

## *La obra póstuma de Yuri Lotman*

María HERNÁNDEZ ESTEBAN  
Universidad Complutense de Madrid

Es bastante reciente la publicación italiana de dos obras póstumas de Y. Lotman: *Cercare la strada. Modelli della cultura*, de 1994, e *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, de 1998. Además del valor bibliográfico indiscutible que ambos textos tienen, que demuestra también la rapidez con que la crítica italiana ha venido incorporando los trabajos del semiólogo ruso a su panorama cultural, me parece interesante reseñar aquí algunos de sus planteamientos críticos preferentes, que, analizados en el conjunto global de su obra<sup>1</sup>, nos permiten detectar con bastante precisión la apertura de sus intereses desde el estudio específico de la ciencia semiótica hacia el enfoque de una realidad más amplia, materializada, sobre todo, en la literatura popular, la moda, los dibujos animados, etc., hasta desembocar en una atención específica al mundo de las artes plásticas que forman un todo indisoluble con las demás artes. Mi interés por estas páginas del último Lotman, desde la perspectiva de la interpretación literaria, está sobre todo en la localización de métodos y criterios de análisis y valoración que se demuestran comunes, y reafirman su amplia aplicabilidad dentro del universo cultural.

---

<sup>1</sup> Me he ocupado de ese panorama global de la obra de Lotman en un reciente trabajo, aún en prensa, centrado sobre todo en la perspectiva de la inserción; de él reproduzco aquí las páginas de reseña correspondiente a estos dos libros, con el fin primordial de anticipar su difusión. Cf. Hernández Esteban, M. (2000).

## 1. EL ITINERARIO INTELECTUAL

En la premisa de *Cercare la strada*, dedicado a la memoria de Zara Minc, Lotman reflexiona sobre el hombre, los grandes interrogantes de la vida humana, sus dudas, los posibles caminos y la fe en el camino elegido; en el primer capítulo, con las metáforas del «camino» y el «río» que remiten siempre a la vida humana, extiende la reflexión semiótica a esa dimensión humana apuntada. Y precisa el objetivo, esta vez más modesto, de su libro: «delinear el carácter unitario de la descripción estructural de la cultura y proponer un esbozo de su colocación entre formas de organización más amplias y generales».

Además de este interés no tanto hacia el concepto tradicional de semiótica, sino hacia la cultura<sup>2</sup>, resulta esclarecedora esta dimensión doblemente humana: por un lado la modestia cada vez mayor de un intelectual de su talla, por otro, las dudas y los temores del hombre; porque debemos recordar que también las metadescripciones semióticas se inscriben en la historia de quien las elabora y pueden estar sujetas a evolución; también éstas, Lotman lo ha destacado ya, forman parte de la cultura.

Corti, empleando su expresión más elogiosa, califica de auténtico placer intelectual<sup>3</sup> las páginas de este libro que ella prologa y entiende como complemento de *Cultura y explosión*, señalando los capítulos afines entre uno y otro, las teorías comunes que los fundamentan, su retomar temas e insistir en citas concretas, y cómo a veces el escritor hace las mismas reflexiones sobre objetos diversos<sup>4</sup>. C. Segre, por su parte, valorando los dos libros, percibe que «Lotman se ha abandonado a la invención más aún que en sus trabajos anteriores, casi como si le instara el temor a no poder comunicarnos todas sus ideas. Podemos —concluye— considerarlos un testamento»<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> C. Segre percibe con toda claridad cómo Lotman no abandona la semiótica, pero la sitúa «en una perspectiva que la pone en contacto directo con el mundo, con la historia, liberándola de toda abstracción». Segre, C. (1996: 11). Retoma el tema en su posterior autobiografía. Cf. Segre, C. (1999). Traduciré todas las citas y referencias bibliográficas.

<sup>3</sup> La autora tituló uno de sus más destacados ensayos, precisamente, *La felicità mentale*; es lógica, en efecto, y envidiable, su satisfacción por una trayectoria profesional tan ejemplar. Cf. Corti, M. (1983 y 1995).

<sup>4</sup> Corti, M. (1994: 9-10).

<sup>5</sup> La precisión, el rigor, la perfección son algunos de los muchos méritos del trabajo crítico de Segre; no extraña pues su impaciencia ante lo inacabado y asistemático, y su afán de debate. Cf. Segre, C. (1996).

Sin descartar pues el peso de lo subjetivo y humano<sup>6</sup>, surgen capítulos más breves que esbozan ideas por profundizar, tratadas de forma más asistemática pero abarcando con sus temas un radio de acción más amplio y diverso: la literatura popular y de masas, la ciencia y la técnica, la moda, etc.

Hay, no obstante, líneas vertebrales que reagrupan, por ejemplo, los capítulos 3, 6, 10 y 11 en torno a la oposición explosión/gradualidad y la paralela previsible/imprevisible que la acompaña; o la oposición yo/otro (lo propio y lo ajeno) abordada en 2, 4, 5 y la Conclusión.

Con la idea de la explosión, lejos ya del determinismo genético del más rígido estructuralismo<sup>7</sup> el escritor se vuelve a plantear el problema del tiempo, de la recepción, de la libertad del arte<sup>8</sup>. Me parece muy sugestiva, una vez más, la distinción entre el tiempo cíclico del mito y el tiempo gradual y/o implosivo de la historia<sup>9</sup>; su colocar la explosión en la intersección del pasado y el futuro; la función esencial que tiene el receptor en determinar la naturaleza del momento de explosión, porque lo probable o improbable es una apreciación subjetiva, y la consciencia que se toma de la explosión, que cuenta tanto como la explosión misma, es un momento de especial expresividad.

Toda la problemática sobre el concepto, tan llamativo, de explosión, tiene en definitiva la misión de aclarar el proceso que desencadena la dinámica cultural; junto a la heterogeneidad y multiplicidad de sistemas de la cultura, su densidad, etc., se coloca también este mecanismo de la explosión con el que Lotman trata de renovar la idea del funcionamiento del amplio conglomerado de información que llamamos cultura. Y al arte le atribuye los efectos explosivos más importantes; el arte, frente a la realidad material, es libertad, pues carece de leyes que lo entorpezcan.

Con el segundo aspecto que quiero destacar, la oposición yo/otro (caps. 2, 4, 5), con el isomorfismo entre el hombre y Dios, el hombre y el todo, la parte y la totalidad, lo concreto e ínfimo y lo universal o cósmico, Lotman sigue buscando planteamientos generales que abarquen la totalidad. «En la realidad —precisa— nos tropezamos siempre con la presencia del otro, otro hombre (...), otra estructura, otro mundo (...); irrumpir en el sistema de lo

<sup>6</sup> Segre, C. (1996: 10) señala también esa opción autobiográfica y anuncia un libro de memorias de Lotman en vías de edición.

<sup>7</sup> Segre, C. (1996: 4).

<sup>8</sup> Lotman, Y. (1994), cap. «Il laboratorio dell'imprevedibilità».

<sup>9</sup> Lotman, Y. (1994), cap. «Pseudonuovo e nuovo».

que es extrasistémico constituye una de las fundamentales fuentes de transformación de un modelo estático en un modelo dinámico»<sup>10</sup>.

En «Popolo e massa» aborda la misma cuestión, al distinguir lo individual de las masas, al hombre del animal (es la cultura lo que los distingue); precisa cuestiones de interés sobre la cultura popular y la cultura de masas, el comportamiento gregario de éstas, la valoración de lo individual como no significativo, la dinámica yo/ellos que hay en lo colectivo, etc.

Pero lo que me interesa sobre todo subrayar es el isomorfismo del tipo hombre/Dios, por lo que tiene de planteamiento esencial, por su capacidad de dar sentido a la realidad en el universo: el hombre es totalidad, y a la vez es una parte: «El hecho de sentirse contemporáneamente una totalidad a imagen y semejanza del universo, y una parte, constituye la base de la conciencia de sí de lo humano, conciencia (...) que representa la realidad orgánica de la existencia humana»: el hombre está entre lo colectivo, el gregarismo, y el egoísmo, el individualismo, el yo<sup>11</sup>. Siempre es productivo, creo, que la semiótica, o cualquier ciencia humana, valore el peso de lo individual.

Tal planteamiento puede precisar y dar sentido a ciertos tipos de análisis críticos: la parte que se inserta en el todo es isomorfa al todo, y al universo en general. El libro de Lotman se cierra recordando la inserción del hombre en la semiótica: «Estamos inmersos en un espacio semiótico. Somos parte inescindible de él. Separar al hombre del espacio de las lenguas, de los signos, de los símbolos es tan imposible como arrancarle la piel de encima. En este espacio la personalidad humana vive su doble vida, es isomorfa al universo de la cultura y es, a la vez, parte de ese universo»<sup>12</sup>.

## 2. EL CORRO DE LAS MUSAS

El subtítulo de *Il girotondo delle muse* precisa: *Saggi sulla semiótica delle arti e della rappresentazione*<sup>13</sup>. El libro reúne artículos sobre aspectos

<sup>10</sup> Lotman, Y. (1994: 31), cap. «Dialogo plurilingue».

<sup>11</sup> Lotman, Y. (1996: 44-45), cap. «La struttura pensante».

<sup>12</sup> Lotman, Y. (1996: 105), cap. «In luogo di conclusione».

<sup>13</sup> Enumero los artículos, no traducidos, creo, en España: «L'insieme artistico come spazio quotidiano» (ed. rusa 1973 e italiana en *Strumenti critici*, X, 1995); «L'architettura nel contesto della cultura» (ed. rusa 1987); «La natura morta in prospettiva semiótica» (ed. rusa 1986 e italiana en *Strumenti critici* XI, 1996); «Il ritratto» (escrito en 1993 y editado en Estonia en 1997); «La lingua teatrale e la pittura» (ed. rusa 1979 e italiana en *Alfabeta*, 12,

concretos del arte, redactados entre 1974 y 1993 (no conviene perder la perspectiva cronológica); está arropado por una presentación de C. Segre, un recuerdo de N. Kauchtschischwili, un amplio epílogo de S. Burini y la valiosa anotación de los traductores.

Su lectura es un placer inmenso por su apertura a otros campos estéticos, ya que Lotman demuestra una vez más que muchos razonamientos ya aplicados a lo semiótico en general y a lo literario en particular son válidos también y muy especialmente para las artes plásticas, añaden matices interesantes y son aplicables de inmediato<sup>14</sup>, lo que confirma tanto su validez como que la semiosfera es, en efecto, múltiple y diversa en sus contenidos y más homogénea en los mecanismos que la hacen funcionar; así el crítico demuestra de forma palpable que las musas se dan la mano para formar ese corro danzarín imaginario en el que tantas veces se las representa, una imagen a la que Lotman da contenido y profundidad. La correspondencia con que los fenómenos estéticos se producen en pintura, en literatura, en arquitectura y en otros espacios de la realidad, expresada con poderosa sensibilidad, encuentra en estas páginas una excepcional aplicación con múltiples sugerencias que habría que considerar.

Lotman se opone a la especialización tan parcelada con la que hoy se valoran las distintas vertientes del arte y nos sugiere una visión unitaria utilizando como símbolo emblemático del mundo artístico el *interieur*; éste, formado por cuadros, muebles, objetos decorativos, libros de épocas distintas, un piano, etc., nos comunica no una, sino múltiples impresiones heterogéneas; el arte se expresa en series, no de forma aislada; el hombre no suele emplear textos artísticos aislados; además cada obra tiene su propio contexto, no sólo «convive con obras de otros géneros, sino también de otras épocas (...). Los *interieur* constituidos exclusivamente por objetos de un estilo único producen una impresión de monotonía»<sup>15</sup>.

Le interesan pues, además de la valoración de los objetos en el espacio, las relaciones, las influencias que los distintos lenguajes artísticos ejercen entre sí al entrar en mutua correlación en esos ambientes que enfoca. Lotman recuerda el ejemplo del cine y su fusión de música, imágenes, etc. (se-

---

1982); «Sulla lingua dei cartoni animati» (ed. rusa 1978); «Il fuoco nel vaso» (ed. rusa 1992 e italiana en *Strumenti critici*, XII, 1997).

<sup>14</sup> Segre señala la inmensa cantidad de «hipótesis interpretativas que, llevadas a un terreno distinto, ofrecen en seguida esquemas de altísima aplicabilidad»; cf. Segre, C. (1998: 9).

<sup>15</sup> Lotman, Y. (1998: 27), cap. «L'insieme artistico come spazio quotidiano».

ría interesante valorar el conjunto de lenguajes que se combinan en la ópera), y pone más ejemplos de otros tipos de intercambio: la combinación teatro-templo, museo-palacio, o la influencia entre espacios del arte lejanos entre sí, con un sinnúmero de sugerencias. Respecto a la arquitectura («L'architettura nel contesto della cultura»), el crítico aplica criterios ya enunciados, como el de la modelización: el espacio arquitectónico por un lado modela el universo, por otro es modelizado por éste, porque el hombre, al crear, reproduce su idea de la estructura global del mundo; así el espacio arquitectónico vive una vida semiótica doble. Aquí el escritor valora sobre todo como algo esencial el sistema texto-contexto que propone analizar como mecanismo semiótico generador de significado; nos recuerda que en arquitectura el proceso de destrucción es constante, y nos recuerda también que pueden intervenir en lo arquitectónico la religión, los ritos, la mitología, la historia, incluso la utopía, como contextos, que a su vez no suelen ser monolíticos, porque las diversas épocas crean diversidad. Y concluye calificando todo espacio arquitectónico como un conjunto orgánico que debe valorarse en el complejo sistema cultural humano.

Para enfocar «La natura morta in prospettiva semiotica» con una delicadísima sutileza, acorde con la esencialidad del objeto, como signo especialmente refinado que es, parte de la relación palabra-cosa y acaba conectando el futurismo con el cubismo, en su paralela descomposición de la palabra o de la imagen representada en el espacio<sup>16</sup>. Esta analogía, como la que sigue en el capítulo dedicado al retrato, que relaciona con la poesía, es un camino analítico muy atractivo, y la «percepción emocional» del lector es fácil que se deje llevar por la fascinación de las ideas-destellos del crítico. Su lúcido análisis de los elementos en el cuadro, de los distintos registros semióticos, de los distintos objetivos del autor respecto al receptor, etc. nos van mostrando un fascinante mundo de posibles interpretaciones, y el reto de cuestionar también otras muchas. Así concluye el escritor: «La naturaleza muerta se ha considerado a menudo el género menos 'literario' de la pintura. Se podría decir que es su género más lingüístico. No es casual que el interés por la naturaleza muerta coincida con períodos en los que el estudio de la propia lengua es un problema del que el arte toma conciencia».

---

<sup>16</sup> He recorrido estos días en Madrid una bellísima exposición del boloñés Morandi, superponiendo a lo visto el recuerdo de las ideas lotmanianas sobre la naturaleza muerta; un placer más que hay que valorar.

Sus reflexiones sobre pintura se hacen más consistentes en el libro al abordar otro género afín, el retrato, puesto en relación con la poesía, «el género pictórico más metafórico», y el más «filosófico» porque afronta el problema de lo que el hombre es y lo que debería ser; el retrato es el género pictórico que mejor puede encarnar la esencia misma del individuo<sup>17</sup>; el rostro sería la quintaesencia donde el hombre permanece hombre o deja de serlo<sup>18</sup>.

En busca de procedimientos de análisis vertebrales aplica sobre todo la mecánica dinamismo/estatismo que es la que genera sus significados más destacables, porque al ser un cuadro algo estático se activa su expresividad cuando se introduce en él un elemento dinámico (los ojos, las manos del personaje, o cualquier elemento que rompa su estatismo).

Y al aplicar la oposición dentro/fuera el crítico vuelve a valorar una vez más el procedimiento de la inserción. Pone el ejemplo del cuadro «Los últimos días de Pompeya» de K. Briullov, donde el pintor se retrató a sí mismo huyendo entre las gentes de las llamas del Vesubio, con los pinceles y las pinturas. Por un lado destaca la firma que el pintor dejó de sí con la impronta de su estilo en el cuadro: por otro está la doble firma de su propia presencia evidenciada. Son dos personalidades diferentes, en una el pintor es sujeto, en la otra es objeto de la narración. También en este caso la inserción es un mecanismo generador de significados, por la parcela de juego que incorpora y que activa el momento de la percepción.

El último capítulo que voy a reseñar, «La lingua teatrale e la pittura», es en realidad un curioso replanteamiento de algunas ideas de «El texto en el texto» de obras precedentes<sup>19</sup>, esta vez en clave pictórica, lo que confirma una vez más su interés preferente por el tema. Es un trabajo publicado en el 79, traducido al italiano en el 82 y cercano pues al artículo sobre la inserción del 81 recogido en *La semiosfera* y en *Cultura y explosión*; Lotman además volvió a recuperarlo en su edición rusa de ensayos elegidos, ed. Aleksandra, 1993, 3 vols.<sup>20</sup>.

Ya he aludido a su interés por la duplicación como mecanismo generador de sentido. Al aplicar sus ideas sobre la inserción de un texto literario en

<sup>17</sup> Lotman, Y. (1998: 68-78).

<sup>18</sup> Lotman, Y. (1998: 91).

<sup>19</sup> El artículo «El texto en el texto» lo publica en *La semiosfera* y lo reedita también en *Cultura y explosión*; cf. Hernández Esteban, M. (2000).

<sup>20</sup> Tomo siempre estos datos de las notas que acompañan a las ediciones italianas que procuran fijar la procedencia de los textos traducidos, como buena norma editorial.

otro, acude a ejemplos de inserción en la pintura; y para precisar el mecanismo en la pintura, lo hace con ejemplos de su funcionamiento en textos literarios. Ahora insiste en ello partiendo de la idea de que el arte duplica la realidad, apoyándose una vez más en el espejo, en la metáfora del reflejo, y señalando la función que esta duplicación tiene de desencadenar la autoconciencia del arte: la imagen reflejada deja de ser una realidad y pasa al mundo de los signos, donde la conciencia humana la va a percibir como tal.

En el caso de producirse una doble duplicación, la duplicación en la duplicación, se desvela de manera evidente la no equivalencia entre el objeto y su imagen, y es cuando se aviva en la conciencia del receptor el «mecanismo mismo de la duplicación» (que el autor subraya), y se reconoce el proceso semiótico como algo convencional y no espontáneo, sino premeditado por parte del autor. En las artes figurativas, precisa, el proceso queda mejor evidenciado que en los textos verbales. Es algo ya señalado por él, que aquí subraya y aclara.

Lotman recuerda el mecanismo expresivo de *La Venus del espejo* citado en «El texto en el texto», y añade la mención del cuadro de Van Eyck, con la inserción del espejo en el cuadro: analiza cómo en *Las Meninas*, el pintor se relaciona con la realidad que está pintando, en el mismo espacio organizado y controlado<sup>21</sup>; y señala otros cuadros más que le permiten confirmar el juego, sus mecanismos y el evidenciarse del procedimiento que es lo que desencadena su fuerte expresividad: «es como si el procedimiento de figuración se separase de lo figurado. El procedimiento de figuración se vuelve el objeto de la figuración»<sup>22</sup>.

El autor sugiere en este capítulo múltiples ideas más sobre la relación del teatro y la pintura, o sobre la retórica, o se ocupa de los dibujos animados en otro análisis, o reflexiona sobre la belleza en el capítulo final. Pero baste aquí subrayar, para concluir, su interés decisivo hacia los procedimientos que hacen más asequible la recepción. En el caso de la inserción creo además que es la perspectiva del receptor el elemento clave que enlaza con el juego del emisor, desencadenándose un mecanismo de complicidad cuando el receptor capta el sistema con el que autor se ha divertido, y que involucra en el juego de algún modo también al receptor.

---

<sup>21</sup> Es ésta una mera alusión, porque tras las espléndidas páginas de M. Foucault sobre el cuadro velazqueño, que Lotman conoce, es evidente que poco más queda por decir. Cf. Foucault, M. (1967: 16).

<sup>22</sup> Lotman, Y. (1998: 101).

Como reflexión final cabe decir que, entre los múltiples aspectos que Lotman ha evidenciado y aclarado en la cultura contemporánea, está también la importancia decisiva que para la crítica de nuestro siglo ha tenido y tiene la función del momento de la recepción, reafirmada ahora en esta apertura suya hacia otras series artísticas, donde se apuntalan mutuamente sus apreciaciones también en este aspecto. En el ámbito semiótico resulta muy esclarecedor ver cómo éstas y otras muchas aplicaciones del crítico a otras series artísticas confirman su validez de forma recíproca, dentro del espacio más amplio de la cultura.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Corti, M. (1983): *La felicità mentale*, Turín, Einaudi.
- (1994): «Introduzione» a J. Lotman, *Cercare la strada*, Venecia, Marsilio.
- (1995), *Dialogo in pubblico*, Milán, Rizzoli.
- Foucault, M. (1967): *Le parole e le cose*, Milán, Rizzoli.
- Hernández Esteban, M. (2000): «Lotman y la inserción», en *El texto en el texto. Lecturas de géneros literarios*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, en prensa.
- Lotman, Y. (1985): *La semiosfera*, Venecia, Marsilio.
- (1993): *La cultura e l'esplosione*, Milán, Feltrinelli.
- (1994): *Cercare la strada*, Venecia, Marsilio.
- (1998): *La semiosfera*, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- (1998): *Il girotondo delle muse*, Bérgamo, Moretti & Vitale.
- (1999): *Cultura y explosión*, Madrid, Gedisa.
- Segre, C. (1996): «El testamento de Lotman», *Eutopías*, 113.
- (1998): «Presentazione» a J. Lotman, *Il girotondo delle muse*, Bérgamo, Moretti & Vitale.
- (1999): *Per curiosità. Una specie di autobiografia*, Milán, Einaudi.