecanismos de redundancia (el metro, la rima, el léxico, etc.) y visto que en la Edad Media existían narraciones de viajes a la ultratumba y que todo poeta desea escribir un gran poema—, pensemos por un momento que Guido Cavalcanti o Lapo Gianni tuvieran intención de escribir un poema en tercinas de cien cantos que contara un viaje a la ultratumba, sin duda alguna no hubiese sido igual que la Divina Comedia, en términos estéticos, pero en términos de dinámica de la cultura habría provocado los mismos fenómenos. Aunque he entendido que nos movemos entre un continuum de unicidad y un continuum de repetibilidad, quisiera preguntarle a Lotman, ¿a qué distancia se sitúa la unicidad estética con respecto a la unicidad cultural, que es una cosa distinta?*

I. M. Lotman. Exacto. Incluso la historia política hubiera sido distinta. Quisiera subrayar, en este sentido, un punto clave para el historiador. Es muy importante observar los fenómenos que han ocurrido considerando una gran cantidad de posibilidades que podían darse, pero que, en realidad, no se han dado. Si hemos ido en una determinada dirección, por ejemplo, hacia arriba y no horizontalmente, mirando los hechos retrospectivamente creemos que ésa era nuestra única posibilidad, sin embargo, en un punto determinado tuvo lugar una elección, nos detuvimos un momento y pensamos —porque nosotros poseemos esta maquina del pensamiento—. Hubiésemos podido tomar otras direcciones. Si fuéramos personas que sólo pueden seguir un único camino, seríamos marionetas y no tendríamos necesidad alguna de la conciencia y del intelecto. La historia, pues, es historia de lo que ha ocurrido en el ámbito de un espectro de posibilidades que podían acontecer, que se hallaban incluso a punto de acontecer, pero que no se han dado.

U. Eco. *Hay, sin embargo, otro aspecto de mi pregunta. Consideremos las catedrales de Reims y de Amiens. Son distintas y cada una me produce una emoción estética distinta. No es suficiente con ver Reims, también hay que ver Amiens. Desde el punto de vista estético, son dos objetos. Supongamos, sin embargo, que la catedral de Amiens no hubiera sido construida. Creo que todos estaremos de acuerdo en decir que nuestra imagen del arte gótico cambiaría un poco, pero no sustancialmente. Por consiguiente, existe la unicidad de Reims y de Amiens y existe la unicidad cultural del concepto de gótico. ¿Cómo se da este emboîtement de irrepetibilidad, es decir, el gótico como concepto de dinámica cultural, sin duda irrepetible con respecto al barroco, pero menos irrepetible que la catedral de Amiens?*

I. Lotman. Si consideramos el período gótico, todos los textos serán lenguaje gótico. Pero, cuando empieza un nuevo período, por ejemplo el renacimiento, entonces se dice que el gótico es sinónimo de barbarie. Y en el mismo período se observan otras formas de arte que parecen mucho más altas que el gótico. La unicidad de la época es siempre relativa. En la periferia del contexto artístico-cultural de una época, siempre coexiste lo que será

importante para el futuro y lo que lo ha sido para el pasado. Hoy, en la Pinacoteca de Bolonia, he visto con mucho interés unos escorzos que hay debajo de unos frescos. Están mucho más cerca del arte del período sucesivo que las obras terminadas. Son más audaces que las pinturas acabadas.

Quisiera subrayar otro aspecto. El trabajo del historiador oscila siempre entre dos polos: estudiar el lenguaje del período y estudiar la lengua de un texto determinado. Ningún texto puede dar cuenta de la lengua de la época a la que pertenece. ¿Quién de nosotros habla con extrema exactitud gramatical? La gramática es un modelo abstracto de nuestra manera de hablar real. Y lo mismo ocurre en el ámbito de la cultura.