

Entrevista a Jorge Lozano

# La semiótica es un método, un modo de recorrer, de ver y describir

Mariangela Giaimo

Fotos: Pablo Porciúncula.

Es uno de los autores más importantes de la semiótica española. Tiene diferentes líneas de análisis, como textos mediáticos, semiótica del arte, comunicación de masas y semiótica de la moda. Discípulo de Umberto Eco, reivindica su oficio como un caballero templario. "La aportación de la semiótica, explicitada o no, aceptada o rechazada, ha sido irreversible en los estudios de comunicación", afirma con dureza, ya que esta "estudia los fenómenos de codificación y decodificación. Ese proceso es central en la teoría de la información, si bien esta abandona el problema del significado. Nosotros además pensamos cómo se realiza la interpretación". Esta entrevista profundiza en ese *nosotros*, la relación con otras ciencias sociales, la multiplicidad de "objetos" de estudio y la importancia del *tiempo* como conformación de significaciones compartidas, entre otros temas, a pocos meses de su presentación en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica.

*He is one of the most important authors in Spanish semiotics. He pursues different lines of analysis, such as media texts, art semiotics, mass communication and fashion semiotics. A disciple of Umberto Eco, he vindicates his craft like a Knight Templar. "The contribution of semiotics, whether explicit or not, accepted or rejected, has been irreversible in communication studies", he asserts sternly, since "it studies coding and decoding phenomena. This process is the core of information theory, even if it discards the problem of meaning. Furthermore we reflect on how interpretation is performed." This interview delves into that we, the relationship with other social sciences, the multiplicity of "objects" of study and the importance of time as a structure of shared meanings, among other subjects, only a few months after his presentation at the Faculty for Human Sciences of the Catholic University.*



Mariangela Giaimo::  
Departamento de  
Comunicación, Facultad de  
Ciencias Humanas,  
Universidad Católica del  
Uruguay, Uruguay.  
[mgiaimo@ucu.edu.uy](mailto:mgiaimo@ucu.edu.uy)

**¿Cómo pasó de la historia a la semiótica?** Es tan banal como lo siguiente: Había empezado a estudiar física de la mano del gran físico español Salvador Velayos. Maravilloso profesor. Pensaba que yo iba a ser una esperanza en la física española, pero era francamente malo en matemáticas. Estaba muy mimado, ya que en ese momento yo estaba enfermo de tuberculosis y él me llevaba y traía a las clases. Al mismo tiempo, quería hacer teatro. Eran tiempos de fin del franquismo, así que, como estaba malito, decidí mezclar mis estudios con mi compromiso político. Dentro de la locura decidí que estaba llamado más para las humanidades. Entré a la facultad a estudiar filosofía, pero mi opción política me obligó a estudiar historia porque así podía intervenir más en la sociedad. Contra todo pronóstico, me vi estudiando historia moderna y contemporánea. Al mismo tiempo iba leyendo en el Ateneo de Madrid algunas aproximaciones a la semiótica. La única ventaja que tuvo el ser antifranquista en este país fue que leíamos con devoción. Militábamos en la lectura. Recuerdo haber leído *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco. Entonces pensé que la historia contemporánea tenía que dar cuenta de fenómenos de la comunicación masiva. Mientras que en el Ateneo todos estudiaban el modelo de producción asiático, yo leía a un Gillo Dorfles que hablaba de Rita Pavone, un Eco de Superman o un Jean Baudrillard de un sistema de los objetos. Empecé a estudiar los parientes pobres de la cultura mientras intentaba escribir mis primeros ensayos, como sobre el teatro chino de Manolita Chen. Me divertía muchísimo el *kitsch*.

**En ese momento en España, ¿la semiótica era una disciplina ampliamente difundida?** Curiosamente la semiótica empieza con los arquitectos. En Barcelona estaban atentos al estructuralismo, a aquello que se llamaba *la semiología*. Baudrillard, por ejemplo, fue muy importante en aquellos años porque era discípulo

de Henri Lefebvre (un viejo marxista experto en urbanismo). Era al mismo tiempo una especie de filósofo y sociólogo y gran conocedor de su materia semiótica. Aquí se lo llamó luego “Bodriolard” o “Ladrillard”, con esa cosa iconoclasta española de que ante cualquier pensador mejor destruirlo, no vaya a ser que nos contamine. Hubo personas extraordinariamente interesadas. En esa ciudad había una confluencia entre estética, arquitectura y filosofía. Eso conectó con la semiología. Todo el mundo conocía a Eco y a Roland Barthes. No era un conocimiento profundo de Saussure, Hjelmslev o Greimas. Era un acercamiento estructuralista y protosemiótico a los fenómenos de la cultura de masas.

**Las ciencias sociales siempre están en debate epistémico. En ese contexto, ¿cuál es el estatuto de la semiótica y por qué?** A mí no me preocupa cuán científica sea la semiótica. Lo que sí me interesa es como método. Es un modo de recorrer. Un modo de ver. De describir. Hoy en las ciencias sociales hay una tendencia exagerada al eclecticismo. Incluso es muy simpático que los textos científicos empiecen con citas literarias. ¿Cuántas citas de Borges hay en textos literarios? ¿Cuántos estudios ha habido sobre la metáfora en las ciencias? ¿Cuántos trabajos hay sobre el mito de la inmaculada percepción? En la semiótica decimos: solo tenemos un método que permite describir los sistemas de significación, descubrir cómo se produce el sentido; sin embargo, somos completamente eclécticos en el objeto. Claro, en este momento dirijo tesis sobre diferentes temas. No es porque yo sea un disperso, sino porque nuestra preocupación es poner en funcionamiento un solo método. El objeto puede ser cualquiera.

**Ese método, ¿qué brinda a la esfera de las prácticas profesionales?** Sin dudas, tenemos actividades

semióticas todos los días. Uno no tiene incorporada en su vida cotidiana la medición de funciones matemáticas que estudió. Uno hace su problema de adición, suma y poco más... En cambio, nosotros sabemos que en nuestras prácticas cotidianas se activan mecanismos incorporados diría casi inconscientes, no explícitos, del funcionamiento en la sociedad. En los fenómenos de la intuición y de la explicación aparece el funcionamiento signico. Los cazadores utilizan la semiótica, los perros, todos. Hay que explicitarlo.

Recién planteó que el método semiótico posee varios objetos de estudio. Es indudable la relación de esta mirada con el arte. ¿Qué peso tiene ese objeto? Es fundamental. Hasta hace poco tiempo tenía pavor a la semiótica visual y a analizar con método la imagen. Me explico. Hay dos líneas que predominan en la semiótica: una de corte estrictamente lingüístico, que cuenta a Saussure como su fundador, con sus autores posteriores que dan nombre a la semiótica generativa, y luego una semiótica interpretativa de Charles Sanders Peirce, que ha representado brillantemente Eco, cuya base es la lógica y la dimensión inferencial.

Aun reconociéndome como discípulo de Eco, entendía que el método más importante es el greimasiano [de Greimas] porque me permite abordar cualquier texto. Tiene el funcionamiento de la lingüística como disciplina madre que permite ver el funcionamiento de la organización textual. Para decirlo de un modo muy claro: sabemos lo que es un fonema, sabemos cómo se inventa, sabemos que un *hum* dicho por un niño como respuesta a una maestra tiene un sentido importante y ¡ni siquiera es una especie de onomatopeya! Pero no sabía cómo segmentar lo visual. Hoy ya hice más las hipótesis de la semiótica de la cultura de Yuri Lotman. Este fue capaz, como Eco, de concentrar un método de

análisis de textos y al mismo tiempo una preocupación por las inferencias. Alterna Saussure y Peirce. La semiótica del arte ha permitido un avance incommensurable en los estudios semióticos. La semiótica heredera del estructuralismo, que trabajaba solo con la sincronía y se olvidaba de la diacronía, a través de la semiótica del arte se empieza a preocupar por el funcionamiento temporal.

Es el tiempo lo que caracteriza a muchos elementos en el arte. Y es la semiótica aplicada a este texto que lo realza. El arte es, desde la concepción de la semiótica de la cultura, el hijo de la explosión. El arte se puede explicar desde la explosión de sentidos: una discontinuidad de la temporalidad que hace que la propia obra de arte aparezca como un acontecimiento. Eso es lo que ha rechazado la historia. Curiosamente se da esta paradoja: la semiótica asume el tiempo y la historia abandona el tiempo para trabajar con estructuras. En mi caso trabajo con ambas miradas. Eso es normal. Por eso, en el próximo congreso de la Asociación Española de Semiótica el tema es “Semiótica e historia”.

Estamos en un momento fundamental. La semiótica no debe trabajar solo para las ciencias sociales, sino que estoy convencido de que hay una tendencia que la va a llevar a la historia. El trabajo del historiador es semiótico, es decir, convertir en signo, dar sentido a algo que previamente no lo tenía, y la semiótica necesita indagar en los esquemas de significación y la producción de sentido. Esta conexión es muy fuerte.

Usted está abriendo la *caja negra de la construcción del conocimiento científico*, en este caso con la historia. Cuando me dediqué a la historia y a la semiótica me miraban muy raro porque hacer análisis semiótico por fuera de la literatura era extraño. Los

Jorge Lozano

Es licenciado en Historia por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Doctor en Historia por la UCM. Catedrático de Teoría de la Información en la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM. Desde el 2008 dirige un grupo de investigación de "Semiótica de la cultura". Desde octubre del 2013 preside la Asociación Española de Semiótica.

En este momento se encuentra trabajando sobre Wikileaks, su relación con el secreto —mentira, verdad y falsedad— y sobre la transparencia. Estos son valores que poseen los ámbitos del *hackery* del tecnoactivismo. Investigador principal del proyecto I+D "El fenómeno Wikileaks en España: un análisis semiótico y mediológico".

Ha investigado sobre "La construcción del acontecimiento: Arte, medios de comunicación e historia del presente" (UCM), "La construcción del acontecimiento: El discurso histórico de la prensa española frente a los atentados del 11M" (UCM), así como junto a Paolo Fabbri, Giovanni Manetti y Mauro Wolf desarrollaron: *La persuasione: modelli ed analisi sui funzionamenti discursivo nelle comunicazioni di massa*, Radio Televisión Italiana (RAI), publicada por Servizio Opinioni n.º 365.

En el 2010 dirigió el I Congreso Internacional de Semiótica de la Cultura: Análisis y Nuevas Perspectivas (GESC, UCM y Fundación

Ortega y Gasset), fue *chairman* en la mesa redonda "La fotografía, oggetto teorico e pratica sociale" (Congreso de la Asociación Italiana de Semiótica, Roma) y pronunció la conferencia inaugural del Máster Oficial de Periodismo y Divulgación con su discurso "Persuasión, seducción, traducción: El caso de Helena de Troya" (Facultad de Ciencias de la Información, UCM).

Algunas de sus publicaciones:

*Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual* (con C. Peña-Marín y G. Abril). Madrid, Cátedra, 1982.

Prefacio a *Sociologías de la vida cotidiana*, de Mauro Wolf. Madrid, Cátedra, 1982.

*El discurso histórico*. Madrid, Alianza Universidad, 1987 (edición italiana en Palermo, Sellerio, 1992).

"Figuras de seducción", en F. Savater (ed.), *Filosofía y sexualidad*. Barcelona, Anagrama, 1988.

"La mentira como efecto de sentido", en Castilla del Pino (ed.), *El discurso de la mentira*. Madrid, Alianza Universidad, 1988.

Introducción a *La galaxia Gutenberg*, de Marshall McLuhan. Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.

Prólogo a *Cultura y explosión*, de Yuri Lotman. Barcelona, Gedisa, 1999.

*Persuasión. Estrategias del creer*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2012.

grandes estaban trabajando con esa disciplina. La literatura había sido el campo dominante y príncipe de los análisis. Llega un español antifranquista y se preocupa del discurso histórico: el rechazo era evidente. Además, tocar la historia, que era sagrada, ¿quién osaba tocarla? Solo un marginal podía hacerlo. En España, a su vez, cuando presenté mi tesina de licenciatura percibí la cara de estupor de los otros, que no sabían qué pensar. Era raro, raro, raro. Y en el sentido inglés: infrecuente, extravagante. Pasé elegantemente los tribunales pero con una especie de desconcierto enorme. Cuando hice la tesis de doctorado tuve la satisfacción de haber hecho una encuesta con historiadores en que todos decían: "Ni se le ocurra a usted hacer esa tesis". No veían el interés. ¿Cuál era el objeto de análisis? El objeto histórico. No había pasado por el archivo, que es el gesto de iniciación de un historiador. Había discutido mucho con Carlo Ginzburg. He tenido el privilegio de haber conocido a grandes historiadores, como también a Jacques Le Goff. Él me decía: "Lozano, jamás historia y narración". Pero yo trato el texto histórico como cualquier texto. Se puede comparar con una receta de cocina. Estas carecen de estrategias de persuasión y son una serie de posologías en las que se sugiere cómo actuar. Me di cuenta leyendo a los historiadores

antiguos que comenzaban con una autodefinición o autoconciencia de escribir —*Este texto no es un texto de ficción...*—, con lo que ellos mismos me dieron la información de la contraposición.

El historiador es, en definitiva, un científico social que tiene su poderío en el archivo. Este es la condensación de la información que se justifica por sí sola. El historiador es el señor capaz de sacar los datos y construir un texto. ¿Cuál es el método con el que debe hacerlo? El positivismo le va muy bien. Un dato puede ser un acontecimiento, y este se puede convertir en un hecho. Esta especie de algoritmo está confundido en varios. Porque, justamente, es un problema contrario al historiador. ¿Cómo es que se hace este pasaje? ¿O cómo un hecho histórico deviene en acontecimiento? Hoy se han cambiado los turnos. Esto es lo que hace el mayor enfrentamiento y la mayor complicidad teórica, en el fondo y en los bordes.

Recibo con terror las expresiones que dicen "al presidente del gobierno le falta un relato" o "deben aparecer los *storytelling* en la política". Es la banalización y homologación —para apelar a la Escuela de Frankfurt— que trataba de decir y fue rechazada. El historiador escribe narraciones. La narración es el



principio de inteligibilidad, y los acontecimientos cobran sentido no en el archivo sino en el relato. Cuando proponía esto estaban en Francia De Certeau, Paul Veyne, Paul Ricoeur; en Italia, Ginzburg; en Estados Unidos, Hayden White y pocos más.

Los estudios sobre la narración han llevado todo un proceso: ¿qué es un relato? Una secuencia de acciones. ¿Qué es una acción? Una transformación, pero también hay pasiones. Estos elementos han ido desarrollándose. Se ha introducido el tema de lo *sensible* en los textos. Ahí aparece lo figurativo. Justamente vengo de una reunión sobre *figurar lo indistinto*. Nos preguntábamos: ¿Qué es la atmósfera? ¿Qué hace que Lutero quiera ser como san Pablo, según cuenta Marx? ¿Por qué la revolución francesa quiere ser como la inglesa? ¿Por qué la rusa quiere ser como la francesa? Se podría decir que tiene que ver con dos cuestiones. La primera, el fenómeno está explicado con las palabras de Cicerón: “la historia está llena de ejemplos”. Es decir, las acciones de hoy toman siempre un ejemplo, una gramática anterior. Se busca eso. No hay solo anacronismos en la historia. La segunda cuestión es que el fenómeno es como lo que Bergson señalaba como *déjà-vu*. Cuando se ve hoy una película sobre la guerra de Vietnam, necesariamente el sol es

inmenso y estamos esperando oír a Richard Strauss o Wagner. Porque un modo de reconocer es recordar. Y se produce el *déjà-vu*: percibo y recuerdo al mismo tiempo. Las películas de *western* son otro ejemplo. Sergio Leone en Almería puso a los *cowboys* una gabardina o *trench*. Los vaqueros no habían usado nunca esa indumentaria. Luego han salido varios vaqueros con la *trench*. Es lo que Mijaíl Bajtín llamaba *memoria de género*: yo hago para que se reconozca cómo se hizo. Pero, según mi opinión, entre el ejemplo modelo de hacer como hubieran hecho otros y el *déjà-vu* hay una fase intermedia que se llama *aire de familia*. Mi trabajo actualmente tiene que ver con cómo se construyen fenómenos históricos que automáticamente tienen su réplica. ¿Por qué el 11 S cuando fue visto en directo por televisión tanta gente pensó que aquello era una película? Porque tenemos en la cabeza una enciclopedia enorme de imágenes que permiten relacionar lo que sucede con esa especie de *déjà-vu*. Y luego descubres que es real. Primero se oponía *real a ficción*. Hoy digo que hay que entender muy bien la lógica de la ficción para entender muy bien qué es lo real. La ficción puede ser una modalidad de lo real. Lo que antes era como una especie de *dandismo*, la relación entre arte y vida, hoy podemos decir que la vida es arte. Coinciden. ■■