

inventio

La génesis de la cultura universitaria en Morelos

Año 12 • Número 26

marzo 2016 - junio 2016

CRÍTICA Y ARTIFICIOS

El concepto de ideolecto en el arte

Eliezer Cuesta

Maestría en Estudios de Arte y Literatura, Facultad de Artes, UAEM

Universidad Autónoma del Estado de Morelos / Secretaría Académica
Dirección de Publicaciones de Investigación
inventio@uaem.mx
inventio.uaem.mx



El concepto de idiolecto en el arte

◆ Eliezer Cuesta

Un concepto indispensable para cualquier análisis de un objeto semiótico complejo, en su aspecto tanto general como particular de forma y contenido, es el idiolecto. Este determinará y ordenará la estructuración del macrocosmos y microcosmos de una obra artístico-literaria, del autor como productor e incluso de un público crítico-analítico. Su origen es lingüístico. Roland Barthes, en “Elementos de semiología”, lo recupera porque en principio —y para esa época— “el saber semiológico no [podía] ser [...] más que una copia del saber lingüístico; temeraria, porque este saber tiene que aplicarse ya, por lo menos como proyecto, a objetos no lingüísticos”.¹

Se trataba de mediar la dicotomía conceptual entre “lengua” y “habla” a través de una noción que definiera una clase de lenguaje particular hablado únicamente por un individuo. Barthes consigna el cuestionamiento de Roman Jakobson

a este concepto porque veía que el lenguaje era socializado incluso en la individualidad; esto, al tratarse la lengua como institución y el habla como selección y actualización. Un interregno privado que excluyera el proceso de retroalimentación y actualización “sería, pues, un concepto en gran medida ilusorio”.²

Por esta razón, la lingüística vio en su definición la dificultad de localizarlo en el habla o el lenguaje. Barthes, sin embargo, extrae el “idiolecto” de forma analítica para establecer los elementos semiológicos, puesto que designa tres realidades: “1) el lenguaje del afásico, que no entiende a otro [...], 2) el ‘estilo’ de un escritor” y 3) la ampliación de la noción “como un lenguaje de una comunidad lingüística, es decir, de un grupo de personas que interpretan de la misma manera todos los enunciados lingüísticos”, equivalente del concepto de escritura.³ De este modo, Barthes situaría el

¹ Roland Barthes, “Elementos de semiología”, *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 2009, p. 27.

² *Ibid.*, pp. 29-36.

³ *Idem.* El concepto de “escritura” al que hace referencia se puede comprender mediante el siguiente fragmento recuperado de *El grado cero de la escritura*: “Al escritor no le está dado elegir su escritura en una especie de arsenal intemporal de formas literarias. Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado: hay una Historia de la Escritura; pero esa Historia es doble: en el momento en que la Historia general propone —o impone— una nueva problemática del lenguaje literario, la escritura permanece todavía llena del recuerdo de sus usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas. [...] Una obstinada remanencia, que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura, cubre la voz presente de mis palabras”. En Roland Barthes, *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*, Gandhi, México DF, 2009, pp. 24-25.



concepto de idiolecto como una entidad intermedia “de un habla ya institucionalizada, pero todavía no formalizable de manera radical, como es la lengua”.⁴

Al contrario de Barthes, cuyo término “escritura” posee una elaboración un tanto poética, Umberto Eco describiría el idiolecto con precisión. Para él resulta imprescindible percibir el arte como un medio de comunicación por el cual se emiten mensajes con diferentes funciones, principalmente —y la que más le atañe— la función estética. En su investigación pone a la par dos nociones respecto al mensaje estético: la de ambigüedad o autorreflexividad del mensaje y la del idiolecto. La noción de este concepto se amplía a medida que se complejiza.

Para definir el mensaje estético Eco se basa en Croce, pues dice puntualmente que toda obra de arte —o representación— produce el efecto de parecer un universo independiente. Desentrañar el efecto mediante la perspectiva semiótica es tarea de Eco. Sin embargo, primero establece, desde la lingüística, las funciones del lenguaje propuestas por Jakobson, de las cuales resalta la estética (“de ambigüedad pretendida”).⁵ Se trata de la que eventualmente reviste el mensaje estético y es imprescindible en el arte. Un mensaje tiene función estética “cuando se estructura de una manera ambigua y se representa como autorreflexivo, es

decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario sobre la propia forma, en primer lugar”.⁶

Así, un mensaje con esta función es ambiguo en su estructura, “teniendo en cuenta el sistema de relaciones que el código representa”.⁷ Pero debe mediar un equilibrio durante su interpretación; de otra forma, el mensaje caería en lo puro informativo o en un simple rumor. Eco solventaría este desequilibrio al referir una ambigüedad productiva, “que despierta la atención y exige un esfuerzo de interpretación, permitiendo descubrir unas líneas o direcciones de descodificación y, en un desorden aparente y no casual, establecer un orden más calibrado que el de los mensajes redundantes”.⁸

A modo de estructuración recurre a la poética de Aristóteles, donde se establecieron los parámetros retóricos fundamentales que el teatro griego debía buscar para persuadir efectivamente al espectador: “que vaya más allá de lo previsible y que sea *parà tèn doxan* (contrario a la opinión común) [y] que reúna algunas condiciones de credibilidad, a pesar de ser ficticio; debe ser verosímil, debe ser *katà tò eikòs*”.⁹ En suma, el mensaje estético es uno: “que me mantiene en vilo entre información y redundancia, que me impulsa a preguntar qué quiere decir, mientras, entre las brumas de la ambigüedad, entreveo algo que, en su origen, dirige la descodificación, es una especie de mensaje que comienzo a examinar, *para ver cómo está hecho*”.¹⁰

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Debolsillo, México DF, 2011, pp. 137-138.

⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, pp. 138-139.

¹⁰ *Idem.*

El mensaje incita a la interpretación de su destinatario, pero no debe caer en la sobreinterpretación. Eco subraya que la estructura establece sus límites de interpretación en tres momentos durante el análisis semiótico: 1) “Los significantes adquieren significados adecuados solamente por la *interacción contextual* [...]2) La materia de que están hechos los significantes no es arbitraria respecto a sus significados y a su relación contextual [...]3) El mensaje puede abarcar varios niveles de realidad”.¹¹ Es decir, que el mensaje estético posee relaciones estructurales homólogas que lo limitarían virtualmente. Puede ser desentrañado incluso en sus formas más reducidas, como en el análisis de alguna frase, el fragmento de alguna obra o pieza, etcétera. Puesto que en el mensaje estético existen ciertos niveles de información individualizables durante el momento de la autorreflexión, Eco recurre a Max Bense para enumerarlos: 1) soportes físicos —verbales y visuales—, 2) elementos diferenciales del eje de selección —fonemas, ritmo, métrica, formas accesibles al lenguaje topológico, etcétera—, 3) relaciones sintagmáticas —gramáticas, escalas, intervalos musicales—, 4) significados denotados —código y subcódigos específicos—, 5) significados connotados —sistemas retóricos, subcódigos específicos, repertorios iconográficos, grandes bloques sintagmáticos, entre otros— y 6) expectativas ideológicas —“como connotación global de las informaciones precedentes”.¹² Entre los niveles de información señalaría uno que no se

actualiza en concreto con los anteriores y al cual el autor llamó “correalidad”.

Eco propone un término que suprimiría toda impresión idealista y que sirve a la perspectiva semiótica: “idiolecto estético”. Este se desentraña en el nivel del autor y, además, se pone a la par con la ambigüedad del mensaje estético, aunque en principio aparenten contradecirse. Porque pareciera que uno emana del mensaje mismo, de la estructura (ambigua), mientras que el otro lo rodea. Ambos sin embargo incitan la autorreflexión, que es la base de la ambigüedad y del idiolecto: “a medida que el mensaje se complica se establece una autorreflexión”.¹³ Se habla entonces, al igual que en la definición de Barthes y en la “ilusión” lingüística, de un código particular que “establece una especie de red de formas homólogas que constituyen el código preexistente, para convertir en ambiguos los niveles del mensaje”,¹⁴ donde forma y contenido se encuentran en una relación inseparable que determina el estilo de una obra artística. Eco define entonces el idiolecto: “Esta regla, este código de la obra, es un idiolecto por derecho propio (definiendo el idiolecto como el código privado e individual del parlante); de hecho, ese idiolecto origina imitaciones, maneras, usanzas estilísticas y, por fin, normas nuevas, como enseña la historia del arte y de la cultura”.¹⁵

Una obra puede deteriorarse o fragmentarse pero aún conservaría el idiolecto con el que fue creada porque “el código que se perfila al nivel de

¹¹ *Ibid.*, pp. 139-140.

¹² *Ibid.*, p. 142.

¹³ *Ibid.*, p. 143.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*



las partes aún perceptibles, pueden [sic] deducirse el código de las partes que faltan y se adivinan”.¹⁶ En este sentido, la restauración, la filología (de autor o de cualquier otra categoría), cuando recuperan fragmentos faltantes de la obra son ejemplo de reconstrucciones del idiolecto, pues culminan por redescubrir “las leyes que rigen la obra [...], el diagrama estructural que compone sus partes”.¹⁷ Respecto a la supuesta contradicción entre la ambigüedad del mensaje y el idiolecto, Eco apunta que este “organiza el contexto, por ello, la ambigüedad llega a contradecirse. De esta manera, la obra transforma continuamente sus propias denotaciones en connotaciones, y sus propios significados en significantes de otros significados”.¹⁸

Dos problemáticas se presentan cuando se analiza la ambigüedad del mensaje y el idiolecto: “Por un lado, tenemos un mensaje con una estructura que permite una lectura ‘abierta’; por otro, una lectura tan ‘abierta’ impide reconocer en el mensaje cualquier estructura formalizable”,¹⁹ que hace referencia a las cuestiones de interpretación y sobreinterpretación. Señala, también, que por una parte la comunicación estética no puede ser reducida únicamente a una medida cuantitativa o a una sistematización estructural; sin embargo, la experiencia ocurre gracias a que los múltiples niveles del mensaje estético poseen una estructura que

los determina. Se derivan en dos: el modelo estructural del proceso de fruición y la estructura en cada uno de sus niveles. Esta es la homologación del mensaje, pues hay un sistema de relaciones en su estructura y, en este sentido, “la semiótica se ocupa de la obra solamente como mensaje-fuente, y por lo tanto como idiolecto-código que sirve de punto de partida para una serie de posibles elecciones interpretativas”.²⁰ Sin embargo, no puede explicar lo que ha sido una obra, dado que ello corresponde únicamente a la crítica.²¹

Asimismo, hay una mediación de la apertura progresiva del mensaje, “se somete el mensaje estético a examen semiótico, debemos transformar los artificios llamados ‘expresivos’ en artificios de la comunicación fundados en códigos (ya sean observados o discutidos)”.²² Hay un respeto en la relación entre forma, contenido y contexto que modula interpretaciones demasiado “abiertas”, el cual podría fundamentarse, siguiendo a Max Bense, únicamente en los soportes físicos; pero quedarían en el aire los “valores tradicionalmente más inaferrables”.²³ Es el idiolecto propio de la obra, esto es, todas aquellas cuestiones o “signos expresivos, fisiognómicos, analógicos, que no pueden ser reducidos a una medida directa, ni regulados por un código que aborda el sistema en términos de diferencias y oposiciones”,²⁴ elementos que imprimen un “estilo” al

¹⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, pp. 145-146.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 148.

²⁴ *Idem.*

mensaje estético, los cuales no pueden ser, evidentemente, contabilizados o generalizados, incluidos en un catálogo para su análisis, sino que se deben tratar como particulares, es decir, como idiolecto.

La semiótica de Eco supera esta visión de elementos accesorios —no contables— al significado del mensaje estético porque los incluye. Los rasgos suprasegmentales y los rasgos pertinentes son puestos a la par cuando, además del idiolecto de la obra, se consigna el idiolecto del intérprete. Un proceso de identificación (de ser) del idiolecto es la búsqueda estilística de los elementos particulares de originalidad de cada obra y de los artistas: “estudios realizados sobre los que, por comodidad, vamos a llamar niveles inferiores de la comunicación y que son decisivos en la comunicación estética”.²⁵ Estos socializan la idea de un lenguaje particular, pues “la libertad creadora del artista resulta más relativa de lo que se cree y la mayor parte de las soluciones ‘expresivas’ pueden ser consideradas como producto de transacciones complicadas entre los miembros de un cuerpo social, que indica matrices combinatorias convenientes, aptas para producir variaciones individuales e inesperadas de un código reconocido”.²⁶

La investigación semiótica, dice Eco, considera la identificación de los “sistemas de convenciones” y las “descargas informativas”, a las que estos últimos se refieren como “los tratamientos originales de las convenciones iniciales que se actualizan a cada nivel del mensaje, instituyendo el valor estético a través de la actuación de isomorfismo [la línea de

investigación] global que es el idiolecto estético”,²⁷ ya que el idiolecto es un código, particular o colectivo, pero código al fin: “Un estudio de esta índole, que tiende a destacar los sistemas determinantes en contraposición con los fenómenos de invención, en su doble aspecto de estudio de los códigos y estudio de los mensajes, es el que las escuelas semiótico-estructuralistas llaman ‘poética’”.²⁸

Para esclarecer esta encadenación conceptual del idiolecto se consignan dos sonetos que parten de esta suerte de esquema recursivo en la estética, pues ambos tratan un mismo tema bajo la misma forma (versos endecasílabos, cuatro diferentes rimas consonantes, un par de cuartetos para desarrollar el tema, un par de tercetos para rematar) pero son innegablemente diferentes. El primero corresponde a Francisco de Quevedo (“Soneto amoroso definiendo el amor”); el segundo, a Félix Lope de Vega Carpio (“Desmayarse, atreverse, estar furioso”).

Ambos bajo la forma del soneto, con recursos retóricos similares —gradaciones, las variaciones de las enumeraciones (en Quevedo hay anáfora de “es”), antítesis, antífrasis, oponiendo conceptos y eventualmente usando la contrariedad—, desarrollan el mismo tema del amor pero con distinto efecto. Cada autor imprime su código particular. La forma del soneto (español del Siglo de Oro) exige un remate en los dos últimos tercetos. Ambos rematan con imágenes y frases contundentes. Recursos retóricos similares pero con un lenguaje distinto, un estilo indiscutiblemente opuesto:

²⁵ *Ibid.*, p. 150.

²⁶ *Ibid.*, p. 151.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, pp. 151-152.



Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde, con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero paroxismo;
enfermedad que crece si es curada.

Éste es el niño Amor, éste es su abismo.
¡Mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo!²⁹

•••

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso,

no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;

huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor sũave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño,
esto es amor: quien lo probó lo sabe.³⁰

Así, "el estudio de los niveles del mensaje poético equivale al estudio de aquella lógica de los significantes, a través de la cual la obra desarrolla su doble función de estímulo para las interpretaciones y de control de su ámbito de libertad".³¹ Los significantes, su funcionamiento y estructura determinan la percepción del objeto estético, el porqué de la impresión que una obra suscita en las emociones del espectador: "la obra nos impulsa ante todo a reconsiderar el código y sus posibilidades".³²

Lo anterior se encuentra en relación con las teorías del distanciamiento de los formalistas o la literaridad, la desautomatización del lenguaje. La sensación de extrañeza que produce el mensaje incita a la autorreflexión. Eco retoma a Viktor Sklovski: "La desviación de la norma" del lenguaje prosaico, una clase de violación.³³ Esta desautomatización o extrañamiento que logra el artista provoca la creación de un idiolecto, pues es la doble violación del código lo que hace emanar una

²⁹ Francisco de Quevedo, "Soneto amoroso definiendo al amor", *Antología poética*, RBA, Barcelona, 1994, p. 93.

³⁰ Félix Lope de Vega Carpio, "126", *Obras selectas*, vol. 2, Aguilar, Madrid, 1991, p. 68.

³¹ Umberto Eco, *La estructura...*, *op. cit.*, p. 152.

³² *Ibid.*, p. 153.

³³ *Ibid.*, pp. 153-154.

sensación de originalidad, autenticidad o particularidad en la obra de un autor.

De una u otra manera se incluye el contexto durante la interpretación, y el contexto también significa situación ideológica del autor: "Se trata de una dialéctica entre fidelidad y libertad de interpretación, en la que por un lado el destinatario intenta recoger las insinuaciones de la ambigüedad del mensaje y llenar la forma incierta con códigos adecuados; y por otro, las relaciones contextuales nos impulsan a considerarlo en la forma en que ha sido construido, como un acto de fidelidad al autor y al tiempo en que fue emitido";³⁴ es decir, que se tiene un cierto respeto al idiolecto de la obra. Una dialéctica, en resumidas cuentas, entre "forma y apertura (a nivel del mensaje) y entre fidelidad e iniciativas, a nivel del destinatario, [en la cual] se establece la actividad interpretativa de cualquier lector y, en una medida más rigurosa e inventiva, más libre y fiel a la vez, la actividad del crítico: en una recreación arqueológica de las circunstancias y de los códigos del emisor".³⁵ Así, un artículo de Paola Italia y Giulia Raboni se cuestiona cuál de todas las obras publicadas debe ser puesta en el *corpus* de una edición crítica: la última voluntad del autor o la que cumpla ciertos parámetros que se adhieran en mayor grado a la "más útil" considerando contexto, situación creativa, etcéte-

ra.³⁶ Porque incluso "ante cualquier nueva edición crítica, el lector tiene que aprender cada vez un nuevo sistema de representación (con símbolos, siglas, abreviaciones diferentes)";³⁷ un código nuevo para presentar el código de una obra.

Eco introducirá el concepto de ideologías para complementar el de idiolecto. Visto como un residuo extrasemiótico, se trata de las circunstancias que determinan los acontecimientos semióticos. El bagaje cultural del intérprete resulta una especie de catalizador semántico, pues este recurre a su patrimonio cultural para interpretar el mensaje estético y "elegir los subcódigos que han de converger en el mensaje".³⁸ Como cuando se enfatiza que las ediciones genéticas son una suerte de "representación de la historia del texto a través de fotogramas aislados, cada uno de los cuales fija estatus provisional de aquel itinerario sin distinción ninguna entre texto, materiales preparatorios y aparato".³⁹ Es finalmente la creación de un código para disponer organizadamente otro: "Vale decir que, considerado que cada autor posee un sistema de corrección personal, así como un estilo propio, una poética propia, una estrategia propia de composición, en cada caso concreto se tratará de elaborar un método de representación adecuado a este sistema de corrección".⁴⁰

³⁴ *Ibid.*, p. 155.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Paola Italia y Giulia Raboni, "¿Qué es la Filología de autor?", *Creneida*, núm. 2, 2014, pp. 23-29, <http://goo.gl/KRzD4b>, consultado en febrero de 2016.

³⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁸ Umberto Eco, *La estructura...*, *op. cit.*, p. 157.

³⁹ Paola Italia y Giulia Raboni, "Qué es la Filología...", *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 10.



Otra reconstrucción de esta clase se encuentra en *La crítica dialogada* de Anna Maria Guasch, donde se propone recuperar el idiolecto con que los críticos de la posmodernidad miraron el de los artistas de su tiempo a través de entrevistas consideradas como “un ‘lugar’ para la construcción de conocimiento”, y culmina por construir “un individuo y su obra como expresiones complejas de su propia época”,⁴¹ es decir, el idiolecto que describió a otro idiolecto en determinado momento histórico.

En todo lo anterior prevalece un cierto margen en el cual el mensaje debe ser interpretado: “El esquema que concluye el razonamiento sobre el mensaje estético nos demuestra que, cuanto más ‘abierto’ está el mensaje a diferentes decodificaciones, tanto más influenciada está la selección de código y de subcódigos por las predisposiciones ideológicas del destinatario, además de las circunstancias de la comunicación”.⁴²

Y por añadidura, el idiolecto es “una forma de conocimiento previo que podría escapar a la estructuración en campos semánticos: el conocimiento individual, la experiencia idiosincrática válida para un solo sujeto”.⁴³

Sin embargo, Eco ve el concepto de “ideología” como un segmento de la “visión del mundo condi-

vidida entre muchos parlantes y el límite de la sociedad”.⁴⁴ Los mensajes estéticos serían entonces como versiones del sistema semántico (el mundo) que pueden teorizarse.

Se define la ideología en semiótica como “un mensaje que partiendo de una descripción factual intenta su justificación teórica y gradualmente se incorpora a la sociedad como elemento del código. A la semiótica no le interesa saber cómo nace el mensaje ni cuáles son sus razones políticas o económicas; en cambio, sí le interesa saber en qué sentido el nuevo elemento del código puede llamarse ‘ideológico’”;⁴⁵ significados que dependerán de convenciones y patrimonios culturales, interpretaciones que se fundamentan en estructuraciones semánticas y reestructuraciones para explicar esa misma semántica. Así, se puede explicar y teorizar desde una ideología hasta la cultura; hacer de un código particular uno abierto o convencionalizar una situación excepcional al grado de repetirla y desgastar su valor único, todo por medio del sistema del lenguaje. La ideología no solo toca a quien emite el código del mensaje sino también a quien lo interpreta.⁴⁶ Pero en la estructuración y lectura (re-estructuración) del código hay nuevamente límites que recurren al orden homólogo de la estructura.

⁴¹ Anna Maria Guasch, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, Cendeac, Murcia, 2007, pp. 12-16

⁴² Umberto Eco, *La estructura...*, op. cit., p. 156.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 161-165.

Tal cual en la retórica, que posee un código construido durante siglos resumible de dos formas: como técnica generativa y como depósito de técnicas argumentales y comprobables.⁴⁷ Pero este código que genera o describe la técnica de persuasión de un mensaje tampoco escapa de la ideología. Al contrario, se incluye en ella, dentro del emisor o en la de la autorreflexión del destinatario: "Ya era una opinión corriente que las fórmulas retóricas remitían a ciertas posiciones ideológicas".⁴⁸ La retórica, emitida e imbuida por una ideología gastada o vigente, tropos que conllevan un estado de asimilación y convencionalización en el transcurso del tiempo.⁴⁹ Eco señala a la filología como la disciplina encargada de este quehacer.

La obra misma, sin lugar a dudas, describe el contexto que vivió, sincrónico a su periodo, y rea-

liza esa acción que con los años la crítica literaria ha defendido incansablemente: habla por sí sola, revela su idiolecto, el contexto en que fue concebida. Finalmente, este toca también al receptor, describe la diacronía del mensaje que se actualiza hasta llegar a otro contexto de percepción: "Cada interpretación de la obra, llenando con significados nuevos la forma vacía y abierta del mensaje original (forma física que se ha mantenido inalterada durante siglos), da origen a nuevos mensajes significados, los cuales entran y enriquecen nuestros códigos y nuestros sistemas ideológicos, reestructurándolos, y preparando a los lectores futuros para una nueva situación interpretativa. Se trata de un movimiento continuo, siempre renovado, que la semiótica define y analiza en sus distintas fases, pero que no puede prever las formas correctas que ha de adoptar".⁵⁰

⁴⁷ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 178-179.