

Decio Pignatari

Semiótica del montaje

Dos ejes.

El universo icónico se desarrolla a lo largo del eje de la similaridad, o paradigmático, en tanto que el universo simbólico verbal se estructura en función del eje de la contigüidad, o sintágmático. Entre ambos, marcando la línea de tensión de las operaciones del Interpretante peirciano, se situaría el eje indicial, el tiempo-lugar, el aquí-ahora de las constantes, inconstantes y contradictorias postulaciones mentales.

Aunque no en términos rígidos y absolutos, el universo icónico es el universo de lo no verbal, ya que el universo simbólico es constituido básicamente de cuerpos y objetos verbales. Y cada uno de ellos presenta preferencias sintácticas u organizacionales: el primero tiende a estructurarse por coordinación o parataxis; el segundo por subordinación o hipotaxis; el primero es la galaxia de las yuxtaposiciones igualitarias, el segundo es el mundo de las jerarquías, presidido por la lógica. Hay que decir todavía que el primero se presenta bajo el (des)comando de la Analógica, aquella otra lógica propuesta por Valéry. En Peirce, esta clasificación se inscribe en su faneroscopia, o sea, en sus categorías fenomenológicas (*Firstness, Secondness, Thirdness*).

Por otro lado, si la metonimia es la figura de retórica característica del eje de la contigüidad, o combinatorio, según Jakobson, no la metáfora, sino la paronomasia me parece más rigurosamente adecuada al eje de selección, o de la similaridad (no por acaso en Peirce la metáfora es un hipoícono tercero). Con todo, como la paronomasia es un término apenas adecuado a la realidad verbal, utilizo la expresión *paramorfismo* para ca-

racterizar la figura fundamental y distintiva del eje paradigmático, de forma genérica y abarcadora (de hecho, sería impropio hablar de una “paronomasia visual”, por ejemplo).

Bajo esa luz, creo, se torna más clara la distinción jakobsoniana entre la función poética y la función metalingüística del lenguaje. En términos semióticos, la función poética del lenguaje se manifiesta cuando ocurre la proyección del ícono sobre el símbolo, operación que provoca la saturación del código verbal en un código no verbal (icónico), o sea, una relativa desverbalización de lo verbal (interferencias de códigos sonoros, musicales, visuales, etc.). En otros términos, el código verbal sufre un proceso de extrañamiento, se desautomatiza, se primitiza, se vuelve sobre sí mismo. Este volcarse sobre sí mismo genera poesía cuando se procesa en el eje de la similaridad, pero genera metalenguaje cuando ocurre en el eje de la contigüidad. De esa manera, las funciones poética y metalingüística son las dos caras de la moneda verbal, son algo así como el Ying/Yank del universo verbal o simbólico.

Parataxis y montaje.

Las asociaciones por similaridad y por contigüidad, tales como fueran establecidas, por la primera vez, por David Hume, en el siglo XVIII, y tal como fueran posteriormente desarrolladas por Peirce y Saussure, son verdaderos campos de fuerza sgnicos que se atraen y/o repelen mutuamente. Se trata de una atracción contradictoria —una atracción repulsiva o una repulsión atractiva— tal como la que puede haber entre Anarcos (= sin jefe), que (des)gobierna el reino de la similaridad, y Jerarcos (= jefe sagrado), que comanda los súbditos verbo-simbólicos de la contigüidad.

Parataxis, o yuxtaposición, no es sino otro nombre para montaje. Parataxis, paramorfismo y simultaneidad: he ahí los elementos de articulación del universo icónico y del universo poético, pues el signo poético resulta de un proceso de iconización. En

este universo, como ya he dicho, la verdadera figura de retórica que lo caracteriza no es exactamente la metáfora, como quiere Jakobson, sino la paronomasia, aunque metaforizada (es la diferencia que existe entre “Juan es un águila” y “Aguilar es un águila”). Un editorial de periódico, por ejemplo, abunda en metáforas, pero evita las paronomasias, los *calembours*, los juegos de palabras. En arte, el surrealismo, por ser literario, se apoya en la metáfora, a pesar de que su lenguaje pictórico pueda ser conservador (Dalí, Magritte, Delvaux); el cubismo opera por metonimias paramórficas (la curva de un violín tiene correspondencia y respuesta en el asa de una taza). En las artes visuales, las cosas pasan casi a la inversa de lo que ocurre en el mundo verbal, al contrario, igualmente, de lo que pensaba Jakobson (sin lo cual, no obstante, estos pensamientos no pudieron haber sido desarrollados).

Según el desvío que el signo icónico-poético sufre, por atracción del eje de la contigüidad, podemos distinguir tres tipos de montaje, o tres momentos de su proceso:

a) Montaje I — montaje sintáctico o montaje propiamente dicho.

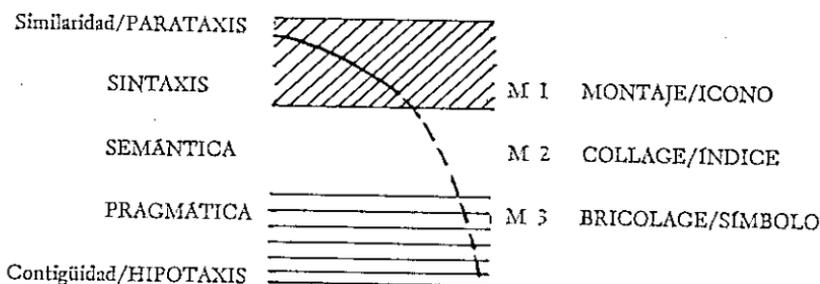
La parataxis y el paramorfismo controlan el proceso. Es el montaje del cubismo y, todavía más, de Mondrian; de Eisenstein (que confunde un poco las cosas al hablar de “concepto”; posteriormente, hablaría de “concepto-imagen”); Mies van der Rohe, en la arquitectura; Marcel Breuer, en el diseño industrial; el ideograma chino o japonés (como modelo, no obstante, tiene hacia la segunda categoría); Sterne, Flaubert, Joyce (en cuanto narrativas que se pierden en la narración del propio lenguaje); Bach, Mozart, Anton Webern, el Stockhausen de el *Gesang*; Mallarmé, la “poesía pura” valérianiana, la poesía concreta en su período ortodoxo de los años 50 (melodía vertical, o “armonificación” de la melodía por la verticalización), el arte *op*, etc.

b). Montaje II — Montaje semántico o *collage*. Es el “normal medio” del universo icónico (entendiéndose que la presente clasificación no es una escala de valores). Ejemplos: Pound; el

cubismo; Pollock; Godard (pero no Resnais, cuyo *L'année dernière à Marienbad* pertenece más bien al primer tipo); Dostoievski, que proyecta en sus novelas las técnicas de yuxtaposición del periodismo y de la narrativa policial (de ahí el “dialogismo” y la “polifonía” de sus obras, según Bajtín); el surrealismo en pintura, literatura, cine, música; el “montaje ideológico”, de Eisenstein en *Octubre*; Eliot, en *The waste land*; el *nouveau roman*; los *collages* realizados por estudiantes en sus habitaciones, etc.

c) Montaje — Montaje pragmático o *bricolage*: el universo de la contigüidad invadiendo el polo de la similaridad. Ejemplos posibles: Gaudi, en la arquitectura; Duchamp, Satie, Cage; Flaubert, en *Bouvard y Pécuchet*; el *happening*; el *punk*; el *kitsch*; la llamada arquitectura *pop*, o antiarquitectura (el *Strip* de las Vegas, según Robert Venturi, por ejemplo); los poemas objetos: el pastiche. En este tipo de montaje se observa una tendencia a la saturación y superación del código.

En un diagrama, podríamos elaborar la siguiente representación:



Obs.—En términos rigurosos, los tres ejes no son sino la configuración tripartita del eje mismo de la similaridad.

Minihistoria de la melodía

En música, la melodía —lineal, discursiva, hipotáctica— se disloca en dirección al eje de la contigüidad, en cuanto la armo-

nía se constela en el eje de la similaridad, que es el eje propio del universo icónico. La melodía, pues, es atraída por el eje o polo de la contigüidad, que en este caso opera como El Otro seductor. La historia del surgimiento, de las crisis y de la destrucción de la melodía es casi toda la historia estructural de la música occidental. Para comenzar en algún punto, podríamos decir que en el sistema modal, tanto en Oriente como en Occidente (de Grecia hasta fines de la Edad Media), la melodía es infinita: no tiene punto de fuga. La invención del sistema de notación musical de alturas y duraciones corresponde a la invención del código alfabético y marca el inicio de aquello que comúnmente se conoce por música occidental. Mal empieza a afirmarse la melodía cuando surge el primer antídoto "armónico" destinado a neutralizar su hegemonía, bajo la forma del haz de melodías paralelas: es la polifonía.

En el *Arte de la Fuga* de Bach todavía tenemos residuos de la melodía infinita y de las melodías paralelas —la música sin punto de fuga, el cual presupone el descubrimiento de las leyes de la perspectiva, así como los descubrimientos de Copérnico, Kepler, Galileo, Newton. En el sistema tonal, que entonces triunfa, tenemos la melodía finita, ya vinculada a la lógica frasal (y toda lógica es teleológica e ideológica: busca un objetivo, una finalidad, una solución). Es la diferencia que hay entre la perspectiva axiométrica, como la que se observa en Giotto y Utramario, y la perspectiva en punto-de-fuga del Renacimiento. En Mozart, existe casi todo, en materia de antes y durante, y mucha cosa en materia de después, aunque no pueda ser considerado propiamente un inventor. Me solía decir Pierre Boulez, en los heroicos años 50 en París: "Mozart no inventó nada, pero no por eso deja de ser un gran músico". Sería un maestro, en la clasificación de Pound, aquel que, inclusive no habiendo creado ningún proceso nuevo, lleva las creaciones anteriores a un nivel supremo de elaboración y desarrollo (tal como Dante en relación a los *troubadours* de Provenza y a Guido Cavalcanti, podríamos añadir). De la *poly-phonía*, llegamos a la *syn-phonía*, superación de la mezcla por la combinación y coherencia sin-

tagmáticas de los signos musicales en el eje de la similaridad, en la tentativa de frenar los empujes melódicos: la melodía horizontal es hecha y deshecha continuamente en la armonía vertical. Es lo que se oye en Mozart. Chopin lo haría de nuevo en su piano condensado, de una manera que hace explícito el proceso de forma casi metalingüística, casi estocástica: génesis y asesinato de la melodía —en él, un “sentipensamiento”— por medio de acelerandos, ralentandos, descuartizamientos, sofocaciones. Lo que queda de la melodía queda cintilando en el aire del oído y del espíritu, en constelaciones armónicas. Hay aquí algo de oposición a Beethoven, para quien la melodía ya nace hecha, afirmándose en escala épica, miguelangelesca —mejor decir, épico-dramática— gracias al partido que supo extraer de la orquesta “moderna” (perfeccionamiento de instrumentos, creación de otros), cuyo patrón entonces se fijó, y es el que ha llegado hasta nuestros días.

El sistema tonal llega a su extremo perspectivista, de alta definición, lo que no sería posible sin el desvío del eje para los temas-melodías y para las articulaciones subordinativas, hipotéticas, basadas en la tónica/dominante.

Comienza a esbozarse aquí el montaje semántico, o *collage*, aunque todavía controlado por un alto nivel de competencia “syn-phónica” (armonía). La innovación de Wagner, con sus *leitmotiven*, consistió en retomar la polifonía, o melodías paralelas y distribuirlas por papeles dramáticos, exhibiendo, por medio de fragmentos metonímicos, su génesis y desarrollo, y eludiendo el punto-de-fuga hasta un momento dramático nodal, hacia donde convergen súbitamente todas ellas en un magnífico enlace (es el caso de *Tristán e Isolda*).

Pero Debussy retomaría a Chopin y prepararía el camino para otros, en el siglo actual (Stravinsky, por ejemplo), al intervenir directamente en la jerarquía de la escala cromática, con sus tonos enteros, y al comenzar a destruir el punto-de-vista/punto-de-fuga por medio de la dialéctica fondo/figura, buscando recuperar lo plano, o bidimensionalidad, y a poner en cuestión la tridimensionalidad de la perspectiva beethoveniana. Tal vez se podría hablar, en su caso, de armonías paralelas que se yux-

taponen y/o atraviesan, o planos armónicos que se entrecruzan: ora ellos se condensan en melodía, ora ésta se expande en plano armónico.

Con sus doce tonos. Schoenberg "comunista" paratactiza de una vez la escala tonal, eliminando las condiciones de posibilidades para el comando hipotáctico y jerárquico de la perspectiva y del punto-de-fuga. Y Anton Webern iba a incorporar la melodía a la armonía por medio de su fragmentación en puntos de color-sonido organizados en racimos constelacionales que se coordinan por similaridad, atrayéndose a través de largas distancias de silencio: es la melodía-de-timbres ("*Klangfarbenmelodie*"), montaje cuboneoplasticista "puro", que en Stockhausen se transformará en montaje semántico, o *collage* de fragmentos de himnos nacionales oídos por el radio (*Hymnen*), pero todavía solidarizados armónicamente por sus frecuencias, ruidos y procesos estocásticos de gestación sonora: es el *Canto de los adolescentes* ("*Gesang der Jünglinge*") transpuesto para la fuente sonora de la *radio broadcast*.

Se trata de algo así como una mezcla-combinación. Sin ese control, el sistema tiende a abordar el eje de la contigüidad y a generar la parodia, el chiste, el *kitsch*: es el montaje pragmático, o *bricolage*, que fue adonde llegaron Erik Satie y, después de él, John Cage (Y Duchamp, con Dadá, en el arte).

A partir de Webern, entramos en la música "cuántica" y en la teoría de la relatividad: entran Max Planck y Einstein, *exeunt* Copérnico y Newton. Prodigios del pensamiento icónico.

La diferencia fundamental entre la música popular y la llamada música clásica o erudita reside en el hecho de que la primera se apoya en la melodía, que es consumible-reproducible por legos. Pero silbar un tema de una sinfonía de Mozart es quedarse con casi nada de su información, que reside justamente en la armonía. En el Oriente tradicional, es imposible pensar en alguien silbando una melodía. Al contrario de lo que se pueda pensar, la perspectiva renacentista es un signo de clausura, jerárquico e hipotáctico (Dios, el ser, la razón, etc.), que gobierna toda la organización de un espacio finito y homogéneo,

un signo de la organización de la percepción espacial según un espacio dirigido muy de acuerdo con el universo lógico y teleológico de Occidente. Con la superación de ese signo, vuelven a aproximarse Oriente y Occidente. Integrarse es más importante que buscar una finalidad todo-ordenadora, que se confunde con el poder y no hay poder sin discurso finalista.

Dos versos

*Now hatred is by far the longest pleasure:
Men love in haste, but they detest at leisure."*

Byron/Don Juan, XIII, 6

Estos dos versos, gobernados por lo que acostumbramos llamar el "significado", parecen concluir un argumento lógico, como arrastrando tras de sí la linealidad melódica, que es también una horizontalidad melódica. Atraída por el postulado que la constituye lógicamente, la melodía se inclina en dirección al eje de la contigüidad, o sea, en dirección a la prosa y al discurso conceptual y finalístico: ésta, generalmente, es la parte traducible de un poema, pues por lo menos aparentemente, los postulados lógicos son fungibles en términos de lenguas y códigos, especialmente en función de equivalencias sinonímicas. Siendo traducibles, son también resumibles.

Pero, como solía decir Valéry, si resumir una tesis es retener lo esencial de ella, resumir un poema es perder lo esencial de él. Esto es términos semióticos, porque una forma es un signo ecónico, que no tiene sinónimos y no puede ser traducido. ¿Cuál es el sinónimo de la figura de un círculo? Otro círculo —y estamos en el universo icónico de la parataxis y de los paramorfismos.

Pero la melodía byroniana es contenida en su desvío rumbo al eje discursivo e hipotáctico de la contigüidad, y relanzada en el eje paradigmático, gracias a las afinidades electivas establecidas en la vertical, o sea, gracias a la armonía de los sonidos que se atraen y se contestan por yuxtaposición, verticalmente,

de modo de romper la linealidad del discurso melódico o del complejo sonoro frasal, instaurando la simultaneidad de la figura icónica embutida en el mundo verbal —vale decir, la poesía.

Obsérvense, como ejemplos, las correspondencias: *hatred/haste (hate)*; *longest/detest*; *longest/love*; *pleasure/leisure*; *is/in*; *the/they*. Sin hablar del juego contrastante entre palabras breves (monosílabos) y palabras extensas (di- y trísílabos), y no apenas entre sonidos breves y largos; en el primer verso, de duración más extensa, es más evidente el isomorfismo sonido/sentido (*longest pleasure*), un verso afirma y niega al otro. Son xifópagos paramórficos.

Así como un ideograma no tiene sinónimos, una forma no puede ser traducida. Pero puede ser “destraducida”, por la creación de una “contraforma” en el idioma de llegada. Para la traducción del “significado”, casi todas las lenguas occidentales poseen la suficiente capacidad “digital” de traducir/resumir: “Los hombres aman con prisa, pero odian despaciosamente”.

La traducción poética es una “otra forma”, que niega y afirma la primera. Si el idioma-lenguaje original opera con círculos azules, podemos operar con cuadrados rojos. ¿Cómo asegurarnos de que tal traducción no es arbitraria? ¿Cuál el signo-guía para una *contraducción* coherente y consecuente? Como una traducción no es un mero remedo sonorista, o una réplica sonorista de idioma a idioma, se concluye que es justamente el “significado”, o sea, el signo de un signo, la base insustituible para la traducción de la forma que lo reviste. Sin el *quantum*, no podemos tener el *qualis*; si tenemos solamente el *quantum*, no tendremos igualmente el *qualis*, pero tendremos una base operacional.

El significado de un signo es siempre otro signo, de igual naturaleza o de naturaleza diversa. Si operamos en el eje de la contigüidad, tendremos la traducción prosaica, corriente, a nivel de diccionario; si operamos *también* en el eje de la similaridad, tendremos la traducción poética. Cuando Jakobson dice que la función poética del lenguaje resulta de una hesitación entre sonido y sentido, está declarando que resulta de la fluctuación dialéctica entre los ejes, y, al mismo tiempo, está definiendo

lo que es la traducción poética: la traducción poética no puede resultar de operaciones distintas a las de la propia creación poética. El aquí-y-ahora del hacer poético se sitúa en quella indefinible frontera que Peirce llama a Segundidad, cuyo signo típico es el índice (*index*). De una manera distinta, no obstante, de un investigador policial o de un geólogo, que detecta índices para proyectarlos en el eje de la Terceridad, con el fin de generalizarlos en un principio, en una norma, en una conclusión, el poeta opera con índices para retroproyectarlos en el eje de la Primeridad, a fin de obtener un ícono poético.