

# El montaje como problema significante

Vicente Sánchez-Biosca  
Universidad de Valencia

## Lenguaje, texto, montaje<sup>1</sup>

El cine, la pintura, la literatura, el teatro, la danza, la ópera, o incluso la literatura o el arte en general son los objetos empíricos de los que hablamos. Objetos todos ellos que parecen transmitirse, que circulan en un universo determinado cargados de sentido o, cuando menos, susceptibles de verse provistos de él; objetos que competen, implican y hacen intervenir a sujetos coprometiéndolos a menudo con intensidad. Parece, pues, pertinente interrogarse por ellos en términos semióticos, es decir, movilizandolos las categorías de lenguaje, signo, texto y código. Hemos, por tanto, no ya ante la pintura, el cine, la literatura, el teatro y demás, sino ante los lenguajes, códigos, signos y textos que los informan y conforman. Al tomar esta decisión, sólo incidiendo en lo ya expuesto, los problemas, lejos de haberse disipado, comienzan a aparecer por todos los flancos. Y es que decir semiótica a secas no parece en la actualidad servir para explicitar tampoco demasiado un principio epistemológico, tal es el clima de confusión reinante.

Es un hecho usual recurrir al término lenguaje para aludir a modelos sistémicos distintos al de la lengua natural y, particularmente, para referirse a formas artísticas determinadas<sup>2</sup>. Ya sea desde una perspectiva general, ya sectorial, no produce extrañeza ninguna la irrupción terminológica de la expresión lenguaje aplicada a la pintura, al cine, al teatro, la ópera, etc. Ahora bien, si tales expresiones fueron durante mucho tiempo empleadas en un sentido más metafórico que literal o científico y equivalente a comunicativo, de sentido regulado o algo por el estilo, la semiología y el rigor científico que le era exigible tuvo que dotarlas pronto de un significado más preciso y comprometido. Desde este uso científico de la semiótica visual nació la distinción entre lengua natural y lenguajes,

---

1 Puede consultarse para una visión más desarrollada de lo aquí expuesto nuestro libro *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1991.

2 Incluso se ha llegado a postular el nombre de sistemas modelizantes secundarios para definir el arte. Véase Yuri Lotman: *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

con lo cual, aun admitiendo la constitución sistémica de estos últimos, no se procedía a un cuadro mimético que reprodujese en ellos los esquemas reconocidos y analizados en la lengua natural. Pese a todo, sí había en esta opción metodológica una firme decisión: dedicarse al estudio del sistema, desglosar sus correspondencias entre significantes y significados, sus reglas de transformación. Siguiendo la declaración programática de Saussure, la semiótica, al igual que la lingüística estructural, debía constituir el sistema en su objeto teórico. Así como el habla no era objeto teórico para la tradición saussuriana, tampoco el texto lo fue para la semiótica sistémica. No se trataba, con todo, de suponer que los textos eran meros lugares mecánicos de plasmación de los signos previstos en la lengua o en el sistema. Pero, por mucho que el análisis de textos lograra resultados sagaces en el plano estilístico, el marco teórico había sido decidido mucho antes. Un sistema estático, inamovible, indiferente a la relación productiva de los signos era matizado por sistemas menos cerrados que fueron denominados hipocodificaciones o por el cruce de varios sistemas en determinadas manifestaciones textuales.

La situación que se creó fue sumamente extraña: si el objetivo era el estudio del sistema, éste no podía ser abandonado en ningún momento del desarrollo; sin embargo, la deliberada mezcla de signos, códigos y sustancias significantes que presentaban algunas formas de discurso, como el teatro, el cine o la televisión, forzaba a ampliar constantemente el marco teórico sin modificarlo en lo esencial. Así, surgió la hipótesis que supone la existencia de códigos no específicos a ningún arte en particular, sino que eran compartidos por muchas de ellas. Con ello se admitía algo realmente importante: la heterogeneidad de los códigos en contra-posición con un código único y constitutivo —como el de la lengua natural— y, enseguida, su cruce y articulación con otros específicos<sup>3</sup>. Habíamos alcanzado un punto extremo de la caracterización: incluso si se admitía la relatividad histórica de ciertos códigos narrativos (por ejemplo, la celebrísima gran sintagmática del film narrativo propuesta por Christian Metz), incluso si se era receptivo al cruce de códigos (combinaciones específicas de códigos no específicos de Emilio Garroni), el texto continuaba siendo un lugar ignorado por la teoría, válido para la estilística,

3 El itinerario representado por Christian Metz demuestra hasta dónde alcanzan sus correcciones y en qué aspectos el espíritu formalizador se mantiene fiel a sus principios. Puede consultarse con este fin *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971 (reeditado en 1977 en Albatros con modificaciones considerables en torno a la noción de lenguaje), *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1978, donde figura el texto inaugural "Cinéma: langue ou langage?". Y también "L'étude sémiologique du langage cinématographique: a quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?" in *Essais sémiotiques II*, Paris, Klincksieck, 1977 (texto de 1973). Una respuesta crítica de envergadura fue formulada por Emilio Garroni en *Proyecto de semiótica*, Barna, Gustavo Gili, 1975.

pero inútil para la teoría<sup>4</sup>. Y es que, a fin de cuentas, detrás de esta investigación semiológica subsistía la búsqueda de una 'especificidad': que dicha especificidad del cine se identificara con un hecho de lenguaje, en lugar de un rasgo espiritualista como en las teorías formativas, no obsta para que el carácter normativo fuera una exigencia del paradigma teórico y no una elección que pudiera formularse en cada caso. El azar quiso que la noción de signo, la validez del código y el peso de lo sistémico, del lenguaje y de lo normativo, cayeran en picado desde el interior de la semiótica aquejados del mismo golpe mortal, justo el que estaba marcado por la irrupción de la problemática de la escritura. La pregunta varió de objeto.

Pretender, sin embargo, que los trabajos de toda una inmensa producción a cuya cabeza se destacaban los de Julia Kristeva, Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault y tantos otros, decisivos para esta inversión epistemológica de la que hablamos, fueron seguidos con posterioridad sin contradicciones es algo más que ilusorio. Hoy se incluyen planteamientos epistemológicos muy diversos incluso bajo el mismo epígrafe de la semiótica de cuño textual, por lo que deberemos esclarecer con la mayor brevedad posible cuál es la irrupción a la que aludimos. El texto, considerado plasmación mecánica del lenguaje o, en su caso, de cruce y articulación de los lenguajes y códigos, se presenta ahora como el espacio en el cual el significante se trabaja y, por tanto, donde la previsión lingüística, la fijeza de las correspondencias, estalla en mil pedazos. Lejos de constituir un lugar secundario y aplicativo, se torna el lugar privilegiado de los conflictos: por una parte, de aquél en el que se encuentra dramática o gozosamente el lenguaje con el sujeto y, por consiguiente, donde se asume el reto de expresar el deseo o dar cabida al mismo, para lo cual —lo sabemos desde el psicoanálisis— no hay jamás palabra adecuada; por otra parte, el texto se presenta igualmente como el lugar de encuentro—y, por ende, también de desajuste— entre el lenguaje de otro y un sujeto, ahora lector, con su deseo y su vivencia del lenguaje; por último, y como consecuencia de lo anterior, el texto no podrá ser garante de nada, sino más bien un lugar de incertidumbres, donde la palabra, o bien rebasa al sujeto o bien no le alcanza. Palabra y sujeto, decimos, son los signos de un problema que escapa a toda normativización, que escapa incluso a la ley del lenguaje porque, aun teniendo su punto de anclaje en la normativa, el discurso se puebla de algo que desborda al lenguaje, algo que desconoce las

---

4 Célebre es la polémica en torno a las articulaciones del código cinematográfico que enfrentaron a Umberto Eco y a Pier Paolo Pasolini. De éste cabe citar: "Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad", donde plantea la doble articulación en el cine. Eco responde con la idea de una triple articulación en "Sobre las articulaciones del código cinematográfico", ambos en A.A.V.V., *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971.

distinciones propias de éste, algo que, en términos lacanianos, obedece a un régimen de identificaciones imaginarias.

El texto, espacio donde se ejercita la escritura, no es ya un lugar mecánico en el que se plasma un número finito de signos, sino un ámbito donde el lenguaje vive y trabaja, donde —valga la expresión literal— la palabra 'se encarna', se hace carne<sup>5</sup>. Y no se trata de ese lenguaje identificable en los sistemas cerrados de signos, sino igualmente en todo aquello que configura el orden simbólico, el orden del sentido en nuestro mundo, ya se encuentre rigurosamente organizado, ya abierto y deficiente. El significante, pues así llamamos a este lenguaje que vive en contacto conflictivo pero crucial con los sujetos, se transforma y se desdobra, acude a otras voces y las desmiente, busca ecos y cobra un inesperado sentido en ellos. A tenor de lo dicho, el texto, la escritura, nombran y constituyen en objeto teórico a quien habla (o a lo que habla, por desprendernos de la noción antropomorfa), es decir, a la enunciación, y, por otra parte, a la intertextualidad, es decir, al diálogo más o menos audible pero siempre interminable que el texto establece con otros textos. En suma, en el texto, tal y como lo entendemos nosotros, vive un sujeto preso y, al mismo tiempo, voces que pertenecen a otros textos y otros sujetos distintos. El desarrollo de ambas tendencias nos legitimará para definir el lugar asignado al montaje. Pero antes convendría intentar extraer algunas consecuencias importantes.

### Enunciación e intertextualidad

La voz enunciación designa el acto por medio del cual un locutor se apropia del aparato formal de la lengua y emite un enunciado; acto que deja en el propio enunciado las huellas que permiten reconocerlo<sup>6</sup>. Sin embargo, no se trata de un acto cualquiera, pues si —como sabemos— el sujeto se constituye en el lenguaje, es decir cobra su orden primero en la ley del orden simbólico, la enunciación constituye el acto crucial a partir del cual un conjunto estático de virtualidades —la lengua— se convierte en algo vivo, activo e irreplicable: un discurso. Y he aquí lo decisivo del

5 Tal es, por ejemplo, la posición de Julia Kristeva en *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978 (original francés de 1969). Particularmente los capítulos titulados "El texto y su ciencia" y "El engendramiento de la fórmula", en los volúmenes primero y segundo respectivamente. Un proyecto de trabajar entre semiótica textual y psicoanálisis se encuentra en su texto *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

6 Véase Emile Benveniste: *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971. Particularmente "De la subjetividad en el lenguaje" (volumen primero) y "El aparato formal de la enunciación" (volumen segundo). Roman Jakobson insistió en analizar las huellas del acto de enunciación en el enunciado verbal en su "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso" in *Ensayos de lingüística general*, Barna, Seix Barral, 1975.

asunto: el discurso no sólo implica al lenguaje, instrumento socializado por excelencia, sino que convoca una subjetividad. Más precisamente, el discurso nace del encuentro entre unas sustancias psíquicas ajenas al lenguaje, sometidas a regímenes de identificaciones imaginarias complejas, y una realidad regulada por el orden simbólico. Un pacto nace de esa contradicción; un pacto que abrocha el deseo de quien habla con lo social que hay en el lenguaje, si bien el acuerdo es siempre inestable y, en consecuencia, la palabra jamás será plenamente ajustada ni objetivable. Tal circunstancia hace que el discurso, en tanto producto de un acto, sea siempre irrepetible y se pueble de identificaciones, de censuras o de vivencias no lingüísticas hacia el lenguaje por parte del sujeto hablante, génesis del aparato retórico en buena parte intransferible del sujeto.<sup>7</sup> Nada resulta más espinoso desde un punto de vista teórico que este desajuste constante del oyente o el espectador pues convoca igualmente su subjetividad. Si el lenguaje responde a una ley de intercambio y la idea de valor domina sus registros, el discurso está repleto de tachaduras, pues en él interviene como acicate el deseo, incierto como se sabe, dispuesto a jugar sus bazas. En suma, una teoría del lenguaje concebido exclusivamente como sistema jamás sería capaz de explicar cómo se producen los textos.

El estudio de la enunciación, por tanto, en lugar de hablarnos tan sólo de cómo un sujeto determinado toma la palabra, nos revela igualmente de qué modo un texto construye un sujeto o, si se prefiere, un simulacro del mismo. Decidir que dicho sujeto sea vertebrador del texto, que su razón atenace el sentido hasta hacer plena la palabra, es tan ilusorio como suponer una plenitud del sujeto en el lenguaje, es decir en lo social. Es posible, entonces, que el texto se abra a voces contradictorias, que se resista a la clausura, que, en pocas palabras, los atributos del sujeto cartesiano, sin problemática, no sean capaces de agotar una palabra que, muy por el contrario, es la que le da carta de naturaleza y sentencia su propia existencia, más allá de la cual el sujeto es todo locura<sup>8</sup>. El

---

7 Esa es la idea de sutura, el broche que une el registro imaginario con el orden simbólico. Aunque la bibliografía es inagotable, pueden consultarse dos textos de Jacques Lacan: "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" y "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" in *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1972.

8 El discurso psicótico ha sido, desde el punto de vista del análisis del significante, ejemplar y ha concentrado abundantes estudios. En él la palabra se concibe fuera de las correspondencias legislativas que la apresan y el sistema de desdoblamientos retóricos (metafóricos y metonímicos) se propaga de modo cancerígeno. Véase A.A.V.V., *Folle vérité. Vérité et vraiesemblance du texte psychotique*, Paris, Seuil, 1973. Muy particularmente este tratamiento del significante está implícito en Sigmund Freud: "Observaciones sobre un caso de paranoia (dementia paranoides) autobiográficamente descrita. Caso Schreber" in *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, cuarta edición, 1982. Y ya

psicoanálisis nos enseñó cómo en el sujeto hablan voces que él desconoce, cómo el hablante no es responsable forzoso de su texto ni sanciona su sentido desde la razón, sino que ésta surge a menudo por la inmensa labor oscura pero infatigable del inconsciente. En suma, no sólo el texto, producto de un acto de enunciación, es irrepetible y merece toda nuestra atención en cuanto objeto teórico, sino, además, no es el sujeto hablante el responsable último del sentido que él cree producir<sup>9</sup>.

¿Qué duda cabe, entonces, de que la apertura de la problemática de la enunciación (o, al menos, su resurgir en la actualidad) es el resultado inevitable de la irrupción de la escritura? Lo que en ella se ventila es un trabajo, un esfuerzo, una adecuación y/o una angustia. Y no puede extrañar que este delicado acto que implica de raíz al sujeto se complejice cada vez más afectando a materias significantes muy estratificadas como son algunas formas artísticas, particularmente el cine, donde la regresión imaginaria y especular obliga a una sutura más compleja con lo social, con el orden simbólico. Pero dejemos esto para otra ocasión.

Trasladémonos ahora al otro aspecto indicado: la intertextualidad. Nada menos original en la actualidad que afirmar que la originalidad no existe. Conviene, en consecuencia, ir algo más allá del tópico corriente y señalar que la misma noción de originalidad puede ser fechada en la historia occidental y surge con la eclosión del mundo renacentista, ligada al concepto moderno de hombre y, en un sentido artístico, logra su más plena, aurática y también contradictoria manifestación en el instante previo a su disolución: el arte romántico. Fuera de estos parámetros, difícilmente parece lícito apelar a lo original ni como criterio valorativo ni como modelo del quehacer artístico. No es extraño que en el Medioevo incluso la tradición culta se reconociera a sí misma como una reformulación de textos anteriores; de ahí que el sentido medieval de términos como 'scriptor', 'compiler', 'commentator' o 'autor', si bien denota actitudes distintas respecto a los textos anteriormente escritos, jamás deja de ser comúnmente admitido que el escritor medieval es un transmisor y combinador por muy abundante que sea su intervención en un texto determinado. E, igualmente, por la frontera superior, la irrupción de la vanguardia, en cuanto instante radicalmente expresivo de la modernidad, pone de manifiesto el escaso valor concedido a la propiedad intelectual y artís-

---

centrado en la función del significante puede consultarse el texto de Lacan, *El seminario III. Las psicosis*, Barna, Paidós 1984. Véase también su aplicación al discurso televisivo por Jesús González Requena: *El discurso televisivo. Espectáculo de la postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1988. Y Vicente Sánchez-Biosca: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.

9 Un caso extremo de lo que decimos puede hallarse en cierta literatura fantástica del siglo XIX, de Edgar Allan Poe a Guy de Maupassant, de E.T.A. Hoffmann a Novalis.



tica sobre la palabra hasta el punto de practicar el *collage* poético, el fotomontaje, la amalgama teatral o teatro de atracciones, etc., es decir, apelar a la autoridad de las voces, discordantes por demás, de los otros.

Sea como fuere, lo cierto es que la semiótica ha procedido a un abordaje de dicho problema en el interior de una estructura coherente, acuñando para dicho fenómeno la noción de intertextualidad. Ahora bien, tal concepto ha sido tan frecuentemente citado que se ha convertido en una suerte de palabra mágica que lo resuelve y certifica todo, pese a su evidente ambigüedad. Bautizada por Julia Kristeva a raíz de su lectura de Mijail Bajtin, la intertextualidad designa dos ideas al parecer bastante distintas, aunque tal vez complementarias o, al menos, no necesariamente contradictorias: por una parte, una cualidad de todo discurso, a saber, el hecho de que cualquier palabra pronunciada, cualquier texto producido, encuentra tarde o temprano, consciente o inconscientemente, otros discursos, otras palabras a su paso y que, si apuramos la idea, dicho discurso se construye en un lugar de cruce, de superposición en relación a todos los demás. Por otra parte, con el término de intertextualidad se alude también al tratamiento específico que un texto hace de otros anteriores, a la relación entre dos o más enunciados concretos, a la forma bajo la cual se manifiestan las referencias, citas, perversiones, ironías, etc. que viven en un enunciado procedentes de otros enunciados, géneros de discurso, medios de expresión, comunicación, dispositivos, etc. anteriores. Esta segunda acepción denota una versión consciente, explícita y concreta de la cualidad universal que caracteriza a la escritura hasta el punto de que algunos autores han preferido reservar el titular de intertextualidad para referirse sólo a ella.

Ahora bien, si hemos advertido que la intertextualidad posee un valor epistemológico a la hora de enfrentarnos con la obra de arte, dicha dimensión debe informar y acompañar a los análisis de las formas concretas en que se comportan los textos entre sí, en su mutua relación. De acuerdo con ello, el frecuente intento por catalogar y taxonomizar las formas de cita que tienen lugar entre distintos textos no puede dar lugar a la pérdida del horizonte epistemológico que convertiría a la intertextualidad en una forma sofisticada y pretenciosa, pero poco más, de la crítica de fuentes a la que, a fin de cuentas, pretendía desterrar, si bien desde esta perspectiva se conquista una envidiable comodidad, pues no ha de vérselas con enunciados insuficientes y abiertos<sup>10</sup>. Nuestra posición insiste en perma-

10 Algunas de las más ilustres tentativas son las de Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, Antoine Compagnon. *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, Laurent Jenny "La stratégie de la forme" in *Poétique* 27, Paris, 1976 o Michel Riffaterre, ed. *Intertextuality. Third International Colloquium on Poetics*, New York, Columbia, 1979. El tema está tan de moda en la teoría última del discurso que los mismos textos de

necer fiel a aquella definición de Bajtin que decía: "No existe enunciado que se encuentre desprovisto de la dimensión intertextual (...). Cualquiera que sea el objeto de la palabra, este objeto, de una manera u otra, ya ha sido dicho; y no podemos evitar el encuentro con los discursos anteriores sostenidos sobre este objeto. La orientación dialógica es, por supuesto, un fenómeno característico de todo el discurso. Es el objetivo natural de todo discurso vivo. El discurso encuentra el discurso de otro por todos los caminos que le llevan hacia su objeto, y no puede dejar de entrar en interacción viva e intensa con él. Tan sólo el Adán mítico, el cual abordaba con el primer discurso un mundo virgen y todavía no dicho, el solitario Adán podía realmente evitar por completo esta reorientación mutua en relación al discurso de otro que se produce en el camino del objeto"<sup>11</sup>. Precisamente lo decisivo de la intertextualidad, desde la óptica en que hemos decidido situarnos nosotros, es que, al afirmarse en el discurso en lugar de hacerlo en el código, en la lengua, al establecer su peso en los enunciados (e implicar de lleno a la enunciación) y no a las virtualidades del sistema, participa de este viraje hacia el texto, acontecido en la semiótica moderna, pero ampliando éste hacia la idea de diálogo. Paralelamente a ello, al debilitar las fronteras del texto, al hacerlo deudor de su intertexto, con el que dialoga infatigablemente, la originalidad, ese atributo irrenunciable del sujeto humanista y racional, se pone en entredicho desde el punto de vista más teórico posible. El texto es, pues, un cauce que rebasa al sujeto que lo firma y se deja habitar por voces que le vienen de fuera, a menudo incontroladas. El análisis textual resultante se convierte en la operación más ambiciosa, pero también más incierta, posible. Los lenguajes no son apoyaturas innegables, la voluntad de los sujetos que enuncian es insuficiente e incluso la plenitud del enunciado resulta imposible y abre sus puertas a otros textos. Cohabitación de textos, insuficiencia de los sistemas y deficiencia de los sujetos hacen rica y apasionante la aventura del análisis textual.

A pesar de lo expuesto, parece evidente que los principios generales no pueden mantenerse en el terreno abstracto, sino que necesitan de aplicación, pues en ella son susceptibles de descubrirse las diferencias que a los textos concretos competen. Es decir, que se impone un difícil y

---

tendencia deconstruccionista, tan abundantes, recurren a menudo a la intertextualidad.

11 Reproducido en la selección de Tzvetan Todorov: *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 98. Para desarrollar esta idea pueden consultarse, de Bajtin, *Problèmes de la poétique de Dostoievski*, Lausanne, L'Age d'homme, 1970, así como la edición al cuidado de Holsquit, *The Dialogical Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981. En estos trabajos se amplía la noción de texto polifónico). La recuperación por Julia Kristeva de esta noción bajo la forma del 'ideograma' es más dudosa, pero tiene la virtud de sustituir la vaga idea de contexto por esta función intertextual (Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barna, Lumen, 1974, pp. 15-16).



precario equilibrio: si poco antes advertíamos sobre la necesidad de no perder de vista la dimensión epistemológica de la intertextualidad, ahora deberíamos insistir en no solazarnos confortablemente en ella, sino indagar en las formas históricas concretas que asume la cita, pues estas diferencias han dado lugar a una curiosa forma de desmembración en los textos modernos que mucho tendrá que ver con las formas de reproductibilidad técnica y con la serialidad. Lo que sí habrá podido advertir el lector es la convergencia nada forzada entre la crisis que anuncia la problemática de la enunciación —de la subjetividad todepoderosa humanista— y lo inconcluso del texto manifiesto en el diálogo intertextual.<sup>12</sup> El texto no sólo se ha convertido en el núcleo teórico de esta concepción, sino que ha mostrado sus fallas y éstas —como veremos enseguida— son de signo histórico.

### El montaje entre enunciación e intertextualidad

Retengamos dos consecuencias extremas, siguiendo con las premisas recién asentadas: por una parte, un texto que desborda al sujeto que lo produce poniendo de relieve la incapacidad de éste para darle un sentido inequívoco, un texto en el que resuenan voces que el propio sujeto desconoce y, en consecuencia, un texto que muestra la impotencia del sujeto para clausurar la operación de sentido. Es éste un texto que cobra sentido más allá del sujeto, que habla más de lo que le impuso la voluntad de quien lo produjo; por otra parte, ese mismo texto considerado como una amalgama de citas, como un mosaico de voces que remiten a otros textos anteriores o coetáneos, sin los cuales el sentido no puede completarse y, por tanto, sólo es capaz de significar trabajando con lo que otros han dicho. La primera idea nos abre a un universo repleto de actualidad en la modernidad. En efecto, nada más evidente al filo de la modernidad que la crisis de ese sujeto humanista y racional, que antaño vivía la ilusión de regular el universo simbólico y aplicarle sus atributos lingüísticos y significantes, y ahora ha caído en el desdoblamiento continuo. Nietzsche, Marx y, sobre todo, Freud fueron sus verdugos. La segunda idea nos ofrece un panorama complementario, habitado por la descomposición del significante artístico y literario hasta el punto de convertirse en un fenómeno que inunda la superficie misma de los textos. No se trata ya de un rasgo profundo, sino de una explícita incapacidad de otorgar coherencia: la obra se resquebraja y su más elevada expresión es el *collage*, el fotomontaje o la poesía como mosaico. En ambas ideas converge una tercera: la pérdida de la centralidad y coherencia del texto. Falto de un sujeto, una razón, que le otorgue coherencia, el significante se

12 Acaso las formas del *pastiche* postmoderno, expresión del cinismo e indiferencia para con la procedencia de los textos y el desinterés estructural, sea un motivo digno de retenerse. Puede consultarse nuestro "Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el *pastiche*" in *Discurso 2*, Sevilla, 1988.

despedaza, anuncia la pérdida del atributo del sujeto —la originalidad— al tiempo que la proclamación de la amalgama como única forma de expresión. Y el texto resultante del proceso analizado es una forma extrema, pero perceptible, de una constante teórica.<sup>13</sup>

Son éstos dos rasgos que no nacen con la modernidad, sino que pueden recorrerse en otras épocas, pero —eso sí— que encuentran en la modernidad su razón última: la crisis de la razón, del sujeto y de la coherencia que éste otorga dan lugar a un texto maltrecho, abierto y que exhibe sus hilos. Para dar cuenta de esta operación que conduce desde lo teórico, desde la semiótica que no da la espalda al psicoanálisis, hasta el episodio histórico de la modernidad, no encontramos mejor herramienta teórica que el montaje. Pues el montaje nos habla, en primer lugar, de una amalgama: afirmando la heterogeneidad de los componentes significantes, insistiendo en su diversa procedencia y su carácter incompleto, pone el acento en la doble operación del análisis y la construcción sin omitir la heterogeneidad, sino, antes bien, subrayándola. Por otra parte, ocupa con todo rigor el lugar de un sujeto, pero convirtiéndolo en un efecto de sujeto, en la medida en que aparece como dispositivo técnico en el vacío dejado por una figura antropomórfica. El montaje aparece, así, como el único sujeto de la enunciación del texto moderno y expreso abiertamente en su superficie; por otra parte, el montaje da buena cuenta de todos estos ingredientes múltiples de la obra que no encuentran la forma de borrarse, de homogeneizarse y, por mucho que lo intenten, siempre dejan visible a la lectura la amalgama de la que nacieron. El montaje aparece, desde un punto de vista teórico, como la huella de una doble deficiencia y es ésta la que le ofrece un poder especialmente intenso a su localización histórica.

Sólo gracias a esta doble deficiencia, el montaje podrá, en una segunda operación teórica de abstracción mayor, constituirse en algo que ha informado siempre a la obra de arte, pero —es necesario decirlo— que se mantuvo convenientemente oculto, sin exhibirse y, por tanto, impidiendo establecer las claves de su lectura.

---

13 Sintomáticamente, el montaje vuelve a estar de moda. Es algo que conecta con lo postmoderno. No en vano lo refleja Omar Calabrese en un libro que es, a su vez, un montaje (*L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987). El neobarroco, el supermanierismo, el resurgir eisensteiniano, la escritura fragmentaria, etc.

# Lenguas, literaturas, sociedades

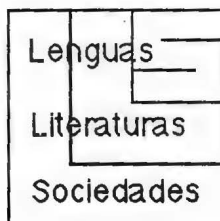
Cuadernos hispánicos

vol. 4

1993

Dirección del volumen:

Fernando de Diego



Presentación .....	9
<b>Vicente Sánchez-Biosca</b>	
El montaje como problema significativo .....	11
<b>Gastón Lillo</b>	
Las rupturas estéticas y discursivas en la América Latina de los años 60	23
<b>Franklin García</b>	
Vista del amanecer en el Trópico como Literatura cinematográfica.....	31
<b>Sonia Thon</b>	
De la literatura al cine y viceversa.....	49
<b>Carmen Blanco-Villalba</b>	
Lenguaje novelesco, lenguaje cinematográfico: La Colmena de C.J. Cela y su adaptación al cine .....	57
<b>Enrique Manchón</b>	
La ira de Aguirre en el río de Herzog. Del discurso histórico al fílmico..	67
<b>Antonio Garrido</b>	
La "elocutio" en José Gómez Hermosilla .....	75
<b>José Antonio Giménez Micó</b>	
Todas las sangres de José María Arguedas. Síntomas de una reordenación de la hegemonía discursiva .....	93
<b>María José Giménez</b>	
El aparato de la enunciación de Beatus Ille de Antonio Muñoz Molina .	103
<b>Mónica Zapata</b>	
Bestiaries: Un conte de Silvina Ocampo .....	113
<b>Daniel Castillo Durante</b>	
Abaddón el exterminador de Ernesto Sábato o la novela como frontera epistemológica .....	129
<b>José María Fernández Gutiérrez</b>	
Género galante en la Colección de la "Novela Cortés" .....	137
<b>Mirta Camandone de Cohen</b>	
Reengendro del decir. Seis calas fulgentes de poesía española en castellano .....	153