

No creo en Brujas, Garayou

*Gastón Gaínza**



La ocurrencia de que los fallos en la publicación de cualquier texto se deben a los “duendes” de la imprenta, se ha convertido en un lugar común. En el imaginario fantástico colec-

tivo, los duendes son seres enredosos que, entre otras cosas, trastornan la vida de la gente, cambiando las cosas de lugar o cometiendo travesuras similares. Digo todo esto porque en

* Profesor retirado de la U.C.R.

Miembro del Centro de Investigaciones en Identidad y Cultura Latinoamericana (CIICLA).

mi artículo “Veinte años después...” (Escena, XXI, 41-42 [1999]; 11-16), no se transcribieron las once anotaciones de mi escrito que dispuse, en mi versión WP51, para el final del texto. Lo más notable es que también desaparecieron las correspondientes llamadas.

Es comprensible, por tanto, que un amable lector me haya reprochado el uso del término “literaturidad” en alusión a la condición literaria de todo texto dramático.

Pues bien, en una de esas notas perdidas justificaba yo la necesidad de emplear tan caofónico tecnicismo para denotar así, con precisión autorizada, el rasgo semiótico cualitativo que diferencia el género discursivo literario de la totalidad de los otros discursos de toda semiosis social histórica. La autoridad de quien me valgo al respecto, es Yuri Lotman¹.

Con todo, acepto el reproche de mi buen lector –agradeciéndole, por lo demás, que haya distraído generosamente su tiempo para leer mi trabajo–, porque bien pude eludir el dichoso término utilizando una perífrasis. Sin embargo, el discurso pedagógico se torna inevitable en determinadas circunstancias (“deformación profesional”, diz que le llaman) e, irremediabilmente, uno recurre a la terminología.

Esto me lleva a retomar el asunto central de ese artículo que los duendes trastornaron. Se trata del análisis de la articulación de dos conjuntos dialécticos: de un lado, la estética literaria opuesta a la estética del espectáculo y, del otro, la dramaturgia opuesta a la producción de guiones. Como elemento catalizador utilicé la producción cinematográfica.



La existencia de la estética literaria es incuestionable en los marcos históricos de la llamada cultura occidental. Como categoría del pensamiento, comprende el conjunto de productos verbales resultantes de prácticas significantes de producción social artística. Este tipo de producción corresponde a la de las prácticas semióticas y se inscribe, por lo mismo, en la semiosis de toda reproducción social:

“La reproducción social es, en realidad, el conjunto de todos los procesos por medio

de los cuales una comunidad o sociedad sobrevive acrecentándose o, como mínimo, continuando su existencia (...) Todos los procesos principales que se desarrollan en una sociedad, y no sólo los directamente productivos, forman al fin y al cabo parte integrante de la reproducción social desde un buen principio (...)

Reproducción social: máquina enorme, o sea, organización instrumental inventada y construida por los hombres para producir la historia; la máquina es comprensiva tanto respecto a los propios hombres como a la propia naturaleza, que en ella son utilizados como materiales y como instrumentos”².

Entre las múltiples articulaciones de toda reproducción social, está su dimensión semiótica, que corresponde a la compleja red por la que circulan, en cada instante, los múltiples textos mediante los cuales se efectúa la interacción comunicativa indispensable para asegurar la sociabilidad. Una de las denominaciones que ha recibido es la de semiosis social, que he adoptado, en función de su competencia terminológica, de los escritos de Verón³. Los productos artísticos literarios

forman parte de la semiosis social. Su constitución discursiva supone una codificación verbal articulada con la de un sistema de signos secundario modelizador. Esto significa que objetos semióticos como poemas, novelas o dramas, pueden emerger en comunidades lingüísticamente diferentes, al menos en el marco de macroestructuras culturales comunes. El poema, la novela o el drama son identificados como tales no por el sistema verbal en que son codificados, sino por el lenguaje secundario modelizador que se hace evidente a través de aquél.

La comprensión de este aspecto de la producción significativa de objetos literarios, justifica el empleo del término ‘literaturidad’ para denotar el rasgo cualitativo que la distingue de otros productos. No existe en castellano otro término, hasta ahora, para denotar la materia semiótica que hace que unos textos específicos sean literarios respecto de otros que no lo son. La literaturidad es el lenguaje modelizador o modelizante —secundario respecto de un lenguaje verbal, el primario, a través del cual se manifiesta—, que sirve de soporte semiótico para distinguir, por una parte, el discurso literario de los restantes géneros discursivos de una semiosis histórica y, por otra, las variantes del género discursivo literario: la lírica, la narración y la dramaturgia.

Por consiguiente, la estética literaria posee un objeto de estudio definido y acotado dentro de un contexto histórico que ha experimentado escasas variaciones en los tiempos modernos. La estética del espectáculo carece, en cambio, de un referente conceptual tan nítido como la literaturidad. La noción misma de estética del espectáculo es producto de las reflexiones estéticas del siglo XX. Y, por si fuese poco, su objeto aún

está en proceso de definición. La ausencia de literaturidad funciona como rasgo distintivo para diferenciarla de la estética literaria. Aunque es insuficiente como principio fundacional.

Cuando se usa la palabra “espectáculo” coloquialmente, la referencia normal es a una acción pública destinada a ser vista. En la primera acepción de su definición del término, el diccionario académico señala:

“Función o diversión pública celebrada en un teatro, en un circo o en cualquier otro edificio o lugar en que se congrega la gente para presenciarla” (DRAE21: I, 892).

María Moliner, por su parte, lo hace así:

“Cualquier acción que se ejecuta en público para divertir o recrear; como una sesión de cine, una función de teatro, una exhibición de danza o un partido de fútbol”.

Y agrega, dentro de la primera acepción:

“Se aplica también, en singular, a cada género de esa clase de cosas: ‘El circo es un espectáculo para niños’” (MOLINER: 1994; I, 1203).

Es imprescindible destacar que, en sus definiciones, los lexicógrafos asignan al espectáculo un carácter de entretenimiento o recreación que lo sitúa entre las prácticas sociales festivas.

A su vez, espectáculo proviene etimológi-



camente del sustantivo latino *spectaculum*, que significa ‘lo que se ofrece a la vista’, porque esta palabra pertenece al campo léxico de ver, mirar o contemplar, al igual que el término castellano.

Asimismo, la definición de la Academia añade otra pista semántica importante: la condición de que el espectáculo debe ser “presenciado”. Presenciar significa ‘hallarse presente’.

De modo que los rasgos semánticos fundamentales del término a que vengo refiriéndome son la ‘diversión’, la ‘visión’ y la ‘presencia’. El espectáculo es para ser disfrutado con la vista, haciendo acto de presencia. María Moliner habla, incluso, de géneros espectaculares, y ejemplifica con el “circo”. En términos semióticos estrictos, las prácticas productivas de espectáculos (o prácticas espectaculares) han originado diversos géneros discursivos. Pareciese que así como el circo podría ser uno de ellos, también el cine, el teatro, la danza y hasta un encuentro de fútbol o de baloncesto, calificarían como tales.

Lo cierto es que las prácticas espectaculares, como las mencionadas, existen y que, además, son susceptibles de ser clasificadas con cualquiera de los criterios aplicables a otras prácticas sociales.

Por ejemplo, ¿en qué medida un espectáculo puede ser artístico? Y, en tal caso, ¿de qué manera se inscribe en una teoría estética? Creo que estas son las cuestiones fundamentales relativas a justificar y legitimar una estética del espectáculo. Desde luego, todo producto espectacular codificado con un sistema de signos modelizante secundario puede ser artístico. Esto permitiría distinguir entre teatro, cine o danza, por un lado, y circo, partido de fútbol o parada militar, por otro. Sin embargo, subsisten algunas dudas. ¿Un concierto sinfónico es espectáculo? Por lo pronto, sí lo es un concierto de rock. O, ¿una exposición de plástica es una práctica espectacular? ¿Lo son las exhibiciones museográficas?

Como se ve, todavía hay mucho paño que cortar, si bien el teatro, el cine y la danza pareciesen confirmados en su condi-

ción de prácticas espectaculares. Además, dos de estos géneros discursivos siempre son artísticos: el teatro y la danza. El cine sólo accede a esa calidad cuando, a través de sus lenguajes no verbales primarios, se evidencian los signos y combinaciones de un sistema secundario modelizador.

Debo referirme a la oposición "dramaturgia - producción de guiones" para explicar que la práctica espectacular llamada teatro es cualitativamente distinta de la práctica literaria llamada dramaturgia. Esta última es una práctica significativa verbal; en nuestras



culturas, el lenguaje verbal que le sirve de soporte es normalmente la escritura.

El lenguaje modelizador secundario es la literaturidad, sobre cuya identificación semiótica he hecho dos precisiones que estimo indispensables: la primera para oponer las dos formas literarias básicas: la lírica y la narración (esta última, a su vez, exige diferenciar entre la expuesta en pasado: épica, novela, cuento, y la expuesta en presente: dramaturgia). La otra, para establecer los signos fundamentales de cada subgénero discursivo literario: hablante y destinatario líricos, imagen y evocación, para la lírica, y narrador, narratario, acontecimientos y personajes para la narración.

Ambos subgéneros literarios comparten otros muchos signos del sistema modelizador secundario; así la 'refracción', por ejemplo, que alude a la representación de la otredad: como referente disociador en la lírica o discurso ajeno en la narración⁴.

El teatro, en cambio, es una práctica espectacular y, por lo mismo, deudora en gran medida de lenguajes no verbales visuales. Dicho de otro modo, la práctica productiva teatral consiste en articular un texto literario dramático con textos no verbales predominantemente visuales y auditivos. Entre estos, destacan la iluminotecnia, la escenografía, los efectos sonoros y, como no, los cuerpos de los actores. Tadeusz Kowzan distingue trece lenguajes no verbales propios de la práctica teatral⁵. Lo significativo es que todas las prácticas no verbales están supeditadas a la literaturidad del texto dramático.

La diferencia entre el teatro y el cine artístico es que, en este último, el texto verbal,

que se llama guión, en el mejor de los casos es equivalente a los no verbales y, en ningún caso, superior a ellos. Con todo, el guión es también un producto verbal artístico aunque su componente literario está combinado con referencias a enunciados y signos de lenguajes no verbales.

Amigo lector, pienso que podrá usted comprender lo difícil que es eludir el tecnicismo de marras si se trata de establecer distinciones semióticas como las que he procurado presentar aquí. La literaturidad continuará gozando de buena salud terminológica en la medida en que no seamos capaces de crear un término sustitutivo. Quizá me habría ahorrado tanta explicación si los duendes hubiesen respetado las anotaciones.

Notas

1. Véase, especialmente, **Estructura del texto artístico**. Madrid: Istmo, 1978. Trad.: Victoriano Imbert.
2. ROSSI-LANDI, Ferruccio: **Ideología**. Madrid: Istmo, 1990; pp. 67 y s. En lo sucesivo, ROSSI-LANDI: 1990.
3. V., especialmente, VERÓN, Eliseo: **La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad**. Buenos Aires: Ed. Gedisa, 1987. Trad.: Emilio Lloveras.
4. V. G. GAÍNZA: "Texto lírico y semiótica", **Letras**, N° 15-16-17(1987); 325-336, y "La lectura de la otredad", **Letras**, N° 29-30(1997); 7-20.
5. KOWZAN, Tadeusz: **Analyse sémiologique du spectacle théâtral**. Lyon: Univ. de Lyon II, 1976.