

El modelo de la comunicación artística. Pretexto para apuntar algunos criterios metodológicos para el análisis del discurso estético

*Vivian Romeu Aldaya**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Resumen: Este trabajo pretende reflexionar sobre algunos criterios metodológicos para el análisis de los discursos estéticos, a través de la revisión del modelo teórico de la comunicación artística propuesto por la semióloga belga Nicole Everaert. Propondremos la conceptualización del discurso estético a partir de sus diferencias con respecto al discurso artístico, lo cual nos posibilitará, previa revisión crítica del modelo de la comunicación artística de Everaert, la explicación y desarrollo de los criterios metodológicos que creemos necesarios para abordar analíticamente el discurso estético del que se nutre la obra de arte.

Palabras clave: discurso estético, comunicación artística, Everaert, naturaleza estética, Peirce

Abstract: This work is intended to reflect some methodological criteria for aesthetic, discourses based on the revision of the theoretical model of artistic communication proposed by the belgian semiologist Nicole Everaert. We will also propose the conceptualization of the aesthetic discourse of its differences from the artistic one, which allow us, after critical review of artistic communication Everaert's model, explain and develop methodological criteria that we consider necessary to address analytically the aesthetic discourse, that nourishes the work of art.

Keywords: aesthetic discourse, artistic communication, Everaert, aesthetic nature, Peirce

* Vivian Romeu Aldaya: Doctora en comunicación por la Universidad de La Habana, Cuba. Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. mynameisarielversion2@yahoo.com.mx

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Este trabajo pretende reflexionar sobre algunos criterios metodológicos para el análisis de los discursos estéticos, a través de la revisión del modelo teórico de la comunicación artística propuesto por la semióloga belga Nicole Everaert. La razón de esta elección se debe a dos aspectos fundamentales; el primero: Que el modelo de la comunicación artística propuesto por Everaert, si bien no se plantea desarrollar criterios metodológicos para abordar la obra de arte, sí da cuenta de los procesos de producción y recepción en torno a lo que la autora ha denominado comunicación artística, y en ese sentido sugiere una brecha de reflexión que orienta la discusión sobre la naturaleza de estos procesos y la relación que guardan los mismos respecto al análisis del discurso tanto artístico como estético. El segundo aspecto, estrechamente relacionado con esto último, se refiere a la necesidad de enriquecer la discusión sobre el análisis del discurso literario, por mucho tiempo coto del enfoque formalista sobre el discurso, a partir de algunas reflexiones en torno a la naturaleza de la obra de arte que, en este caso, constituye también el objeto de la comunicación y el discurso.

Para llevar a cabo lo anterior, primero expondremos brevemente la relación que existe entre lo comunicativo y lo discursivo, haciendo énfasis en un concepto de discurso que soslaye su materialidad lingüística, para luego poder explicar la manera en que entendemos el discurso estético y las diferencias que esto supone con respecto al discurso artístico. Posteriormente, describiremos y revisaremos críticamente el modelo de la comunicación artística de Everaert, señalando con claridad aquellos aspectos que nos resultan clave para desarrollar nuestra crítica; y por último, nos enfocaremos en la explicación y desarrollo de los criterios metodológicos que creemos necesarios para abordar analíticamente el discurso estético, en el entendido de que éste es al mismo tiempo discurso simbólico y estrategia de comunicación.

ENTRE LO COMUNICATIVO Y LO DISCURSIVO: EL DISCURSO ESTÉTICO

Las relaciones entre discurso y comunicación resultan desde cierta perspectiva, evidentes. Tal y como afirma Karam (2007), la tendencia enunciativa de los estudios del discurso, liderada por Benveniste y Jakobson, al considerar al discurso como parte de un modelo de comunicación, lo define como la manera en que el sujeto de la enunciación

organiza su lenguaje en función del destinatario de esa comunicación y bajo condiciones específicas de temporalidad y espacialidad.¹ Sin embargo, aunque esto pueda ser cierto, en el proceso de inscripción del sujeto enunciador en el discurso influyen, como bien advierte Pecheux (1978) y otros teóricos del enfoque materialista del discurso, las condiciones estructurales y coyunturales que configuran el panorama histórico, social y cultural desde donde se emite el discurso. Las marcas ideológicas son, en ese sentido, huellas de la materialidad misma del discurso, y no libre y arbitraria elección del sujeto emite; por ello, y sin soslayar las reglas y lógicas organizativas internas del discurso, la relación entre lo discursivo y lo comunicativo atraviesa necesariamente por una relación que configura al discurso tanto en el sentido de acontecimiento (prácticas) como en el sentido inmanente (fenómeno). Es este enfoque sincrético el que permite dar cuenta de lo que sucede con el discurso del arte.

El discurso del arte, también llamado discurso literario, ha sido abordado analíticamente por el enfoque formalista que entiende a la obra de arte como enunciado, o sea, como unidad discursiva autónoma, o lo que es lo mismo: como unidad discursiva que refiere el marco interpretativo al interior del texto mismo. Esto soslaya, erróneamente en nuestra opinión, el vínculo del enunciado con las huellas de su proceso de enunciación ya que el acto de enunciación del cual se desprende la concepción y expresión del discurso está siempre en estrecha relación con el ámbito de la recepción y lectura del mismo. El discurso poético, en tanto discurso, es instancia histórico-social de construcción y representación de una realidad necesariamente intercambiada, compartida, negociada y disputada a través de los eventos del habla por los participantes de una interacción. Por ello, consideramos que el discurso poético posee una estructura narrativa y organizativa del sentido que más allá de lo ficcional construye una instancia de relación con el lector que es justamente lo que lo define como discurso poético a partir de sus especificidades estéticas que —debemos aclarar—no necesariamente constituyen especificidades artísticas.

¹De esa manera, este enfoque expresa el vínculo entre discurso y comunicación a partir de una función enunciativa, donde el enunciador se halla en el origen del significado del discurso.

DIFERENCIAS ENTRE EL DISCURSO ARTÍSTICO Y EL DISCURSO ESTÉTICO

El discurso poético puede ser parte o no del discurso artístico ya que entendemos al discurso artístico como aquel que se gesta como producto y práctica de un quehacer concreto (el artístico) al interior del campo determinado, en este caso el campo artístico; en tanto, el discurso poético posee una naturaleza estética que se halla vinculada a la manera en que dicho discurso convoca su relación con el lector. A esta especificidad le llamaremos “estética”,² y será definida, en primera instancia, por la naturaleza del texto mismo.

Julietta Haidar plantea que el discurso es tanto enunciado como práctica (Haidar, 1998), es decir, se trata tanto de materialidades como de acciones, de ahí que el discurso del arte devenga al mismo tiempo discurso estético y práctica discursiva. Como práctica discursiva, el discurso puede ser tanto artístico como poético, ya que se corresponde con la práctica como acontecimiento para hacer arte³ así como con el modo específico en que hay que gestar una producción para que sea una producción artística y no cualquier otro tipo de producción simbólica. En cambio, como discurso estético solamente, dicho discurso se corresponde en primera instancia con su inmanencia, es decir, con el conjunto de reglas internas⁴ que otorgan especificidad estética al mismo y con el modo mediante el cual desde dicha inmanencia el texto interpela al lector. Sin embargo, a pesar de esta separación metodológica-práctica-artística y producción artística, no pueden concebirse de manera excluyente.

La producción artística, al ser en sí misma la producción específica de un campo también específico, da por resultado, en la observancia y aplicación rigurosa de sus reglas, productos estéticos. Es decir, la práctica ejercida por los artistas, en tanto agentes del campo artístico es tanto acción configurante como entramado configurativo; en el primer caso la acción configurante es acción que construye —en tanto produce—

² Lo estético se separa de lo artístico ya que lo artístico se define por su vínculo campal, es decir, refiere a la producción de un campo. Para mayor información consultar Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

³ Dicha práctica está vinculada tanto a sus productores y a los procesos y factores condicionantes de la producción, como a sus consumidores y/o usuarios y a sus procesos de recepción, consumo y lectura.

⁴ Dichas reglas no deben estar vinculadas a las prácticas discursivas del arte, sino solamente a la configuración inmanente del texto, como si el texto estético fuese por se un texto “estéticamente” autónomo.

significación (no se trata de acontecimientos sin más, sino acontecimientos que devienen “modos” de hacer y de intervenir en las realidades sociales, históricas y culturales que se configuran a su vez en mallas socioculturales de referencia de y para la creación); en el segundo caso, el entramado configurativo constituye, literalmente, significación, y en ese sentido, reglas y matrices codiciales que la sustentan.

EL MODELO DE LA COMUNICACIÓN ARTÍSTICA SEGÚN EVERAERT

El modelo de la comunicación artística propuesto por la semióloga belga Nicole Everaert parte de considerar a la comunicación artística como un suceso a través del cual se infiltra la primeridad en la terceridad y que implica tanto a los ámbitos de producción o creación como a los ámbitos de recepción y consumo del arte (Everaert, 2001). Este modelo está poderosamente anclado por una parte en las categorías peircianas de primeridad, segundidad y terceridad, y por la otra en el concepto de simbolismo dado por Cassirer. Para la autora, lo simbólico se construye en lo real, por medio de la interpretación, lo que en términos peircianos estaría dado por la terceridad. La terceridad es para Peirce (1987) las reglas o leyes que por medio del hábito o la experiencia habituada fundan lo real a partir de la concurrencia de hechos que ponen en práctica esa misma ley o regla. En resumen, como bien lo manifiesta la autora, la terceridad es la categoría de la cultura, de la representación, del lenguaje, de los hábitos, las convenciones, en una palabra... de lo simbólico.

Por su parte Kant, otro de los teóricos que sustenta la construcción del modelo de la comunicación artística, considera que lo real es el resultado de aquello que puede ser concebible o bien a través de los conceptos⁵ o bien mediante la intuición. Everaert parte de esta distinción kantiana para proponer que lo real es lo dado a través de conceptos (para Peirce esto sería la terceridad) y lo posible lo dado por la intuición (para Peirce sería la primeridad). Es así como la autora estructura su categoría de simbolismo.⁶

⁵ Para Kant, un concepto es la posibilidad de un objeto.

⁶ Esta estructuración presenta matices diferenciales con respecto a lo que plantearon tanto Kant como Peirce. Kant no especificó realmente cómo se construía lo real a partir de conceptos y mucho menos relacionó esto con lo simbólico. Para Peirce, por su parte lo real está dado de dos maneras: Lo real particular (segundidad) y lo real generalizado (la terceridad: la representación, el hábito, la convención).

LAS CATEGORÍAS PEIRCIANAS Y SU RELACIÓN CON LA COMUNICACIÓN ARTÍSTICA

Para Peirce, la primeridad es la categoría de lo posible, de la concepción del ser en la totalidad, de la cualidad sin encarnación, es decir, de una impresión general de un gesto antes de que se trate de una gestualidad específica; la segundidad, en cambio, es un existente singular que contiene a la primeridad; es el gesto de un saludo específico; y la terceridad es la instancia de mediación que se forma a partir de la segundidad pues la ley o norma que constituye la terceridad se constituye a partir de la recurrencia de los fenómenos de la segundidad. La terceridad es general y abstracta, lo que equivale a decir que vale para todos los casos que cumplan con la regla. En el caso del gesto, la terceridad es tanto aquella regla que permite representar el gesto como la que permite reconocerlo.

Basada en esta clasificación, para Everaert la obra de arte, al ser un existente singular es segundidad, por lo que es el resultado, al menos en principio, de la primeridad (lo posible, la idea) en tanto toda segundidad la contiene. Según la autora, el artista durante el proceso de creación entra en contacto con la primeridad al entrar en contacto con lo posible. Pero como ella misma afirma, lo posible es “indistinción, caos, locura”, de manera tal que el artista, para regular tal caos, debe “infiltrar” su idea en la terceridad, es decir, en el orden de lo simbólico. Así, según Everaert, se produce la obra de arte.

El proceso de infiltración define el proceso de creación mismo porque gesta un conocimiento nuevo que es la obra (Everaert, 2001). Cuando el artista se encuentra en contacto con lo posible, la única posibilidad que tiene de formular lo posible, o lo que es lo mismo, de concretar su idea en obra, es dándole forma a la idea a través del simbolismo existente para lo cual debe necesariamente descomponerlo, subvertirlo. En este proceso de descomposición del simbolismo existente, continúa la autora, el artista modifica las leyes y reglas del simbolismo anterior para así poder “inscribir” su idea en un nuevo simbolismo. Sin embargo, como se notará, dicho simbolismo no puede ser nuevo en su totalidad, sino que nace de la descomposición del simbolismo pre-existente.⁷ Así entendido, definimos al proceso de creación como aquel donde lo posible (en tanto Idea prístina de la obra) se infiltra en lo simbólico (se traduce a lenguaje) y construye una obra que es el resultado (existente, segundidad) del proceso de

⁷ Negar que el nuevo simbolismo nace de un simbolismo pre-existente es cancelar la posibilidad misma de que el proceso de infiltración de la primeridad en la terceridad pueda llevarse a cabo.

elaboración de un “nuevo” simbolismo. ¿Qué pasa, a partir de entonces con el proceso de recepción? En palabras de la autora

Situado ante la realidad de la obra, el receptor que la descodifica (y éste no puede ser cualquier transeúnte sin iniciación: una descodificación requiere siempre de un esfuerzo de atención, de curiosidad, de simpatía, así como un dominio de los códigos preexistentes), en el momento en que la descodifica (y ese momento es fugaz... los efectos de una obra de arte no son permanentes); el receptor, por lo tanto, que descodifica la obra, es conducido por el simbolismo de la obra hacia lo posible que se encuentra integrado en ella. Para alcanzar lo posible virtualmente presente en el objeto -obra de arte- es necesario seguir la pista trazada por el simbolismo (es necesario descodificar). (Everaert, 2001)

Como se puede notar, para Everaert el proceso de infiltración es lo que permite la “puesta en común” de los mapas de la obra, pero dichos mapas no se despliegan a partir de una red simbólica conocida del todo, sino que en la medida en que la idea se traduce a lenguaje, lo posible va adquiriendo estatus simbólico, signifiante, lo que a su vez posibilita la potencial aprehensión de dicho simbolismo por parte del receptor a través de la descodificación. El papel del artista en este proceso es dejar plasmadas las pistas que deberá descubrir el receptor para llevar a cabo su proceso de descodificación. Sólo así, en opinión de la autora, en la “reactivación del movimiento originario”, el receptor es conducido por el simbolismo de la obra hacia lo posible integrado en ella.

EL MODELO DE LA COMUNICACIÓN ARTÍSTICA. UN RESUMEN

Los principales conceptos manejados por Everaert son: el concepto de infiltración que es el proceso por medio del cual el artista “ajusta” su idea al lenguaje simbólico pre-existente para conformar la obra de arte; el concepto de red simbólica o mapa simbólico que refiere al entramado simbólico configurado a partir del resultado del proceso de infiltración de la primeridad en la terceridad, que es donde se halla constituido el significado de la obra; y el concepto de descodificación que refiere al acto en que el receptor restituye los sentidos simbólicos de la obra, comprendiendo así los significados imbricados en ella.

Estos conceptos permiten formular los postulados teórico-metodológicos que el modelo de la comunicación artística supone, a saber: 1) que hay reglas por las cuales el arte comunica; 2) que la obra de

arte en tanto segundidad, es el resultado de un proceso de infiltración de la primeridad en la terceridad; 3) que toda obra de arte posee una red simbólica que organiza y orienta su sentido a manera de “pistas”; 4) que para que se efectúe la comunicación artística, el artista debe ofrecer al lector dichas pistas para que éste las siga y restituya el sentido original que el artista le imprimió; 5) que hay comunicación artística cuando el lector es capaz de reactivar el movimiento originario del proceso de infiltración, pues es así como el receptor se coloca en la posición del artista y comprende lo que la obra dice; y por último 6) que el lector no sólo tiene que ser activo, sino que debe también poseer competencias para descodificar la obra.

ACIERTOS Y DESACIERTOS DEL MODELO DE LA COMUNICACIÓN ARTÍSTICA DE EVERAERT

Con el objetivo de posicionar claramente el lugar de nuestra crítica, haremos énfasis en lo que consideramos acertado, que es: 1) el énfasis que hace el modelo en el proceso de creación artística como un proceso individual y social al mismo tiempo; 2) el hecho que el modelo sugiera la posibilidad de que el mensaje artístico es opaco, lo que supone la preocupación del artista de ser entendido por el público —de ahí el énfasis que hace en la colocación de las pistas por parte del autor—; 3) el hecho que no considere a los procesos de recepción como procesos que legitiman cualquier tipo de lectura; 4) que considere la comunicación artística como parte de un proceso semiótico, es decir, de un proceso de interpretación de la realidad; y 5) que entienda la experiencia del arte (ya sea en términos de creación como de lectura) como parte de una experiencia o contacto con la primeridad.

Los desaciertos que encontramos son: 1) el hecho de que tratar al arte como objeto de la comunicación, soslaya la necesidad de describir y explicar su naturaleza; 2) que al concebir el proceso de creación artística como un proceso individual y social no tenga en cuenta que se trata también de una práctica discursiva; 3) que se enfoque en el acto comunicativo y no en el proceso, lo que lleva a entender la comunicación artístico como un acto de descodificación y a desechar una perspectiva procesual de la comunicación, es decir, de intercambio más que de transmisión de información.

CRÍTICA AL PAPEL DE LA COMUNICACIÓN EN EL MODELO DE LA COMUNICACIÓN ARTÍSTICA

El modelo de la comunicación artística propuesto por Everaert maneja dos instancias en relación: emisor (artista) y receptor (público). La obra (mensaje) es para la autora el lugar de confluencia, y no tiene más función que vehicular la instancia emisora con la receptora a través de las “pistas” que el artista debe dejar colocadas en ella, lo que apunta a que estas pistas constituyan, en principio, su comunicabilidad.

Este enfoque de lo comunicativo centra su atención en las “pistas” de la obra como conjunto de información relevante, por lo que consideramos que la codificación del mensaje de la obra resulta crucial en la construcción de la misma (de hecho, es un esquema de codificación concreto lo que permite al artista producir una obra original). La obra, entonces, no sólo adquiere centralidad en la comunicación artística, sino que encarna lo propiamente comunicativo. Es decir, como para Everaert (2001) *toda experiencia artística implica la doble necesidad de dominar un simbolismo y dejarlo romperse luego para permitir la intrusión de las fuerzas de la primeridad*, la comunicación artística, como ella misma señala, en tanto experiencia artística (contacto con lo posible), se da sólo en función de la obra, pues es la obra objeto y lugar del resultado de ese contacto con la primeridad.

En ese sentido, para la autora no existe comunicación artística si el contacto del artista con la primeridad no logra ser captado por el receptor, pues es a través de dicha captación que el receptor puede a su vez estar en contacto con la primeridad contenida en la obra. En realidad, la obra es una instancia de mediación entre los sujetos que intervienen en la comunicación artística, de manera que tanto artista como público entran en contacto mutuamente a través de ella mediante la localización y comprensión del receptor, de las pistas colocadas por el emisor. Como se puede notar, Everaert concibe a la comunicación como un acto de comprensión súbita —fugaz, le llama— en el que el receptor a través del simbolismo nuevo que constituye la obra, es conducido hacia la primeridad.

Ello indica que para Everaert la comunicación artística es un suceso, es decir, un algo que ocurre en un tiempo y un espacio concreto⁸ en el que la obra resume el contacto del artista con la primeridad, aunque no reproduce

⁸ Según Everaert, esta “ocurrencia” no tiene que darse necesariamente en la presencia conjunta entre el artista y el público, ni mucho menos en presencia o contacto conjunto entre público y obra.

el momento de ese contacto. Así entendida, la obra es el resultado de un proceso que se obvia a sí mismo en tanto constituye su resumen. Cuando el público entra en contacto con la obra, justamente entra en contacto con el resumen del proceso de infiltración, no con el proceso mismo. Debido a esto es que para la autora la comunicación artística ocurre por separado (una parte implica al artista y otra al público) y nunca involucra simultáneamente a ambos elementos en el proceso comunicativo. En sí mismo, este proceso no niega la comunicación, pero sí transforma su sentido porque supone la comunicación que lleva a cabo el artista en la creación es un proceso de intercambio de información de él con su imaginación, y a la vez supone la comunicación del receptor como un acto de descubrimiento de los resultados de la comunicación del artista. Aunque la actividad descodificativa del receptor resulte crucial para llevar a cabo la comunicación artística, ésta no podría tener lugar si no hubiera existido antes la comunicación por parte del artista que es la que da lugar a la obra.

Como se puede notar, no tiene sentido que la comunicación artística sólo pueda darse a través de un acto de descubrimiento por parte del receptor del nuevo simbolismo contenido en la obra, pues en primer lugar, colocaría al receptor como único “hablante” del cual depende la comunicación; y en segundo lugar, circunscribiría el papel de este receptor sólo al descubrimiento de la nueva red simbólica que estructura a la obra, y no, por ejemplo, al intercambio y apropiación de significados en tanto actividad interpretativa básica de cualquier proceso comunicativo. Para nosotros, la comunicación no sólo es información, sino práctica, acontecimiento, devenir; presupone interacción pues sólo por medio de ella es posible poner en relación dos instancias que definen no sólo su lugar en la interacción, sino también su lugar en el orden social (en el caso de la comunicación artística, estos posicionamientos se vinculan tanto a las propias reglas del campo artístico como a las reglas del público como miembros circunstanciales de un grupo concreto).

Es por eso que el receptor con sus experiencias y sentidos, sus percepciones, saberes y competencias no puede ser nunca entendido como alguien que tiene que soslayar todo lo que es y lo que vive para ponerse en el lugar del artista y poder así reactivar el proceso de infiltración que condujo a éste a producir la obra ante la cual, sin duda, experimenta sensaciones y construye conocimientos propios, pero sobre la que no tiene, en términos de la comunicación, según Everaert, más opción que la de descubrir la experiencia del artista, dejando de lado la trayectoria por la que se configura la suya propia. El intercambio de significados entre el artista y su público, según esta concepción de la autora, no existe. Sólo se define una concepción lineal y casi informacional de la comunicación

que soslaya el hecho de que en la interacción comunicativa entran a jugar un sinfín de factores que hacen que las significaciones derivadas de los procesos de recepción de la obra sean gestados al interior de la interacción misma, es decir, en la situación comunicativa resultado del contacto entre obra y público. En nuestra opinión, Everaert se soporta en una estructura del proceso comunicativo que niega el discurso, en tanto niega la posibilidad de interacción; al concebir la obra de arte como un mensaje, cerrado, dicho, inflexible (del que no se puede extraer más que la experiencia de su autor), la autora cancela la posibilidad misma de la interpretación. En tal sentido, nos interesa cuestionar lo siguiente: ¿si se cancela la posibilidad de la interpretación, no se anula también el sentido mismo de la comunicación?

Todo discurso cumple una función sociocomunicativa, es decir, todo discurso tiene en cuenta las condiciones histórico-sociales de su producción como las de su reconocimiento y consumo (Verón, 1988; Pecheux, 1978), y la obra de arte puede ser considerada un enunciado que, como dijera Vignaux (1986), debe estar determinado por el Otro (receptor, artista). Ello conduce, sin dudas, a aceptar el hecho de que producir arte es producir significado social a través del discurso, en tanto el arte también es producto de un hacer concreto (Bourdieu, 1995), el de los actores y agentes que forman parte del campo artístico. Ese significado que como bien Everaert advierte también se encuentra en la obra, es soslayado totalmente por la autora como si los significados de la obra misma no estuvieran vinculados de algún modo por ellos. También resulta insuficiente la idea de la autora de que las “pistas” que deja el artista constituyen la esencia comunicativa de la obra en tanto su función es hacer legible lo dicho, ya que si bien se trata de una idea correcta, aparece enfocada hacia el entendimiento y no hacia la interpretación.⁹

CRÍTICA A LA ACTIVIDAD DEL ARTISTA EN EL ACTO DE CREACIÓN

En este apartado nos enfocaremos en uno de los aspectos más relevantes y mejores logrados, en nuestra opinión, del modelo de Everaert; por ello, el contenido de nuestra crítica estará enfocado en señalar la ausencia de la

⁹ Sostenemos una noción de interpretación que se aleja de las posturas del concepto fiskeano de democracia semiótica y las consecuencias que ello acarrea, y también se distancia de las nociones de interpretación arbitraria y aberrante, en tanto nuestra postura se halla asociada a lo planteado por Umberto Eco (1995) al respecto. Estas consideraciones han sido tratadas ampliamente en otros trabajos de la autora.

interpretación, en tanto comunicación, en los procesos que la autora define como “infiltración”, y que constituyen la esencia del acto creativo que es, a su vez, en sus palabras, el acto que el receptor tiene que reactivar para hacer posible la comunicación artística. Everaert parte de que la creación del arte surge, en principio, del contacto del artista con la primeridad, y de la posterior subversión por parte de éste del simbolismo existente.¹⁰

Cuando en la creación el artista entra en contacto con la primeridad (totalidad, indistinción), la conformación de la obra en sí misma es, según Everaert, el resultado de la tensión entre las fuerzas de lo posible (la primeridad) y las de lo real pre-interpretado (el orden simbólico), de manera que el artista al subvertir el orden simbólico existente crea un orden nuevo. Sin embargo, como para subvertir el orden existente, el artista debe conocerlo y dominarlo primero, en realidad la creación de un nuevo orden simbólico mediante la obra adquiere, como bien plantea Everaert carácter de formulación. En ese sentido, coincidimos con la autora en que la formulación es actividad creativa; interpretación, no reproducción, en la que el artista al dar forma a la idea (que es lo mismo que decir, al traducir la idea a lenguaje), la hace comunicable.¹¹

Teniendo en cuenta lo anterior, y siguiendo el razonamiento de Everaert sobre la aplicación de la categoría primeridad al acto de creación del arte, hemos de considerar que si lo posible encarnado en un signo de primeridad es aquello que es indistinto en la totalidad, es decir, es una cualidad en su estado bruto de cualidad (sin ser la cualidad de algo concreto), la irrupción

¹⁰ “Toda tentativa [...] de concebir de otra manera lo real, implica una actividad de desconstrucción y reconstrucción de códigos. Esta actividad caracteriza no solamente el uso poético, sino toda la creación artística...” Everaert (2001).

¹¹ Lo anterior resulta parcialmente coincidente con los planteamientos que desde la estética italiana del siglo XX hace Luigi Pareyson, quien advierte que el acto creativo es acción formante que se lleva a cabo a través de la actividad interpretativa del artista. Dicha interpretación el esteta la concibe como condición necesaria para informar la materia, es decir, para dar forma a la materia. De esa manera, el artista cuando crea, es decir, cuando le da forma a la materia, la interviene porque la materia para Pareyson es del orden de lo preexistente. Es de destacar que para Pareyson, la actividad artística es, ante todo, actividad de intervención de la materia, en la que el artista no sólo FORMA arte, sino que se forma a sí mismo. Por ello, para este autor, la comunicabilidad del arte no está en conformar una obra que se entienda sino en hacer del proceso de creación un proceso de análisis, discusión y reflexión con uno mismo. Ello nos conduce a aceptar, junto con Pareyson, por un lado, la idea de la interpretación como ejercicio autorreflexivo para el artista, y por el otro, la idea de que en el proceso creativo, el hecho de dar forma a la materia, es justamente lo que la hace comunicable. Para mayor información consultar: Eco, Umberto (1990) *La definición del arte*. México: Martínez y Rocca.

de lo posible en el acto de creación debe ser definido o bien como inspiración o bien como intuición de algo que aún no es, pues en tanto posible sólo es y puede ser en su posibilidad misma. En ese sentido, la idea del arte y la idea misma de la obra para el artista antes de ser concretada en la obra, es posibilidad. Por ello, siguiendo a Everaert, subvertir el simbolismo existente para crear un nuevo simbolismo precisaría que el artista sepa y domine dicho simbolismo (dentro del cual la materia no es mero componente, sino expresión y contenido del mismo) y ello implicaría a su vez la necesidad de que el artista no sólo se dejara conducir por las fuerzas de lo posible, sino que realizara, como señala Pareyson (citado en Eco, 1990), una intervención a la materia para poder así “ajustar” (Everaert le llama “infiltrar”) su idea prístina, que en tanto posible es total e indistinta, en la red simbólica preexistente.¹² Tal intervención no sólo daría forma la materia, sino que mostraría, en palabras de Pareyson, un modo de “formar”, es decir, un modo concreto de interpretar la realidad material y simbólica existente que es lo que conduciría a con-formar la obra de arte. Dicha interpretación se entiende entonces como actividad en la que el artista “prueba” y “evalúa” una y otra vez, a lo largo de toda su experiencia como creador, los diferentes ajustes y encajamientos a los que somete su idea, en tanto posibilidad, en los moldes y materialidades existentes, lo que, como se notará, supone el intercambio de sentidos entre los significados potenciales que maneja el artista a través de la indistinción de su idea, y los significados de las materialidades existentes.

En dicho intercambio el artista conserva siempre la posibilidad de elegir cómo dar forma a su idea pues la obra es una mezcla en la que lo ideado como posibilidad ha quedado plasmado parcialmente, es decir, ha quedado “encajado”, “ajustado” en la materialidad existente pero a partir de un nuevo orden simbólico. En ese sentido, concluimos que todo acto de formulación o infiltración es además de acto creativo, actividad interpretativa mediante la cual el artista intercambia y ajusta información significativa en función de la materialidad de la obra. Como se puede observar, dicha actividad es desde ya actividad comunicativa.¹³

¹² Ahora bien, si una obra de arte, como bien dice Everaert, es el resultado del proceso de infiltración de la primeridad (idea, lo posible) en la terceridad (red simbólica, lo real), dicho proceso, como ya hemos comentado, tiene necesariamente que estar plagado de ajustes y modificaciones de la idea original. De hecho, la coincidencia entre la idea prístina (primeridad) y la manera en que ha quedado plasmada la obra (segundidad) dependería de la habilidad del artista para subvertir y dominar el simbolismo existente, es decir, para poder ajustar su idea con la red simbólica existente en que debe traducirla, lo cual vimos con anterioridad que en la práctica es bastante improbable.

¹³ Everaert al considerar que el autor —consciente de que su idea sólo puede expresarse mediante el lenguaje inscrito en la red simbólica común—, tiene que colocar en su

Uno de los puntos más débiles del modelo de Everaert es justamente el que se refiere a la naturaleza de la obra de arte. La semióloga sostiene que la obra de arte es segundidad, o sea, un existente singular o fenómeno que es el resultado del proceso de infiltración de la primeridad en la terceridad durante el acto de creación; plantea también que la obra de arte contiene, a la manera de mapas simbólicas, las huellas de la infiltración (“pistas”). No queda claro, sin embargo, si el artista debe ser consciente al dejar o construir estas pistas que luego el receptor utilizará para reactivar el movimiento que les dio origen, es decir, el movimiento o la fuerza del acto de creación. La autora también señala que la obra de arte posee una mezcla de primeridad y terceridad, aunque no acota las proporciones, y de ello se logra entender que la obra —en tanto constituye la instancia donde las fuerzas de la primeridad irrumpen subvirtiendo el viejo simbolismo, pero al mismo tiempo rigidizándose en el simbolismo nuevo— es más terceridad que primeridad, y eso justamente es lo que permite a la obra de arte ser segundidad, y además poseer “pistas” o elementos comunicables.

En consecuencia, Everaert considera que la obra básicamente se define por las pistas que deja (o construye) el artista durante la creación; sin embargo más allá de sus significados o significantes, la naturaleza de las pistas no es abordada. Tres relevantes autores, uno desde la filosofía, el otro desde la semiótica y el otro desde la fenomenología, ofrecen concepciones interesantes sobre la naturaleza de la obra de arte. Se trata de Paul Ricoeur, Umberto Eco y Wolfgang Iser, respectivamente.¹⁴ Ricoeur, por ejemplo, señala que la obra de arte se organiza a través de estructuras metafóricas, es decir, de estructuras que al generar tensión entre los significados que apresa, impone la necesidad de crear nuevos significados. Dichas estructuras pueden ser entendidas como huellas del proceso de creación que posteriormente serán vistas como pistas por un lector determinado, sin importar que el autor las haya construido o sencillamente no haya tenido en cuenta su presencia. Lo cierto es que Ricoeur no habla de pistas como tal, pero sí de enunciados en tensión (enunciados

obra “pistas” sobre ese mismo proceso de infiltración afirma también, sin decirlo, que dicho proceso resulta clave en términos de comunicación, en tanto la actividad creativa es actividad del lenguaje.

¹⁴ Estos autores si bien operan desde posturas básicamente pragmáticas, sus planteamientos dejan ver un esencialismo moderado con el cual comulgamos.

metafóricos) que obligan al lector a crear nuevos significados, demandando la participación del lector.

En otra cuerda teórica, el semiólogo Umberto Eco (1992, 1995) insiste en la existencia de una naturaleza del texto, es decir, en una naturaleza intencional de operatividad textual que él denominó *intentio operis*, y que da autonomía al texto en el entendido de que su naturaleza no guarda relación con la intención del autor y mucho menos con la intención de lector. Eco asegura que la naturaleza textual contiene la esencia del texto, es decir, lo que dice y la manera en que lo hace, sin que en ello intervengan la *intentio auctoris* ni la *intentio lectoris*, de ahí que podamos afirmar que la naturaleza textual se halla vinculada estrechamente a la estructura textual, que es la estructura que organiza el texto en sí y sus sentidos. Siguiendo a Eco, entonces, una obra de arte, como cualquier texto, posee una naturaleza textual que le ofrece, en principio, ser lo que es: obra de arte. A propósito de lo anterior, Iser (1987, 1997) también señala que los textos estéticos poseen indeterminaciones, o lo que es lo mismo: vacíos de información, mismos que refieren la información nula o incompleta que presenta un texto estético, y gracias a la cual el lector se ve compelido a participar, completando los vacíos y restituyendo la lógica lineal del pensamiento interpretativo que se ve interrumpida justamente por las rupturas que dichos vacíos provocan durante el proceso de lectura.

Ello resulta sumamente importante a Iser debido a que el autor sostiene que la participación del lector en el proceso de completamiento hace que el texto se convierta en obra de arte, pero como se puede observar, no se trata —como en Everaert— de reactivar el movimiento originario que dio por resultado la obra para revelar las “pistas” de la misma, sino de completar las indeterminaciones, o sea, de determinar lo indeterminado. Para Iser, podemos decir, la obra de arte tiene una naturaleza propia, la de poseer indeterminaciones. En ese sentido, concluimos que es la indeterminación el elemento que sustenta la comunicación en tanto permite, por una parte la participación del lector, y por la otra, una interpretación continua, inconclusa, ilimitada (Peirce, 1987).

Todo lo anterior visibiliza los puntos convergentes entre Iser, Eco y Ricoeur en tanto los conceptos de “indeterminación”, “naturaleza textual” y “metáfora”, sin ser equivalentes, refieren una misma realidad que hemos llamado en los inicios de este trabajo “estética”. Ella se valida desde el punto de vista metodológico mediante lo que Jakobson (1984) refiere como función estética del lenguaje que es aquella función que hace recaer el peso de la comunicación en el mensaje, y concretamente en las relaciones que establecen los elementos de un mensaje al

interior del mismo, que no son otra cosa que la manifestación de sus propiedades autorreferentes.¹⁵

CRÍTICA AL ACTO DE DESCODIFICACIÓN COMO ACTIVIDAD RECEPTORA E INTERPRETATIVA

Para Everaert, la descodificación es la esencia de la comunicación artística. Si el lector no descodifica no hay comunicación puesto que, según esta autora, el papel del receptor en el proceso de la comunicación artística es reactivar el movimiento originario de la creación a través del descubrimiento de las pistas del autor que son las huellas del mismo. Sin embargo, más allá de nuestra divergencia con esta concepción informacional de la comunicación, el proceso de descodificación al interior del modelo de la comunicación artística presenta dificultades de tipo teórico y metodológico, pues se sostiene sobre la idea de que el receptor no solamente deberá poseer las competencias y habilidades para descubrir dichas pistas, sino que deberá poseer aquellas competencias y habilidades que justamente son necesarias para descubrir las pistas y comprender el nuevo simbolismo. En resumen, Everaert propone que el receptor de la comunicación artística se equipare con el lector ideal o lector modelo de Eco (1995) que en nada se relaciona con el lector real.

El propio Eco señala en *Lector in Fabula* que los lectores modelos se clasifican en dos: Lector ingenuo y lector ingenioso; ambas figuras se oponen una a la otra, pero no excluyen su existencia dentro de un lector histórico-concreto ya que ambas, también, aparecen vinculadas a la circunstancia de los procesos de lectura donde estos lectores ontológicamente se definen. Sin embargo, aunque las lecturas críticas o ingeniosas puedan estar antecedidas por lecturas ingenuas, el lector ingenioso deviene en un momento específico de la lectura, activo y crítico, es decir, participativo, reflexivo y artífice responsable en la construcción de su propia interpretación. En ese sentido, un lector modelo crítico o ingenioso, no puede jugar un rol descodificador sino más bien interpretativo, en aras de la construcción de conocimiento nuevo.

A partir de lo anterior, concluimos que el acto de descodificar no puede basarse en la reactivación del proceso originario de la creación, sino en el

¹⁵ La función estética del lenguaje, metodológicamente hablando, implica la búsqueda y localización de los significados al interior del mensaje, es decir, en su organización estructural. Esto tiene su equivalente en la *intentio operis* (Eco), en los vacíos de información (Iser) y en la metáfora (Ricoeur).

establecimiento de un diálogo con la obra. En todo caso, el lector real, marcado y condicionado por sus propias contaminaciones, descodificaría la obra de arte para descubrir su naturaleza textual, pero nunca las huellas del proceso de infiltración que le dio origen pues es la naturaleza estética de la obra la que lo obligaría a participar en la generación de nuevos significados, demandando de él una participación activa, o en términos de Iser, de completamiento (Iser, 1997).

APUNTES PARA UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DEL DISCURSO ESTÉTICO

A partir de los señalamientos críticos realizados anteriormente al modelo de comunicación artística, podemos concluir que al basar la acción comunicativa en la acción descodificativa, la autora soslaya otros factores al interior del proceso como son: el papel activo y participativo del lector. Esta concepción resulta insuficiente ya que la decodificación está dada sólo para lectores ideales. Descodificar, dice Everaert, es reactivar el movimiento originario de la infiltración que dio por resultado la obra de arte, por ello al descodificar el receptor se enfrenta a la primeridad porque comprende la red simbólica nueva contenida en la obra “revelando” así la naturaleza textual de la obra. En términos de Eco (1992, 1995), con quien coincidimos, esto resulta imposible para un lector no ideal toda vez que el lector posee *a priori*s interpretativos (ilusiones, en términos de Iser, 1987, 1997) que impiden que esta revelación se lleve a cabo sin tropiezos.

Un lector ideal, dice Eco, es el lector que lee el texto “en la forma en que en cierto sentido se creó para ser leído” (Eco, 1995: 11). Así queda claro entonces que el lector ideal no estaría inmerso en una situación comunicativa, sino más bien en una situación cognitiva de tipo inductivo a través de la cual recibe (u obtiene) información, pero como ya hemos mencionado, comunicar es “poner en común” para la interacción. Si sólo se obtiene información no hay interacción. En este caso, el intercambio de información se realiza entre obra y lector, pero sólo puede existir si ambos están dispuestos a compartirla.

Por otra parte, sólo hay intercambio si hay diálogo, lo que implica que por parte del lector, el establecimiento del diálogo depende de su deseo, esfuerzo y competencia por generarlo; por parte de la obra, en cambio, la posibilidad de diálogo sólo puede ser gestada si hay presencia de elementos de indeterminación, vacíos o metáfora. Si bien consideramos que en el arte siempre hay indeterminación y metáfora, en tanto seguridad, el arte se realiza como singularidad de un simbolismo preexistente, por lo que el

contacto del receptor con la primeridad que Everaert pretende se ve “mediado” por él. Soslayarlo, como indica el proceso de comunicación artística pensado por la autora precisa no sólo de un lector ideal, sino de un muy hábil productor de pistas. Sin embargo, ni uno ni otro constituyen figuras reales ni en la práctica comunicativa ni en la artística. Es por ello que proponemos el proceso de comunicación entre obra y lector como proceso especulativo, ordenado y argumentado que sólo es posible mediante el diálogo hermenéutico. Como se puede notar, la interpretación así entendida no puede ser más que aproximativa, nunca conclusiva, nunca descodificativa.

FUENTES REFERENCIALES

- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Eco, U. (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1990). *La definición del arte*. México: Martínez y Rocca.
- ____ (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. London: Cambridge University Press.
- Everaert-Desmendt, N. (2000). La comunicación artística: Subversión de las reglas y nuevo conocimiento, *Leer a Magritte*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de La Mancha, Castilla, pp. 75-90.
- ____ (2001). La comunicación artística: Una interpretación peirciana, Revista electrónica *Signos en Rotación*, año III, núm. 181. Artículo disponible en línea en: <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html> (recuperado el 10 marzo de 2009)
- Haiddar, J. (1998). Análisis del discurso. En Galindo, Jesús (coord.) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Conaculta, Addison Wesley Logman, pp. 117-164.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- ____ (1997). El proceso de lectura: Un enfoque fenomenológico. En Mayoral, José Antonio, *Estética de la recepción*. Madrid: Arcos, pp. 215-243.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- Karam, T. (2007). Notas introductorias para el estudio y la investigación del discurso. En Revista *Comunicología@: indicios y conjeturas*, Publicación electrónica del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, Primera época, No. 7, primavera 2007. Artículo también disponible en: <http://revistacomunicologia.org/>

index.php?option=com_content&task=view&id=169&Itemid=89
(recuperado el 21 de octubre de 2009)

- Pecheux, M. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.
- Peirce, Ch. S. (1987). *Obra lógico-semiótica. Selected writings*. Madrid: Taurus.
- Veron, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad*. Barcelona: Plaza edición.
- Vignaux, G. (1986). *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*. Buenos Aires: Hachettes.