

Iuri Lotman
(1922-1999)

ESTRUCTURA DEL TEXTO ARTÍSTICO

El texto artístico, como ya hemos tenido ocasión de convencernos, puede considerarse como un mecanismo organizado de un modo particular que posee la capacidad de contener una información de una concentración excepcionalmente elevada. Si comparamos una frase del lenguaje coloquial y una poesía, un juego de colores y un cuadro, una gama y una fuga, es fácil convencerse de que la diferencia fundamental que separa los segundos de los primeros radica en que son capaces de contener, almacenar y transmitir aquello que para los primeros queda fuera de sus posibilidades.

Las conclusiones obtenidas están perfectamente de acuerdo con la idea fundamental de la teoría de la información de que el volumen de la información en el mensaje debe considerarse como una función del número de mensajes alternativos posibles. La estructura del texto artístico está atravesada de un número infinito de límites que segmentan este texto en fragmentos equivalentes en diversos sentidos y, por consiguiente, alternativos.

El escritor tiene posibilidad aquí de elegir no sólo entre tales o cuales segmentos alternativos, sino también entre los tipos de organización de las alternativas, es decir, no sólo entre elementos equivalentes de su lenguaje artístico, sino también entre los tipos de lenguajes artísticos. Allí donde la elección la ha hecho por el escritor la lengua natural en la que escribe, la época que ha efectuado ya la elección de los medios artísticos con una rigidez que no ofrece soluciones alternativas, las cir-

cunstancias de su biografía, en todos los casos en que el texto no realiza una de aunque sólo sea dos posibilidades, sino que sigue automáticamente tras la única, pierde la capacidad de transmitir información. Por ello, *el aumento de las posibilidades de elección* es ley de la organización del texto artístico. Todo lo que en la lengua natural aparece como necesidad automática, en el texto artístico se realiza como elección entre una de las posibilidades recíprocamente equivalentes. En relación análoga respecto al texto artístico se halla el material externo a éste: lo que se realiza como *única* posibilidad convirtiéndose en elemento del argumento, aparece siempre como resultado de la elección del autor (el escritor podría haber elegido otro argumento u otra variante del mismo).

Mas ya hemos visto que la relación «escritor-lector» crea posibilidades alternativas complementarias. Al pasar del escritor al lector, la medida de indeterminación aumenta (aunque se pierdan algunas alternativas puramente personales) y, por consiguiente, aumenta la capacidad de información del texto.

El material extrasistémico, estructuralmente no organizado, no puede servir para el almacenamiento y transmisión de la información. Por eso el primer paso para la creación de un texto es la creación de un *sistema*. Allí donde los elementos no estén recíprocamente organizados y la aparición de cualquiera de ellos es igualmente probable, es decir, allí donde no existe estructura, y su lugar lo ocupa una masa entrópica amorfa, la información es imposible. Por eso, cuando en el ardor de la lucha literaria un escritor condena el arte anterior por el carácter limitado de sus posibilidades, por lo convencional de su lenguaje y presenta otro nuevo, de posibilidades *infinitas*, debemos recordar que nos encontramos o ante una expresión retórica o ante un error, casi siempre completamente sincero. El número ilimitado de posibilidades, la ausencia de reglas, la plena libertad respecto a las limitaciones impuestas por el sistema, todo esto no es el ideal de la comunicación, sino su muerte. Es más, como ya hemos visto, cuanto más complejo es el sistema de reglas, tanto más libres somos para transmitir un contenido determinado: la gramática y el vocabulario del semáforo son más sencillos que los de la lengua natural, y ello crea dificultades a la hora de transmitir un contenido más complejo que una orden a los vehículos. Cuando suponemos que la libertad y la variedad del mensaje en un texto realista están relacionadas con la ausencia de reglas en su lenguaje («el escritor se ha liberado de las convenciones», «no está sujeto a nada», «toma de la vida sólo su contenido, no su forma»), incurrimos en un error corriente en el realismo ingenuo, error desmentido tanto por la historia de la literatura como por la teoría de la información.

Sin embargo, la creación de una estructura no supone todavía un acto de comunicación, sino tan sólo su condición. En los textos no artísticos, el portador de la información no es la lengua, sino el mensaje en esta lengua. Este aspecto de la comunicación no se suprime, por supuesto, en el arte, pero todo el sistema de conexión adquiere un carácter considerablemente más complejo.

Sujeta a unas reglas de construcción únicas, la estructura no es portadora de información, ya que todos sus nudos se hallan predeterminados de un modo unívoco por el sistema de construcción. Ello está relacionado con la conocida tesis de Wittgenstein de que en lógica no existen sorpresas. Pero, dentro de los límites de un texto acústico, el lenguaje se convierte asimismo en portador de información. Ello se logra por las siguientes vías:

1. El autor del texto tiene posibilidad de *elegir el lenguaje* en el que se construye el texto, con la particularidad de que el carácter de esta elección no se hace claro al lector inmediatamente. De este modo, en el arte operan simultáneamente dos tendencias: una que se esfuerza en delimitar los lenguajes (el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la prosa, los lenguajes de los diversos géneros, etc.) y otra que intenta superar estas limitaciones. En los diferentes textos que nos han sido históricamente dados predomina una u otra tendencia. Pero predominar no significa suprimir lo contrario. Una victoria en este sentido, en la estructura de un texto artístico, equivale a una derrota, ya que elimina la alternativa a la solución propuesta. Mientras que la penetración en el sistema de elementos estructurales opuestos obliga al lector a dudar en la elección de tal o cual código de desciframiento. Y cuanto más compleja (incluido emocionalmente) es la elección, tanto mayor es la información que lleva. La tesis de Wittgenstein es indiscutible si se considera que sólo es posible una lógica. Pero si se admiten varios sistemas equivalentes de este tipo, cada uno de ellos, completamente predictivo en su interior, crea la posibilidad de elección respecto a los respectivos nudos de las estructuras paralelas. Se ha devuelto a la estructura el carácter informativo.

2. El texto pertenece *simultáneamente a dos* (o varios) lenguajes. Además, no sólo los elementos del texto cobran un valor doble (o múltiple), sino que toda la estructura se convierte en portadora de información puesto que funciona proyectándose sobre las normas de otra estructura.

3. Un medio importante de activar en el sentido informacional la estructura es infringirla. El texto artístico no es una simple realiza-

ción de normas estructurales, sino también su transgresión. Funciona en un campo estructural doble formado por las tendencias a realizar sus regularidades y a infringirlas. Y aunque cada una de estas tendencias se esfuerza por alcanzar un dominio absoluto y eliminar la opuesta, la victoria de cualquiera de ellas es mortal para el arte. La vida del texto artístico está en la tensión recíproca de ambas tendencias.

- a) La estructura del texto artístico puede alterarse mediante su realización incompleta: imitación de obra no acabada, interrumpida, fragmentaria (las estrofas omitidas de *Eugenio Onegin*). Un retrato en el que el rostro aparece cuidadosamente dibujado mientras que las manos están solamente esbozadas es un texto que contiene diversos grados de convención en el centro y en periferia de la tela. Sin embargo, son bien conocidos los casos en los que el *carácter inconcluso* se convierte en medio de activación artística de su estructura. Este sentimiento es tan fuerte que nos obliga a percibir los textos no acabados por casualidad como organizados conscientemente de un modo particular.
- b) Un caso extendido de alterar la estructura con el fin de activarla es introducir en ella un elemento extraestructural. Este elemento extraestructural puede pertenecer a otra estructura, y entonces estamos ante el caso citado en el punto 2. Pero también puede tratarse de un elemento de una estructura que no conocemos. En este caso tenemos que crear para este elemento el respectivo sistema de codificación.

4. Todo tipo de cultura se caracteriza por un determinado conjunto de funciones que es servido por los correspondientes objetos de la cultura material, instituciones ideológicas, textos, etc. Determinados conjuntos de funciones son propios asimismo del arte de diferentes épocas. Se pueden citar como tales funciones de distintos niveles «ser literatura de ficción», «ser poesía», «ser arte elevado», «ser cómico», etc. Las funciones sociales son servidas por los correspondientes mecanismos. Para las funciones literarias este mecanismo es el texto.

Sin embargo, no carece de interés el hecho de que, si en una situación habitual se considera como más efectivo el empleo para una función dada del mecanismo y del texto previstos especialmente para esta función, en determinados momentos de desarrollo de la cultura surge una tendencia a no utilizar los mecanismos ya acabados. Así, el héroe no vence con las armas: Ilia Muromets

Y cogió al valiente por los pies
Y empezó a sacudir al valiente...

Sansón venció a los filisteos con una quijada de asno. Desde luego, no es casual la imagen del garrote —«no arma» desde el punto de vista del armamento de principios del siglo XIX— que L. Tolstoi asimila a la guerra popular.

En determinadas situaciones histórico-literarias surge la tendencia a utilizar los textos «no como es debido», con el fin de que función y texto entren en contradicción. Así, un texto poético puede utilizarse en la función de texto en prosa, y a la inversa, la novela policíaca en la función de novela psicológica (Dostoievski), y textos no artísticos (textos que por su estructura interna se oponen a los artísticos) en la función de obras de arte.

La contradicción entre el texto y su función en la estructura extratextual del arte convierte la estructura del lenguaje del arte en portadora de información.

La inclusión simultánea del texto artístico en numerosas estructuras extratextuales recíprocamente intersecadas, la entrada simultánea de cada elemento del texto en muchos segmentos de la estructura extratextual, todo esto convierte la obra de arte en portadora de numerosos significados que establecen entre sí una correlación extraordinariamente compleja. La elevada capacidad de información del texto artístico está relacionada, en particular, con una peculiaridad de su construcción como es el cambio de dominantes estructurales: en el momento en que un elemento estructural adquiere rasgos de predictividad automática, pasa a un segundo plano, y la dominante estructural pasa a otro nivel todavía no automatizado. No es casual que sea al final del verso, es decir, en la posición de la construcción donde la entropía del ritmo alcanza su mayor incremento, donde aparezca la rima (en este mismo sentido es significativo que cuanto más «libres» son las exigencias que se presentan al metro, tanto más severas son respecto a la rima, y a la inversa). Se podría demostrar que en determinados tipos de poesías la metáfora tiende a situarse al final del verso.

El estudio del texto artístico como un todo estructural nos convence de que, por un lado, en la obra de arte, lo individual, lo único, no es algo ajeno a cualquier estructura y, por consiguiente, accesible tan sólo a la «proyección sentimental» impresionista, y no al análisis exacto. Por el contrario, surge en la intersección de numerosas estructuras y les pertenece simultáneamente, «jugando» con toda la riqueza de significados que resultan de esta intersección.

Por otro lado, toda descripción de un plano estructural está necesariamente relacionada con la pérdida de la riqueza semántica del texto. Por ello es preciso distinguir semejantes descripciones como una etapa puramente heurística en la historia del estudio del texto, producto de un deseo completamente legítimo de elaborar primero unos métodos de solución exacta de problemas sencillos y después ya pasar a descripciones estructurales más complejas, de una reducción del texto artístico a sistemas unívocos, reducción que pretende alcanzar una interpretación finita de la obra de arte.

Hace ya mucho tiempo que circula la comparación del arte con la vida. Pero tan sólo ahora se hace evidente cuánto hay de verdad exacta en esta comparación que antes sonaba a metáfora. Puede decirse con certeza que, de todo lo creado por las manos del hombre, el texto artístico es lo que en mayor grado pone al descubierto aquellas propiedades que atraen al cibernético hacia la estructura del tejido vivo.

Esto hace que el estudio de la estructura del texto artístico sea una tarea de importancia para toda la ciencia.