

LA LECTURA SEMIÓTICA⁽¹⁾

Cinta *CANTERLA*

En esta conferencia voy a hacer referencia a la caracterización de lo literario que hace la semiótica. O mejor, a la caracterización de lo literario que hace la semiología, pues voy a centrarme exclusivamente en la tradición europea. Como se sabe, el término 'semiología' fue acuñado en Europa por Saussure, y el de 'semiótica' en América por Peirce y, aunque en 1969 se acabara llegando al acuerdo de optar por el de 'semiótica', es lícito seguir haciendo referencia a la tradición europea mediante el término saussureano.

En relación a esta tradición europea, voy a ceñirme, además, exclusivamente a aquellas corrientes que han efectuado una contribución original al problema de la dilucidación de la naturaleza de lo literario antes de la explosión, a partir de los años 70 aproximadamente, del llamado post-estructuralismo. En concreto, a dos: a la teoría literaria del formalismo ruso, que tiene su continuación en la del Círculo de Praga y se completa a finales de los 60 con la de la Escuela de Tartur, y a la semiología del arte italiana.

La oportunidad de la reconsideración de estas corrientes no estriba en el mero repaso histórico casual, por puro virtuosismo erudito, a una de las orientaciones de la teoría literaria del s. XX. El prof. Domínguez Caparrós decía el otro día en esta misma sala que la producción intelectual del formalismo ruso, mejorada y completada por la del Círculo de Praga y por la de la Escuela de Tartur, constituye la fuente clásica a la que se remite toda la teoría literaria posterior, en sus múltiples variantes, hasta nuestros días: "No hay teoría literaria —dijo— que no beba de

(1) El texto corresponde a la conferencia del mismo título que tuvo lugar el 11 de mayo 1988 dentro del ciclo de Teoría de la Literatura organizado en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cádiz.

esas fuentes". Yo estoy de acuerdo con esta apreciación si se completa con la inclusión de la aportación de la semiología del arte italiana, que aborda las reflexiones sobre lo literario en el contexto de una semiología del arte en general, tanto verbal como no verbal. El marco conceptual que la teoría literaria actual tiene como referencia es el de ambas corrientes, acordes, desde perspectivas complementarias, en sus planteamientos. Así, ante la "actual Babel" —y vuelvo a citar al profesor Domínguez Caparrós— de los estudios literarios, puede ser de gran utilidad volver a reconsiderar la teoría literaria que constituye la matriz y marco de referencia de estos estudios.

Quizá alguien puede pensar que olvido la producción intelectual del formalismo francés comprendida entre 1960 y 1970. Pero no es un olvido. En lo que a la caracterización de la *naturaleza* del lenguaje literario se refiere, el formalismo francés constituye una divulgación y reformulación de las teorías de los formalistas rusos, sin que introduzca a este aspecto —aunque sí lo haga en otros— novedades teóricas. Es más, el formalismo francés es en gran medida responsable, con su desatención a la evolución posterior de la teoría literaria del formalismo ruso a partir de 1930, de haber remitido el interés por la semiología literaria que se despierta en la Europa occidental en los años 60 a un marco teórico —el formalista— ya superado.

La semiología literaria es, como se sabe, una ciencia de la literatura que opera con la hipótesis metodológica de que todo producto literario es un sistema de signos y cuyo objetivo es, por tanto, explicitar cuáles sean esos signos y cuáles las leyes que los estructuran.

Si recordamos el *Curso de lingüística general* de Saussure, también allí se definía el lenguaje natural como un sistema de signos y se proponía como objeto de la ciencia del lenguaje el estudio de la naturaleza de esos signos y de las leyes que rigen su interrelación estructural.

Esta semejanza metodológica no debe extrañar. De hecho, los orígenes de la lingüística estructural y los de la semiología literaria son prácticamente simultáneos. En 1915, un año antes de que se publicase por primera vez el *Curso* de Saussure (impartido entre 1907-1912), un grupo de estudiantes, entre los que se encontraba R. Jakobson, fundaban el *Círculo lingüístico de Moscú*. En 1916, otro grupo de lingüistas y de teóricos de la literatura constituían en San Petersburgo la *Sociedad para el estudio del lenguaje poético*.

El descontento con la crítica impresionista y simbolista y el impacto del cientifismo, basado en un positivismo ingenuo, llevó a ese grupo de jóvenes a plantearse como objetivo hacer del estudio de la literatura una ciencia autónoma. Ahora bien, esta ciencia o teoría de la literatura iba a buscarse por el mismo camino metodológico que había tomado Saussure respecto a la ciencia del lenguaje. El objeto de la ciencia de la literatura

debía ser un objeto propio que no perteneciese a ninguna de las ciencias (literatura, historia, psicología, etc) que hasta entonces habían abordado lo literario, y debía ser un objeto, además, que constituyese en sí la propia esencia de la literatura. Sería lo que acabaría por llamarse “literariedad”.

Las primeras definiciones de esa “literariedad” eran nominales y vagas: literiedad es aquello que hace de un producto verbal cualquiera un producto literario, y, por tanto, lo que marca la frontera que separa lo literario de lo que no lo es. Pero el trabajo teórico de los después llamados formalistas rusos entre 1916 y 1930 iba a hacer tomar cuerpo a una caracterización teórica de la literariedad muy interesante.

En primer lugar, los formalistas se propusieron como objetivo definir la literariedad sin echar mano del concepto de belleza, propio de estéticas objetivistas, ni del de placer, característico de estéticas subjetivistas, pues ambos remiten a teorías filosóficas y ellos trataban de definir lo literario sin tener que depender de las reflexiones de otros campos teóricos. Así pues, ni podían definir lo literario como lenguaje bello, ni como lenguaje que produce emoción, placer, etc.

Se les ocurrió entonces definir la “literariedad” precisamente como la peculiaridad estructural de lo literario, esto es, como estructura propia de lo literario, de naturaleza ajena a la estructura propia del lenguaje corriente. La obra literaria fue definida, pues, como sistema autónomo de estructuras construido en el lenguaje, estructuras constituídas por el sistema de relaciones establecidas entre sí por un conjunto de unidades mínimas ligadas mediante leyes que podían ser objetivadas. Como se consideraba que esas entidades eran signos, la ciencia de la literatura devenía bajo el formalismo ruso en semiología literaria.

Así pues, el objetivo de esa ciencia —llamada entonces Poética— sería explicitar, para el caso de una obra literaria, cuáles son sus signos, cuál la naturaleza de éstos y cuáles las leyes que rigen sus relaciones, para que con ello quede caracterizada la peculiaridad de su sistema estructural.

En un principio, el objeto de sus análisis fue el propio lenguaje literario y sus signos, las palabras, y sólo posteriormente, a partir de los trabajos de Tynianov y Propp en los años 20, se tendió a analizar también la obra en signos más amplios que la palabra, en fragmentos del discurso referentes a objetos o episodios. En esta conferencia yo voy a hacer referencia exclusivamente a la caracterización del lenguaje literario mismo.

En las Tesis de Praga de 1929 quedaba dicho explícitamente que la literatura era un producto verbal que tomaba sus signos del lenguaje corriente, pero ligándolos entre sí mediante leyes que se desviaban de las descritas por la lingüística, de donde resultaba alterada la naturaleza originaria de signos. Esas leyes serían, por tanto, las responsables de la “literariedad”.

Tenemos, pues, dos ciencias que estudian dos sistemas semiológicos diferentes, el del lenguaje natural y el de la literatura, esto es, una lingüística y una ciencia de la literatura de corte semiológico. Pero se da la circunstancia de que esos dos sistemas semiológicos, el del lenguaje corriente y el del lenguaje literario tienen en común sus signos, que son los mismos en uno y en otro, y de específico las peculiares leyes mediante las que los estructuran.

Para los formalistas rusos, lo que diferencia lenguaje literario y lenguaje corriente es, ya lo hemos dicho, la estructura peculiar que presentan sus signos, las palabras, en uno y otro. Estructura que, para el caso del literario, podría ser descrita por una ciencia del mismo modo que la lingüística lo hacía con la del lenguaje corriente.

Leyendo el *Curso* sabemos cuáles eran las relaciones que ligaban los signos, esto es, las palabras, en el lenguaje natural: las sintagmáticas (combinación entre términos presentes) y las paradigmáticas (selección entre términos ausentes y presentes). La labor de la lingüística como ciencia sería explicitar las leyes que rigen estas relaciones tanto en el plano fonético como en el morfológico y el sintáctico.

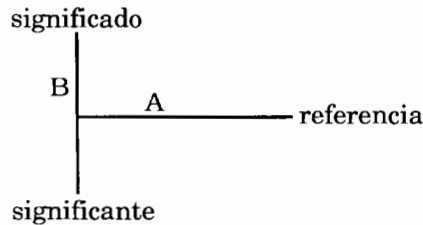
Si leemos a Jakobson, por ejemplo, podemos saber cuáles son las relaciones que, en opinión de los formalistas rusos, ligan los signos del lenguaje corriente en el literario. Jakobson, como el resto de los formalistas rusos, caracteriza el principio estructural que determina las relaciones entre los signos en el lenguaje literario de modo negativo: es un principio que se desvía del que aparece en el corriente. Esta caracterización negativa quedará explicitada del siguiente modo: si en el lenguaje corriente los signos se ligan por el principio de selección —por el que un término presente en el sintagma excluye automáticamente los que le sean equivalentes en el paradigma— en el literario lo hacen mediante el principio de explayación, por el que se ordena transgredir el principio de selección y llevar a la línea sintagmática términos del mismo valor fonético, léxico o sintáctico.

Un ejemplo trivial de ello lo constituiría la rima: mientras que en el lenguaje corriente se evita situar en proximidad en la línea discursiva valores fonéticos equivalentes (las malsonantes cacofonías), en el literario esa reiteración puede llegar a convertirse en un recurso estilístico. Otro ejemplo, esta vez sintáctico, lo constituyen los casos de paralelismo en la construcción sintáctica en la poesía, eludidos sin embargo en el lenguaje corriente.

Ahora bien, no todo lenguaje que transgreda de cualquier modo el principio de selección se convierte ya en literario. Las Tesis de 1929 añadían que el lenguaje poético era un tipo de lenguaje que se centraba en el valor autónomo del signo⁽²⁾.

(2) *Tesis de 1929*, en *Travaux du Cercle linguistique de Prague I*, 1929, Vers, Cast.: *Círculo lingüístico de Praga*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970.

La teoría de la poesía que la Escuela de Praga había desarrollado la completó Jakobson. Éste definió el lenguaje poético como lenguaje centrado sobre el valor autónomo del signo: los planos del sistema lingüístico que en el lenguaje de comunicación tendrían sólo una función pragmática tomarían en el lenguaje poético valores autónomos más o menos importantes. Mientras que en el uso de los signos en el lenguaje corriente primaría su función referencial, en el lenguaje literario el signo cobraría un valor autónomo sobre su uso comunicante. Usando un diagrama habitual, podría representarse esta caracterización del siguiente modo:



Según Jakobson, en el lenguaje corriente, que tiende a ser comunicante, primaría la relación A, mientras que en el literario primaría B, bien entendido que en ambos casos la relación subordinada no queda eliminada en ningún caso⁽³⁾.

Esa distorsión de la naturaleza que el signo posee en el lenguaje corriente se conseguiría violentando las relaciones que en ese lenguaje establecen unos significantes (con los correspondientes significados que llevan aparejados) con otros siguiendo el principio de explayación, también llamado de recurrencia⁽⁴⁾. La labor de la ciencia de la literatura sería la de explicitar los procedimientos de desviación a los que se traduce en concreto el principio de recurrencia.

Los formalistas habían tomado del cubismo su postulado básico de la función del arte: para los cubistas todo arte tendría como función renovar el automatismo de la percepción dado que las acciones habituales se convierten en automáticas y dificultan la captación del objeto en su auténtica dimensión. El arte tendería, según ellos, a liberar la percepción de este automatismo, a deformar el objeto para que la mirada se detenga en él.

Jakobson reconoce que esta concepción del arte está a la base de la teoría poética del futurismo ruso, la otra fuente de la que bebe la primera

(3) Jakobson, R.: *Questions de poétique*. Paris, Le Seuil, 1973, p. 14 y "Linguistics and poetics", en T.A. Sebeok (ed), *Style in language*, Cambridge, MIT Press, 1960, Vers, cast.: "Lingüística y Poética", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta Agostini, 1985, pp. 382-383.

(4) Jakobson, R.: *Questions de poétique*: p. 234 y "Lingüística y Poética", p. 360,

semiología literaria de ahí su defensa del predominio del sonido en el poema. Para los futuristas el lenguaje poético habría de hacer con el sonido, con la fonética del lenguaje, lo que el cubismo con la perspectiva: convertirla en sujeto único y trabajar en la distorsión de su función habitual en el lenguaje corriente, esto es, la de ser soporte de la significación. Según todo lo cual este autor entiende que la finalidad de la poesía es la desautomatización del lenguaje corriente, para que la palabra deje de sentirse como mero sustituto del objeto y cobre valor por sí misma. Sería un intento de liberar el lenguaje de la automatización a la que lo somete su uso comunicante⁽⁵⁾.

Esta concepción la asume como suya el formalismo ruso primero y después el Círculo de Praga. Según estos teóricos, para conseguir esa liberación del carácter referencial del signo (que dicho sea de paso, Saussure no le atribuye) se transgreden las leyes del código que rige las relaciones entre signos en el lenguaje natural. Para el primer momento del formalismo ruso, los procedimientos de transgresión, que violentan la estructura significante del lenguaje, no tienen intención semántica⁽⁶⁾. Afectarían a lo que Coseriu llama *Wortform*, y no a la *Wortinhalt* de la palabra. Pero esta afirmación, de clara raigambre futurista, es calificada más tarde de “enfermedad infantil” por Jakobson: el formalismo de los primeros tiempos es visto más tarde como un radicalismo ingenuamente cientifista de los comienzos de la ciencia de la literatura⁽⁷⁾. Se pasa así, después de 1920, a una teoría finalista de lo literario: los procedimientos formales están para crear una subcorriente de significado⁽⁸⁾, esto es, provocar una ampliación semántica del lenguaje corriente.

Pero los formalistas y los teóricos de Praga no explican por qué los procedimientos formales de desviación del código tienen como consecuencia la ampliación semántica. La semiología literaria italiana abordaría esta cuestión a partir de los años 60. Esta semiología se había propuesto como objetivo definir el concepto de “esteticidad”, válido no sólo para el arte verbal —equivaliendo entonces al concepto de “literariedad” de rusos y checos— sino también para el no verbal. Los formalistas habían abordado la caracterización de lo literario, del arte verbal, haciendo hincapié en su aspecto verbal, y por tanto en sus semejanzas y desemejanzas con lo verbal que no era arte. Los italianos van a realizar esa caracterización dando prioridad a su carácter de arte, y por tanto les van a interesar sus semejanzas y desemejanzas con el arte que no es verbal.

(5) Jakobson, R.: *Questions de poétique*, P. 124.

(6) Jakobson, R.: *Questions de poétique*, p. 16.

(7) Jakobson, R.: “Formalisme russe, structuralisme tchèque” (1934), en *Change* 3 (1969), p. 59.

(8) Jakobson, R.: “Lingüística y semiología”, pp. 378,379.

Poner de manifiesto esta diferencia en el modo de enfocar la cuestión por los rusos y checos y por los italianos no es banal. Gracias al enfoque estético de estos últimos la semiología literaria va a cobrar una autonomía que no había tenido nunca en marcos teóricos que la hacían depender del modelo lingüístico. Así, por ejemplo, mientras que en los años 60 Barthes sostenía que todo sistema semiológico era traducible al sistema semiológico de la lengua y debía, por tanto, repetir su estructura de algún modo, los italianos defendían por la misma fecha la total relatividad del contenido semántico de un signo al significante que es su portador. De donde concluían la imposibilidad, siempre que medien diferencias de naturaleza entre significantes, de traducir de un sistema semiológico a otro.

Para la semiología del arte italiana la literatura es un sistema semiológico irreductible e incommensurable al del lenguaje corriente porque la naturaleza de uno a otro es diferente: mientras el segundo constituye, como había dicho Hjelmslev⁽⁹⁾, una semiótica denotativa, el primero es una semiótica connotativa, ya que el nivel de la expresión de sus signos está formado por otra semiótica.

significante	significado
--------------	-------------

lenguaje natural

significante	significado
significante	significado

lenguaje literario

El signo literario se constituye, según ellos, tomando como material los signos del lenguaje corriente. Y como el nivel de la expresión es diferente en uno y otro caso, el signo literario ha de ser objeto, pues, de una ciencia autónoma.

Para definir la "esteticidad" en general y en concreto la literariedad, los semiólogos italianos también eluden recurrir a los conceptos filosóficos de belleza, emoción, placer subjetivo, inspiración, genio, etc. Como rusos y checos, ven en lo literario una peculiaridad estructural. Pero a diferencia de ellos, van a comenzar dando una caracterización de la "literariedad" en términos semánticos⁽¹⁰⁾.

(9) Hjelmslev, L.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1974, p.160.

(10) Della Volpe, G.: *Crítica del gusto*, Milan, Feltrinelli, 1960, p.22.

Para Della Volpe, por ejemplo, lenguaje literario y lenguaje corriente se diferencian por su estructura semántica, esto es, por su estructura peculiar no ya de la expresión sino del contenido: en el literario las unidades lingüísticas concretas, las frases, no son casualmente textuales, sino que tienen su valor semántico condicionado por la capacidad, bien de constituir ellas mismas un complejo semántico orgánico, bien de ser ellas mismas parte orgánica o miembro de un organismo expresivo más amplio, un texto, por ejemplo⁽¹¹⁾.

La organicidad que caracteriza este tipo de lenguaje reside en que cualquier unidad lingüística, la frase, por ejemplo, constituye un contexto necesario y necesitante para todos y cada uno de sus elementos constituyentes, esto es, en esa estructura todo valor se constituye en polisenso porque recibe del contexto sobre su valor anterior, su valor “de diccionario”, un plus de sentido cuya naturaleza depende de las relaciones estructurales que se establecen dentro de ese complejo⁽¹²⁾.

Pero a su vez ese complejo es lo que es y no otra cosa por la naturaleza peculiar que en él cobran las palabras que lo constituyen. Es esta contextualidad orgánica —dialéctica entre todo y parte, que al reactivarse mutuamente aumentan la carga semántica del lenguaje— la que constituye para la semiología del arte italiana la especialidad del lenguaje literario frente al corriente⁽¹³⁾. Pues por el contrario, el lenguaje corriente, tiene una estructura omnitextual, esto es, la frase es en él simple suma de los valores léxicogramaticales de diccionario⁽¹⁴⁾.

Della Volpe, sin embargo, no explicó cuál era la relación existente entre desviación formal y organicidad semántica. Es más, trató, a los procedimientos formales de “mera disipación sensual del contenido”⁽¹⁵⁾, situándose así en la contrapartida extrema del primer momento del formalismo ruso.

Si se define la significación como el proceso que une un significante a un significado y cuyo producto es precisamente el signo, y se admite que al nivel de los procesos significativos debe haber un código que provea de las reglas que atribuyan un determinado significado a un significante, el significado puede quedar definido como el campo semántico correspondiente a un significante. Entendiendo este campo como radio de acción (semántica) de un significante, determinado por la fuerza con la que una nota semántica es atraída hacia él por el código.

En este contexto, podrían atribuirse valores probabilísticos a la significación, en función de la fuerza con que un significante remite a una

(11) Della Volpe, G.: *op. cit.*, p. 100.

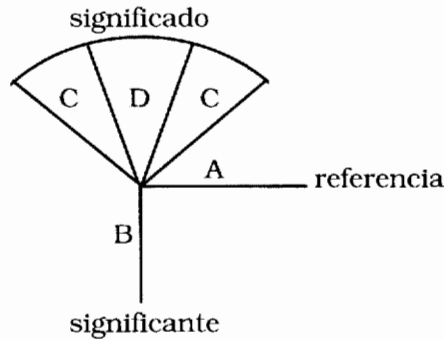
(12) *Ibidem*.

(13) *Ibidem*.

(14) *Ibidem*.

(15) Della Volpe, G.: *op. cit.*, p. 120.

nota semántica de las que se le atribuyen como significado según la convención codificante imperante en un momento dado en una determinada comunidad lingüística. La *denotación* de un término vendría constituida por aquellas notas semánticas a las que remite un significante de modo más fuerte, esto es, con una probabilidad mayor, según la convención codificante imperante. Si llamamos a la denotación D la *connotación* sería el complementario de D, esto es, aquella parcela del campo semántico a la que un significante remite de modo débil, como restos de códigos ya no imperantes o en desuso o aún no instaurados.



Son precisamente estas definiciones de connotación y denotación las que asume Eco⁽¹⁶⁾. Según él, el uso de los significantes tendiendo a restringirse al significado denotativo es propia del lenguaje corriente, en el que prima la eficacia de la comunicación y, por tanto, los valores codificados y el uso referencial. Pero distorsionando la estructura habitual de la relación entre los significantes se conseguiría llamar la atención sobre la relación B, y ampliar la significación hacia lo connotativo. Mediante esta distorsión la relación de significación de los signos lingüísticos, esto es, la relación significante / significado pasa a primar sobre la función referencial, librando al signo de su uso restringidamente denotativo y abriéndolo a su propia connotación. Tal sería el cambio de naturaleza que sufrirían los signos en el lenguaje literario.

Esa distorsión, que tendría lugar en el plano de la expresión del signo lingüístico, daría lugar a una apertura semántica del mismo, que es la que va a convertir al lenguaje literario en polisemántico. Para Eco, cada obra literaria es un signo, construido tomando como material los signos lingüísticos. La desviación del código en el plano de la expresión del primer sistema de signos, el de las palabras, hace que el plano del contenido de ese mismo sistema se vuelva connotativo, con lo que el signo superpuesto resulta un signo polimorfo de una gran apertura semántica.

(16) Eco, V.: *La struttura assente*, Milan, Bompiani, 1968, Vers, cast.: *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1968, p. 109 y ss.

Eco echa mano de la teoría de la información y explica que ese aumento de información se consigue por la superposición al código imperante en el lenguaje corriente de un nuevo código que lo violenta para forzarlo a la apertura semántica. La teoría de la información demuestra la relación inversamente proporcional existente entre orden y comunicación por un lado e información por otro: a más orden, más comunicación y menos información; a menos orden, menos comunicación y más información. Según lo cual, la ampliación semántica del lenguaje literario en relación al lenguaje corriente sería debida a la superposición al código ordenador del lenguaje natural de otro código que lo desordena de modo inteligente, esto es, no volviéndolo totalmente comunicativo, sino buscando una proporción desorden—amplitud semántica que fuerce al máximo ambos polos. Se pierde así en comunicación, pero se gana en información⁽¹⁷⁾.

El objeto de la semiología literaria sería, pues, para Eco el estudio de los procedimientos mediante los que se desordena el código del lenguaje corriente poniéndolos en relación, con respecto a una obra dada, a la intención de ampliación semántica o de aumento de información.

En términos semejante explica Lotman el lenguaje literario. En su obra *Estructura del texto artístico* define el arte verbal como un sistema modelizador secundario⁽¹⁸⁾, esto es, un sistema semiótico que se sirve de otro sistema semiótico, en este caso la lengua natural, como material. También para Lotman es la superposición de códigos lo que caracteriza la estructura peculiar del arte verbal⁽¹⁹⁾. Y en concreto, la forma que presenta esta superposición.

Como habían hecho rusos y checos, la escuela de Tartur, a la que Lotman pertenece, va a definir el código propio de lo literario en función del código del lenguaje corriente: como desviación de éste. El código peculiar que los procedimientos de desviación instauran va a cobrar valor en función de su oposición al del lenguaje corriente. La organicidad semántica de los textos de la que hablaba Della Volpe va a ser explicada por él como consecuencia de la dialéctica entre el código del lenguaje corriente y el del literario (el “idiolecto” propio del autor en la obra), cada uno de los cuales se presenta alternativamente para el lector como fondo del otro, que resalta como forma⁽²⁰⁾.

Pero la contribución más personal de Lotman estriba en la recuperación del concepto de la desautomatización como función del arte, como característica de la esteticidad, de los formalistas. Además de por lo ya señalado, el lenguaje literario va a quedar caracterizado como un lengua-

(17) Eco, V.: *Opera Aperta*, Milan, Bompiani, 1967, Vers. cast.: *Obra abierta*. Barcelona, Planeta Agostini, 1985, pp. 137 y ss.

(18) Lotman, Y.: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, p. 20.

(19) Lotman, Y.: *op. cit.*, pp. 34, 36.

(20) Lotman, Y.: *op. cit.*, p. 98.

je que tiene muy presente la perspectiva del receptor, única desde la que tiene interés plantearse la disminución de la información por automatización de las formas. El lenguaje literario es un tipo de lenguaje que plantea una tensión entre códigos que permite numerosas posibles soluciones para el oyente-lector, que es el que de un modo activo tiene que interpretarlo⁽²¹⁾.

Jakobson, al hablar de las diferencias existentes entre metáfora y metalenguaje había afirmado que en los dos casos se trataba de una identificación semántica, pero que mientras que en el caso del metalenguaje esa identificación venía dada por el emisor, en el caso de la metáfora esa igualdad era planteada por el emisor y al receptor le tocaba resolverla⁽²²⁾. Esta característica semántica de la metáfora Lotman la va a extrapolar al contenido del lenguaje literario en general.

Al igual que para Eco, para Lotman el signo literario se caracteriza por su carácter polisemántico⁽²³⁾. El mismo texto literario puede dar lugar a interpretaciones diversas del receptor-lector, todas igualmente válidas. Pero esa afirmación del carácter abierto de la obra no lleva en absoluto a una relativización total de lo literario ni a la crisis del concepto de literariedad como característica objetiva y no subjetiva. Como Eco ya dijo, afirmar la apertura semántica no supone la posibilidad de leer en cualquier texto cualquier cosa y, por tanto, en todos los textos lo mismo. El universo de la obra es, así, como el de Einstein, finito, pero ilimitado: finito porque su estructura condiciona de un modo y no de otro su apertura semántica; ilimitado, porque, una vez puestas esas condiciones, hay tantas interpretaciones posibles como lecturas del mismo⁽²⁴⁾.

De este modo, con la inclusión del carácter ecuacional del lenguaje literario, se completa en los años 70 la caracterización de su naturaleza que había comenzado a efectuarse en el año 15. Es cierto que el lenguaje literario ocupa a la reflexión desde los orígenes del pensamiento occidental. Pero sólo a partir del formalismo ruso se va a proponer como objetivo teórico llevar a cabo una caracterización autónoma del mismo mediante una ciencia propia.

La producción intelectual de la teoría literaria entre los años 15 y 70 constituye, como dijimos al principio, el marco de referencia del que deriva toda la multiplicidad de enfoques posteriores. En estos enfoques se mantienen los términos de esa tradición, pero despojados muchas veces de la precisión teórica que un análisis riguroso les había dado. Y debido a ello, los conceptos acaban perdiendo sus límites, diluyendo su contenido,

(21) Lotman, Y.: *op. cit.*, pp. 42, 99, 340.

(22) Jakobson, R.: "Lingüística y semiología", p. 361.

(23) Lotman, Y.: *Estructura del texto artístico*, p. 21.

(24) Eco, V.: *Obra abierta*, pp.84 y ss.

y terminan siendo utilizados para hacer metáforas sobre lo literario tan evanescentes como aquellas contra las que luchaban los formalistas.

Mi propuesta en este seminario es sugerir hoy de nuevo la lectura de estos clásicos.