

La semiosfera

I

Semiótica de la cultura y del texto

Colección dirigida por Sergio Sevilla y Jenaro Talens

Iuri M. Lotman

La semiosfera

I

Semiótica de la cultura y del texto

Selección y traducción del ruso
por Desiderio Navarro

con un capítulo final de Manuel Cáceres

FRÓNESIS CÁTEDRA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Desiderio Navarro
Ediciones Cátedra, S. A., 1996
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 36.193-1996
I.S.B.N.: 84-376-1464-3
Printed in Spain
Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
Navalcarnero (Madrid)

I

Semiótica de la cultura y del texto

Índice

Al lector: Sobre la selección y la traducción. <i>Desiderio Navarro</i>	5
Acerca de la semiosfera.....	11
Asimetría y diálogo	27
Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)	41
La semiótica de la cultura y el concepto de texto	53
El texto y el poliglotismo de la cultura	58
El texto en el texto	64
El texto y la estructura del auditorio	77
La retórica	83
El símbolo en el sistema de la cultura	101
La memoria a la luz de la culturología	109
Sobre el contenido y la estructura del concepto de «literatura artística»	112
El arte canónico como paradoja informacional	124
Literatura y mitología [con Zara G. Mints]	129
El progreso técnico como problema culturoológico	143
Sobre el papel de los factores casuales en la historia de la cultura.	157
Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993): una biografía intelectual. <i>Manuel Cáceres</i>	164

Al lector: Sobre la selección y la traducción

A la luminosa y entrañable memoria de Iuri Lotman.

A la vieja amistad de Jüri Talvet y Peeter Torop, quienes hicieron posible mi primer encuentro vivo con Lotman, la Escuela de Tartu y la hermosa Estonia.

A la cordial generosidad de Mijail Lotman y Liubov Kiseliova, así como de Arón Gurévich, Viacheslay Vs. Ivánov, Iun Levin, Boris Uspenski y otros representantes de la Escuela de Tartu.

Comencemos sin preámbulos: el libro que tiene en sus manos el lector es el primer volumen de una serie antológica en tres tomos que constituye *la recopilación más completa de los artículos teóricos de Iuri Lotman que se haya publicado hasta la fecha*: más de 50 trabajos de semiótica de la cultura, del texto, de la conducta, del espacio, del cine, del teatro, de las artes plásticas, etc. Incomparablemente más amplia, representativa y actualizada que las selecciones alemanas, japonesa e italiana de mediados de los años 70 y principios de los años 80¹. Y, por sorprendente que resulte, incluso mucho más amplia —en el dominio de la teoría, repetimos— que la reciente edición en ruso, de las abarcadoras *Obras escogidas* de Lotman en tres tomos (1992-1993), preparadas por el propio autor para la editorial estonia Alexandra.

Este carácter tan excepcional de la presente edición española se debe, por una parte, al resuelto propósito que le dio origen: el de dedicar una antología *exclusivamente* a reunir *todos los artículos teórico-generales importantes* publicados por Lotman desde los años 60 hasta la *fecha* de cierre de la recopilación —fines de los 80, la de un primer proyecto, y, luego, principios de los 90, la de la presente versión, convertida en definitiva por obra de la siempre prematura muerte de Lotman en octubre de 1993. Así pues, ella incluye numerosos textos teóricos que, obviamente, por su fecha de aparición, no podían haber sido recogidos en dichas antologías alemanas, japonesa e italiana, así como muchos otros no menos valiosos sobre culturología, retórica, literatura, cine, teatro y artes plásticas que, por razones editoriales, no fueron incluidos por Lotman en su antología personal estonia. Pero al mismo tiempo excluye, también a diferencia de las mencionadas *Obras escogidas*, sus decenas de artículos estrictamente históricos sobre literatura y cultura rusas o los no menos numerosos dedicados a la descripción, análisis e interpretación de obras concretas (de *Evgueni Oneguín* a *El Maestro* y *Margarita*), así como a la poética de autores (de Lérmonov a Brodski), géneros (p. ej., el espacio en la novela rusa del siglo XIX), periodos (p. ej., la palabra en la

¹ *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Kronberg, 1974; *Artículos sobre semiótica de la literatura y la cultura* (en japonés), Tokio, 1979; *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, 1980; y *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*, Leipzig, 1981, ediciones cuyo contenido va de los nueve a los dieciséis artículos.

Ilustración), conductas (p. ej., la teatralidad en el comportamiento de principios del siglo XIX), etc., —muchos de ellos portadores, es cierto, de importantes ideas teóricas y metodológicas formuladas o implícitas, pero, por lo regular, entretrejidas en filigrana con datos y debates histórico-concretos de la literatura y la cultura rusas poco o nada conocidos por el lector no ruso o no dedicado a la rusística o la eslavística.

Por otra parte, y *ante todo*, esta excepcionalidad de la presente edición se debe precisamente a la amistad y la participación personal directa del propio ¡un Mijáilovich Lotman, quien no sólo nos suministró durante lustros (por correo o personalmente —en Cuba, la URSS o Venezuela—) originales, fotocopias y observaciones², sino que también nos concedió en exclusividad, en el más generoso y honroso reconocimiento posible de nuestra labor de traducción y difusión de sus textos, todos los derechos para la traducción y edición en español de sus artículos teóricos de semiótica de la cultura y el arte, cuando en febrero-marzo de 1992, en Caracas, en medio de una de las celebraciones internacionales de su setenta cumpleaños, revisó por última vez y aprobó el contenido y ordenación del proyecto de la presente antología, ya examinado por él en 1987, en La Habana.

Con todo, el volumen e importancia de sus cuatro libros teórico- generales, *La estructura del texto artístico* (1970), *La semiótica del cine y los problemas de la estética cinematográfica* (1973), *Cultura y explosión* (1992) y *Buscar el camino* (1994)³, así como de la parte teórica inicial de *Análisis del texto poético* (1972), el grueso de la producción teórica de Lotman está constituido por decenas de artículos publicados independientemente en diversas revistas (sobre todo en la tartuense *Semeiotiké*, por él fundada y dirigida) y en recopilaciones de autores varios. Hasta lo que se considera su primer libro, *Lecciones de poética estructural* (Tartu, 1964), puede ser visto como un número entero, el primero, de la revista *Semeiotiké. Trudy po znakorym sistemam*, que yuxtapone tres artículos o «lecciones» sobre temas muy diversos; y su antepenúltimo libro, inexistente en ruso como tal, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture* (Nueva York-Londres, 1990) es, en esencia, una refundición ampliada de varios artículos publicados en ruso separadamente en los años 70 y 80. Y si examinamos más de cerca *La estructura del texto artístico*, vemos cómo gran parte de ese libro está constituida por artículos de las *Lecciones de poética estructural* o por bloques enteros de ellos y de otros publicados en los años 60, como «Sobre el problema de los significados en los sistemas modelizantes secundarios», «Sobre la significación modelizante de los conceptos de “final” y “principio” en los textos artísticos», etc. Y es que el formato o, si se prefiere, el «género» del artículo ha sido el modo «natural» de existencia o, por lo menos, de aparición inicial del pensamiento de Lotman y de la mayoría de los miembros de la Escuela de Tartu. Y ello, en nuestra opinión, se debe, por lo menos en el caso de Lotman, a una concepción de su papel de investigador teórico como el de un explorador de avanzada, que descubre un terreno, realiza un estudio inicial de éste, informa de sus resultados... y parte de inmediato al descubrimiento de nuevas tierras, dejando a otros el trabajo de colonización, de cartografía sistemática y explotación.

Entre otras muchas, dos razones fundamentales hacían sumamente necesaria la elaboración de la presente antología para el lector de lengua española *en particular*: en primer lugar, el estado del conocimiento y difusión de la obra de Lotman y, en general, de la Escuela de Tartu entre los investigadores, críticos y profesores de habla hispana, y, en segundo lugar, la especial significación

² Envíos aquellos de una generosidad sólo comparable con la de los realizados hasta hoy desde Estonia por el hispanista Jüri Talvet y el teórico de la traducción Peeter Torop, ambos profesores de la Universidad de Tartu, y el último, miembro activo de la Escuela de Tartu y del consejo de redacción de su revista, *Semeiotiké*. A estas inapreciables ayudas se ha sumado en fecha reciente la de Liubov Kiseliõva, estudiosa y colaboradora de Lotman, también de la Universidad de Tartu, a cuya laboriosidad los estudiosos de la semiótica debemos agradecer la más completa bibliografía de las publicaciones de Lotman por todo el planeta (Materialy k bibliografli trudov professora Iu. M. Lotmana», en *Sbomikstateik 70-letiiuprof Ju. M. Lotmana*, Tartu, 1992, págs. 5 14-565, y, en una versión aumentada, en el tomo III de I. M. L., *Izbrannye stat'z*, Tallin, Alexandra, 1993, págs. 441-482).

³ No contamos entre estos libros teóricos mayores de Lotman el titulado *Diálogo con la pantalla*, escrito conjuntamente con Iuri Tsivián, publicado en 1994, y definido por sus propios autores como «un alfabeto del lenguaje del cine, unas primeras lecciones del lenguaje cinematográfico —pero excelente en calidad de tal.

de la más reciente producción de Lotman, la de los últimos veinte años, que es precisamente la menos conocida y accesible entre nosotros.

Sobre lo primero, nos vemos obligados a retomar aquí, por su inalterada validez, algunas afirmaciones que formulamos hace dos años al prologar una selección nuestra de trabajos de la Escuela de Tartu para un número monográfico de la revista mexicana *Escritos*⁴. A más de treinta años de su inicio, la vasta y variada producción científica de Lotman y la Escuela de Tartu sigue siendo, casi en su totalidad, una *terra incognita* para la gran mayoría de los investigadores de lengua española. Aún son muy contadas las traducciones al español de sus libros y de sus abundantes artículos, las cuales —hecho nada desdeñable— casi siempre presentan considerables, cuando no muy graves deficiencias —entre otras cosas, porque por lo regular son *traducciones de traducciones* (esto es, del ruso al francés, italiano o inglés, y de éstos al español) y a menudo «inconfesas» (pero delatadas por la transcripción fonética no española de las palabras rusas y por los italianismos, galicismos, etc.), o a causa del pobre conocimiento del ruso y/o de la teoría literaria y la semiótica por parte de los traductores. La extrema escasez de estas traducciones puede ser comprobada echando una ligera ojeada a la más completa bibliografía de los trabajos de/sobre la Escuela de Tartu disponibles en español, francés, inglés, italiano, alemán y portugués, realizada por el profesor Manuel Cáceres Sánchez, de la Universidad de Granada (*Discurso*, Sevilla, núm. 8, 1993), a cuya labor de edición y organización debemos dos importantes momentos en la divulgación del pensamiento de/sobre Lotman en España: el citado número de la revista *Discurso*, de la Asociación Andaluza de Semiótica, dedicado por entero a Lotman y la Escuela de Tartu, y la Reunión Internacional In Memoriam Iuri M. Lotman, (Universidad de Granada, 26-28 de octubre de 1995).

Por otra parte, la otra cara de estas traducciones «al cuadrado» es que están asociadas a una recepción pasiva, sin iniciativa propia, como evidencia el hecho de que la dependencia respecto de las ediciones extranjeras se extiende a la selección de los trabajos —y en el caso de una recopilación se produce un calco del contenido de una o varias ediciones foráneas— con la consiguiente subordinación a una agenda extranjera de intereses y necesidades teóricos —sea una del país mediador que encargó o editó, o la del antólogo(-autor) que propone, o una de transacción— y, además, con el consiguiente doble desfase cronológico —el de la edición propia respecto a la edición extranjera y el de ésta respecto a las publicaciones originales. Felizmente, los antólogos de las ediciones italiana (1973) y francesa (1976) en que se basó la recopilación editada por Cátedra en 1979, *Semiótica de la cultura*, fueron los propios Lotman y Uspenski, y el más reciente de los textos allí recogidos había sido publicado en ruso «sólo» cinco años antes⁵.

La enorme laguna en materia de traducciones españolas de la Escuela de Tartu no ha sido reducida en mucho ni siquiera por la intervención divulgativa de la revista teórica cubana *Criterios*, ni, en general, por nuestra propia labor en Cuba y México en el dominio de la selección y traducción directa del ruso, que desde 1982 hasta 1995 había puesto en circulación en español un total de 17 textos de Lotman y 18 de otros miembros de la Escuela (labor que había comenzado en 1972 con traducciones indirectas a través del francés y del rumano). Lamentablemente, la deseada aparición de nuevos traductores de los textos originales de la Escuela no siempre ha tenido los benéficos resultados esperados (como los meritorios de la reciente incorporación del también investigador y traductor cubano Rinaldo Acosta), sino en ocasiones todo lo contrario: traducciones deficientes e incompetentes desde el punto de vista de la lengua y la cultura generales y de la

⁴ «Mostrar la Escuela de Tartu como escuela: más allá de Lotman y Uspenski», en *Escritos*, Centro de Ciencias del Lenguaje, Universidad Autónoma de Puebla, núm. 9, 1993, págs. 7-13. El volumen incluye once trabajos de la Escuela: de Lotman, B. A. Uspenski, V. Vs. Ivánov, V. N. Toporov, E. M. Meletinski, I. I. Levin y Peeter Torop.

⁵ Lotman y Uspenski, eds., *Travaux sur les systèmes de signes. École de Tartu*, textos escogidos y presentados por I. M. Lotman y B. A. Ouspenski, Bruselas, Complexe, 1976; Lotman y Uspenski, eds., *Ricerca semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Turín, Einaudi, 1973.

terminología científica especializada, que sólo vienen a desfigurar y desacreditar el pensamiento de los semióticos de Tartu, a pesar de las incuestionablemente buenas intenciones de quienes las encargaron o las aceptaron entusiastamente para su divulgación⁶.

A esta limitación se suman aquellas relacionadas con la distribución y el mercado editorial, que a menudo hacen que permanezcan desconocidas o inaccesibles (física y/o económicamente) las dispersas ediciones españolas de artículos y libros de la Escuela en la América Latina, las mexicanas en España o en muchos países de América Latina, y las cubanas en casi todas partes. Ahora bien, los estudiosos hispanoparlantes que leen italiano, francés, inglés, portugués o/y alemán no están en una situación mucho mejor, y ello por razones análogas: las traducciones, en mayor número y casi siempre realizadas de la lengua original y con mayor competencia lingüística y científica, son, de todos modos, muy escasas en comparación con el corpus de la Escuela, y también de muy (o más) difícil acceso por razones de distribución y precios, así como por su dispersión en decenas de revistas, antologías y libros de múltiples países. Y es que ni siquiera los muy contados investigadores hispanoparlantes que pueden leer directamente del ruso han podido disfrutar de un privilegiado fácil acceso a la obra de la Escuela de Tartu: durante los años 60, 70 y 80, con rigor y éxito variables, la *nomenklatura* y los *apparátchiki* soviéticos se esforzaron por dificultar o imposibilitar por todos los medios el acceso a los textos de la Escuela: reducidísima tirada, circulación restringida, ausencia completa en las librerías y casi completa hasta en las salas de acceso controlado de las principales bibliotecas de la URSS, prolongados trámites para obtener el permiso de enviar originales o impresos al extranjero... y la no concesión de permisos de viaje a Occidente o al extranjero en general. Jamás olvidaremos que las primeras palabras de una personalidad intelectual del prestigio mundial y la avanzada edad de Iuri Lotman en el I Encuentro Internacional de Criterios (La Habana, 1987), que tuvimos el honor de organizar, fueron para expresar su satisfacción de que su primera estancia en Occidente se produjera en esa visita suya a Cuba; ni que para lograr esa salida a lo que era considerado oficialmente un «hermano país socialista» había sido necesario un prolongado y duro forcejeo con la Unión de Escritores y el Ministerio de Cultura de la URSS.

La otra razón fundamental que hacía inaplazable la preparación de esta antología es la urgencia de que se estudie en profundidad la producción teórica de Lotman posterior a lo que se ha llamado su inicial etapa «tectónica», «neoestructuralista», que es precisamente la conocida gracias a los dos

⁶ Un ejemplo de estas traducciones puede ser la del texto «La historia y la semiótica. La percepción del tiempo como problema semiótico», de Boris Uspenski, realizada del ruso por el prof. Rafael Guzmán Tirado y publicada en *Discurso*, Sevilla, núm. 8, 1993, págs. 47-89. Allí *siuzhet* (*sujet*, trama, argumento) y *siuzhetnyi* son traducidos como *tema*, *temático* (aun cuando Uspenski destaca su equivalencia con *historia*); *zerkal'nost'* (espejularidad), como *tersura*; *skazka* (cuento maravilloso folclórico), como *cuento* a secas, en general; *perezhivanie* (vivencia, *Erlelmis*), indistintamente como *concepción*, *experimentación*, *impresión*; *oposredstvovannoe* (mediato, indirecto), como *directo*; *retor nrysknno objodit mesta* (el rétor recorre mentalmente los lugares), como *el orador evita, deforma consciente, los lugares*; *prostransivo preobrazuetsia yo vremza* (el espacio se transforma en tiempo), como *el espacio se forma en el tiempo*; *jama* (la divinidad hindú, de igual nombre en español) es convertida por el traductor en *las Profi4ndidades* (en ruso, *iama*, palabra homófona, significa «hoyo»); el gran clásico *Tucídides* es convertido en el cuasi japonés *Fukidid* (transcripción española de la fonética rusa del nombre griego), y así sucesivamente a cada paso a todo lo largo del texto. Lamentablemente, también Lotman sufrió tres traducciones semejantes a manos de este mismo profesor. He aquí sólo dos o tres ejemplos de una sola de esas traducciones, la del artículo «Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria» (*ibidem*, págs. 91-101): *vnesistemnoe* (extrasistémico, exterior al sistema) y *sistemnoe* (sistémico) son traducidos como *extrasistemático* y *sistemático* (en ruso: *sistematicheskii*); *rodovye otosheniia* (relaciones —sociales— gentilicias, del periodo de lagens), como *relaciones patrimoniales*, y *EVM* (abreviatura de *elektronnaia vychislitel'naia machina*, máquina calculadora electrónica, computadora), es traducida, por homofonía y tal vez metonimia y antonomasia anecdóticas, como *IBM* (sigla de la conocida firma Internacional Business Machines, Compañía Internacional de Máquinas de Oficina). Mientras escribíamos estas líneas, ha llegado a nuestras manos otra reciente traducción de un texto de Lotman por Guzmán Tirado («La biografía literaria en el contexto histórico cultural», *Signa*, 1995, 4, págs. 9-26), en la que, entre muchas otras graves desfiguraciones conceptuales, hallamos la siguiente: donde Lotman afirma que el creador del texto «se percibe a sí mismo fakticheski [realmente, en realidad] no como autor, sino como mediador», Guzmán hace decir a Lotman que «él se percibe de forma fantástica [en ruso sería *fantasticheskis*] no como autor, sino como mediador».

libros y la recopilación publicados en España, tomados equivocadamente en fecha reciente por algunos autores españoles como única base de sus generalizaciones críticas sobre «el pensamiento de Lotman». En efecto, desde mediados de los años 70, pero sobre todo en los años 80 y hasta su muerte en 1993, el pensamiento de Lotman evoluciona hacia un enfoque cada vez más dinámico del texto y de la cultura y hacia una concepción de éstos como generadores de sentido y no como una especie de embalaje y de almacén de éste, respectivamente. En esta segunda, última y más importante etapa, que convencionalmente podríamos llamar «dinámica», «postneoestructuralista» y hasta «postmoderna» en el sentido hassaniano, y cuyo concepto clave será el de «semiosfera», los intereses teóricos de Lotman se dirigen cada vez más hacia el funcionamiento real de los textos, la pragmática literaria y la recepción, la literatura masiva, el intexto, el poliglotismo de la cultura, las ideas de Bajtín, la influencia y la interacción de las culturas, la función cultural de la memoria semiótica, el discurso histórico, el progreso tecnológico y los miedos generados por la cultura, el papel de los factores casuales, y, finalmente, los problemas de la «lógica de la explosión de sentido», el trinarismo, la discontinuidad y la impredecibilidad en la dinámica de la cultura.

Son esos temas «dinámicos» de la última etapa (la más rica en artículos teóricos) los que predominan en las páginas de nuestra antología, junto a muchos otros también nuevos y otros no tan nuevos en su obra, pero abordados de una manera nueva y más amplia: la lengua hablada, la retórica, el símbolo, el origen del *sujet*, las relaciones entre literatura y mitología, el diálogo y la asimetría cerebral, la cultura y la inteligencia artificial, la biografía literaria, etc. Entre los temas nuevos a los que Lotman dedicó artículos aquí también incluidos, debemos mencionar la retórica icónica, la semiótica del teatro, de la arquitectura, de la naturaleza muerta, de los muñecos y de los dibujos animados.

Esperamos, pues, que con la ayuda de nuestra antología se generalice al fin en el mundo de habla hispana una imagen fiel del pensamiento de Lotman en su evolución histórica, y también en su diversidad de intereses en cada momento dado. Sin embargo, no quisiéramos que, en modo alguno, nuestra antología contribuyera al «lotmanocentrismo» de la recepción de la Escuela de Tartu en lengua española, esa casi exclusiva concentración en la obra y personalidad de Lotman que también se dio y aún se da en otras lenguas. Todo lo contrario: aspiramos a que, al descubrir tantos textos valiosos desconocidos, el estudioso concluya que probablemente hallaría otros muchos yendo *más allá de Lotman*, hacia la obra de sus colaboradores y discípulos de diversas generaciones, entre los cuales encontraría otras fuertes individualidades científicas —como Uspenski, Ivánov, Toporov, Meletinski, Gurévich, Levin o Iampolski, tal vez sólo conocidos de nombre o por algún que otro texto aislado⁷—, decenas de valiosos artículos y libros enteros de esos dotados autores y de otros —como Revzin, Piatigorski, Tsivián, B. Gaspárov, Torop, Timenchik, Meizerskii, Pliujánova, etc.— sobre temas y problemas que Lotman nunca abordó en especial: desde la semántica musical o la intertextualidad en el cine hasta lo grotesco, la traducción, la «Nueva Historia» o la semiótica de la mentira... Justamente el conocimiento de estos autores y textos permitirá apreciar en toda su grandeza la hazaña intelectual que realizó Iuri Lotman en un contexto político-cultural tan hostil, al nuclear tal número de talentos tan diversos en un diálogo que ya dura décadas y cuyos abundantes frutos apenas se están empezando a conocer en nuestra lengua.

DESIDERIO NAVARRO

Los Naranjos, Cuba.

Junio de 1996.

⁷ Aunque los nombres de Uspenski e Ivánov son más conocidos, no ocurre así con su respectiva obra teórica, cuyos principales exponentes —en el caso del primero, la *Poética de la composición* (1970), un clásico de la teoría semiótica del punto de vista, y en el caso del segundo, libros como *Par e impar. La asimetría del cerebro y de los sistemas sígnicos* (1978) o *Ensayos de historia de la semiótica en la URSS* (1976) — aún permanecen inéditos en español.

Acerca de la semiosfera¹

A la memoria de Roman Osipovich Jakobson

La semiótica actual está viviendo un proceso de revisión de algunos conceptos básicos. Es de todos sabido que en los orígenes de la semiótica se hallan dos tradiciones científicas. Una de ellas se remonta a Peirce y Monis y parte del concepto del signo como elemento primario de todo sistema semiótico. La segunda se basa en las tesis de Saussure y de la Escuela de Praga y toma como fundamento la antinomia entre la lengua y el habla (el texto). Sin embargo, con toda la diferencia existente entre estos enfoques, tienen algo esencial en común: se toma como base el elemento más simple, con carácter de átomo, y todo lo que sigue es considerado desde el punto de vista de la semejanza con él. Así, en el primer caso, se toma como base del análisis el signo aislado, y todos los fenómenos semióticos siguientes son considerados como secuencias de signos. El segundo punto de vista, en particular, se expresó en la tendencia a considerar el acto comunicacional aislado — el intercambio de un mensaje entre un destinador y un destinatario — como el elemento primario y el modelo de todo acto semiótico. Como resultado, el acto individual del intercambio sígnico comenzó a ser considerado como el modelo de la lengua natural, y los modelos de las lenguas naturales, como modelos semióticos universales, y se tendió a interpretar la propia semiótica como la extensión de los métodos lingüísticos a objetos que no se incluían en la lingüística tradicional. Este punto de vista, que se remonta a Saussure, lo expresó con extrema precisión el difunto I. I. Revzin, quien, en los debates de la Segunda Escuela de Verano en Káariku (1966), propuso esta definición: «El objeto de estudio [*predmet*] de la semiótica es cualquier objeto [*ob'ekt*] que ceda ante los recursos de la descripción lingüística».

Tal enfoque respondía a una conocida regla del pensamiento científico ascender de lo simple a lo complejo; y en la primera etapa, sin duda, se justificó. Sin embargo, en él se esconde también un peligro: la conveniencia heurística (la comodidad del análisis) empieza a ser percibida como una

¹ «0 semiosfere», en *Semeiotiké Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, Tartu Riidiku Ulukooli Toimetised, núm. 17, 1984, págs. 5-23. Reproducido en I. M. L., *Izbrann!ye stat'i*, Tallin, Alexandra 1992, t. 1, págs. 11-24. [*N. del T.*]

propiedad ontológica del objeto, al que se le atribuye una estructura que asciende de los elementos con carácter de átomo, simples y claramente perfilados, a la gradual complicación de los mismos. El objeto complejo se reduce a una suma de objetos simples.

El camino recorrido por las investigaciones semióticas durante los últimos veinte años permite tomar muchas cosas de otro modo. Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum*, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera. Debemos prevenir contra la confusión del término de noosfera empleado por V. I. Vernadski y el concepto de semiosfera introducido por nosotros. La noosfera es una determinada etapa en el desarrollo de la biosfera una etapa vinculada a la actividad racional del hombre. La biosfera de Vernadski es un mecanismo cósmico que ocupa un determinado lugar estructural en la unidad planetaria. Dispuesta sobre la superficie de nuestro planeta y abarcadora de todo el conjunto de la materia viva, la biosfera transforma la energía radiante del sol en energía química y física, dirigida a su vez a la transformación de la «conservadora» materia inerte de nuestro planeta. La noosfera se forma cuando en este proceso adquiere un papel dominante la razón del hombre². Mientras que la noosfera tiene una existencia material y espacial y abarca una parte de nuestro planeta, el espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto. Esto, sin embargo, en modo alguno significa que el concepto de espacio se emplee aquí en un sentido metafórico. Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información.

La concepción que de la naturaleza de la biosfera tiene V. I. Vernadski puede ser útil para definir el concepto que estamos introduciendo; por eso debemos detenemos en ella y examinarla más detalladamente. V. I. Vernadski definía la biosfera como un espacio completamente ocupado por la materia viva. «La materia viva —escribió— es un conjunto de organismos vivos»³. Tal definición, al parecer, da razones para pensar que se toma como base el hecho con carácter de átomo del organismo vivo aislado, cuya suma forma la biosfera. Sin embargo, en realidad no es así. Ya el hecho de que la materia viva sea considerada como una unidad orgánica —una película sobre la superficie del planeta— y de que la diversidad de su organización interna retroceda a un segundo plano ante la unidad de la función cósmica —ser un mecanismo de transformación de la energía irradiada por el sol en energía química y física de la tierra—, habla del carácter primario que, en la conciencia de Vernadski, tiene la biosfera con respecto al organismo aislado. «Todas esas condensaciones de la vida están ligadas entre sí de la manera más estrecha. Una no puede existir sin la otra. Este vínculo entre las diversas películas y condensaciones vivas, y el carácter invariable de

² «La historia del pensamiento científico, del conocimiento científico [...] es, a la vez, la historia de la creación de una nueva fuerza geológica en la biosfera: el pensamiento científico, antes ausente en la biosfera», V. I. Vernadski, *Razmyshleniia naturalista. Nauchnaidmysl'kakplanetarnoe iavlenie*, t. 2, Moscú, 1977, pág. 22.

³ V. I. Vernadski, *Biosfera (izbrannye trudypo biogeoimii)*, Moscú, 1967, pág. 350.

las mismas, son un rasgo inmemorial del mecanismo de la corteza terrestre, que se manifiesta en ella en el curso de todo el tiempo geológico»⁴. De manera particularmente definida se halla expresada esa idea en la siguiente fórmula: «La biosfera tiene una estructura completamente definida, que determina todo lo que ocurre en ella, sin excepción alguna [...] El hombre, como se observa en la naturaleza, así como todos los organismos vivos, como todo ser vivo, es una función de la biosfera, en un determinado espacio-tiempo de ésta»⁵.

También en las cuestiones de la semiótica es posible un enfoque análogo. Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el «gran sistema», denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto sígnico particular. La semiosfera se caracteriza por una serie de rasgos distintivos.

1. *Carácter delimitado*. El concepto de semiosfera está ligado a determinada homogeneidad e individualidad semióticas. Estos dos conceptos (homogeneidad e individualidad), como veremos, son difícilmente definibles desde el punto de vista formal y dependen del sistema de descripción, pero eso no anula el carácter real de los mismos ni la facilidad con que se los puede distinguir en el nivel intuitivo. Ambos conceptos presuponen el carácter delimitado de la semiosfera respecto del espacio extrasemiótico o alosemiótico que la rodea.

Uno de los conceptos fundamentales del carácter semióticamente delimitado es el de frontera. Puesto que el espacio de la semiosfera tiene carácter abstracto, no debemos imaginarnos la frontera de ésta mediante los recursos de la imaginación concreta. Así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos perteneciente simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores-«filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera *de* la semiosfera dada. El «carácter cerrado» de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos. Así pues, los puntos de la frontera de la semiosfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso, o a los bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella.

De lo dicho resulta evidente que el concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica. En este sentido se puede decir que la semiosfera es una «persona semiótica» y comparte

⁴ V. I. Vernadski, *Izbranye sochíneniia*, t. 5, Moscú, 1960, pág. 101.

⁵ V. I. Vernadski, *Ra.zmyshkniia naturalista...*, t. 2, pág. 32.

una propiedad de la persona como es la unión del carácter empíricamente indiscutible e intuitivamente evidente de este concepto con la extraordinaria dificultad para definirlo formalmente. Es sabido que la frontera de la persona como fenómeno de la semiótica histórico-cultural depende del modo de codificación. Así, por ejemplo, en unos sistemas la mujer, los niños, los criados no libres y los vasallos pueden ser incluidos en la persona del marido, del amo y del patrón, careciendo de una individualidad independiente; y en otros, son considerados como personas aisladas. Esto se deja ver claramente en la relatividad de la semiótica jurídica. Cuando Iván el Terrible ejecutaba, junto con el infortunado boyardo, no sólo a la familia, sino también a todos sus criados, eso no estaba dictado por un imaginario temor de la venganza (como si un siervo de una heredad provincial pudiera ser peligroso para un zar!), sino por la idea de que, jurídicamente, todos ellos constituían una sola persona con el cabeza de la familia, y, por lo tanto, el castigo, naturalmente, se extendía a ellos. Los rusos veían el «terror» —la crueldad del zar— en que éste empleaba ampliamente las ejecuciones entre sus hombres, pero la inclusión de todos los representantes del linaje en la composición de la infortunada unidad era natural para ellos. En cambio, los extranjeros se escandalizaban de que por la culpa de un ser humano sufriera *otro*. Todavía en el año 1732 la esposa del embajador inglés, Lady Rondeau (que en modo alguno era hostil a la corte rusa y que describió en sus epístolas la bondad y la sensibilidad de Anna Ioannovna y la nobleza de Biron), al informarle a una corresponsal europea suya sobre el destierro de la familia de los Dolgorúkov, escribió: «A usted, tal vez, le asombrará el destierro de mujeres y niños; pero aquí, cuando el cabeza de familia cae en desgracia, toda la familia sufre persecución»⁶. Ese mismo concepto de persona colectiva (en este caso: de linaje), y no individual, se halla, por ejemplo, en la base de la venganza de la sangre, cuando todo el linaje de un homicida es percibido como una persona jurídicamente responsable. S. M. Soloviov vinculaba de manera convincente el *mestnichestvo*⁷ a la idea de la persona de linaje colectiva:

Es comprensible que, siendo tan sólida la unión del linaje, siendo tan responsables, unos por los otros, todos los miembros del linaje, la importancia de la persona aislada desapareciera necesariamente ante la importancia del linaje; una persona era inconcebible sin linaje: cierto Iván Petrov no era concebible como Iván Petrov solo, sino únicamente como Iván Petrov con sus hermanos y sobrinos. Con tal fusión de la persona con el linaje, si ascendía en el cargo una persona, ascendía todo el linaje, y con el descenso de un miembro del linaje, descendía todo el linaje⁸.

La frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a

⁶ *Pis'ma ledi Rondo, zheny angliiskogo rezidenta pi russkom dvore u tsarstvovanie imp. Anty Iuanovny*, ed. y notas de S. N. Shubinski, San Petersburgo, 1874, pág. 46.

⁷ *Mesinichstvo*: «En la Rusia medieval: orden de sustitución en los cargos en dependencia de la nobleza del linaje y del grado de importancia de los cargos ocupados por los antepasados (S. I. Ózhegov, *Slovar'russkogo iazyka*, Moscú, 1973). [N. del T.]

⁸ Serguei Mijáilovich Soloviov, *Istorzia Rossii s drevneishij vremion*, Libro tercero, San Petersburgo, Obshchestvennaia pol'za, s. f., col. 679.

la inversa. Así pues, sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semiótico y alosemiótico. Tan pronto pasamos al dominio de la semántica, nos vemos en la necesidad de apelar a la realidad extrasemiótica. Sin embargo, no se debe olvidar que, para una determinada semiosfera, esta realidad sólo deviene «realidad para sí» en la medida en que sea traducible al lenguaje de la misma (así como las materias químicas externas sólo pueden ser asimiladas por la célula si son traducidas a las estructuras bioquímicas propias de ésta —ambos casos son manifestaciones particulares de una misma ley).

La función de toda frontera y película (desde la membrana de la célula viva hasta la biosfera como —según Vernadski— película que cubre nuestro planeta, y hasta la frontera de la semiosfera) se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. En los diversos niveles, esta función invariante se realiza de diferente manera. En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información.

Desde este punto de vista, todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera. La frontera general de la semiosfera se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares.

En los casos en que el espacio cultural tiene un carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental. Sin embargo, también cuando eso ocurre, ella conserva el sentido de un mecanismo *buffer* que transforma la información, de un peculiar bloque de traducción. Así, por ejemplo, cuando la semiosfera se identifica con el espacio «cultural» dominado, y el mundo exterior respecto a ella, con el reino de los elementos caóticos, desordenados, la distribución espacial de las formaciones semióticas adquiere, en una serie de casos, el siguiente aspecto: las personas que en virtud de un don especial (los brujos) o del tipo de ocupación (herrero, molinero, verdugo) pertenecen a dos mundos y son como traductores, se establecen en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural y mitológico, mientras que el santuario de las divinidades «culturales» que organizan el mundo se dispone en el centro. Cfr., en la cultura del siglo XIX, la estructura social del elemento «destrutivo» del cinturón de los suburbios; además, el suburbio interviene, por ejemplo, en el poema de Tsvetáeva («Poema de la entrada de la ciudad»), tanto como parte de la ciudad, como en calidad de espacio perteneciente al mundo que destruye a la ciudad. Su naturaleza es bilingüe.

Todos los grandes imperios que lindaban con nómadas, «estepa» o «bárbaros», asentaban en sus fronteras tribus de esos mismos nómadas o «bárbaros», contratados para el servicio de la defensa de la frontera. Esas colonias formaban una zona de bilingüismo cultural que garantizaba los contactos semióticos entre los dos mundos. Esa misma función de frontera de la semiosfera es desempeñada por las regiones con diversas mezclas culturales: ciudades, vías comerciales y otros dominios de formaciones de *koiné* y de estructuras semióticas creolizadas.

Un mecanismo típico de la frontera es la situación de la «novela de frontera» del tipo del epos bizantino sobre Digenis o aquella a la que se alude en *El Cantar de las Huestes de Igor*. En

general, el *sujet*⁹ del tipo de *Romeo y Julieta* sobre una unión amorosa que une dos espacios culturales enemigos, revela claramente la esencia del «mecanismo de la frontera».

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que, si desde el punto de vista de su mecanismo inmanente, la frontera une dos esferas de la semiosis, desde la posición de la autoconciencia semiótica (la autodescripción en un metanivel) de la semiosfera dada, las separa. Tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas. Esto hace acentuar el carácter absoluto de la línea con que la esfera dada está contorneada.

En diferentes momentos históricos del desarrollo de la semiosfera, uno u otro aspecto de las funciones de la frontera puede dominar, amortiguando o aplastando enteramente al otro.

La frontera tiene también otra función en la semiosfera: es un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la *oikumena* cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas.

Con el ejemplo de la historia de la antigua Roma queda bien ilustrada una regularidad¹⁰ más general: un determinado espacio cultural, al ensancharse impetuosamente, introduce en su órbita colectividades (estructuras) externas y las convierte en su periferia. Esto estimula un impetuoso auge semiótico-cultural y económico de la periferia, que traslada al centro sus estructuras semióticas, suministra líderes culturales y, en resumidas cuentas, conquista literalmente la esfera del centro cultural. Esto, a su vez, estimula (por regla general, bajo la consigna del regreso «a los fundamentos») el desarrollo semiótico del núcleo cultural, que de hecho es ya una nueva estructura surgida en el curso del desarrollo histórico, pero que se entiende a sí misma en metacategorías de las viejas estructuras. La oposición *centro/periferia* es sustituida por la oposición *ayer/hoy*.

Puesto que la frontera es una parte indispensable de la semiosfera, esta última necesita de un entorno exterior «no organizado» y se lo construye en caso de ausencia de éste. La cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa. La Antigüedad se construye «los bárbaros»; y la «conciencia», la «subconsciencia». En esto, daba lo

⁹ A pesar de que el término ruso *siuzbet* suele ser traducido con las palabras españolas «trama» y «argumento», aquí y en adelante lo conservamos —en transcripción francesa, dado su carácter de galicismo ruso— como una acuñación específica de la Poética teórica rusa formalista y estructuralista, inseparable de un contexto histórico de definiciones divergentes, oposiciones terminológicas (*sujet* / fábula) y discrepancias internacionales (por ejemplo, entre las concepciones rusa y croata del mismo). Por lo demás, en esa misma forma no traducida, el término ha entrado en el arsenal terminológico de otras lenguas (checo y alemán, por ejemplo). [N. del T.]

¹⁰ En ruso: *zakonomernost'*, conformidad con una ley (*zaleon*: ley, -mem-: conforme a, -Qn: sufijo para la formación de sustantivos abstractos). Este término tiene sus equivalentes, entre otros, en polaco (*prawidłowos'c'*), checo (*z4konitost*), rumano (*le,çitaiie*), alemán (*Gesetzmaßsz çkeit*) y húngaro (*a'szenise'g*) —estos dos últimos formados de la misma manera que en ruso. «Regularidad» (o sea, conformidad con una *igkz*), término español habitualmente empleado para traducir «*zakonwnernost'*» y sus homólogos en otras lenguas —a menudo a sabiendas de su no equivalencia y por temor a la comprensión de «legalidad» en términos de leyes jurídicas y no objetivas o naturales—, aquí puede prestarse a indeseables correlaciones con el término «irregularidad (semiótica)» [*neravnomernost'*]. No obstante, nos sometemos a la costumbre, al no disponer de un mejor término para llenar ese vacío terminológico de la lengua española. Al tratar de llenarlo, convendrá tener en cuenta que el rumano, una lengua latina, no vaciló en crear los neologismos *le,gic* y *le,çitate* («légico» y «legicidad») con las respectivas acepciones de «Que está en conformidad con las exigencias de leyes objetivas del desarrollo» y «Propiedad de los fenómenos de desenvolverse en conformidad con dichas exigencias». [N. del T.]

mismo que esos «bárbaros», en primer lugar, pudieran poseer una cultura mucho más antigua y, en segundo lugar, desde luego, no representarían un único todo, y formarían una gama cultural que abarcaba desde altísimas civilizaciones de la Antigüedad hasta tribus que se hallaban en un estadio muy primitivo del desarrollo. No obstante, la civilización antigua sólo pudo tomar conciencia de sí misma como un todo cultural después de construir ese, por así decir, mundo «bárbaro» único, cuyo rasgo distintivo fundamental era la *ausencia* de un lenguaje común con la cultura antigua. Las estructuras externas, dispuestas al otro lado de la frontera semiótica, son declaradas no-estructuras.

La valoración de los espacios interior y exterior no es significativa. Significativo es el *hecho mismo de la presencia de una frontera*. Así, en las robinsonadas del siglo XVIII, el mundo de los «salvajes» que se halla fuera de la semiótica de la sociedad civilizada (pueden equipararse a él los mundos de animales o de niños, contruidos de manera igualmente artificial —con arreglo al rasgo distintivo del estar situado fuera de las «convenciones» de la cultura, es decir, de los mecanismos semióticos de ésta), es valorado positivamente.

2. *Irregularidad semiótica*. De lo dicho en el primer punto se ve que el espacio «no-semiótico», de hecho, puede resultar el espacio de otra semiótica. Lo que desde el punto de vista interno de una cultura dada tiene el aspecto de un mundo no-semiótico externo, desde la posición de un observador externo puede presentarse como periferia semiótica de la misma. Así pues, de la posición del observador depende por donde pasa la frontera de una cultura dada.

Esta cuestión se ve complicada por la obligatoria irregularidad interna como ley de la organización de la semiosfera. El espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencia varias) con una organización manifiesta y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en el cual están sumergidas las estructuras nucleares. Si una de las estructuras nucleares no sólo ocupa la posición dominante, sino que también se eleva al estadio de la autodescripción y, por consiguiente, segrega un sistema de metalenguajes con ayuda de los cuales se describe no sólo a sí misma, sino también al espacio periférico de la semiosfera dada, entonces encima de la irregularidad del mapa semiótico real se construye el nivel de la unidad ideal de éste. La interacción activa entre esos niveles deviene una de las fuentes de los procesos dinámicos dentro de la semiosfera.

La irregularidad en un nivel estructural es complementada por la mezcla de los niveles. En la realidad de la semiosfera, por regla general se viola la jerarquía de los lenguajes y de los textos: éstos chocan como lenguajes y textos que se hallan en un mismo nivel. Los textos se ven sumergidos en lenguajes que no corresponden a ellos, y los códigos que los descifran pueden estar ausentes del todo. Imaginémoslos la sala de un museo en la que en las diferentes vitrinas estén expuestos objetos de diferentes siglos, inscripciones en lenguas conocidas y desconocidas, instrucciones para el desciframiento, un texto aclaratorio para la exposición redactado por metodólogos, esquemas de las rutas de las excursiones y las reglas de conducta de los visitantes. Si colocamos allí, además, a los propios visitantes con su mundo semiótico, obtendremos algo que recordará un cuadro de la semiosfera.

La no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera. En los sectores periféricos, organizados de manera menos rígida y poseedores de construcciones flexibles, «deslizantes», los procesos dinámicos encuentran menos resistencia y, por consiguiente, se

desarrollan más rápidamente. La creación de autodescripciones metaestructurales (gramáticas) es un factor que aumenta bruscamente la rigidez de la estructura y hace más lento el desarrollo de ésta. Entretanto, los sectores que no han sido objeto de una descripción o que han sido descritos en categorías de una gramática «ajena» obviamente inadecuada a ellos, se desarrollan con más rapidez. Eso prepara en el futuro el traslado de la función de núcleo estructural a la periferia de la etapa precedente y la conversión del antiguo centro en periferia. Podemos seguir con claridad este proceso en el traslado geográfico de los centros y las «regiones fronterizas» de las civilizaciones mundiales.

La división en núcleo y periferia es una ley de la organización interna de la semiosfera. En el núcleo se disponen los sistemas semióticos dominantes. Sin embargo, mientras que el hecho de esa división es absoluto, las formas que reviste son relativas desde el punto de vista semiótico y dependen en considerable medida del metalenguaje de descripción escogido —o sea, de si estamos ante una autodescripción desde un punto de vista interno y en términos producido en el proceso de autodesarrollo de la semiosfera dada) o si la descripción es llevada a cabo por un observador externo en categorías de otro sistema.

Las formaciones semióticas periféricas pueden estar representadas no por estructuras cerradas (lenguajes), sino por fragmentos de las mismas o incluso por textos aislados. Al intervenir como «ajenos» para el sistema dado, esos textos cumplen en el mecanismo total de la semiosfera la función de catalizadores. Por una parte, la frontera con un texto ajeno siempre es un dominio de una intensiva formación de sentido. Por otra, todo pedazo de una estructura semiótica o todo texto aislado conserva los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema. Precisamente la destrucción de esa totalidad provoca un proceso acelerado de «recordación» —de reconstrucción del todo semiótico por una parte de él. Esta reconstrucción de un lenguaje ya perdido, en cuyo sistema el texto dado adquiriría la condición de estar dotado de sentido [*osmyslennost'*], siempre resulta prácticamente la creación de un nuevo lenguaje, y no la recreación del viejo, como parece desde el punto de vista de la autoconciencia de la cultura. La presencia constante en la cultura de una determinada reserva de textos con códigos perdidos conduce a que el proceso de creación de nuevos códigos a menudo sea percibido subjetivamente como una reconstrucción («rememoración») de códigos viejos.

La irregularidad estructural de la organización interna de la semiosfera es determinada, en particular, por el hecho de que, siendo heterogénea por naturaleza, ella se desarrolla con diferente velocidad en sus diferentes sectores. Los diversos lenguajes tienen diferente tiempo y diferente magnitud de ciclos: las lenguas naturales se desarrollan mucho más lentamente que las estructuras ideológico-mentales. Por eso, ni hablar se puede de una sincronidad de los procesos que transcurren en ellos.

Así pues, la semiosfera es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico. La transmisión de información a través de esas fronteras, el juego entre diferentes estructuras y subestructuras, las ininterrumpidas «irrupciones» semióticas orientadas de tal o cual estructura en un «territorio» «ajeno», determinan generaciones de sentido, el surgimiento de nueva información.

La diversidad interna de la semiosfera presupone la integralidad de esta. Las partes no entran en el todo como detalles mecánicos, sino como órganos en un organismo. Una particularidad esencial de la construcción estructural de los mecanismos nucleares de la semiosfera es que cada parte de

ésta representa, ella misma, un todo cerrado en su independencia estructural. Los vínculos de ella con otras partes son complejos y se distinguen por un alto grado de desautomatización. Es más: en los niveles superiores adquieren carácter de conducta, es decir, obtienen la capacidad de elegir independientemente un programa de actividad. Con respecto al todo, hallándose en otros niveles de la jerarquía estructural, muestran la propiedad del isomorfismo. Así pues, son al mismo tiempo parte del todo y algo semejante a él. Para aclarar esta relación, podemos recurrir a la imagen empleada en relación con otra cosa a fines del siglo XIV por el escritor checo Tomáš Štíný. Del mismo modo que un rostro, al tiempo que se refleja enteramente en un espejo, se refleja también en cada uno de sus pedazos, que, de esa manera, resultan tanto parte del espejo entero como algo semejante a éste, en el mecanismo semiótico total el texto aislado es isomorfo desde determinados puntos de vista a todo el mundo textual, y existe un claro paralelismo entre la conciencia individual, el texto y la cultura en su conjunto. El isomorfismo vertical, existente entre estructuras dispuestas en diferentes niveles jerárquicos, genera un aumento cuantitativo de los mensajes. Del mismo modo que el objeto reflejado en el espejo genera cientos de reflejos en sus pedazos, el mensaje introducido en la estructura semiótica total se multiplica en niveles más bajos. El sistema es capaz de convertir el texto en una avalancha de textos.

Sin embargo, la producción de textos esencialmente nuevos requiere otro mecanismo. En este caso se necesitan contactos de un tipo esencialmente distinto. El mecanismo del isomorfismo se construye aquí de otro modo. Puesto que se está pensando no en un simple acto de transmisión, sino en un *intercambio*, entre los participantes de éste debe haber no sólo relaciones de semejanza, sino también determinada diferencia. La condición más simple de esta especie de semiosis se podría formular de la siguiente manera: las subestructuras que participan en ella no tienen que ser isomorfas una respecto a la otra, sino que deben ser, cada una por separado, isomorfas a un tercer elemento de un nivel más alto, de cuyo sistema ellas forman parte. Así, por ejemplo, el lenguaje verbal y el icónico de las representaciones dibujadas no son isomorfos uno respecto al otro. Pero cada uno de ellos, desde diversos puntos de vista, es isomorfo respecto al mundo extrasemiótico de la realidad, del cual son un reflejo en cierto lenguaje. Esto hace posible, por una parte, el intercambio de mensajes entre esos sistemas, y, por otra, la nada trivial transformación de los mensajes en el proceso de su traslado.

La presencia de dos *partenaires* de la comunicación parecidos y al mismo tiempo diferentes es importantísima, pero no es la única condición para el surgimiento de un sistema dialógico. El diálogo entraña la reciprocidad y la mutualidad en el intercambio de información. Pero para eso es necesario que el tiempo de transmisión sea relevado por el tiempo de recepción¹¹. Y eso supone un carácter discreto: la posibilidad de hacer interrupciones en la transmisión informacional. Esta capacidad de entregar información en porciones es una ley universal de los sistemas dialógicos — desde la secreción de sustancias odoríferas en la orina por los perros hasta el intercambio de textos en la comunicación humana. Se ha de tener en cuenta que el carácter discreto puede surgir en el nivel de la estructura allí donde en la realización material de la misma existe un relevo cíclico de periodos de gran actividad y periodos de máxima disminución de ésta. De hecho, podemos decir

¹¹ Véase John Newson, «Dialogue and Development», en *Action, Gestare and Symbol. The Emergence of Language*, ed. Andrew Lock, Londres-Nueva York-San Francisco, 1978, pág. 33.

que el carácter discreto en los sistemas semióticos surge cuando se describen procesos cíclicos con el lenguaje de una estructura discreta. Así, por ejemplo, en la historia de la cultura se pueden distinguir períodos en los que tal o cual arte, hallándose en el punto más alto de su actividad, transmite [*transliruet*] sus textos a otros sistemas semióticos. Sin embargo, esos períodos son relevados por otros en los que ocurre como si la rama [*rod*] dada del arte pasara «a la recepción». Esto no significa que cuando describamos la historia aislada de un arte dado nos toparemos aquí con una interrupción: éste, al ser estudiado inmanentemente, parecerá ininterrumpido. Pero basta con que nos planteemos el objetivo de describir el conjunto de las artes en los marcos de tal o cual época, para que descubramos claramente la expansión de unas y «como interrupciones» en la historia de otras. Este mismo fenómeno puede explicar otro, bien conocido por los historiadores de la cultura, pero que no ha sido objeto de una interpretación teórica: según la mayoría de las teorías culturológicas, fenómenos como el Renacimiento, el Barroco, el clasicismo o el romanticismo, al haber sido generados por factores universales para una determinada cultura deben diagnosticarse sincrónicamente en el dominio de diversas manifestaciones artísticas y —más ampliamente— intelectuales. Sin embargo, la historia real de la cultura da un cuadro totalmente distinto: los distintos momentos de llegada de semejantes fenómenos epocales en las diferentes ramas del arte se nivelan solamente en el metanivel de la autoconciencia cultural, que se convierte después en concepciones investigativas. Pero en el tejido real de la cultura la no sincronidad no interviene como una desviación casual, sino como una ley regular. El arte transmisor que se halla en el apogeo de su actividad, al mismo manifiesta rasgos de espíritu innovador y de dinamismo. Los destinatarios, por regla general, todavía están viviendo la etapa cultural precedente. Suele haber también otras relaciones, más complejas, pero la irregularidad tiene un carácter de regularidad universal. Precisamente gracias a ella los procesos de desarrollo que, desde el punto de vista inmanente, son ininterrumpidos, desde una posición cultural general se presentan como discretos.

Lo mismo se puede observar con respecto a los grandes contactos culturales entre áreas: el proceso de influencia del Oriente cultural sobre el Occidente y del Occidente sobre el Oriente está ligado a la no sincronidad de las sinusoides del desarrollo inmanente de los mismos y para el observador externo se presenta como un relevo discreto de actividades de diversa orientación.

Ese mismo sistema de relaciones se observa también en otros diversos diálogos, por ejemplo: el del centro y la periferia de la cultura, el de su parte de arriba y su parte de abajo.

El hecho de que la pulsación de la actividad en un nivel estructural más alto aparezca como carácter discreto, no nos asombrará si recordamos que las fronteras entre los fonemas sólo existen en el nivel fonológico, pero en modo alguno en el fonético y no existen en el oscilograma sonoro del habla. Lo mismo se puede decir también respecto a otras fronteras estructurales —por ejemplo, entre palabras.

Por último, el diálogo debe poseer una propiedad más: puesto que el texto que ha sido transmitido y la respuesta a él que ha sido recibida deben formar, desde cierto tercer punto de vista, un *texto único*, y, además, cada uno de ellos, desde su propio punto de vista, no sólo representa un texto aparte, sino que también tiende a ser un texto en otra lengua, el texto transmitido debe, adelantándose a la respuesta, contener elementos de transición a la lengua ajena. De lo contrario, el diálogo es imposible. John Newson, en el artículo antes citado, mostró cómo en el diálogo entre la madre lactante y el niño de pecho tiene lugar una transición recíproca al lenguaje de la mímica ajena

y de las señales del habla. A propósito, en esto radica la diferencia entre el diálogo y el amaestramiento unilateral.

A esto está vinculado, por ejemplo, el hecho de que la literatura del siglo XIX, para ejercer fuerte influencia en la pintura, debió incluir en su lenguaje elementos de pictoricidad. Fenómenos análogos ocurren también cuando se producen contactos culturales entre áreas.

El intercambio dialógico (en sentido amplio) de textos no es un fenómeno facultativo del proceso semiótico. La utopía de un Robinson aislado, creada por el pensamiento del siglo XVIII, está en contradicción con la idea actual de que la conciencia es un intercambio de mensajes —desde el intercambio entre los hemisferios cerebrales hasta el intercambio entre culturas. La conciencia sin comunicación es imposible. En este sentido se puede decir que el diálogo precede al lenguaje y lo genera.

Precisamente eso es lo que se halla en la base de la idea de la semiosfera: el conjunto de las formaciones semióticas precede (no heurísticamente, sino funcionalmente) al lenguaje aislado particular y es una condición de la existencia de este último. Sin semiosfera el lenguaje no sólo no funciona, sino que tampoco existe. Las diferentes subestructuras de la semiosfera están vinculadas en una interacción y no pueden funcionar sin apoyarse unas en las otras. En este sentido, la semiosfera del mundo contemporáneo, que, ensanchándose constantemente en el espacio a lo largo de siglos, ha adquirido en la actualidad un carácter global, incluye dentro de sí tanto las señales de los satélites como los versos de los poetas y los gritos de los animales. La interconexión de todos los elementos del espacio semiótico no es una metáfora, sino una realidad.

La semiosfera tiene una profundidad diacrónica, puesto que está dotada de un complejo sistema de memoria y sin esa memoria no puede funcionar. Mecanismos de memoria hay no sólo en algunas subestructuras semióticas, sino también en la semiosfera como un todo. A pesar de que a nosotros, sumergidos en la semiosfera, ésta puede parecer un objeto caóticamente carente de regulación, un conjunto de elementos autónomos, es preciso suponer la presencia en ella de una regulación interna y de una vinculación funcional de las partes, cuya correlación dinámica forma la *conducta* de la semiosfera. Esta suposición responde al principio de economía, puesto que sin ella el hecho evidente de que se efectúan las distintas comunicaciones se hace difícilmente explicable.

El desarrollo dinámico de los elementos de la semiosfera (las subestructuras) está orientado hacia la especificación de éstos y, por consiguiente, hacia el aumento de la variedad interna de la misma. Sin embargo, con ese aumento la integridad de la semiosfera no se destruye, puesto que en la base de todos los procesos comunicativos se halla un principio invariante que los hace semejantes entre sí. Este principio se basa en una combinación de simetría-asimetría (en el nivel del lenguaje este rasgo estructural fue caracterizado por Saussure como «mecanismo de semejanzas y diferencias») con un relevo periódico de apogeos y extinciones en el transcurso de todos los procesos vitales en todas sus formas. En realidad, también estos dos principios pueden ser reducidos a una unidad más general: la simetría-asimetría puede ser considerada como la división de cierta, unidad por un plano de simetría, como resultado de lo cual surgen estructuras reflejadas especularmente —base del ulterior aumento de la variedad y de la especificación funcional. Y la ciclicidad, en cambio, está basada en un movimiento giratorio en torno al eje de la simetría.

La combinación de estos dos principios se observa en los niveles más diversos: desde la contraposición de la ciclicidad (simetría axial) en el mundo del cosmos y del núcleo atómico al

movimiento unidireccional, que domina en el mundo animal y es el resultado de la simetría planar, hasta la antítesis del tiempo mitológico (cíclico) y el tiempo histórico (orientado en una dirección).

Puesto que la combinación de esos principios tiene un carácter estructural que rebasa no sólo los marcos de la sociedad humana, sino también los del mundo vivo, y permite establecer la semejanza de las estructuras más generales, por ejemplo, con la obra poética, surge, naturalmente, la pregunta: ¿no será todo el universo un mensaje que entra en una semiosfera todavía más general? ¿No habrá que someter a una lectura el universo? Dudo que alguna vez seamos capaces de responder a esa pregunta. La posibilidad de un diálogo presupone, a la vez, tanto la heterogeneidad como la homogeneidad de los elementos. La heterogeneidad semiótica presupone la heterogeneidad estructural. Desde este punto de vista, la diversidad estructural de la semiosfera constituye la base de su mecanismo. Probablemente, así hay que interpretar, con respecto a la problemática que nos interesa, el principio que V. I. Vernadski llamó «principio de P. Curie-Pasteur» y consideró uno «de los principios fundamentales de la lógica de la ciencia — de la comprensión de la naturaleza»: «La disimetría sólo puede ser provocada por una causa que ya posea, ella misma, esa disimetría»¹².

El caso más simple, y a la vez el más extendido, de unión de la identidad y la diferencia estructurales es el enantiomorfismo, es decir, la simetría especular, en la cual ambas partes son especularmente iguales, pero son desiguales cuando se pone una sobre otra, o sea, se relacionan entre sí como derecho e izquierdo. Tal relación crea esa diferencia correlacionable que se distingue tanto de la identidad que hace el diálogo, como de la diferencia no correlacionable que lo hace imposible. Si las comunicaciones dialógicas son la base de la formación del sentido, las divisiones enantiomórficas de lo uno y los acercamientos de lo diferente son la base de la correlación estructural de las partes en el dispositivo generador del sentido¹³.

La simetría especular crea las necesarias relaciones de diversidad estructural y semejanza estructural que permiten construir relaciones dialógicas. Por una parte, los sistemas no son idénticos y emiten textos diferentes, y, por otra, se transforman fácilmente uno en otro, lo cual les garantiza a los textos una traducibilidad mutua. Si podemos decir que, para que sea posible el diálogo, sus participantes deben ser diferentes y, a la vez, tener en su estructura la imagen semiótica de su contraparte [*kontragent*]¹⁴, entonces el enantiomorfismo es una ideal «máquina» elemental de diálogo. Una demostración de que la simple simetría especular cambia radicalmente el funcionamiento del mecanismo semiótico, es el palíndromo. Este fenómeno se ha estudiado poco, ya que ha sido considerado como un entretenimiento poético, fruto del «arte verbal lúdico»¹⁵, y a veces, de manera abiertamente peyorativa, como «malabarismo verbal»¹⁶. Entretanto, hasta un superficial examen de este fenómeno permite poner de manifiesto problemas muy serios. A nosotros, aquí, no nos interesa la propiedad que tiene el palíndromo de conservar el sentido de la

¹² V. I. Vernadski, *Pravizna i levizna*, en *Ra.zmyshkniia naturalista. Nauchnaia mys' ktzkplanetamoe iavlenie*, t. 2, Moscú, 1977, pág. 149.

¹³ Véase Viach. Vs. Ivánov, *Chiot i nechiot. Asimetriia mozga i znaovyy sistsm*, Moscú, 1978.

¹⁴ Véase sobre esto el artículo de Z. G. Mints y E. G. MeI'nikova, *Simmetriia-asimmetrua y kornpozitsii "III Simfonii"* Pmdreia Belogo, en *Semeiotik* núm. 17, págs. 84-92.

¹⁵ A. Kviatkoyskj, *Poeticheskii slovar* Moscú, 1966, pág. 190.

¹⁶ L. I. Timoféy y S. V. Turáev (redactores-compiladores), *Sovar' literaturovedches- ky terminov*, Moscú, 1974, pág. 257.

palabra o grupo de palabras cuando son leídas tanto en una dirección como en la contraria, sino cómo cambian en ese caso los mecanismos de formación del texto y, por consiguiente, de la conciencia.

Recordemos el análisis del palíndromo chino efectuado por el académico V. M. Alekséev. Habiendo señalado que el jeroglífico chino, tomado aisladamente, da una idea sólo del núcleo matriz [*gnezdo*] de sentido, pero, concretamente, sus características semánticas y gramaticales sólo se revelan en la correlación con la cadena textual, y que sin el orden de las palabras-signos no se pueden determinar ni las categorías gramaticales de las mismas ni el relleno real de sentido que concretiza la semántica abstracta muy general del jeroglífico aislado, V. M. Alekséev muestra los sorprendentes cambios gramaticales y de sentido que tienen lugar en el palíndromo chino en dependencia de cuál sea la dirección en que se lea. En este «palíndromo (o sea, el orden invertido de las palabras del verso normal) todas las sílabo-palabras chinas, permaneciendo exactamente en sus puestos, están llamadas a desempeñar ya otros papeles, tanto sintácticos como semánticos»¹⁷. De esto V. M. Alekséev sacó una interesante conclusión de carácter metódico: la de que precisamente el palíndromo es un material inapreciable para el estudio de la gramática de la lengua china.

Las conclusiones son claras: 1) El palíndromo es el mejor de los medios posibles para ilustrar la interconexión de las sílabo-palabras chinas, sin recurrir a la experiencia artificiosa, sí, pero no hábil, realizada sin talento, burdamente ilustrativa, de las permutaciones para ejercicio de los alumnos en materia de sintaxis china. 2) El palíndromo es [...] el mejor material chino para la construcción de una teoría de la palabra y de la oración simple chinas (y tal vez no sólo de las chinas)¹⁸.

Las observaciones sobre el palíndromo ruso conducen a otras conclusiones. En una breve nota, S. Kirsánov aduce auto-observaciones extraordinariamente interesantes sobre el problema de la psicología del autor de palíndromos rusos. Da a conocer cómo, «siendo todavía un estudiante de bachillerato», «involuntariamente dije para mí: ‘*Tiukn’ne liut*’¹⁹, y de repente noté que esa frase se lee también en el orden inverso. Desde ese momento a menudo me sorprendí a mí mismo leyendo palabras al revés». «Con el tiempo empecé a ver las palabras “en bloque”, y esas palabras que rimaban consigo mismas y las combinaciones de ellas surgían involuntariamente»²⁰.

Así pues, el mecanismo del palíndromo ruso consiste en *ver* la palabra. Esto permite leerla después en el orden inverso. Ocurre una cosa muy curiosa: en la lengua china, en la que la palabra-jeroglífico se comporta como si ocultara su estructura morfo-gramatical, la lectura en el orden contrario contribuye a la aparición de esa construcción oculta, presentando lo integral y visible como un *conjunto* consecutivo oculto *de elementos estructurales*. En la lengua rusa, en cambio, el palíndromo demanda la capacidad de «ver en bloque las palabras», es decir, percibir las como un *dibujo integral*, una especie de jeroglífico. El palíndromo chino traduce lo visible e integral a lo discreto y analíticamente diferenciado; el ruso, activa lo diametralmente opuesto: la visibilidad y la integralidad. O sea, *la lectura en la dirección opuesta activa el mecanismo de la otra conciencia*

¹⁷ V. M. Alekséev, «Kitaiskii palindrom y ego nauchno-pedagogicheskom ispol'zovanii», en la recopilación *Pamiati akademika L'va Viadimirovicha Shcherby*, Leningrado, 1951, pág. 95.

¹⁸ *ibídem*, pág. 102.

¹⁹ En ruso: «La foca no es feroz». [*N. del T.*]

²⁰ Semion Kirsánov, «Poeziia i palindromon», en *Nauka izbizn* 1966, núm. 7, pág. 76.

hemisférica. El hecho elemental de la transformación enantiomórfica del texto cambia el tipo de conciencia correlacionada con él.

Así pues, la percepción del palíndromo como «malabarismo» inútil, ingeniosidad sin sentido, recuerda la opinión del gallo de la fábula de Krylov sobre la perla. Conviene recordar también la moraleja de esa fábula:

Los incultos juzgan exactamente así: Todo aquello que no entienden, para ellos es frustrería²¹.

El palíndromo activa las capas ocultas de la conciencia lingüística y es un material extraordinariamente valioso para los experimentos sobre los problemas de la asimetría funcional del cerebro. El palíndromo no carece de sentido²², sino que tiene muchos sentidos. En niveles más altos, a la lectura contraria se le atribuye una significación mágica, sacra, secreta. En la lectura «normal» el texto es identificado con la esfera «abierta» de la cultura, y en la inversa, con la esotérica. Es indicativa la utilización de los palíndromos en los conjuros, las fórmulas mágicas, las inscripciones en puertas y tumbas, o sea, en los lugares fronterizos y mágicamente activos del espacio cultural: regiones del choque de las fuerzas terrenales (normales) y las infernales (inversas). Y el obispo y poeta Sidonio Apolinario le atribuyó al diablo mismo la autoría del conocido palíndromo latino:

Sigua te sigua, temere me tangís et angis.

Roma tibi subito motibus ibit amor.

(Persígnate, persígnate; sin saberlo, con eso me ofendes y afliges.

Roma, con esos signos-gestos de repente llamas hacia ti el amor.)

El mecanismo especular que forma las parejas simétrico-asimétricas está tan ampliamente difundido en todos los mecanismos generadores de sentido, que podemos decir que es universal, abarcador del nivel molecular y de las estructuras generales del universo, por una parte, y de las creaciones globales del espíritu humano, por otra. Para los fenómenos definibles mediante el concepto «texto», es, indiscutiblemente, universal. El paralelo a la antítesis de la construcción sacra (directa) e infernal (inversa) se caracteriza por la especularidad espacial del Purgatorio convexo y el Infierno cóncavo, que, en Dante, repiten cada uno, como la forma y su relleno, la configuración del otro. Podemos considerar como una construcción palindrómica del *sujet* la composición de *Evgueni Oneguín*, obra en la que, al moverse en una dirección, «ella» lo ama a «él», expresa su amor en una carta, pero encuentra una fría respuesta de rechazo, mas en el reflejo contrario «él» la ama a «ella», expresa su amor en una carta y encuentra, a su vez, una respuesta de rechazo. Semejante construcción del *sujet* es característica de Pushkin²³. Así, en *La hija del capitán* el *sujet* se compone de dos viajes: el de Grinióv adonde el zar de los mujilcs para salvar a Masha que ha caído en

²¹ I. A. Krylov, *Poln. sobr. soch.*, t. III, Moscú, 1946, pág. 51.

²² S. Kalachiova, en una nota escrita desde las posiciones del personaje de Krylov, Comenta así el poema «Razin» de Jlébnikov: «El significado, el sentido de las palabras y de las combinaciones de palabras deja de interesarle al autor i.a composición de estas líneas está motivada exclusivamente por el hecho de que con idéntico éxito se la Puede leer de derecha a izquierda y de izquierda a derecha» (*Siovar' literaturovedcheskij termznov*, Moscú, 1974, pág. 441).

²³ Véase D. Blagoi, *Mastersivo Pushkina*, Moscú, 1955, págs. 101 y ss.

desgracia, y, después, el de Masha adonde la reina de la nobleza para salvar a Griniov²⁴. Mecanismos análogos en el nivel de los personajes son los dobles que inundaron la literatura romántica y posromántica de la Europa del siglo XIX, a menudo directamente vinculados al tema del espejo y el reflejo.

Desde luego, todas estas simetrías-asimetrías no son más que mecanismos de generación de sentido, y, del mismo modo que la asimetría bilateral del cerebro humano, al caracterizar el mecanismo del pensamiento, no predetermina el contenido de éste, ellas determinan la situación semiótica, pero no el contenido de tal o cual mensaje.

Daremos un ejemplo más de cómo la simetría especular cambia la naturaleza del texto. N. Tarabukin descubrió una ley de la composición pictórica según la cual el eje de la diagonal que va del ángulo inferior derecho del cuadro al ángulo superior izquierdo crea un efecto de pasividad; y el eje contrario —del ángulo inferior izquierdo al superior derecho—, un efecto de actividad y tensión.

Interesante desde el punto de vista que estamos examinando es el cuadro, por todos conocido, *La balsa de la Medusa* de Géricault. Su composición está construida sobre dos diagonales alternas: pasiva y activa. La línea del movimiento de la balsa, empujada por el viento, está trazada de derecha a izquierda hacia la profundidad. Personifica las fuerzas elementales de la naturaleza, que arrastran a un puñado de personas impotentes que han sufrido un naufragio. Por la línea opuesta, la activa, el artista coloca varias figuras humanas que reúnen sus últimas fuerzas para salir de la trágica situación. No han cesado de luchar. Habiendo alzado por encima de ellos a una persona, le hacen agitar un pañuelo para atraer la atención del barco que pasa a lo lejos en el horizonte²⁵.

De lo dicho se deriva un hecho confirmable experimentalmente: un mismo cuadro, trasladado, al imprimir un grabado, a una simetría especular, cambia su acento emocional y de sentido por el acento contrario.

La causa de los fenómenos señalados consiste en que los objetos que se reflejan tienen en su estructura interna planos de simetría y de asimetría. En la transformación enantiomórfica los planos de simetría se neutralizan y no se manifiestan en nada, y los de asimetría devienen el rasgo distintivo estructural fundamental. Por eso la condición de pareja simétrico-especular es la base estructural elemental de la relación dialógica.

La ley de la simetría especular es uno de los principios estructurales básicos de la organización interna del dispositivo generador de sentido. Con ella están relacionados en el nivel del *sujet* fenómenos como el paralelismo de los personajes «elevado» y cómico, la aparición de dobles, los cursos de *sujet* paralelos y otros fenómenos bien estudiados de duplicación de las estructuras intratextuales. También a ella están ligados la función mágica del espejo y el papel del motivo de la especularidad en la literatura y la pintura. Esta misma naturaleza es la del fenómeno del «texto en el texto»²⁶. También con esto podemos comparar un fenómeno observable en el nivel de las culturas

²⁴ Véase I. M. Lotman, «Ideinaia struktura *Kapitanskoi dochki*», en la recopilación *Pushkinskii sbornik*, Pskov, 1962.

²⁵ Nikolái Tarabukin, «Smyslovoe znachenie diagonal'nyj kompozitsii v zhivopisi», en *Uch. zap. / Tartuskii gos. un-t, vyp. 308, Trudy po znakovym sistemam*, VI, Tartu, 1973, pág. 479.

²⁶ Véanse los artículos de Viach. Ivánov, P. Torop, I. I. Levin, R. D. Timenchik y el autor de estas líneas en la recopilación «Tekst y tekste», *Ud., zap. / Tartuskii gos. un-t, vyp. 567, Tru4ypo znakovym sistemam*, XLV, Tartu, 1981. [El

nacionales enteras y que hemos examinado en otra parte: el proceso de conocimiento mutuo y de inserción en cierto mundo cultural común provoca no sólo un acercamiento de las distintas culturas, sino también la especialización de las mismas: al entrar en cierta comunidad cultural, la cultura empieza a cultivar con más fuerza su propia peculiaridad. A su vez, también otras culturas la codifican como «peculiar», «insólita». «Para sí», la cultura aislada siempre es «natural» y «común». Sólo habiéndose hecho parte de un todo más vasto, asimila ella el punto de vista externo sobre sí misma y se percibe a sí misma como específica. Así, las comunidades culturales del tipo «Occidente» y «Oriente» se constituyen en parejas enantiomórficas con una asimetría funcional «que funciona».

Puesto que todos los niveles de la semiosfera —desde la persona del hombre o del texto aislado hasta las unidades semióticas globales— representan semiosferas como si puestas una dentro de la otra, cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo (una parte de la semiosfera) como el espacio del diálogo (el todo de la semiosfera), cada una manifiesta la propiedad de ser derecha o ser izquierda y encierra en un nivel más bajo estructuras derechas e izquierdas.

Anteriormente hemos definido la base de la construcción estructural de la semiosfera como la intersección de la simetría—asimetría espacial y el relevo sinusoidal de intensidad y extinción de los procesos temporales, lo que genera el carácter discreto. Después de todo lo dicho podemos reducir esos dos ejes a uno: a la manifestación de la cualidad de ser derecho—izquierdo, lo cual, desde el nivel molecular—genético hasta los más complejos procesos informacionales, es la base del diálogo —fundamento de todos los procesos generadores de sentido.

artículo de Lotman al que este remite se halla incluido, bajo el título 'El texto en el texto», en la presente antología. *N. del T.]*

Asimetría y diálogo¹

En el artículo «La asimetría funcional del cerebro y las capacidades representativas» de N. N. Nikolaenko², se aducen datos obtenidos por la vía experimental sobre el cambio de la designación de los colores en el caso de su percepción unilateral dextro— o sinistrohemisférica. En el caso de una conciencia dextrohemisférica unilateral, la persona sometida a la prueba se sirve de las definiciones cromáticas existentes en la lengua en la forma básica y simplificada de éstas o remite a los colores objetuales de las cosas de la simple y habitual vida cotidiana. Los matices le provocan dificultades, y ella los trata de manera aproximativa o se niega a nombrarlos. Sin embargo, en el caso de una conciencia sinistrohemisférica unilateral el interrogado manifiesta una tendencia a una rebuscada inventiva en la clasificación de los matices del color: aparecen el «pajizo», «color carne», «terracota», «color de ciruela blanca», «color de ola marina», «color de luna». Se movilizan los datos de otros sentidos: el amarillo pálido es llamado «ondulado» o «playa pálido». Viene a la mente una analogía. En la historia de la cultura surgen periódicamente tendencias a una designación rebuscada de los colores. Así, por ejemplo, en la cultura «de los petimetres» del siglo XVIII, que es uno de los componentes de la cultura preciosista paneuropea del rococó, podemos descubrir una evidente analogía. «Estaban de moda algunos colores —recuerda E. P. Iánkova—, de los que después ni siquiera oí: *hanneton*, castaño oscuro a semejanza del escarabajo, *grenouille évanouie*, verdoso rana [literalmente: color de rana desvanecida —I. L.], *gorge-de-pigeon*, *tourterelle* [color de pecho de paloma, color de tórtola — I. L.]»³. Compárese en *La guerra y la paz*: «El vestía un frac verde oscuro, pantalones de color de *cuisse de nymphe effrayée*, como él mismo decía»⁴. O el paño mencionado en *Almas muertas*, de «colores oscuros, aceitunados o de botella con chispa, que se aproximan, por así decir, a la airela» y «de humo de Navarra con llama»⁵.

Sin embargo, el juego semántico con las designaciones cromáticas rebuscadas, el entusiasmo con la continua creación de nuevas denominaciones para los matices, ilusoriamente objetuales por su naturaleza (nadie ha visto, desde luego, de qué color es en realidad la cadera de una ninfa asustada, qué aspecto tiene una rana desvanecida, del mismo modo que Chíchikov, al escoger un paño para el frac, no tenía ante sus ojos un humo real que se elevaba por encima de la bahía de Navarra), no es propio únicamente de los petimetres del siglo XVIII. Dentro de los límites de esa misma capa cultural desde el punto de vista cronológico, podríamos señalar, por ejemplo, el

¹ «Asimetriia i dialog», en *Semeiotiké Trudy po znakozym sistemam*, Tartu, Tartu Riidiku Ulukooli Toimetised, núm. 16, 1983, págs. 15-30. Reproducido en I. M. L. *Izbrannye stat'i*, Tallin, Alexandra, 1992, t. 1, págs. 46-57. [N. del T.]

² Funktsional'naia asimetrua mozga i izobrazitel'nye sposobnosti, en *Semeiotik* núm. 16, págs. 84-98. [N. del T.]

³ *Rasskazy babuski Iz vospominaniipiatipokolenii, zapisannye i sobrannye ee vnukom D. Blagovo*, San Petersburgo, 1885, pág. 143. Elizabeta Petrovna Iánkova es la hija de P. M. Rimski-Kórsakov y P. N. Shcherbátova. Sus recuerdos contienen un material extraordinariamente rico en cuestión de historia de la vida cotidiana rusa.

⁴ En francés: color de cadera de ninfa asustada. Véase L. N. Tolstoi, *Sobr. soci.*, y *XIVtt.*, t. 4, Moscú, 1951, pág. 18. Tolstoi puso esas palabras en boca de *je cbarmant Hppolyte* —el dandy Ippolit Kurakin.

⁵ N. V. Gógol, *Polnoesobr. soci.*, t. VII, Izd. An SSSR, 1951, págs. 235 y 99.

preciosismo en la poesía alemana del siglo XVII (la así llamada «segunda escuela de Silesia», o «marinismo alemán», según la terminología de L. V. Pumpianski)⁶, ligado a nombres como Klei o Loenstein. En la poesía rusa del siglo XVIII, en relación con esto se recuerda ante todo a Derzhavin:

Azules celeste, grises azulados, turquesados
En cada extremo de la pluma,
Círculos umbrosos, olas nuevas,
Chorreante de oro y plata...
...Púrpura, azul celeste, oro,
Con verdor la sombra, fundiéndose con la plata...⁷.

Como es sabido, ese rasgo de la poética de Derzhavin fue parodiado por pankrati Sumarókov:

De color de perla, baya del Norte e incendio,
De detrás de las montañas sale la aurora;
De una copa de color de llama y ámbar,
El refresco de airela vierte en los mares.
El astro de esmeraldas y abalorios...⁸

El ejemplo particular que hemos dado ilustra la relación de semejanza entre el mecanismo de la conciencia individual y el mecanismo semiótico de la cultura. La conciencia «normal» habitual es una transacción entre las tendencias de dirección opuesta que constituyen las «conciencias» unilineales. Así, podemos formular la suposición de que la «oscilación» periódica, que se observa en diferentes esferas de la cultura, entre formas estructurales extremas y una «nivelación» transaccional en tomo a una forma aproximada al término medio, tiene la misma naturaleza. Esas tendencias no sólo tienen direcciones diversas, sino que también se hallan en diversos planos, difícilmente traducibles. Así, si hablamos del color, entonces, como señala N. N. Nikolaenko, liberados de su control y limitación mutuos, los hemisferios derecho e izquierdo se comportan en esta cuestión de manera esencialmente diferente: el derecho, utilizando clasificaciones listas, extraídas de la esfera de la lengua natural, y simplificándolas al máximo, traslada las denominaciones de colores a objetos del mundo exterior. El izquierdo actúa como si desconectara el enlace con los objetos externos y, trabajando en el vacío, mostrara la tendencia a una refinada inventiva en el dominio de las nuevas denominaciones y categorías clasificacionales. Sin embargo, esta actividad del hemisferio izquierdo, por lo visto, no es inútil; habiéndose liberado del control inmovilizante de la objetualidad, elabora un lenguaje de distinciones. Después, esas distinciones, ya como un hecho del código lingüístico, se transmiten al hemisferio derecho, y entonces la conciencia «normal» comienza a *ver* los matices de la gama cromática que antes eran indistinguibles para ella. Así pues, el estado estático es garantizado por el equilibrio entre el carácter

⁶ Véase L. V. Pumpianski, *Trediakovskii i nemetskaia shkola razuma*, *Zapadnyi sbornik*, 1, Moscú-Leningrado, 1937, págs. 160-167.

⁷ G. R. Derzhavin, *Stjotvoreniia*, Leningrado, 1957, págs. 232 y 314.

⁸ *Poety 1791-1810j godov*, Leningrado, 1971, pág. 186.

activo de ambas subestructuras, alcanzable a cuenta de una transacción, y el movimiento, por la sucesiva activación de cada una de ellas y por el diálogo interior entre ellas.

Podemos señalar algo extraordinariamente análogo en el cambio de estados de la cultura. Los periodos estáticos de la cultura se forman a cuenta del equilibrio de transacción entre las tendencias estructurales de orientación opuesta. Sin embargo, en determinados momentos se produce una dinamización. Una de las tendencias se inhibe, y la otra se hipertrofia recíprocamente. Una de las tendencias, que podemos comparar con el trabajo dextrorhemisférico de la conciencia individual, está marcada por un elevado vínculo con la realidad extratextual, su semiosis está vuelta hacia la semántica, y su función básica es la interpretación de contenido de los modelos semióticos que se guardan en la memoria de la cultura dada. En el proceso de tal interpretación esos modelos, por una parte, se simplifican, se vuelven burdos y «prácticos», pero, por otra, se llenan de la sangre de los intereses y necesidades reales del hombre y de la sociedad. Ellos mismos adquieren existencia real, entrando en la historia de la humanidad como hechos en una serie de otros hechos. Esto es una semiótica sólidamente unida a la realidad.

La tendencia «sinistrohemisférica», entre otros aspectos, se caracteriza por un aumento independiente de la semioticidad. El debilitamiento de la semioticidad desaherroja el juego semiótico de la conciencia, estimulando la formación de los más refinados e independientes modelos semióticos. Mientras que en el primer caso los signos de una serie semiótica son interpretados ampliamente no sólo mediante la realidad, sino también mediante correlacionamientos con otras especies de semiosis, en el segundo domina la tendencia a encerrarse en algún mundo semiótico de un solo plano y aislado, que le da libertad al juego con los modelos y las clasificaciones. Sin embargo, los constructos que surgen en el proceso de esa creación semiótica desaherrojada, al pasar a través de los mecanismos de la memoria de la cultura, son entregados a los mecanismos semánticos y se vuelven un instrumento de un análisis más sutil de la realidad extrasemiótica.

En el ejemplo inicial que nos interesa, formaciones culturales como los salones de las preciosas, los círculos de marinistas, los creadores del estilo rococó, y, en los pisos inferiores de la cultura, los petimetres, sastres y fabricantes de telas crean el mecanismo de generación lúdica de extravagantes formaciones lexicales que designan matices de colores. Acerca de Hofinanswaldau dice su investigador alemán (Ettlinger) lo siguiente: «Poder absoluto y rudo de las palabras por las palabras, nominalismo poético» (cit. según Pumpianski, pág. 165). Cuando Trediakovski en el año 1735, para ilustrar las posibilidades del «Pentámetro ruso», describía la belleza de la rosa:

más cara que el oro.
Se esforzaba por tentar con sus carmines,
Y mezclaba con ellos muchos otros colores,
La pintura siempre abigarrada y policroma,
Perceptible sólo para la vista de un ojo...⁹.

él desde luego, se ejercitaba en el juego de palabras y con lo que me contaba era con el «ojo». Pero, cuando Derzhavin describía los colores de los glaciares caucasianos o el paisaje de Zvanka, él,

⁹ V. K. Trediakoyski, *Izbr.proizvedeniia*, Moscú-Leningrado, 1963, págs. 403-404.

basándose en la cultura de la diferenciación cromático-verbal, *veía* los colores que se le revelaban a la mirada armada del fino lenguaje de las denominaciones cromáticas:

Como allí un bloque gris azulado y ambarino,
Mira, colgándose, hacia un pinar oscuro;
Y allá una aurora dorada y púrpura
Alegra la vista a través del bosque¹⁰.

El hecho de que Derzhavin nunca estuvo en el Cáucaso ni vio glaciares, no hace que para él ni para los lectores ese cuadro sea menos visible que la descripción de cómo «cual negra nube» la sombra corre «por las hacinas, por las gavillas, tapices verdiamarillos». El principio de la sólida unión de la palabra con la cosa, del signo con el mundo extrasignico, conduce a que Derzhavin pueda crear libremente en su imaginación ese mundo de cosas, cuyas *sensaciones* él transmite de manera tan convincente y detallada mediante los versos. Precisamente por el hecho de que en el pasado de Derzhavin estaba la cultura de la palabra por la palabra, del manierismo, del juego poético de Rzhevsla, de los marinistas alemanes y los preciosistas franceses —de todo el refinamiento de los poetas del siglo XVII y principios del siglo XVIII que se habían liberado de las cadenas de la objetualidad—, fue como si él descubriera de nuevo que las palabras tienen un significado cósmico y como si lo descubriera por vez primera, pues antes que él nadie había Visto ni oído el mundo. Cuando dice:

¡La muerte de un justo es bella!
Como un órgano que va callándose...¹¹.

aquí las palabras no se yuxtaponen a las palabras, sino a la realidad primigenia vista a través del código de éstas.

Lo dicho puede explicar algunos procesos de la dinámica de la cultura. En la cultura hay mecanismos de estabilización y de desestabilización que constituyen sus órganos de autoorganización en las direcciones dinámica u homeostática. Ellos son aquellas metadescripciones de la norma cultural que devienen la base para la creación de nuevos textos, estimulan la generación de textos y, al mismo tiempo, prohíben textos de determinada especie. Normas de tal género se pueden construir sobre la base de una transacción que canonicé cierto núcleo medio, formado por la intersección de ambas tendencias contrarias. En este caso surge una situación de estabilización. Sin embargo, la norma puede estar orientada también a la manifestación extrema de una sola tendencia. Esto provoca una situación análoga a la desconexión de un hemisferio en la conciencia individual: una de las tendencias es desconectada o es reprimida parcialmente, mientras que la otra adquiere la posibilidad de un desarrollo extremo. Al cabo de cierto espacio de tiempo cultural, los textos acumulados dentro de los límites de uno de los subsistemas de la cultura comienzan a pasar al opuesto, estimulando su activación y, correspondientemente, frenando la actividad del primero de

¹⁰ G. R. Derzhavin, *Stljotvoreniia*, Leningrado, 1957, pág. 257.

¹¹ *Íbidem*, pág. 253.

los mecanismos semióticos. Cuando el ciclo se completa, esto termina con una nueva estabilización transaccional.

Sólo heurísticamente podemos presentar esa estructura en una forma aislada e inmanente: ella sólo funciona y sólo puede funcionar en condiciones de un constante arribo de impulsos provenientes del mundo extrasemiótico y de irrupciones de ella misma en ese mundo. Además, toda cultura es semióticamente no-homogénea, y el constante intercambio de textos se realiza no sólo dentro de cierta estructura semiótica, sino también entre estructuras diversas por su naturaleza. Todo este sistema de intercambio de textos puede ser definido en sentido amplio como un diálogo entre generadores de textos diversamente organizados, pero que se hallan en contacto.

El efecto recíproco observado en ataques unilaterales, consistente en que, cuando trabajan simultáneamente (es decir, normalmente) ambos hemisferios cerebrales, se produce cierta inhibición mutua de la actividad de cada uno de ellos, mientras que la desconexión de uno de los hemisferios estimula la actividad del otro, que se porta como si escapara temporalmente del control, probablemente (en cierta medida exageradamente) refleja cierta regularidad de la conciencia. El estado llamado inspiración, al igual que algunos otros estados afectivos [*psijologuicheskie affekty*] propios del pensamiento creador y de la actividad creadora, posiblemente están ligados a una desestabilización, orientada a un objetivo, de la actividad hemisférica. Sin embargo, para nosotros ahora es más importante otro hecho: los relevos de periodos de actividad ondulatoriamente creciente y decreciente que se observan en diversas esferas de la actividad cultural —en el desarrollo de las corrientes, géneros, etc.—, después de los cuales un generador dado se desconecta temporalmente, como si pasara a recibir, pueden ser explicados por las reflexiones de J. Newson, quien señala que una importante condición del diálogo es que las partes participantes (el autor estudia el trato dialógico entre los niños de menos de un año de edad y los adultos que cuidan de ellos) realicen la actividad comunicativa por turno, con pausas, durante las cuales reprimen su actividad y se orientan a la percepción de la actividad del *partenaire*¹². Mientras que en los ataques unilaterales artificiales uno de los hemisferios simplemente se desconecta, en las condiciones normales —como podemos suponer— se producen cambios instantáneos de estados de «recepción» y «transmisión», que garantizan la naturaleza dialógica de la conciencia.

Los procesos señalados hallan profundas analogías en diversos aspectos tanto de la sincronía como de la diacronía de los fenómenos culturales y artísticos. Así, por ejemplo, una de las cuestiones fundamentales de la teoría del arte es su actitud hacia la moral, en particular hacia la representación de los delitos. Desde los tiempos de la Antigüedad chocan dos puntos de vista. Según uno, la representación de las maldades y delitos en el arte desempeña un papel psicoterapéutico. Desde Aristóteles, que consideraba que la tragedia realiza la tarea suprema del arte —«mediante la compasión y el temor, la purificación» (catarsis)¹³—, hasta Artaud, que proclama la crueldad y el temor en el teatro, fuerzas que destruyen la engreída carencia de espiritualidad del hombre actual, la estúpida crueldad de la vida¹⁴, a la representación del mal, de los sufrimientos y de los delitos se le atribuye una fuerza liberadora. Pero, al mismo tiempo, de Platón a Rousseau y

¹² Véase John Newson, «Dialogue and Development», *Action, Gesture and Symbol. The Emergence of Language*, ed. por A. Lock, Londres-Nueva York-San Francisco, 1978, págs. 32-40.

¹³ Aristóteles, «Poetika», en el libro *Aristotel' i antichnaia literatura*, Moscú, 1978, pág. 120.

¹⁴ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, París, 1976, págs. 154 y 155.

Tolstoi se extiende una tradición de desenmascaramiento del arte como un peligroso juego que se halla al borde del amoralismo y que le da al auditorio lecciones más que dudosas¹⁵. ¿Qué novedad introduce en esta cuestión el paralelo entre la estructura bihemisférica de la conciencia individual y el mecanismo poliglótico de la semiótica de la cultura?

La idea de la actividad por turno de tipos de conciencia que compiten entre sí, uno de los cuales está orientado a una dessemantización extrema y a un «libre juego» con los signos, y el otro, a una semantización igualmente extrema de los mismos, a una sólida unión con la realidad externa —la primera tendencia está desconectada al máximo de los impulsos que traducen los programas sígnicos en actividad, y la segunda está ligada directamente a los estímulos de la actividad—, influye, indiscutiblemente, en el destino de los textos que se introducen en ese sistema. El fenómeno de la catarsis puede ser interpretado como un traslado de la vivencia «dextrohemisférica» de las situaciones trágicas de la vida a la competencia de las estructuras semióticas que son análogas a la conciencia sinistrohemisférica¹⁶. Cuando esto ocurre, pierden el vínculo con la realidad inmediata y son percibidas como signos que tienen como contenido una «cuasirrealidad» [*«kak by real'nost'»*] poética convencional. Se produce un brusco aumento del grado de convencionalidad, de los factores lúdicos. Es como si la realidad se convirtiera en palabras y perdiera su carácter amenazador. A esto mismo están ligados los casos bien conocidos de atenuación del sentimiento de la tragicidad de cierto acontecimiento después de que se lo ha contado oralmente muchas veces. La práctica psicoanalítica de «sacar de la subconsciencia» como acto terapéutico también puede estar ligada al hecho de que la desvinculación de cierto texto de la realidad extratextual y el traslado del mismo a la esfera de la signicidad ritualizada (lo que presenta cierta analogía con el traslado del texto del hemisferio derecho al izquierdo) se acompaña de la sustitución de las emociones negativas reales por una clasificación verbal convencional. En las situaciones artísticas normales, y no en las extremas, esto significa solamente cierta preponderancia para las tendencias «sinistrohemi5féricas» y un juego entre ellas. Sin embargo, es evidente que cuando dominan las tendencias «dextrohemisféricas» es imposible la vivenciación estética de las situaciones trágicas.

Imaginemos, sin embargo, el movimiento contrario del texto: de los mecanismos sinistrohemisféricos a los dextrohemisféricos. En dependencia de las variadas condiciones ligadas al contexto histórico-cultural, ese traslado de textos puede traer diversas consecuencias. Puede, como hemos visto en el ejemplo de Derzhavin, aguzar la vista poética vuelta hacia el mundo, visto como de una nueva manera. Vemos un efecto análogo en la poesía de Pasternak: el espíritu de laboratorio (que siempre tiene el carácter de un debilitamiento de los vínculos con la objetualidad y un reforzamiento de la naturaleza sígnico-convencional de la palabra) de Jlébnikov y los futuristas creó

¹⁵ Platón, *Sochineniia*, tercera parte, San Petersburgo, 1863, pág. 164 y otras; J.-J. Rousseau, *Emil iii o vospitanii*, 1913, págs. 94-97; cfr. en Tolstoi: La gente debe comprender que el drama que no tiene en su base un principio religioso no sólo no es importante [...], sino que es la cosa más banal y despreciable (Sobre Shakespeare y su drama).

¹⁶ Con toda decisión debemos subrayar que empleamos de una manera extremadamente convencional los conceptos de «dextro-» y «sinistrohemisfericidad» con respecto al material de la cultura, y que se los debe tomar como si estuvieran entre comillas. Nos servimos de ellos para designar la analogía entre *algunas* funciones de los subsistemas de las conciencias individual y colectiva, entendiendo tanto la diferencia que hay entre ellos, como el carácter todavía insuficientemente definido de la naturaleza misma de esos fenómenos.

una abundancia, inaudita hasta entonces, de intersecciones semánticas de palabras, de acercamientos y contrastes de sentidos verbales. El mundo que Pasternak *vio* a través de esa retícula, pareció visto de una nueva manera.

Otro aspecto de esa misma orientación del movimiento de los textos en un campo semiótico bipolar puede ser ilustrado con el ejemplo de la folclorización de las obras poéticas literarias o con la romanza urbana, cuando la obra, a menudo de carácter estereotipado en lo que respecta a imágenes y *sujet*, es percibida por el ejecutante o por el auditorio como algo que se refiere directamente a su persona («esto es sobre mí...»)¹⁷. Por último, en los casos en que se habla con fundamento sobre el peligro de la influencia de determinados textos sobre el auditorio —por ejemplo, de la influencia de los filmes televisivos de horror sobre la juventud, sobre lo cual escribe mucho la prensa occidental— tienen lugar, por lo visto, procesos análogos. En general, ese enfoque permite hacer algunas conclusiones con respecto a un dominio tan oscuro hasta ahora como es el de la relación «texto-lector». Podemos afirmar de manera categórica que la actividad de la influencia del texto aumenta bruscamente cuando la frontera que separa los polos semióticos de la cultura pasa entre él y el auditorio. Cuando estos últimos están situados de un mismo lado de la frontera, el texto se comprende más fácilmente, está menos sometido a los desplazamientos y transformaciones en la conciencia del lector, pero es mucho menos activo en su influencia sobre el auditorio. Daremos un ejemplo que, precisamente porque se halla al borde de la psicopatología, pone al descubierto algunos mecanismos de la conversión del juego de palabras automatizado en instrucción para la acción. El material ha sido extraído de las memorias de I. V. Efimov, carcelero

¹⁷ Semejante redestinación del texto es común para el público lector de la época del romanticismo. Resulta característica desde este punto de vista la declaración de amor del decembrista P. Kajovski y S. Saltykova —más tarde esposa de Delvig. Toda la declaración tiene lugar con citas de *El prisionero del Cáucaso*; las palabras de Pushkin se vuelven, en boca de los enamorados, las propias palabras de ellos: <CEse día me dijo un gran numero de versos, yo lo ayudaba cuando él olvidaba algo; al decir:

Por una fuerza incomprensible, maravillosa,
Estoy, toda, atraída hacia ti,

estuve a punto de cometer la más grande imprudencia; si yo no hubiera salido de mi distracción y hubiera dicho lo que pensaba en ese momento, hubiera estado perdida. He aquí lo que era:

Te amo, *Kajovskii* querido,
Mi alma está extasiada contigo...

Afortunadamente, dije “prisionero” [...]. Él no soltó mi mano, que sostenía firmemente. Yo podría entonces aplicarme a mí misma los versos que con tanta frecuencia le había oído decir:

Pálida, como una sombra, ella temblaba;
En las manos de su amante se hallaba
Su mano fría...

(B. L. Modzalevski, *Roman dekabrista Kajovskogo, kaznennogo 13 iunia 1826 goda*, Trudy Pushkinskogo Doma pri AN SSSR, Leningrado, 1926, págs. 61 y 67).

de una, prisión de trabajos forzados en Siberia a mediados del siglo pasado. El describe el siguiente caso:

En una pequeña isba estatal, cerca de mi apartamento, vivían cuatro presidiarios: todos eran personas bastante entradas en años y más o menos no muy saludables. En verano, cuando ocurrió el asesinato, se ocupaban de tejer alpargatas [...]. Después de entrar y de colocar en su lugar la corteza de abedul, miró a su alrededor y, habiendo visto un hacha debajo del banco del que dormía, la tomó, se acercó al que tomaba té, lo golpeó en el cuello desnudo con tanta destreza que casi le cortó completamente la cabeza, arrojó el hacha y se sentó a la mesa cerca del asesinado, que había caído al suelo [...] Me acerqué y empecé a preguntarle por qué había matado a su compañero. He aquí el contenido de lo que respondió: «En la fábrica está el cosaco Kazachinski (realmente existía), cosaco de rango [*kazakchinskii*], cosaco funcionario [*cbinovnyz*]. El otro día voy por la noche cerca de su casa, y él me llamó a la ventana junto a la que estaba sentado y me señaló la luna, que brillaba mucho, y me preguntó: “Y qué es eso?” Yo le respondí: “La luna”; y él me dice: “Luna, luna [*mesiatsj, umesiats*, sepa cortar [*umei sech’j*] [en el original evidentemente estaba la forma dialectal tsetseante: “*umei seta*” —I. L.]; he ahí que yo corté». La declaración que él hizo al comisario de policía que realizó una investigación sobre esto, fue una repetición de este cuento¹⁸.

Este episodio es característico por su sensible vínculo con las situaciones mitológicas. Al juego de palabras se le atribuye un significado mágico: es percibido como predicción y como instrucción para la acción y como signo por el que se identifica el que tiene el derecho de dar tales instrucciones (Kazachinskicosaco de rango). El texto se crea como un juego verbal intencionalmente polisémico, y se lee como una instrucción unívoca para la acción. Fenómenos análogos se observan cuando textos de la cultura vanguardista del siglo XX pasan a la conciencia masiva. Sería un error interpretar esto como «*versunkene Kultur*» —la «caída» de cierta cultura refinada a una esfera poco culta. Es indiscutible que tanto el «cosaco de rango» como el asesino que le presta obediencia pertenecen a un mismo tipo cultural. Aquí la diferencia es determinada no por la oposición «arriba—abajo», sino por la oposición de la orientación al juego verbal libre de las interpretaciones de sentidos externos y la orientación al programa de acción y al vínculo unívoco entre la palabra y el acto. Ambas orientaciones representan tendencias opuestas de la conciencia, pero de un mismo nivel. Como han mostrado convincentemente los trabajos de L. Ia. Balónov y sus colaboradores, en el nivel de la conciencia individual ambas son indispensables para el pensamiento cabal y la actividad normal del habla. La inconsistencia del tratar una de las tendencias como una actividad intelectual más elevada, y la otra como más primitiva, es bien ilustrada por un ejemplo de *La guerra y la paz* de Tolstoi. Se trata del pasaje en que se habla de los preparativos de la princesa Masía para hacerse peregrina: «A menudo, escuchando los cuentos de peregrinos, ella se excitaba con sus sencillas palabras, para ellos mecánicas, pero para ella llenas de profundo sentido, de modo que varias veces estuvo dispuesta a abandonarlo todo y huir de casa»¹⁹. Aquí una tradición que viene de la profundidad de los siglos y que se ha convenido en boca de sus portadores en «cuentos mecánicos», es decir, en un texto puramente verbal y automatizado, es percibida por el receptor como algo directamente ligado a la actividad.

¹⁸ I. V. Efimov, «Iz zhizni katohn Iglinskogo i eksandrovskogo vinorenn zavodov 1848-1853», *Russkii arjiv*, 1900, núm. 2, pág. 247.

¹⁹ L. N. Tolstoi, *Sol, ... aoci.*, *vXil7tt.*, t. V, Moscú, 1951, págs. 239-240.

La analogía es el método del pensamiento científico que es capaz de revelar los rasgos profundos, y de otro modo inaccesibles, de los fenómenos. Pero la analogía puede también, cuando es aplicada sin cautela, volverse fuente de errores o de conclusiones apresuradas. Esto vale plenamente para la analogía entre los nuevos descubrimientos en el dominio de la asimetría cerebral y la asimetría semiótica de la cultura. Ante todo, debemos decirlo a propósito de las tentativas de adscribir complejas funciones culturales al hemisferio izquierdo o al derecho. Mientras que en los principios de partida fundamentales de las estructuras semióticas y lingüísticas se observa aquí una división clara²⁰, una complicación de la situación como la introducción de una- segunda lengua en la conciencia —como muestran las investigaciones sobre bilingüismo efectuadas por el grupo de L. Ia. Balónov²¹— conlleva a una redistribución secundaria de las funciones, en la cual uno de los hemisferios, dentro de sí, de hecho resulta bipolar. Tanto mayor complejidad debe caracterizar inevitablemente las funciones culturales repetidamente mediadas, cada una de las cuales es heterogénea. Como ya hemos dicho, los conceptos de «sinistrohemisfericidad» o «dextrohemisfericidad» con respecto a tales o cuales fenómenos de la- cultura deben ser percibidos sólo como una indicación de cierta analogía funcional en otro nivel estructural. Sin embargo, la cautela en la utilización de esta analogía no aminora la importancia de ésta, sino que la aumenta. Queda lo principal: la convicción de que toda clase de dispositivo intelectual debe tener una estructura bi- o multipolar que las funciones de esas subestructuras en los diversos niveles —desde el texto aislado y la conciencia individual hasta formaciones como las culturas nacionales y la cultura global de la humanidad— son análogas. Queda la convicción de que la correlación entre estas subestructuras y su integración se realiza en forma de diálogo dramático, de transacciones y de tensión mutua; de que este propio mecanismo de la inteligencia debe tener no sólo un aparato de asimetría funcional, sino también dispositivos que dirijan su estabilización y desestabilización que garanticen la homeostaticidad y la dinámica.

El traslado a los objetos culturales, en el orden de las analogías directas, de los datos experimentales relativos a la distribución funcional de las funciones y niveles linguo-semióticos inferiores entre los hemisferios cerebrales, si es efectuado sin la debida cautela y cataloga directamente tales o cuales fenómenos de la cultura como «dextro-» y «sinistrohemisféricos», sólo puede conducir a una vulgarización y una confusión, del mismo modo que si las estructuras fonológicas fueran trasladadas al nivel de la semántica directamente y sin tomar en cuenta la especificidad complejizante. Sin embargo, es evidente que «la idea de la interconexión entre la topografía del cerebro y la estructura del lenguaje», que determina nuevos aspectos en la lingüística, abre determinadas perspectivas también ante la semiótica. La idea de la cultura como una estructura de (como mínimo) dos canales que vincula entre sí generadores semióticos con estructuras

²⁰ Véanse Roman Jakobson (con la colaboración de Kathy Santilli), *Brain and Language. Cerebral Hemispheres and Linguistic Structure in Mutual Light*, Columbus, Ohio, 1980, y Viach. Vs. Ivánov, *Chiot i nechiot. Asimetriia mozga i znakovyj sistem*, Moscú 1978. Véanse en el artículo de I. Rozenfeld, «“Molchalivyi obitatel” pravoi chasti mozga: osobennosti pravopolusharnoi spetsializatsii psijicheskij funktsii» (*Semeiotikt* núm. 16, págs. 99-105), consideraciones esenciales relativas a la necesidad de la máxima cautela en la interpretación de las funciones semióticas y mentales de la asimetría.

²¹ En particular el artículo «Bilingvizm i funktsional'naia asimetriia mozga» *Semeiotiké*, núm. 16, págs. 62-83. [N. del T.]

diferentes, adquiere un fundamento neurotopográfico. A la luz de los nuevos datos experimentales se pueden señalar también algunos rasgos fundamentales del funcionamiento semiótico de los dispositivos intelectuales más simples, a partir de cuya interacción se constituyen formas de conciencia más complejas.

I	II
1. Carácter no discreto. El texto es más manifiesto que el signo, y representa con respecto a él una realidad primaria.	Carácter discreto. El signo está manifiestamente expreso y representa una realidad primaria. El texto está dado como una formación secundaria con respecto a los signos.
2. El signo tiene carácter representativo.	El signo tiene carácter convencional.
3. Las unidades semióticas están orientadas a la realidad extrasemiótica y están firmemente correlacionadas con ella.	Las unidades semióticas tienden a la mayor autonomía de la realidad extrasemiótica y adquieren su sentido de la correlación entre sí.
4. Están directamente vinculadas a la conducta.	Son autónomas de la conducta.
5. Desde el punto de vista interno son percibidas como no-signos.	Subjetivamente se tiene conciencia de la signicidad y se la acentúa conscientemente.

La lista aducida no tiene un carácter exhaustivo. Los nuevos experimentos (en particular los publicados en la recopilación del núm. 16 de *Semiotiké*) establecen la asimetría hemisférica de fenómenos como la perspectiva directa o la inversa, sobre cuya importancia para la semiótica de la pintura ya se ha vertido luz²².

Los experimentos efectuados en este dominio, aunque tienen un carácter inicial (para que las conclusiones resulten convincentes es necesaria una acumulación mucho mayor de material estadístico), son extraordinariamente esenciales en el plano teórico: hasta ahora, si era preciso establecer un vínculo entre fenómenos de las artes representativas y procesos análogos en la creación verbal, por regla general se argumentaba en favor de la correspondencia apelando a la

²² B. A. Uspenski, «0 semiotike ikony», *Trudy po znakovym sistemam*, V, Uchion. zap. Tartuskogo gos. un-ta, entrega 284, Tartu, 1971; Boris Uspensky, *The Semiotics of the Russian Icon*, Lisse, 1976.

comunidad de posición estética. Así pues, el dominio de la actividad metalingüística consciente resultaba el eslabón vinculante. Ahora se abre la posibilidad de establecer correspondencias profundas entre las diferentes esferas de la actividad sígnica. La posibilidad de asociaciones subconscientes entre determinadas preferencias de formas en la arquitectura (por ejemplo, las proporciones góticas) y la especificidad de la concepción de la naturaleza y función de la palabra (en este caso, la interpretación medieval de ésta) pueden recibir una explicación nueva.

Podemos suponer que cada uno de los tipos de conciencia caracterizados forma cierta norma única, de la que se tiene conciencia en lo profundo. Tal o cual fase históricamente constituida de la cultura, al caracterizarse inevitablemente por una compleja heterogeneidad, se orienta, subconscientemente o a través de la mediación de las normas metaculturales, a uno de esos ideales que se hallan en lo profundo y, correspondientemente, se reorganiza. Así, la «sinistrohemisfericidad» puede ser exagerada, y la tendencia contraria, ser atenuada, excluida de la norma «como si no existiera». También es posible exactamente lo contrario.

La cultura como parte de la historia de la humanidad, por una parte, y del hábitat de los hombres, por otra, se halla en constantes contactos con el mundo situado fuera de ella y experimenta la influencia de éste. Esta influencia determina la dinámica y los tempos de sus cambios. Sin embargo, si no hablamos de los casos de aniquilación física de la misma, la influencia externa se realiza a través de la mediación de tales o cuales mecanismos inmanentes de la cultura. Esos mecanismos actúan como el dispositivo que, al recibir en la entrada impulsos provenientes de la realidad extracultural exterior, entrega en la salida textos que, a su vez, pueden llegar a su entrada.

Un mecanismo así es la asimetría de la estructura semiótica y la constante circulación de textos, el traslado de éstos de un sistema de codificación a otro. De manera semejante se realiza el intercambio de metatextos, de códigos, que se transmiten de un «hemisferio» de la cultura a otro.

Volvamos a los ejemplos con que empezamos el artículo. A la luz de ellos el proceso de aprendizaje individual de un individuo humano aislado se puede considerar como la inclusión de éste en la conciencia colectiva. La robinsonada de la experiencia personal, cuando en la conciencia del niño entra inicialmente cierto objeto para el que se busca una palabra, representa sólo un costado del proceso. No menos importante es el otro: el niño no recibe palabras aisladas, sino la lengua como tal. Esto conduce a que una enorme masa de palabras que ya han entrado en su conciencia, para él no esté enganchada a ninguna realidad. El ulterior proceso de «aprendizaje de la cultura» consiste en el descubrimiento de esos enganches y en el llenado de la palabra «ajena» con contenido «propio». No es difícil notar que en el curso de tal operación de enganche del lenguaje y el mundo exterior, durante la cual se produce como un descubrimiento individual de las leyes de uno y de otro, la experiencia lingüística colectiva interviene en la función de un gigantesco «hemisferio izquierdo», y el individuo que aprende desempeña el trabajo del derecho.

Análogo en sus fundamentos es el proceso del trato entre culturas en los casos en que una cultura recién surgida se tropieza con una vieja cultura. La reserva de textos, códigos y distintos signos que se precipita de la vieja cultura a la cultura nueva, más joven, desvinculándose de los contextos y los nexos extratextuales que les eran inherentes en la cultura madre, adquiere típicos rasgos «sinistrohemisféricos». Se deposita en la memoria cultural de la colectividad como un valor auto-suficiente. Sin embargo, en adelante es interpretada sobre la base de la realidad de la cultura

hija, se produce un enganche de los textos a la realidad extratextual, en el curso de lo cual la esencia misma de los textos se transforma radicalmente.

Por último, en el espesor de cualquier cultura surgen inevitablemente sectores espontáneos en los que la dessemantización de textos es compensada por la elevada productividad de esos sectores. En adelante los textos que ahí surgen se transmiten a otros sectores de la cultura, son sometidos a una semantización y de nuevo se convierten en generadores de clasificaciones y distinciones.

La cuestión del «enganche» de los textos a la realidad no debe ser tratada de manera primitiva. Puede ser cuestión no sólo de la correlación de tales o cuales textos con determinada realidad, sino de la constitución de determinadas capas textuales en mundos cerrados que en su totalidad se correlacionan de una u otra manera con la realidad extrasemiótica. Así, por ejemplo, el mundo de las ideas infantiles con su orientación a los nombres propios (indiscutiblemente, el signo más enganchado a la realidad) se distingue por una muy manifiesta «dextrohemisfericidad», aunque algunos de los textos que entran en él pueden ser completamente autónomos de la correlación objetual. Los experimentos efectuados por participantes del grupo de L. Ia. Balónov con un paciente bilingüe ofrecen un interesante ejemplo desde este punto de vista. Le pidieron al paciente que contara con sus propias palabras la fábula (el cuento) «Dos compañeros» de L. N. Tolstoi (tomado del *Cuarto libro ruso de lectura*). En el caso de la desconexión del hemisferio derecho no se logró obtener en absoluto ningún relato coherente. Sin embargo, cuando el desconectado era el hemisferio izquierdo, con el *sujet* ocurrieron transformaciones interesantes: además del oso y los dos compañeros que figuran en la fábula de Tolstoi, en el cuento en turkmeno del paciente (éste pasó a su lengua natal) aparecieron un león y una zorra. Es difícil decir si esto era un eco del folclor turkmeno, o si la zorra y el león aparecieron en la memoria del paciente por asociación con otra fábula de Tolstoi, «El león, el lobo y la zorra», situada al lado en el *Libro de lectura* de Tolstoi y, posiblemente, conocida por el examinado en los años de la infancia, pero después bien olvidada por él. Sin embargo, una cosa está clara: el desconectar el hemisferio izquierdo devolvió al examinado al mundo de la infancia. Es difícil hablar de la objetualidad, de la conexión con la realidad extrasemiótica de palabras como «león» para un niño de una aldea turkmena. No obstante, esta palabra entra en un mundo textual orientado a un vínculo estrechamente íntimo con la realidad. Cuando *oímos* un nombre propio (sobre todo si es un diminutivo o un apelativo de cariño inventado especialmente para un determinado niño, del tipo de «Búbik» con el significado de «Boria»²³ o «Nónushka», como llamaban a Sofia, la hija siberiana del decembrista N. Muraviov), sabemos que se refiere a un único objeto, incluso si este objeto mismo nos es desconocido. Precisamente así se percibe la palabra «león» en la conciencia infantil —como el nombre propio de una persona desconocida.

Las esferas textuales cerradas forman un complejo sistema de mundos que se intersecan o que están jerárquicamente organizados, correlacionados sincrónica o diacrónicamente, y al intersecar las fronteras de éstos los textos se transforman de manera nada trivial.

Las conclusiones que ya en esta etapa podemos hacer a partir de los experimentos para el estudio de la asimetría de las conciencias individual y colectiva, ante todo nos convencen de la necesidad de ver en cada estado sincrónico una tensión de conflicto y una transacción de tendencias

²³ Diminutivo de Borís. [N. del T.]

de diferente orientación. La posibilidad de estudiar la dinámica de las estructuras semióticas se hace realidad.

En más de una ocasión, las observaciones sobre el aspecto diacrónico de la cultura en grandes segmentos cronológicos fijaban la atención en la ritmicidad del cambio de formas estructurales en el arte y la ideología. Aquí sería posible mencionar la concepción del péndulo elaborada por D. Chizhevski —de la oscilación de los estilos en el arte entre dos arquetipos: el clásico y el barroco-romántico. Las antítesis de «clasicismo» y «romanticismo» en la terminología de Zhirmunski, y de «clasicismo» y «manierismo» en la de Curtius, son variaciones de ese mismo modelo. En fecha relativamente reciente D. S. Lijachov llamó nuevamente la atención sobre la periodicidad de la alternación de los así llamados «grandes estilos» en la historia del arte. Al hacerlo, subrayó la regularidad en la consecutividad de los relevos de los periodos de actividad y de caída, de «invención» y de «elaboración»: «El desarrollo de los estilos es asimétrico». Así, por ejemplo, «durante 250 años [se trata del intervalo entre el año 1050 y el final del siglo XIII —I. L.] los arquitectos fueron inventivos, pero en los 250 años siguientes se contentaron con copiar a sus predecesores»²⁴. Estas observaciones enlazan bien con la concepción tynianoviana del cambio periódico, en un proceso de automatización-desautomatización, de la recepción del texto y de la alternación del papel dominante de las tendencias «de arriba» (canónica) y «de abajo» (no canónica) de la cultura con la descanonización de líneas que eran canónicas en la etapa precedente y la canonización de líneas no canónicas.

Todas estas variadas concepciones pueden ser consideradas como aproximaciones a un modelo dialógico de la cultura, en el cual los periodos de relativa estabilidad con un equilibramiento mutuo y, por consiguiente, tendencias opuestas mutuamente inhibidas son relevados por periodos de desestabilización e impetuoso desarrollo. En los periodos de estabilización el intercambio dialógico de textos se efectúa dentro de un mismo corte sincrónico de la cultura y ese mismo corte sincrónico es un cuadro asimétrico de la conjunción de subestructuras semióticas.

En el periodo de estado dinámico se produce una brusca actualización de una sola tendencia (la «dextro-» o la «sinistrohemisférica») y una recíproca inhibición de la segunda. La cultura en su totalidad adquiere un carácter más rígidamente organizado y monolítico. Esto concierne en especial a su nivel metaestructural. La inevitable e indestructible poliestructuralidad desde el punto de vista interno, subjetivo, de la cultura es llevada al espacio extracultural, a la periferia, constituyendo una reserva dinámica para futuras etapas del desarrollo. En estos periodos el diálogo se traslada al eje diacrónico (histórico). Los «grandes estilos» actúan como mensajes textuales compactos que son intercambiados por los componentes dinámicos de la cultura en el acto de la comunicación interna. El relevo pulsátil de la orientación al mundo denotativo o a la estructura semiótica inmanente da el segundo costado del proceso: el intercambio de impulsos con la realidad extracultural. Pero, del mismo modo que los irritantes externos, para devenir hechos de la conciencia humana individual, deben pasar a través del sistema nervioso central del hombre y transformarse en correspondencia con las leyes del lenguaje de ese sistema, los impulsos extraculturales, al llegar a la entrada del sistema cultural, son sometidos ulteriormente a transformaciones con arreglo a las leyes de los

²⁴ D. S. Lijachov, «Barokko i ego russkii variant XVII veka», *Russkaia literatura*, 1969, núm. 2, págs. 18 y 19. En la cita aducida D. S. Lijachov habla de la arquitectura eurooccidental en la frontera de los estilos románico y gótico.

lenguajes de ese sistema, generando una avalancha de información que crece por sí sola, es decir, un desarrollo dinámico de la cultura.

Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)¹

El hecho de que el estudio de las literaturas fuera más allá de los límites del material nacional estuvo ligado a la escuela mitológica y a la lingüística indoeuropea. El impulso fue el descubrimiento de las sorprendentes coincidencias que se observaban en los más diversos niveles entre textos entre los cuales, antes de eso, ni siquiera se suponía que hubiera una comunidad. En adelante, todas las escuelas que se sucedieron —la «escuela de los préstamos», la histórico-cultural, la estadal-marriana² y otras— dedicaron sus esfuerzos siempre a la misma cuestión: a la explicación de las coincidencias de nombres, motivos, *sujets* e imágenes en las obras de literaturas, mitologías y tradiciones de poesía popular distantes cultural e históricamente. Este mismo problema sigue estando en el centro de las investigaciones actuales. Podemos considerar como el resultado de una búsqueda de más de siglo y medio la concepción que recibió su más precisa expresión en los trabajos de y. M. Zhirmunski y N. I. Konrad.

En esos trabajos la cuestión del estudio comparativo de la literatura tomó formas metodológicas precisas: se estableció la diferencia entre los acercamientos genéticos y tipológicos, tanto entre textos como entre distintos elementos de éstos. Al mismo tiempo, se colocó en la base la idea de la unidad estadal, que había sido propuesta ya por Tylor. En ella se ve la posibilidad de realizar el proyecto goethiano de la «literatura universal». Se ve en la unidad estadal una condición esencial que hace posible tanto las comparaciones tipológicas que efectúa el investigador, como las «influencias» y «tomas en préstamo» histórico-culturales que él estudia. Cuando N. I. Konrad habla de la cultura caballeresca japonesa o del Renacimiento chino, se refiere a que los estadios histórico-universales del desarrollo cultural generan en las áreas culturales más alejadas fenómenos tipológicamente parecidos.

¹ «K postroeniiu teorii vzaimodeistviia kul'tur (semioticheskii aspekt)», en *Uchionye Zpisk, Tartuskogogosudarstvennogo universiteta*, Tartu, 1983, vyp. 646, págs. 92-113. Reproducido en I. M. L., *Izbrannye sta'i* t. I, Tallin, Aleksandra, 1992, págs. 110-120. [N. del T.]

² Aquí se hace referencia a la escuela formada en tomo a la doctrina del lingüista Tuso Nikolái Iakovlevich Marr, principal figura oficial de la lingüística soviética hasta su descanonización por el propio Stalin en 1950. [N. del T.]

Sin embargo —señala V. M. Zhinnunski—, cuando se realiza un análisis comparativo concreto de fenómenos históricamente parecidos en las literaturas de diferentes pueblos, la cuestión de ir- analogías tipológico-estadiales del proceso literario se cruza con cuestión no menos esencial de las interacciones literarias internacionales. La imposibilidad de excluir completamente esto último del todo evidente. De hecho, la historia de la sociedad humana no conoce ejemplos de un desarrollo cultural (y, por consiguiente tampoco literario) absolutamente aislado, sin una interacción de influencia mutua directa o más distante entre distintos sectores³.

Una premisa de tales interacciones es la combinación de la unidad estadal y «las faltas de uniformidad, las contradicciones y los atrasos» que caracterizan, como afirma V. M. Zhirmunski, «el desarrollo de la sociedad de clases» en las condiciones de «las faltas de uniformidad de un único proceso histórico-social»⁴. Basándose, por una parte, en la conocida tesis de K. Marx acerca de que «el país industrialmente más desarrollado sólo le muestra al menos desarrollado un cuadro de su propio futuro»⁵, y, por otra, en la tesis del académico A. N. Veselovski sobre las «corrientes convergentes», V. M. Zhirmunski formula la tesis de que toda influencia externa representa solamente un factor acelerador del desarrollo literario inmanente.

Las breves tesis antes expuestas no sólo representaban en su tiempo un considerable paso de avance en el estudio comparativo de las culturas, sino que también conservan su valor hasta hoy día. Esto no significa, sin embargo, que parezca posible limitarse a ellas en la etapa actual del desarrollo de la ciencia.

Ante todo, hemos de señalar que al margen de la atención de los investigadores queda el vasto círculo de factores en los que el impulso para la interacción resulta no el parecido o el acercamiento (estadal, de *sujets* y motivos, genérico, etc.), sino la diferencia. Podemos mencionar solamente dos posibles móviles que suscitan el interés por alguna cosa o idea y el deseo de adquirirla o dominarla: 1) es necesaria porque es comprensible, conocida, se inscribe en las ideas y valores que me son conocidos; 2) es necesaria porque no es comprensible, no es conocida, no se inscribe en las ideas y valores que me son conocidos. Lo primero podemos definirlo como «búsqueda de lo propio»; lo segundo, como «búsqueda de lo ajeno». El estudio comparativo de las culturas lleva hasta ahora la huella de su «protopatria» indoeuropea y mitológica, lo que se pone de manifiesto en toda la técnica de hallar los elementos de identidad. Desde luego, da mucho más resultado ver el parecido de motivos entre las leyendas iránias y las celtas que prestarle atención al trivial hecho de la diferencia existente entre ellas. Sin embargo, cuando damos el paso siguiente hacia la construcción de historias no simplemente paralelas desde el punto de vista estadal, sino inmanentemente autónomas, de culturas particulares, y nos planteamos la tarea de crear una historia de la cultura de la humanidad, tal selección del material nos empuja a la conclusión, que nada ha demostrado, de que precisamente esas convergencias son las que sujetan el material heterogéneo en un todo único.

Desde luego, no se puede decir que la cuestión de la influencia mutua de elementos *heterogéneos* no haya atraído la atención. Ya V. B. Shklovski y I. N. Tyniánov prestaron atención al cambio de función de los textos en el proceso de asimilación de los mismos por una cultura extraña

³ V. M. Zhimiunski, *Izbr. trudy: Sravn. lit-vedeme: Zapadi Vostok*, Leningrado, 1979, pág. 20.

⁴ *Ibidem*.

⁵ K. Marx y F. Engels, *Soch.*, 2. cd., t. 23, pág. 9.

y, en relación con esto, al hecho de que el proceso de influencia del texto está ligado a una transformación del mismo⁶. De esto se derivaba que, incluso dentro de una misma cultura, para devenir un participante activo en el proceso de la continuidad literaria, el texto debe convertirse, aunque sea convencionalmente, de conocido y «propio», en desconocido y «ajeno».

Después de que D. Ďurišin mostró que, desde el punto de vista del mecanismo de contacto, no hay una diferencia esencial entre la interacción de los diferentes textos dentro de una literatura nacional y la interacción de los textos de diversas literaturas⁷, se hizo evidente desde el punto de vista de la comparatística la importancia de esas tesis.

Un gran número de investigaciones comparativas concretas basa precisamente en el estudio de las transformaciones y desplazamientos estructurales de tales o cuales textos e influencias literarias e el proceso de su asimilación por otra tradición. De modo que en sentido la cuestión no es nueva. Sin embargo, desde el punto de vista teórico todavía dista de haber sido dilucidada.

La tesis formulada por D. Ďurišin, estrechamente ligada a los trabajos generales de teoría del texto, tiene una significación muy importante⁸. Más adelante trataremos de mostrar que esa tesis puede ser ampliada considerablemente, de modo que en ella entren todos los tipos de pensamiento creador, desde los actos de la conciencia individual hasta las interacciones textuales de escala global.

Sin embargo, antes de abordar este problema, es preciso examinar el punto de vista desde el cual quisiera someter a estudio la cuestión. Hasta ahora en el centro de la atención de los investigadores se ha hallado la cuestión de las condiciones en presencia de las cuales *se hace posible* la influencia de un texto en un texto. A nosotros nos interesará otra cosa: por qué y en qué condiciones en determinadas situaciones culturales un texto ajeno *se hace necesario*. Esta cuestión puede ser planteada de otra manera: cuándo y en qué condiciones un texto «ajeno» es necesario para el desarrollo creador del «propio» o (lo que es lo mismo) el contacto con otro «yo» constituye una condición necesaria del desarrollo creador de «mi» conciencia.

Toda conciencia encierra la capacidad de realizar operaciones lógicas, es decir, de transformar algunos enunciados de partida en correspondencia con determinados algoritmos, así como elementos de pensamiento creador. Esto último está ligado a la capacidad de transformar los enunciados de partida de alguna manera no predecible; unívocamente. Aquí desempeñan un papel esencial los mecanismos analógicos. Sin embargo, debemos subrayar que esas analogías deben, ser de un género tal, que excluya la algoritmización unívoca de las mismas. Al mismo tiempo, no se puede decir que el mecanismo lógico tendrá aquí un carácter probabilístico. Toda una serie de consideraciones habla en contra de tal suposición. Señalaremos siquiera que esas operaciones intelectuales ocurren por principio una sola vez y por consiguiente, son incompatibles con la modelización⁹ estadística lo que priva de objeto a una conversación sobre la modelización

⁶ Véase I. N. Tyniánov, *Poetika. Istoriia literatury. Kino*, Moscú, 1977, págs. 257 y otras.

⁷ D. Ďurišin, *Teoriia sravnitel' nogo izucheniia literatury*, Moscú, 1979, págs. 65 y ss.

⁸ Hasta una breve enumeración de los trabajos generales sobre teoría del texto resulta imposible aquí a causa del gran número de éstos. Para D. Ďurišin y su concepción tienen la mayor importancia los trabajos de J. Mukaiovsk y M. Bakoi, y también los trabajos de los investigadores eslovacos del grupo de F. Miko.

⁹ El verbo transitivo ruso *modelirovat*, ampliamente empleado en la matemática, la cibernética, la informática y otras ciencias, significa «construir un modelo (o esquema conceptual) de (algo)» —por ejemplo, de un lenguaje, del átomo—; de ahí que el verbo español «modelar», empleado a veces para traducirlo, no sirva a ese fin. El neologismo español

probabilística. Tal vez se deba hablar de una «equivalencia convencional» (más adelante definiremos el significado de este concepto), que entra en un determinado aparato de analogía.

Toda conciencia, por lo visto, encierra elementos tanto de un pensamiento como del otro. Sin embargo, podemos suponer que el pensamiento científico se caracteriza por el predominio de las estructuras lógicas, y el artístico, por el de las creadoras, mientras que la conciencia de la vida cotidiana se sitúa en el medio de ese eje.

La investigación de los mecanismos psicológicos de la conciencia creadora se halla más allá de los límites de nuestra competencia. Para los fines que nos hemos planteado, es del todo suficiente limitarse a cierta modelización cibernética general de la situación que nos interesa.

Llamaremos conciencia creadora al dispositivo intelectual capaz de dar *nuevos* mensajes. Consideraremos mensajes nuevos los que no pueden ser deducidos de manera unívoca con ayuda de algún algoritmo dado de antemano a partir de algún otro mensaje. En calidad de tal mensaje inicial puede actuar tanto un texto en cualquier lengua, como un texto en una lengua-objeto, es decir, la realidad considerada como texto.

Junto con la tendencia a unificar los códigos y a facilitar al máximo la comprensión mutua entre el destinador y el destinatario, en el mecanismo de la cultura operan también tendencias diametralmente opuestas. No hacen falta pruebas de que todo el desarrollo de la cultura está ligado a la complicación de la estructura de la persona, a la individualización de los mecanismos codificadores de la información inherentes a ella. Este proceso que transcurre impetuosamente en las épocas del mayor desarrollo y complicación de la vida sociocultural, todavía requiere una explicación.

Son evidentes las dificultades sociocomunicativas ligadas a la individualización de las estructuras semióticas internas de la persona aislada. La brusca disminución de la comunicatividad, que crea una situación en la que el entendimiento mutuo entre las distintas personas se dificulta hasta el completo aislamiento, constituye, indiscutiblemente, una enfermedad social. No es preciso enumerar la gran cantidad de tragedias sociales y personales que se derivan de esa situación. Todo eso es evidente y concuerda bien con las tesis de partida de la teoría clásica de la información, que considera todo cambio del mensaje en el proceso de transmisión como una alteración dañina, un resultado de la irrupción de ruido en el canal, un efecto no del modelo teórico de la comunicación, sino de la realización técnicamente imperfecta del mismo.

Sin embargo, la idea según la cual aquí estamos ante un efecto secundario y parasitario, se halla en contradicción con toda la historia de la cultura, la cual nos convence de que la individualización de los códigos es una tendencia tan activa y tan constantemente actuante como la generalización de los mismos.

Es más: en el presente caso, por lo visto, estamos tropezando con una tendencia más general del desarrollo.

«modelizar», acuñado para satisfacer la misma necesidad terminológica científica, no resulta una solución del todo satisfactoria, pues, creado con el sufijo -iz- (-izar), normalmente debería significar «convertir (algo) en modelo». No obstante, a falta de una mejor solución, por ahora lo emplearemos convencionalmente —algo semejante a lo que se han visto obligados a hacer los especialistas franceses que, disponiendo del verbo *«modeler»*, han creado y venido usando, para sus propias necesidades terminológicas y con el mismo significado del ruso *«modelirovat»*, el neologismo *«modéliser»* (empleado por vez primera en 1975, según el *Petit Robert*). [N. del T.]

Examinando la función biológica de la multiplicación y la evolución de los mecanismos de la misma en el curso del desarrollo biológico, descubrimos un paralelismo con los procesos antes señalados. En los escalones más bajos de la escala evolutiva la multiplicación se realiza con ayuda de la división, y, por consiguiente, el procedimiento inicial posee una simplicidad y accesibilidad extremas. Ulteriormente surgen las clases sexuales, y para la fecundación se requiere la presencia de *otro*¹⁰, lo que de golpe dificulta esa función fisiológica, cuya absoluta necesidad para la continuación de la vida, diríase, debe exigir que ella sea extremadamente simple y esté garantizada. La etapa siguiente, todavía precultural, ampliamente representada en las comunidades zoológicas, consiste en la introducción de la selectividad: idóneo para la continuación del género resulta no cualquier individuo de la clase sexual opuesta, sino cierto grupo limitado o cierta unidad rigurosamente distinguida. Como resultado del número continuamente creciente de prohibiciones, ya en el mundo animal surge el complejo concepto semiótico del amor, que en el curso del desarrollo cultural es sometido a una extraordinaria mediación. Muchos tomos se podrían dedicar a determinar cuáles son los mecanismos con cuya ayuda la cultura complica la función de la multiplicación, creando a menudo una situación de imposibilidad práctica de la multiplicación (el ideal del amor platónico, el código del amor caballeresco, el erotismo místico de una serie de sectas medievales, y así sucesivamente). Al igual que en el caso de la comunicación, nos topamos con un proceso de complicación progresiva que entra en contradicción con la función inicial. Por ciertas razones resulta importante hacer lo que es necesario hacer, no de la manera más simple, sino de la manera más complicada.

Si volvemos a los procesos comunicacionales, debemos prestar atención a otro aspecto. La complicación de los sistemas codificantes no es lo único que dificulta la univocidad del mutuo entendimiento. En el proceso del desarrollo cultural se complica constantemente la estructura semiótica del mensaje que se transmite, y esto también conduce a que se haga difícil el desciframiento unívoco. Si alineamos en orden de aumento de la complejidad de la estructura textual la serie: mensaje de señalización vial — texto en una lengua natural — creación profunda de un talento poético, es evidente que el primero sólo puede ser entendido unívocamente por el receptor del mensaje, el segundo está orientado a una comprensión unívoca («correcta»), pero admite casos de ambigüedad, mientras que el tercero excluye, en principio, la posibilidad de univocidad. Nuevamente nos topamos con una paradoja comunicativa. El texto que representa el mayor valor cultural, cuya transmisión debe estar altamente garantizada, resulta el menos adaptado para la transmisión.

¿Estamos en todos estos casos ante «imperfecciones técnicas» del sistema? ¿Obtiene el sistema como tal algún provecho de la dificultad en la comprensión de los textos valiosos o de las prohibiciones culturales impuestas a la función sexual?

Estas interrogantes, al parecer, recibirán una respuesta satisfactoria si prestamos atención al hecho de que la transmisión del mensaje no es la única función del mecanismo comunicativo, ni del mecanismo cultural en su conjunto. Estos, al mismo tiempo, realizan una producción de *nuevos* mensajes, esto es, actúan en el mismo papel que la conciencia creadora del individuo pensante.

¹⁰ Damos sólo un cuadro poco más o menos aproximado. En realidad, la fórmula «otro de la otra clase sexual» es precedida simplemente por la exigencia de «otro»: la clase sexual todavía es una, pero para la multiplicación es necesaria una fisión previa con otro individuo, aunque las diferencias sexuales entre ellos todavía están ausentes.

Imaginémonos que el texto T_1 no simplemente está sujeto a transmisión de A_1 a A_2 por un canal de enlace, sino que debe ser sometido a una traducción del lenguaje L_1 al lenguaje L_2 . Si entre esos lenguajes existe una relación de correspondencia unívoca, el texto que se obtuvo como resultado de la traducción, T_2 , no puede ser considerado un nuevo texto. Lo podremos caracterizar plenamente como una transformación del texto de partida en correspondencia con las reglas dadas, mientras que T_1 y T_2 pueden ser valorados como dos registros de un mismo texto.

Pero imaginémonos que la traducción debe realizarse del lenguaje L_1 al lenguaje L' , entre los cuales existe una relación de intraducibilidad. Para los elementos del primero no hay correspondencias unívocas en la estructura del segundo. Sin embargo, en el orden de la convención cultural —formada históricamente de manera espontánea o establecida como resultado de esfuerzos especiales— entre las estructuras de esos dos lenguajes se establecen relaciones de equivalencia convencional. Semejantes casos en el proceso cultural real representan un fenómeno que ocurre conforme a ley [*zakonomernoe*] y de manera regular. Todos los casos de contactos intergenéricos (por ejemplo, las adaptaciones cinematográficas de textos narrativos, de todos bien conocidas) son realizaciones particulares de esa conformidad a ley.

Examinemos precisamente este último caso, puesto que en él la intraducibilidad será del todo evidente, y en la memoria de todos están las insistentes tentativas de realizar, a pesar de eso, traducciones de este tipo.

Comparando el lenguaje de la narración cinematográfica con las estructuras verbales narrativas, descubrimos una profunda diferencia en principios de organización tan fundamentales como convencionalidad/iconicidad, carácter discreto/carácter continuo, linealidad/espacialidad, que excluyen completamente la posibilidad de una traducción unívoca. Si, en el caso de los lenguajes con una correspondencia unívoca, al texto en un lenguaje puede corresponder un solo texto en el otro lenguaje, aquí nos topamos con cierta esfera de interpretaciones dentro de cuyos límites está encerrada una multitud de textos distintos unos de otros, cada uno de los cuales es en igual medida una traducción del texto inicial. En esta situación es evidente que si realizamos una traducción inversa, *en ningún caso* obtendremos el texto inicial. En este caso podemos hablar del surgimiento de *nuevos* textos. Así pues, el mecanismo de la traducción no coincidente [*neadekvatnogo*], convencionalmente equivalente, sirve a la creación de nuevos textos, es decir, es *un mecanismo de pensamiento creador*.

La no coincidencia del lenguaje en el que A_1 codifica el mensaje y aquel con cuya ayuda A_2 realiza la descodificación —lo cual es una condición inevitable de toda comunicación real—, puede ser examinada a la luz de dos modelos ideales. El primero tendrá por objetivo la circulación, en una colectividad dada, de los mensajes ya existentes. Desde esta posición será ideal la identidad entre los códigos C_1 y C_2 , y todas las diferencias entre ellos serán tratadas como un ruido dañino. El segundo tiene por objetivo la elaboración de nuevos mensajes en el proceso de la comunicación. Desde este punto de vista, la diferencia entre los códigos será un mecanismo útil y funcionante. Sin embargo, este mecanismo, por su naturaleza, se basa en paradojas estructurales.

La paradoja fundamental consiste en lo siguiente: el dispositivo mínimo capaz de generar un nuevo mensaje es una cadena comunicativa compuesta de A_1 y A_2 . Para que el acto de generación tenga lugar, es preciso que cada uno de ellos sea una persona independiente, es decir, un mundo semiótico cerrado, estructuralmente organizado, con jerarquías individualizadas de códigos y una

estructura de la memoria. Sin embargo, para que la comunicación entre A_1 y A_2 sea posible en general, esos diferentes códigos deben, en cierto sentido, ser una única persona semiótica. La tendencia a una creciente autonomía de los elementos, a la conversión de éstos en unidades que se bastan por sí mismas, y la tendencia a una integración igualmente creciente de los mismos y a su conversión en partes de cierto todo, se excluyen y a la vez se suponen mutuamente, formando una paradoja estructural.

Como resultado de tal construcción se crea una estructura única, en la cual cada parte es al mismo tiempo un todo, y cada todo funciona también como parte. Esta estructura está abierta por dos lados a una complicación ininterrumpida: dentro de sí tiene la tendencia a complicar todos sus elementos, convirtiéndolos en nudos estructurales independientes y, tendencialmente, en organismos semióticos; y por fuera entra ininterrumpidamente en contactos con organismos iguales a ella, formando con ellos un todo de más alto nivel y convirtiéndose ella misma en parte de ese todo.

Tal estructura se forma en dos variantes. Por una parte, estamos ante colectividades humanas reales, en las cuales cada unidad separada tiene la tendencia a convenirse en un mundo personal independiente e irreplicable y al mismo tiempo se inserta en una jerarquía de niveles más altos, formando en cada uno de ellos una persona sociosemiótica grupal, que, a su vez, entra como parte en unidades más complejas. Los procesos de individualización y generalización, de conversión del hombre aislado en un todo cada vez más complejo y una parte cada vez más menuda de un todo, transcurren paralelamente.

Por otra parte, de esa misma manera se construye todo texto artístico (en una forma un tanto menos manifiesta, esta regularidad es válida también para toda clase de texto no artístico). Cada parte de él tiende a complicarse en el proceso del arte, formando un todo cerrado, y a integrarse con otras estructuras del mismo nivel, entrando como parte en totalidades más complejas.

Este proceso es capaz de actuar en dos niveles. En el nivel del texto podemos ilustrarlo, por ejemplo, con el fenómeno de la ciclización: las *novelle* se unen formando novelas —series del tipo de *La comedia humana* de Balzac o *Los Rougon—Macquart* de Zola (son posibles series de los más diversos tipos; entre ellas, las formadas en el nivel editorial y que, no obstante, son para el lector totalidades completamente reales). Desde este punto de vista, el surgimiento de los conceptos del tipo de «la prosa de las *Memorias patrias* de los años 60 del siglo XIX» o «la prosa de *Mundo nuevo*» es una absoluta realidad textual historioliteraria (aunque puede no ser tal para el autor, para quien el hecho de la publicación en una u otra edición puede tener un carácter casual). Este proceso está aún más manifiesto en la poesía, en la que son bien conocidos los fenómenos del ciclo, de la recopilación (con rasgos distintivos tan característicos del texto único como, por ejemplo, la composición), de la conversión de toda la obra de tal o cual poeta, de un grupo de poetas, o de los poetas de toda una época, en un texto único.

Al mismo tiempo transcurre el proceso contrario: cuanto más amplia es una novela, tanto más cerrado en sí estructuralmente es el capítulo; cuanto más global es la ciclización en la poesía, tanto más peso tienen el verso, la palabra, el fonema. Un notable ejemplo de ello es el arte del siglo XX, con su extrema globalización del texto (el «contrapunto» textual de la época) y su automatización igualmente avanzada de las unidades significativas del texto, la absolutización e independiente autosuficiencia de las mismas.

Pero este mismo proceso transcurre también en el nivel de los códigos: cada texto se codifica muchas veces (la codificación doble es la estructura mínima). El conflicto de la formación de sentido surge ya no entre distintas formaciones textuales, sino entre los lenguajes que se realizan en el texto. Las oleadas de sincretización de diferentes artes —de las representaciones dramáticas sincréticas en las sociedades arcaicas al cine sonoro contemporáneo, la poesía «plástica» [*‘izobrazitel’naia*»], etc.—, por una parte, y de extremo aislamiento y autosuficiencia de distintas ramas de las artes, la formación de géneros tan cerrados en sus leyes como el *western* o el policial, por otra, ilustran la bidireccionalidad de este proceso.

El paralelismo estructural de las caracterizaciones semióticas textuales y personales nos permite definir el texto de cualquier nivel como una persona semiótica, y considerar como texto la persona en cualquier nivel sociocultural.

La formación de sentido no tiene lugar en un sistema estático. Para que ese acto se haga posible, se debe introducir algún mensaje en el sistema comunicativo $A_1 - A_2$. En igual medida, para que algún texto biestructural empiece a generar nuevos sentidos, debe ser insertado en una situación comunicativa en la que surja un proceso de traducción interna, de intercambio semiótico entre sus subestructuras. De esto se deriva que el acto de la conciencia creadora sea siempre un acto de comunicación, es decir, de intercambio. La conciencia creadora puede ser definida, a esta luz, como aquel acto de intercambio informacional en el curso del cual el mensaje inicial se transforma en un mensaje nuevo. La conciencia creadora es imposible en las condiciones de un sistema completamente aislado, uniestructural (desprovisto de una reserva de intercambio interno) y estático.

De esta tesis se deriva una serie de conclusiones esenciales para el estudio comparativo de las culturas y de los contactos culturales.

El desarrollo inmanente de la cultura no puede realizarse sin la constante afluencia de textos de afuera. Al mismo tiempo, este «de afuera» por sí mismo tiene una compleja organización: es tanto el «de afuera» de un género dado o de una determinada tradición dentro de una cultura dada, como el «de afuera» del círculo trazado por una determinada línea metalingüística que divide todos los mensajes dentro de una cultura dada en culturalmente existentes («elevados», «valiosos», «cultos», «de tiempos inmemoriales», etc.) y culturalmente inexistentes, apócrifos («bajos», «no valiosos», «extraños», etc.). Por último, lo constituyen también los textos ajenos venidos de otra tradición nacional, cultural, de área. El desarrollo de la cultura, al igual que el acto de la conciencia creadora, es un acto de intercambio y supone constantemente a «otro»: a un *partenaire* en la realización de ese acto.

Esto genera dos procesos encontrados. Por una parte, al necesitar de un *partenaire*, la cultura constantemente *crea con sus propios esfuerzos* a ese «ajeno», al portador de otra conciencia, que codifica de otra manera el mundo y los textos. Esta imagen que se crea en las entrañas de la cultura —en lo fundamental por contraste con sus propios códigos dominantes es exteriorizada por ella y se proyecta en mundos culturales que están fuera de ella. Un ejemplo característico pueden ser las descripciones etnográficas que de las culturas «exóticas» han realizado europeos (culturas entre las cuales en determinados momentos de la historia se ha hallado también la rusa) o la descripción de la vida cotidiana de los germanos por Tácito. Por otra parte, la introducción de las estructuras culturales externas en el mundo interior de una cultura dada supone el establecimiento de un

lenguaje común con ella, y esto, a su vez, exige la interiorización de las mismas. Este proceso, inevitablemente, es dialécticamente contradictorio: la imagen interna de la cultura externa posee un lenguaje de trato con el mundo cultural al que ella está incorporada. Sin embargo, esta facilidad comunicativa está ligada a pérdidas de determinadas cualidades —a menudo las más valiosas como estimuladores— del objeto externo que se copia. Daremos un ejemplo. El fenómeno poético de Pushkin fue percibido como algo sin precedente e innovador por la literatura y el lector del comienzo de los años 20 del siglo XIX. La asimilación de este fenómeno exigió la creación de una «imagen de Pushkin» en la conciencia de los lectores. Esta imagen devino ulteriormente un hecho literario independiente. Hallándose entre Pushkin como fenómeno literario real y dinámico y la conciencia de los lectores, desempeñaba un doble papel: interpretaba y «traducía» el mundo de Pushkin, es decir, contribuía a la comprensión, y simplificaba, eliminando todo lo que era nuevo, dinámico y no cabía en ella, es decir, generaba incompreensión. Este «doble» de Pushkin no era estático: la obra real y la conducta del poeta en la vida lo transformaban constantemente, aunque él oponía resistencia a ello. Pero también él influía en la conducta y obra del Pushkin real, haciéndolo a menudo portarse «como Pushkin». Después de la muerte del poeta, esta imagen dio muestras de la capacidad de crecer y de una destacada actividad cultural.

El doble papel de la imagen interiorizada, de la cual se exige que sea traducible al lenguaje interno de la cultura (esto es, que no sea «ajena») y que sea «ajena» (esto es, que no sea traducible al lenguaje interno de la cultura), genera colisiones de gran complejidad, a veces marcadas por el sello de lo trágico. Así, el problema de la controversia «Rusia — Occidente» generó el tipo del occidentalista [*zapadnik*] ruso. En la colisión cultural interna, esta figura desempeñaba el papel de «representante» de Occidente, y se juzgaba a Occidente mirando a los occidentalistas. Pero el occidentalista ruso se parecía muy poco al hombre real del Occidente de su época y, por regla general, conocía muy mal Occidente: lo construía por contraste con la realidad rusa que él observaba. Era un Occidente ideal, y no el real. No es casual que los eslavófilos y otros tradicionalistas y partidarios de la peculiaridad nacional fueran con frecuencia personas que habían recibido una formación en universidades alemanas, marinos anglómanos, como Sbishkov y Shijmatov-Shirinski, diplomáticos que habían pasado toda su vida en el extranjero, como Tiútchev o Konstantín Leóntiev, mientras que algunos partidarios rusos de la instrucción occidental nunca habían estado en Europa, como Pushkin, o, habiéndose hallado en ella, habían resultado completamente ajenos a ella, como Belinski. El choque del occidentalista ruso con el Occidente real se acompañaba, por regla general, de un desengaño tan trágico como el choque de sus adversarios con la realidad rusa real. Y, no obstante, sin tales fenómenos en su estructura interna es imposible que Rusia experimente culturalmente el contexto cultural situado más allá de sus fronteras.

Un aspecto esencial del contacto cultural está en la denominación del *partenaire*, que equivale a la inclusión de éste en «mi» mundo cultural, la codificación de éste con «mi» código y la determinación de su puesto en mi cuadro del mundo. Por analogía se pueden examinar la identificación de determinados géneros de la literatura ajena con las ideas genéricas acostumbradas, el desciframiento de la conducta cultural ajena en el sistema de los códigos habituales o la identificación convencional de formas literarias diferentes (por ejemplo, el establecimiento de la relativa correspondencia entre el alejandrino ruso y el francés en las traducciones de textos poéticos de una lengua a la otra).

Pero también es posible lo contrario: la redenominación de sí mismo en correspondencia con la denominación que me da un *partenaire* externo en la comunicación. Semejantes fenómenos son característicos de la polémica: el apodo que da polémicamente el adversario es usurpado e incluido en el lenguaje «propio», perdiendo correspondientemente la valoración humillante y adquiriendo una valoración Positiva. Toda polémica exige un lenguaje común entre los adversarios: en este caso el lenguaje del adversario pasa a ser ese lenguaje, pero al mismo tiempo es sometido a una anexión cultural, lo que trae consigo un desarme semiótico de la otra parte. Así, por ejemplo, la autodenominación de la escuela de Belinski, «escuela natural», fue inventada por *La abeja del Norte* de Bulgarin y se utilizaba al principio como un apodo humillante¹¹. En el curso de la polémica los adversarios intercambiaron el arma, y el apodo se hizo consigna (cfr. «Sí, ¡Somos escitas! Sí, somos asiáticos...» de A. Blok). Este fenómeno es bien conocido en la historia de los etnónimos.

Tanto la historia de la autodefinition cultural, la nominación y el trazado de las fronteras del sujeto de la comunicación, como el proceso de construcción de su contraparte —del «otro»—, son uno de los problemas fundamentales de la semiótica de la cultura. Sin embargo, es necesario subrayar lo principal: el dinamismo de la conciencia en cualquier nivel cultural de ésta exige la presencia de otra conciencia que, autonegándose, deja de ser «otra» —en la misma medida en que el sujeto cultural, al crear nuevos textos en el proceso del choque con el «otro», deja de ser él mismo. Sólo especulativamente se pueden separar la interacción y el desarrollo inmanente de las personas o de las culturas. En la realidad, son aspectos de un único proceso que están dialécticamente vinculados y se convierten el uno en el otro.

Está ampliamente extendida la idea de que tal o cual texto es asimilado del contexto externo porque resultó extraordinariamente oportuno desde el punto de vista del desarrollo inmanente de una literatura dada. Ella se nutre de consideraciones de un doble orden. Por una parte, el proceso histórico, examinado desde el punto de vista providencialista o finalista, es concebido como un proceso dirigido a cierto punto determinado, conocido por el investigador. No se admite la suposición misma de que ese proceso pueda tener en sí algunas posibilidades raigales de otro tipo que hayan quedado irrealizadas. Desde este punto de vista se puede considerar que, por ejemplo, la literatura rusa ya al nacer tenía una única posibilidad: llegar en el siglo XIX a Tolstoi y Dostoievski. Entonces podemos decir que a Byron o a Schiller, a Rousseau o a Voltaire les estaba históricamente predestinado desempeñar el papel de catalizadores en ese proceso. Pocos se decidirían a hacer semejante afirmación, aunque muchos razonan como si partieran de tal premisa. Por otra parte, se hace una suposición mucho más natural: el investigador considera lo realmente acontecido como lo único posible, la regularidad se deduce del hecho (debemos recordar que el historiador de la cultura casi siempre opera con hechos únicos, que no son susceptibles de una elaboración probabilístico-estadística o que son tan poco numerosos que tal elaboración no resulta nada confiable). Como resultado, después de escoger cualquier hecho de contacto cultural (por ejemplo, la influencia de la obra de Byron en los románticos rusos), el investigador considera desde ese punto de vista el material histórico precedente, el cual naturalmente se almea entonces de tal manera que la

¹¹ N. I. Mordovchenko, *Belinskii i russkaia literatura ego vremeni*, Moscú, Leningrado, 1950, pág. 225.

influencia de Byron resulta un eslabón inevitable hacia el que convergen todos los hilos. La influencia del metalenguaje investigativo sobre el material es percibida como la revelación de una regularidad inmanente del proceso cultural.

Cuando eso ocurre, se pierde de vista una consideración general: si el sentido de cada contacto cultural está en suplir un eslabón que falta y acelerar la evolución de la cultura en una dirección predeterminada, con el curso del desarrollo histórico la redundancia de la estructura cultural debe crecer progresivamente (lo cual tácitamente es lo que se presupone en la concepción de las culturas «jóvenes», ricas en posibilidades internas, y las «viejas», que ya agotaron esas posibilidades —concepción que tiene sólo un valor poético, y, en modo alguno, valor científico). Y cada hecho de contacto cultural debe aumentar esa redundancia, de resultas de lo cual la predecibilidad del proceso cultural en el curso de su desarrollo histórico debe aumentar constantemente. Eso está en contradicción tanto con los hechos reales como con la consideración general sobre el valor de la cultura como mecanismo informacional.

En realidad, se observa el proceso diametralmente opuesto: cada nuevo paso del desarrollo cultural incrementa, y no agota, el valor informacional de la cultura y, por consiguiente, incrementa, y no aminora, la indefinición interna de ésta, el repertorio de posibilidades que en el curso de la realización de la misma quedan irrealizadas. En este proceso el papel del intercambio de valores culturales tiene aproximadamente el siguiente aspecto: en el sistema con una gran indefinición interna se introduce de afuera un texto que, precisamente porque es un texto, y no algún «sentido» desnudo (en la acepción de Zholkovski-Shcheglov), posee él mismo indefinición interna, siendo no una realización materializada de algún lenguaje, sino una formación políglota susceptible de una serie de interpretaciones desde la posición de diferentes lenguajes, cargada de conflictos internos, y capaz, en el nuevo contexto, de revelarse con sentidos completamente nuevos.

Tal irrupción incrementa bruscamente la indefinición interna de todo el sistema, confiriéndole a la siguiente etapa de éste un carácter inesperado a saltos. Sin embargo, puesto que la cultura es un sistema que se autoorganiza, en el nivel metaestructural ella se describe constantemente a sí misma (con la pluma de los críticos, los teóricos, los legisladores del gusto y, en general, de los legisladores) como algo unívocamente predecible y rigurosamente organizado. Estas metadescripciones, por una parte, se introducen en el proceso histórico vivo, lo mismo que las gramáticas se introducen en la historia de la lengua, ejerciendo una influencia inversa sobre su desarrollo, y, por otra, se nacen patrimonio de los historiadores de la cultura, que se inclinan a identificar tal metadescripción —cuya función cultural consiste precisamente en el riguroso reordenamiento de lo que en lo profundo del espesor adquirió una excesiva indefinición— con el tejido real de la cultura como tal. El crítico escribe sobre cómo *debería* marchar el proceso literario. Boileau establece normas precisamente porque el proceso marcha de otra manera y se violan las normas (de otro modo esos escritos perderían todo sentido), mientras que el historiador supone que ante él se halla la descripción del proceso real o, por lo menos, de su apariencia dominante. Del hecho de las repetidas prohibiciones de los sobornos por el gobierno de la Rusia del siglo XVII, ni un solo historiador de la vida cotidiana jurídica saca la conclusión de que los sobornos desaparecieron, sino todo lo contrario: supone que en la vida real estaban ampliamente extendidos. Sin embargo, el historiador de la literatura considera que está en el derecho de suponer que las prescripciones de los teóricos eran cumplidas de una manera más rigurosa por los escritores que las leyes del código penal por los funcionarios. Las metadescripciones de la cultura por ella misma, no

son, para ella misma, un esqueleto, una armazón que sirve de base, sino uno de los polos estructurales; para el historiador, en cambio, no son una solución lista, sino un material de estudio, uno de los mecanismos de la cultura, que se halla en constante lucha con otros mecanismos de ella.

La semiótica de la cultura y el concepto de texto¹

En la dinámica del desarrollo de la semiótica durante los últimos quince años se pueden aprehender dos tendencias. Una está orientada a precisar los conceptos de partida y a determinar los procedimientos de generación. La aspiración a una modelización exacta conduce a la creación de la metasemiótica: devienen objeto de investigación no los textos como tales, sino los modelos de los textos, los modelos de los modelos, y así sucesivamente. La segunda tendencia concentra su atención en el funcionamiento semiótico del texto real. Mientras que desde la primera posición la contradicción, la inconsecuencia estructural, la conjunción de textos diversamente estructurados dentro de los límites de una sola formación textual y la indefinición del sentido son rasgos casuales y «no funcionantes», suprimibles en el metanivel de la modelización del texto, desde la segunda posición son objeto de especial atención. Aprovechando la terminología saussureana, podríamos decir que en el primer caso el habla le interesa al investigador como materialización de las leyes estructurales de la lengua, y en el segundo, pasan a ser objeto de la atención precisamente aquellos aspectos semióticos que divergen de la estructura de la lengua.

Así como la primera tendencia obtiene su realización en la metasemiótica, la segunda genera de manera natural la semiótica de la cultura.

La conformación de la semiótica de la cultura —disciplina examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico— cambió en considerable medida las ideas semióticas tradicionales. El concepto de texto fue objeto de una transformación sustancial. Los conceptos iniciales del texto, que subrayaban su naturaleza unitaria de señal, o la unidad indivisible de sus funciones en cierto contexto cultural, o cualesquiera otras cualidades, suponían implícita o explícitamente que el texto es un enunciado en *un* lenguaje cualquiera. La primera brecha en esta idea que parecía obvia, fue abierta precisamente cuando se examinó el concepto de texto en el piano

¹ «Semiotika kul'tury i poniatie teksta», en *Semeiotike Truibpo znakon sistemam*, núm. 12, Tartu, Tartu Pii1cii1m Ülikooli Toimetised, 1981, págs. 3-7. Reproducido en M. L., *Izbrannye stat'i*, Tallin, Alexandra, 1992, t. 1, págs. 129-132. [N. del T.]

de la semiótica de la cultura. Se descubrió que, para que un mensaje dado pueda ser definido como «texto», debe estar codificado, como mínimo, dos veces. Así, por ejemplo, el mensaje definible como «ley» se distingue de la descripción de cierto caso criminal por el hecho de que pertenece a la vez al lenguaje natural y al jurídico, constituyendo en el primer caso una cadena de signos con diversos significados, y en el segundo, cierto signo complejo con un único significado. Lo mismo se puede decir sobre los textos del tipo de la «plegaria» y otros².

El curso del desarrollo del pensamiento científico, en este caso, al igual que en muchos otros, repetía la lógica del desarrollo histórico del propio objeto. Como se puede suponer, históricamente el enunciado en una lengua natural fue primario, después siguió la conversión del mismo en una fórmula ritualizada, codificada también mediante algún lenguaje secundario, o sea, en un texto. La siguiente etapa fue la unión de tales o cuales fórmulas de modo que formaran un texto de segundo orden. Adquirieron un especial sentido estructural aquellos casos en que se unían textos en lenguajes esencialmente diferentes; por ejemplo, una fórmula verbal y un gesto ritual. El texto de segundo orden que se obtenía como resultado encerraba, dispuestos en un solo nivel jerárquico, subtextos en lenguajes diversos y no deducibles uno del otro. El surgimiento de textos del tipo del «ritual», la «ceremonia», la «representación dramática» [*deistvo*], conducía a la combinación de tipos esencialmente diferentes de semiosis y —como resultado— al surgimiento de complejos problemas de recodificación, equivalencia cambios en los puntos de vista y combinación de diferentes «voces» en un único todo textual. El paso siguiente desde el punto de vista heurístico es la aparición de los textos artísticos. Al ser reexpuesto en el lenguaje de un arte dado, el material multivocal adquiere una unidad complementaria. Así, la conversión del ritual en un ballet se acompaña de la traducción de todos los subtextos diversamente estructurados al lenguaje de la danza. Mediante el lenguaje de la danza se transmiten gestos, actos, palabras y gritos, y las propias danzas, que, cuando esto ocurre, se «duplican» semióticamente. La multiestructuralidad se conserva, pero está como empaquetada en la envoltura multiestructural del mensaje en el lenguaje del arte dado. Esto es particularmente visible en la especificidad genérica de la novela, cuya envoltura —un mensaje en una lengua natural— oculta una controversia extraordinariamente compleja y contradictoria de diferentes mundos semióticos.

La ulterior dinámica de los textos artísticos está orientada, por una parte, a aumentar la unidad interna y la clausura inmanente de los mismos, a subrayar la importancia de las fronteras del texto,

² Pueden darse casos de reducción de los significados de la primera serie (del lenguaje natural): la plegaria, el conjuro, la fórmula ritual, pueden estar en una lengua olvidada o, también, tender a la glosolalia. Esto no suprime, sino que subraya la necesidad de tomar conciencia del texto como un mensaje en cierto lenguaje primario —desconocido o secreto. La definición que aquí damos del texto en el plano de la semiótica de la cultura, sólo a primera vista contradice la adoptada en la lingüística, porque también en esta última el texto, de hecho, está codificado dos veces: en una lengua natural y en el metalenguaje de la descripción gramatical de la lengua natural dada. El mensaje que satisface solamente la primera exigencia, no era considerado como texto. Así, por ejemplo, mientras la lengua hablada no devino objeto de una atención lingüística independiente, era tratada sólo como una forma «incompleta» o «incorrecta» de la lengua escrita, aun siendo un hecho indiscutible de la lengua natural, no era considerada como texto. Es paradójico, pero la conocida fórmula de Hjelmslev que definió el texto como todo lo que se puede decir en la lengua danesa, de hecho era entendida como todo lo que se puede escribir en correcta lengua danesa'. Pero la introducción de la lengua hablada en el círculo de los textos lingüísticos suponía la creación de un metalenguaje que correspondiera especialmente a ella. Desde este punto de vista, el concepto de texto en el contexto linguosemiótico es comparable con el concepto científico general de hecho.

y, por otra, a incrementar la heterogeneidad, la contradictoriedad semiótica interna de la obra, el desarrollo, dentro de ésta, de subtextos estructuralmente contrastantes que tienden a una autonomía cada vez mayor. La vacilación en el campo «homogeneidad semiótica «—» heterogeneidad semiótica» constituye uno de los factores formadores de la evolución históricoliteraria. De los otros factores importantes de esta última debemos subrayar la tensión entre la tendencia a la integración —la conversión del contexto en texto (se forman textos como el «ciclo lírico», la «creación de toda la vida como una sola obra», etc.)— y ‘a tendencia a la desintegración —la conversión del texto en contexto (la novela se desintegra en *novelle*, las partes devienen unidades estéticas independientes). En este proceso las posiciones del lector y del autor pueden no coincidir: allí donde el autor ve un texto único que posee unidad interna, el lector puede ver una colección de *novelle* y no. velas (cft. la obra de Faulkner), y viceversa (así, Nadezhdin interpreta ba en gran medida «El conde Nulin» como una obra ultrarromántica, porque el poema había aparecido en un mismo libro junto con «El baile» de Baratynski y ambos poemas fueron percibidos por el crítico como *un solo* texto). En la historia de la literatura se conocen casos en que la percepción de tal o cual obra por los lectores fue determinada por la reputación de la edición en que fue publicada, y casos en que esta circunstancia no tuvo ninguna importancia para el lector.

Las complejas colisiones histórico-culturales activan una u otra tendencia. Sin embargo, potencialmente en cada texto artístico ambas están presentes en compleja tensión entre sí.

La creación de la obra artística indica una etapa cualitativamente nueva en la complicación de la estructura del texto. El texto de muchos estratos y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector, deja de ser un mensaje elemental dirigido del destinador [*adresantj*] al destinatario. Mostrando la capacidad de condensar información, *adquire memoria*. Al mismo tiempo muestra la cualidad que Heráclito definió como «logos que crece por sí mismo»³. En tal estadio de complicación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes.

En estas condiciones la función socio-comunicativa del texto se complica considerablemente. La podemos reducir a los siguientes procesos:

1. El trato entre el destinador y el destinatario. El texto cumple la función de un mensaje dirigido del portador de la información a un auditorio.

2. El trato entre el auditorio y la tradición cultural. El texto cumple la función de memoria cultural colectiva. Como tal, muestra, por una parte, la capacidad de enriquecerse ininterrumpidamente, y, por otra, la capacidad de actualizar unos aspectos de la información depositada en él y de olvidar otros temporalmente o por completo.

3. El trato del lector consigo mismo. El texto —esto es particularmente esencial en lo que respecta a los textos tradicionales, antiguos, que se distinguen por un alto grado de canonicidad— actualiza determinados aspectos de la personalidad del propio destinatario. En el curso de ese trato

³ Heráclito de Éfeso, *Fragments*. Citado según la recopilación *Antichnye filosofiy Svi detel'stva, fragmeny, teksty*, Kiev, 1955, pág. 27.

del receptor de la información consigo mismo, el texto interviene en el papel de mediador que ayuda a la reestructuración de la personalidad del lector, al cambio de la autoorientación estructura de la misma y del grado de su vínculo con las construcciones metaculturales.

4. El trato del lector con el texto. Al manifestar propiedades intelectuales, el texto altamente organizado deja de ser un mero mediador en el acto de la comunicación. Deviene un interlocutor de iguales derechos que posee un alto grado de autonomía. Tanto para el autor (el destinador) como para el lector (el destinatario), puede actuar como una formación intelectual independiente que desempeña un papel activo e independiente en el diálogo. Resulta que desde este punto de vista la antigua metáfora «platicar con el libro» está llena de profundo sentido.

5. El trato entre el texto y el contexto cultural. En este caso el texto no interviene como un agente del acto comunicativo, sino en calidad de un participante en éste con plenos derechos, como una fuente o un receptor de información. Las relaciones del texto con el contexto cultural pueden tener un carácter metafórico, cuando el texto es percibido como sustituto de todo el contexto, al cual él desde determinado punto de vista es equivalente, o también un carácter metonímico, cuando el texto representa el contexto como una parte representa el todo⁴. Además, puesto que el contexto cultural es un fenómeno complejo y heterogéneo, un mismo texto puede entrar en diversas relaciones con las diversas estructuras de los distintos niveles del mismo. Por último, los textos, como formaciones más estables y delimitadas, tienden a pasar de un contexto a otro, como ocurre por lo común con las obras de arte relativamente longevas: al trasladarse a otro contexto cultural, se comportan como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa: actualizan aspectos antes ocultos de su sistema codificante. Tal «recodificación de sí mismo» en correspondencia con la situación pone al descubierto la analogía entre la conducta sígnica de la persona y el texto. Así pues, el texto, por una parte, al volverse semejante a un macrocosmos cultural, deviene más importante que sí mismo y adquiere rasgos de un modelo de la cultura, y, por otra, tiende a realizar una conducta independiente, al volverse semejante a una persona autónoma.

Un caso particular será la cuestión del trato entre el texto y el metatexto. Por una parte, tal o cual texto particular puede desempeñar con respecto al contexto cultural el papel de mecanismo descriptor, y, por otra, puede, a su vez, entrar en relaciones de desciframiento y estructuración con alguna formación metalingüística. Por último, tal o cual texto puede encerrar en calidad de subestructuras parciales tanto elementos textuales como elementos metatextuales, como es característico de Steme, de *Evgueni Oneguín*, de los textos marcados por la ironía romántica, o de una serie de obras del siglo XX. En este caso las corrientes comunicativas se mueven siguiendo la vertical.

⁴ Relaciones análogas surgen, por ejemplo, entre el texto artístico y su título. Por una parte, éstos pueden considerarse como dos textos independientes dispuestos en diversos niveles de la jerarquía «texto — metatexto». Por otra, pueden considerarse como dos subtextos de un único texto. El título puede referirse al texto que él designa con arreglo al principio de la metáfora o al de la metonimia. Puede estar realizado con ayuda de palabras del lenguaje primario, elevadas al rango de metatexto, o con ayuda de palabras de un metalenguaje, etc. Como resultado, entre el título y el texto que él designa surgen complejas corrientes de sentido que generan un *nuevo mensaje*.

A la luz de lo dicho, el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. En relación con esto cambia la idea que se tenía sobre la relación entre el consumidor y el texto. En vez de la fórmula «el consumidor descifra el texto», es posible una más exacta: «el consumidor trata con el texto». Entra en contacto con él. El proceso de desciframiento del texto se complica extraordinariamente, pierde su carácter de acontecimiento finito que ocurre una sola vez, tomándose más parecido a los actos, que ya conocemos, de trato semiótico de un ser humano con otra persona autónoma.

El texto y el poliglotismo de la cultura¹

Desde el punto de vista genético, la cultura se construye sobre la base de dos lenguajes primarios. Uno de ellos es la lengua natural, utilizada por el hombre en el trato cotidiano. Su papel en todas las construcciones secundarias de la cultura es evidente y no requiere aclaraciones. Es más: en el año 1969, Emile Benveniste, en el artículo «La semiología de la lengua», que abrió programáticamente los primeros números de la revista internacional *Semiotica*, escribió: «Toda semiología de un sistema no lingüístico debe servirse de la lengua como traductor y sólo puede existir con la ayuda de la semiología de la lengua y dentro de ésta»². Sostenían la misma posición los participantes de la primera Escuela de Verano en Kásriku (1964), que adoptaron la fórmula de B. A. Uspenski para todo el complejo de los sistemas semióticos supralingüísticos: «estructuras modelizantes secundarias».

Menos evidente es la naturaleza del segundo lenguaje primario. Se trata del modelo estructural del espacio. Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de éste en «propio» y «ajeno» y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales. La división del espacio en «culto» e «inculto» (caótico), espacio de los vivos y espacio de los muertos, sagrado y profano, espacio sin peligro y espacio que esconde una amenaza, y la idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes —dioses, hombres, una fuerza maligna o sus sinónimos culturales—, son una característica inalienable de la cultura. Sin embargo, eso todavía no basta. Para que tal o cual sistema resulte capaz de cumplir amplias funciones semióticas, debe poseer un mecanismo de duplicación (más exactamente, de multiplicación reiterada) del objeto que constituye

¹ «Tekst i poliglotizm kul'tuiy», en I. M. L., *Izbrannye stat'i*, tomo 1, Tallin, Aleksandra, 1992, págs. 142-147. [N. del T.]

² E. Benveniste, «Sémiologie de la langue (2)», *Semiotica*, 1969, vol. 1, núm. 2, pág. 130.

su significado. El mundo de la lengua natural forma una duplicación del mundo-objeto y puede él mismo duplicarse en textos verbales y lenguajes del arte verbal organizados de manera más compleja.

Las leyendas antiguas señalaban la sombra, el reflejo en el agua y el eco como fuentes de la duplicación que devino la fuente de los sistemas semióticos no verbales. Pero podemos señalar una raíz más universal de éstos: todos los tipos de división del espacio forman construcciones homomórficas. La ciudad (= punto poblado) se opone a lo que se halla más allá de sus muros (el bosque, la estepa, la aldea, la Naturaleza, el lugar donde habitan los enemigos), como lo propio, lo cerrado, lo culto y lo seguro a lo ajeno, lo abierto, lo inculto. Desde este punto de vista, la ciudad es la parte del universo dotada de cultura. Pero, en su estructura interna, ella copia *todo* el universo, teniendo su espacio «propio» y su espacio «ajeno». Exactamente de la misma manera, el templo se relaciona con la ciudad como lo interno con lo externo, pero, en su estructura inmanente, además, repite el universo. Lo mismo sucede en todas las otras construcciones. Pero cada espacio tiene sus correspondientes habitantes, y, al trasladarse de un espacio otro, ocurre como si el hombre perdiera su plena condición de idéntico a sí mismo, haciéndose semejante al espacio dado. Al tiempo sigue siendo él mismo, se vuelve otro. Este fenómeno se hace particularmente evidente, no en la vida cotidiana (aunque también en ella está presente), sino en los rituales. El espacio ritual copia de manera homomorfa el universo, y, al entrar en él, el participante del ritual ora se vuelve (al tiempo que sigue siendo él mismo) un espíritu del bosque, un tótem, un muerto, una divinidad protectora, ora adquiere de nuevo una esencia humana. Se extraña de sí mismo, convirtiéndose en una expresión cuyo contenido puede ser él mismo (*cfr.* las representaciones de los muertos en los sarcófagos y los retratos «funerarios») o tal o cual ser sobrenatural. Gracias a la división del espacio, el mundo se duplica en el ritual, de la misma manera que se duplica en la palabra. Consecuencia de esto son las representaciones rituales (las máscaras, la pintura sobre el cuerpo, las danzas, las imágenes colocadas sobre la tumba, los sarcófagos, etc.) —orígenes de las artes plásticas. La representación del cuerpo sólo es posible después de que se empieza a tomar conciencia del propio cuerpo en tales o cuales situaciones como representación de sí mismo. Sin una división primaria del espacio en esferas que exigen conductas diferentes, las artes plásticas serían imposibles.

La duplicación del mundo en la palabra y la del hombre en el espacio forman el dualismo semiótico de partida.

La cultura, en correspondencia con el tipo de memoria inherente a ella, selecciona en toda esa masa de comunicados lo que, desde su punto de vista, son «textos», es decir, está sujeto a inclusión en la memoria colectiva.

Sin embargo, debemos prestar atención a otro aspecto de la cuestión: el texto que es examinado en la perspectiva de un solo sistema lingüístico es la realización de un solo lenguaje. La cultura es *en principio* políglota, y sus textos siempre se realizan en el espacio de por lo menos dos sistemas semióticos. La fusión de la palabra y la música (el canto), de la palabra y el gesto (la danza), en un único texto ritual fue señalada por el académico A. N. Veselovski como un «sincretismo primitivo». Pero la idea de que, después de abandonar la época «primitiva», la cultura comienza a crear textos de tipo monolingüe que realizan rigurosamente las leyes de un solo género según reglas rigurosamente unilineales, suscita objeciones. Incluso si dejamos a un lado el señalamiento de que a todo lo largo de la historia de la cultura los textos que combinan sincréticamente en una única representación dramática todas las especies fundamentales de semiosis no desaparecen, y no

recordamos ni la liturgia, ni el carnaval, ni el happening, ni las actuaciones de los conjuntos de rock, ni las festividades de la época de la Gran Revolución Francesa, ni otros ejemplos de sincretismo, que ora se repliegan a la periferia de la cultura, ora ocupan en ella una posición central, nos vemos obligados a decir que el estar cifrado con muchos códigos es la ley para un número aplastante de textos de la Cultura. Auténticamente unilineales serán sólo los textos en lenguas artificiales o las ilustraciones de manual creadas especialmente para tales o cuales colecciones de reglas teóricas. Así son, por ejemplo, los *Ensayos* de V. Briúsov.

Ya el hecho de que el texto en su sincronicidad pueda basarse, por distintas partes, en recuerdos de profundidades temporales diferentes, 'O estar cifrado de una manera no homogénea. Así, la mayoría de los templos barrocos de la Europa Central conservan para el espectador su base inicial gótica o hasta románica. La catedral de Siracusa, transformada de templo antiguo en basílica cristiana mediante una reconstrucción, conservó en la construcción interior las hileras de columnas antiguas en el estilo *pestum*, a las que se les agregó una parte de altar románica, y todo esto fue unido mediante una magnífica fachada barroca. Se obtiene un texto uno, pero plurivocático. En la capilla palatina de Palermo, que Maupassant calificó de la más hermosa y la más asombrosa joya religiosa que hayan creado los sueños del hombre y el arte del artesano, la sala del palacio construido por los normandos en el siglo XII está adornada con mosaicos bizantinos y coronada por un techo de cedro de estilo típicamente árabe.

No sólo los elementos pertenecientes a diferentes tradiciones culturales históricas y étnicas, sino también los constantes diálogos intratextuales entre géneros y ordenamientos estructurales de diversa orientación, forman ese juego interno de recursos semióticos, que, manifestándose con la mayor claridad en los textos artísticos, resulta, en realidad, una propiedad de todo texto complejo. Precisamente esa propiedad hace al texto un generador de sentido, y no sólo un recipiente pasivo de sentidos colocados en él desde afuera. Esto permite ver en el texto una formación que llena el lugar que se queda vacío entre la conciencia individual —mecanismo semiótico generador de sentido que se basa en la asimetría funcional de los grandes hemisferios cerebrales— y el dispositivo poliestructural de la cultura como inteligencia colectiva.

Lo dicho hace posible introducir ciertas correcciones en el concepto tradicional de texto. Como tesis de partida se considera que, puesto que el texto siempre es un texto en algún lenguaje, el lenguaje siempre está dado —desde el punto de vista lógico, pero a menudo plantean que también cronológicamente— antes que el texto. Esta convicción determinó durante largo tiempo la orientación de los intereses de los lingüistas. Se consideraba el texto como un material en el que se manifiestan las leyes de la lengua, como un género de mineral del que el lingüista, fundiéndolo, extrae la estructura de la lengua. Semejante idea explicaba bien la función comunicativa del lenguaje, la función que se halla en la superficie y se aprehende fácilmente con los más simples métodos de análisis. Por eso durante largo tiempo esa función pareció la fundamental, y para algunos lingüistas, la única función del lenguaje. Desde el punto de vista de esta función, el «trabajo» del lenguaje consiste en transmitirle al receptor precisamente el mensaje que transmitió el emisor. Todo cambio en el texto del mensaje es una desfiguración, un «ruido»: el resultado de un mal trabajo del sistema. Si nos mantenemos en esta posición, entonces tendremos que reconocer que la estructura de lenguaje óptima está representada por los lenguajes artificiales y los metalenguajes, porque sólo ellos garantizan la integridad absoluta del sentido inicial. Precisamente esa idea era la

base —más bien psicológica que científica— de la actitud condescendiente, extendida en los años 60, hacia los lenguajes de la poesía (y del arte en general) como «no efectivos» y organizados de manera no económica. Entretanto, se olvidaba que eminentísimos lingüistas, como, por ejemplo, R. O. Jakobson, ya en los años 30 subrayaban perspicazmente que el dominio del lenguaje poético es la esfera en que se ponen de manifiesto las más importantes regularidades de la lingüística en su totalidad.

Podemos distinguir otra función de los sistemas semióticos y, correspondientemente, de los textos. Además de la función comunicativa, el texto cumple también una función formadora de sentido, interviniendo en este caso no en calidad de embalaje pasivo de un sentido dado de antemano, sino como *generador de sentidos*. A esto están ligados los hechos reales, bien conocidos por los historiadores de la cultura, en los que no es el lenguaje el que precede al texto, sino el texto el que precede al lenguaje. En primer lugar, aquí debemos incluir un muy amplio círculo de fenómenos que se relacionan con los fragmentos de las culturas arcaicas que han llegado hasta nosotros. Están bastante extendidos los casos en que la arqueología dispone de un objeto (= un texto) cuya función, al igual que el contexto cultural propio de él, nos es desconocida. Al poseer ya un texto (verbal, escultórico, arquitectónico), nos hallamos ante la tarea de reconstruir el código por el texto. Al reconstruir el código hipotético, apelamos a un texto real (o semejante a él), verificando en él el carácter fidedigno de la reconstrucción.

De hecho, del primer caso no se distingue el segundo, en el cual estamos no ante obras de arte viejas, sino ante las más nuevas: el autor crea un texto único, esto es, un texto en un lenguaje todavía no conocido, y el auditorio, para aceptar el texto, debe dominar el nuevo lenguaje, creado *ad hoc*. Este mismo mecanismo actúa también en el tercer caso: en el aprendizaje de la lengua natal. El niño también recibe textos antes que las reglas y reconstruye la estructura del lenguaje por los textos, y no los textos por la estructura.

En el proceso de desciframiento que transcurre de esa manera, en primer lugar, tenemos solamente una correspondencia parcial y relativa del lenguaje al texto. En segundo lugar, el texto mismo, siendo semióticamente no homogéneo, entra en juego con los códigos que lo descifran y ejerce sobre ellos una influencia deformadora. Como resultado, en el proceso de avance del texto del destinador al destinatario se produce un cambio del sentido y un crecimiento de éste. Por eso, a esa función podemos llamarla *creadora*. Si, en el primer caso, todo cambio del sentido en el proceso de transmisión es un error y una desfiguración, en el segundo se convierte en un mecanismo de generación de nuevos sentidos. Así, E. T. A. Hoffmann, habiendo unido estrafalariamente dos textos heterogéneos —los apuntes del gato Murr y la biografía del director de orquesta Johannes Kreisler—, convirtió, además, las erratas en un procedimiento cómico, agregando en el prólogo: «¿Acaso no es verdad que a veces los autores le deben la extravagancia de su estilo a los cajistas benevolentes, que contribuyen a la inspirada afluencia de ideas con sus así llamadas erratas?»³. Y Gógol convirtió las erratas reales de la primera edición de «Anocheceres en un caserío cerca de Dilcanka» en un pequeño ensayo cómico⁴. Podríamos recordar la carta del alcalde en *El inspector*, escrita en la cuenta de la taberna de Jlestakov: «Me apresuro a poner en tu conocimiento, alma mía, que mi estado era muy triste, pero, confiando en la misericordia divina,

³ E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana. Zhiteiskie vozzreniia kola Murra. Dnevnikz*, Moscú, 1972, pág. 100.

⁴ N. V. Gógol, *Poin. sobr. soch. y 14 tt.*, Moscú, 1940, t. 1, pág. 317.

por dos pepinos salados y media porción de caviar un rublo veinticinco kópeks...»⁵ o el telegrama en «Alma mía» de Chéjov («*jojorony*» en vez de «*pojoroiy*» [funerales]). Pero en *Ana Karénina* se describe un caso en que el «ruido» genera un sentido nuevo —no cómico, sino serio—: la mancha hecha por los niños sobre el papel ayuda al artista a hallar la posición de la figura que no se le daba. El choque de diversos tipos de codificación es el procedimiento fundamental de la ironía en *Evgueni Oneguin*, y la Ajmátova habla de la «palabra ajena» que «se filtra» porque «yo en tu borrador escribo». Todos los casos de inclusión de la «palabra ajena» en el texto que fueron examinados por M. M. Bajtín y que después de él han sido sometidos a estudio en más de una ocasión, se relacionan con el choque de subtextos codificados de manera diferente y con los procesos formadores de sentido en la frontera del cambio de unos códigos por otros.

Así pues, desde el punto de vista de la primera función, es natural representarse el texto como una manifestación de *un solo* lenguaje. En este caso, el texto es homoestructural y homogéneo. Desde el punto de vista de la segunda función, el texto es heterogéneo y heteroestructural, es una manifestación de varios lenguajes a la vez. Las complejas correlaciones dialógicas y lúdicas entre las variadas subestructuras del texto que constituyen el poliglotismo interno de éste, son mecanismos de formación de sentido.

Podemos representarnos un eje semiótico en uno de cuyos extremos se disponen los lenguajes artificiales, los metalenguajes y todos los mecanismos que garantizan la univocidad de la comprensión; en el centro, las lenguas naturales, y en el otro extremo, los sistemas poliestructurales del tipo de los lenguajes de la poesía (y del arte en general). Los textos reales se trasladan por ese eje en dependencia de su dominante estructural. Además, la percepción de los lectores puede, trasladando la dominante, desplazar el texto a una u otra parte.

La tercera función del texto está ligada a la memoria de la cultura. En este aspecto, los textos constituyen programas mnemotécnicos reducidos. La capacidad que tienen distintos textos que llegan hasta nosotros de la profundidad del oscuro pasado cultural, de reconstruir capas enteras de cultura, de *restaurar el recuerdo*, es demostrada patentemente por toda la historia de la cultura de la humanidad. No sólo metafóricamente podríamos comparar los textos con las semillas de las plantas, capaces de conservar y reproducir el recuerdo de estructuras precedentes. En este sentido, los textos tienden a la simbolización y se convierten en símbolos integrales. Los símbolos adquieren una gran autonomía de *su* contexto cultural y funcionan no sólo en el corte sincrónico de la cultura, sino también en las verticales diacrónicas de ésta (cfr. la importancia de la simbología antigua y cristiana para todos los cortes de la cultura europea). En este caso, el símbolo separado actúa como un texto aislado que se traslada libremente en el campo cronológico de la cultura y que cada vez se correlaciona de una manera compleja con los cortes sincrónicos de ésta.

Así pues, en la comprensión actual del texto, éste deja de ser un portador pasivo del sentido, y actúa como un fenómeno dinámico, internamente contradictorio —uno de los conceptos fundamentales de la semiótica actual.

Sin embargo, la consideración del texto como generador de sentidos, eslabón en la cadena jerárquica «conciencia individual — texto — cultura», puede suscitar interrogantes. Es evidente que

⁵ *ibidem*, 1951, t. 4, pág. 42.

el texto por sí solo no puede generar nada: debe entrar en relaciones con un auditorio para que se realicen sus posibilidades generativas. Esto por sí solo no debe asombrar: no todo sistema generador dinámico puede trabajar en condiciones de aislamiento de los torrentes de información externos. Pero ¿qué significa esto en lo que respecta al texto (= la cultura)? Para realizar una actividad generadora de sentido, el texto debe estar sumergido en la semiosfera. Y esto significa una situación paradójica: debe obtener «a la entrada» un contacto con otro(s) texto(s). De manera análoga podríamos decir que el contacto con otra cultura desempeña el papel de un «mecanismo de arranque» que pone en marcha procesos generativos. La memoria del hombre que entra en contacto con el texto, puede ser considerada como un texto complejo, el contacto con el cual conduce a cambios creadores en la cadena informacional.

La afirmación paradójica de que al texto debe precederlo un texto (a la cultura, una cultura), halla un paralelo en las reacciones autocatalíticas, en las cuales el resultado de la reacción debe estimular el inicio de la misma.

La célebre pregunta de Prostakova: «El sastre aprendió de otro, el otro de un tercero, y el primer sastre ¿de quién aprendió?»⁶, pierde su sentido en un planteamiento científico, porque el concepto mismo de «sastre» es el resultado de una prolongada historia del arte de la costura. Podríamos recordar cómo resolvió V. I. Vernadski una cuestión análoga con respecto al origen de la vida: «Es preciso buscar, no huellas del inicio de la vida en nuestro planeta, sino las condiciones materiales y energéticas de manifestación de la vida planetaria»⁷. En general, la cuestión de «el primer sastre», en realidad, pertenece a la mitología y no se resuelve dentro de los marcos de la ciencia. En los conocidos casos en que se ha producido la educación de niños clínicamente sanos en completo aislamiento de textos externos (por ejemplo, en la compañía de animales exclusivamente), ello conduce a que no se conecte el mecanismo sano de la conciencia.

Así pues, el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico.

⁶ D. I. Fonvizin, *Sobr. soch. v 2 tt.*, Leningrado, 1959, t. 1, pág. 108.

⁷ V. I. Vernadski, *Jimicheskoe stroenie biosfeiy Zemli i eio okruzheniia*, Moscú, 1965, pág. 344.

El texto en el texto¹

El concepto de «texto» se emplea de manera polisémica. Se podría hacer una colección de los significados, a veces muy diferentes entre sí, que le confieren los distintos autores a esa palabra. Sin embargo, lo significativo es otra cosa: en la actualidad «texto» es, indiscutiblemente, uno de los términos más empleados en las ciencias humanísticas. En diversos momentos el desarrollo de la ciencia arroja a la superficie palabras así; el vertiginoso aumento de su frecuencia en los textos científicos es acompañado por la pérdida de la necesaria monosemia. Más que designar de manera terminológicamente exacta un concepto científico, ellas lo que hacen es señalar la actualidad de un problema, indicar un dominio en el que están naciendo nuevas ideas científicas. La historia de tales palabras podría redactar un peculiar índice de la dinámica científica.

No entra en nuestra tarea fundamentar alguno de los modos existentes de entender este término o proponer uno nuevo. Desde el punto de vista de la presente investigación, es más importante tratar de determinar su relación con algunos otros conceptos, en particular con el concepto de lenguaje. Aquí se pueden distinguir dos enfoques. En el primero el lenguaje es concebido como una esencia primaria que obtiene una existencia-otra [*inobytie*] material, al materializarse en el texto². Con toda la variedad de aspectos y enfoques, aquí se destaca una suposición común: el lenguaje precede al texto, el texto es generado por el lenguaje. Hasta en los casos en que se subraya que precisamente el texto constituye la realidad dada al lingüista y que todo estudio del lenguaje parte del texto, se trata de una consecutividad heurística, y no ontológica: puesto que en el concepto mismo de texto está incluida la cualidad de haber sido dotado de sentido [*osmysknnost'*], el texto supone, por su naturaleza, un determinado carácter codificado. Por consiguiente, la presencia de un código es considerada como algo precedente.

¹ «Tekst v tekste», en *Semeiotiké Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, Tartu Riidiku Ulukooli Toimetised, 1981, núm. 14, págs. 3-18. Reproducido en I. M. L., *Izbrannye stat'z*, Tallin, Alexandra, 1992, t. 1, págs. 148-160. [*N. del T.*]

² Cfr. la definición de M. A. K. Halliday: «El “texto” es el lenguaje en acción» (*Novoe y zarubezhnoi lingvistike*, vol. VIII, Moscú, 1978, pág. 142). Mientras que en la formulación de Halliday se destaca la oposición «posibilidad potencial — realización dinámica», P. Hartman y S. Schmidt subrayan la oposición «estructura ideal — construcción materializada». Cfr. la formulación de P. Hartman: «El lenguaje se hace visible en forma de texto» (*ibidem*, pág. 97). Para un análisis detallado del concepto de «texto» en la actual lingüística del texto, véase el artículo de T. M. Nikoláeva y el «Kratkii slovar' teorii lingvistiki teksta», preparado por ella (*ibidem*, págs. 18 y ss., págs. 471-472).

A esa suposición está ligada la idea del lenguaje como un sistema cerrado que es capaz de generar una multitud abierta de textos, que se multiplica infinitamente. Así es, por ejemplo, la definición que del texto dio Hjelmslev como todo lo que fue, es y será dicho en un lenguaje dado. De esto se deriva que el lenguaje es concebido como un sistema pancrónico y cerrado³, y el texto, como un sistema que se hace crecer constantemente en el eje temporal.

El segundo enfoque es el más empleado en los trabajos científicoliterarios y las investigaciones culturológicas dedicados a la tipología general de los textos⁴. Aquí se pone de manifiesto que, a diferencia de los lingüistas, los científicos literarios estudian por lo regular no «ein Text», sino «der Text». La aspiración a aproximar el texto como objeto de investigación lingüística y el texto como objeto de investigación científicoliteraria determinó en la etapa inicial del estudio el enfoque del que I. I. Revzin escribió lo siguiente:

Si se trata del análisis de la obra en su totalidad, los métodos estructurales resultan particularmente eficaces en el estudio de las «formas pequeñas» relativamente simples que se repiten, como las *chastuchki*⁵, las adivinanzas, las *biliny*⁶, los cuentos fantásticos folclóricos y los mitos, o de una producción masiva como las narraciones policiales (cft. Revzin, 1964)⁷, las novelas triviales [*bul'varny*], las novelas-panfletos, etc., pero entonces ya no se trata de la obra artística en el auténtico sentido de la palabra⁸.

Sin embargo, las investigaciones de la obra artística «en el auténtico sentido de la palabra», así como de otras de las formas más complejas de la vida cultural, eran dictadas por consideraciones demasiado numerosas e importantes para que fuera posible renunciar a ellas. Pero ese trabajo investigativo exigía otro enfoque del texto⁹.

Desde el punto de vista del segundo enfoque se concibe el texto como una formación finita delimitada, cerrada en sí misma. Uno de sus rasgos distintivos fundamentales es la presencia de una estructura inmanente específica, lo que trae consigo la gran importancia de la categoría de frontera («principio», «fin», «candlejas», «marco», «pedestal», «bastidores», etc.). Si en el primer caso un rasgo distintivo esencial del texto es su extensión en el tiempo natural, en el segundo el texto o tiende a la pancronicidad (por ejemplo, los textos icónicos de la pintura o la escultura), o forma su

³ Cfr., sin embargo, la opinión de Vachek sobre el carácter incompletamente cerrado del lenguaje: J. Vachek, *Vznam historického studia jazyku pro vedeckj vjkJés4soutasnyh ja.ykú se zvláitním zřetdem k materiálu anglickému*, VPSI, 1958, pág. 63.

⁴ Ambas tendencias —estudiar el texto como realización de un sistema y estudiarlo como la destrucción de un sistema— se pusieron de manifiesto ya en los trabajos de la escuela formal.

⁵ *Chastuchka*: género de la poesía folclórica rusa que, por su construcción, es un dístico con dos periodos tantométricos, cada uno de los cuales suele contener 16 sílabas. Su temática abarca los más variados dominios de la vida. [N. del T.]

⁶ *Bylína*: género del epos popular ruso, canción-leyenda sobre *bogatires*, héroes populares y acontecimientos históricos de la Rusia antigua. [N. del T.]

⁷ Se refiere al siguiente trabajo: I.I. Revzin, «K semioticheskomu analizu detektivov (na primere romanov Agaty Kristi)», en *Prqgramma i teziy dokladov y Letmei shkolepo vtorichnym modeliruiushchim sistemam*, Tartu, 1964.

⁸ Revzin, *Sovremennaia struktornaia lin,gvistika. Problemy i metody*, Moscú, 1977, pág. 210.

⁹ Véase un panorama de la literatura actual sobre el problema de la semiótica del texto en el artículo de P. Torop, «Problema inteksta», *Semeiotiké Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, 1981, núm. 14, págs. 33-44. [N. del T.]

propio tiempo interno aparte, cuya relación con el tiempo natural es capaz de generar variados efectos de sentido. La correlación entre el texto y el código (el lenguaje) cambia. Al tomar conciencia de algún objeto como texto, con ello estamos suponiendo que está codificado de alguna manera; la suposición del carácter codificado entra en el concepto de texto. Sin embargo, ese código mismo nos es desconocido: todavía tendremos que reconstruirlo basándonos en el texto que nos es dado.

Da lo mismo si estamos ante un texto en una lengua que no conocemos —ante un pedazo conservado casualmente de una cultura perdida para nosotros— o ante una obra artística calculada para que sea una innovación que le provoque un shock al auditorio: el que el texto esté previamente codificado no cambia el hecho de que, para el auditorio, precisamente el texto es algo primario, y el lenguaje, una abstracción secundaria. Es más: puesto que el receptor de la información nunca puede estar seguro de que sobre la base del texto dado ha logrado reconstruir por completo el lenguaje como es en sí mismo, el lenguaje se presenta sólo como relativamente cerrado. En relación con el texto inmanentemente organizado y cerrado se activará el rasgo distintivo de su carácter inconcluso y abierto. Esto será especialmente evidente en los casos en que el sistema codificador está organizado jerárquicamente y la reconstrucción de uno de sus niveles no garantiza la comprensión en otros. En los casos —como, por ejemplo, en el arte— en que el texto admite en principio una multitud abierta de interpretaciones, el dispositivo que lo codifica, aunque es concebido como cerrado en distintos niveles, tiene, en su totalidad, un carácter fundamentalmente abierto. Así pues, también desde este punto de vista el texto y el lenguaje están colocados cada uno en el lugar que ocupaba el otro. El texto es dado al colectivo antes que el lenguaje, y el lenguaje «es calculado» a partir del texto.

La base de esta doble orientación investigativa es la dualidad funcional de los textos en el sistema de la cultura.

En el sistema general de la cultura los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos. La primera función se cumple de la mejor manera en el caso de la más completa coincidencia de los códigos del que habla y el que escucha, y, por consiguiente, en el caso de la máxima monosemia del texto. El mecanismo extremo ideal para esa operación será un lenguaje artificial y un texto en un lenguaje artificial. La tendencia a la estandarización, que genera lenguajes artificiales, y la tendencia a la autodescripción, que crea construcciones metalingüísticas, no son extrínsecas con respecto al mecanismo lingüístico y cultural. Ninguna cultura puede funcionar sin metatextos y sin textos en lenguajes artificiales. Puesto que es precisamente este aspecto del texto el que más fácilmente se modeliza con ayuda de los recursos que están a nuestra disposición, resultó el más destacado. Devino objeto de estudio, y a veces fue identificado con el texto como tal y arrojó un velo sobre otros aspectos. El mecanismo de la identificación, de la abolición de las diferencias, y de la elevación del texto a estándar, no desempeña únicamente el papel de un principio que garantiza el carácter adecuado de la recepción del mensaje en el sistema de la comunicación: no menos importante es su función de garantizar la memoria común de la colectividad, de convertir la colectividad, de muchedumbre desordenada, en «*Une personne morale*», según la expresión de Rousseau. Esta función es especialmente importante en las culturas ágrafas y en las culturas en que domina una conciencia mitológica, pero, como tendencia, se manifiesta con uno u otro grado de evidencia en toda cultura.

Un rasgo característico de la cultura de orientación mitológica es el surgimiento de un eslabón intermedio entre el lenguaje y los textos: el *texto-código*. Se puede tomar conciencia de este texto como modelo ideal y ponerlo de manifiesto como tal (cfr., por ejemplo, el papel de la *Eneida* de Virgilio para la literatura del Renacimiento y del Clasicismo), o ese texto puede quedarse en el dominio de los mecanismos subjetivos inconscientes que no obtienen una expresión directa¹⁰, sino que se realizan en forma de variantes en textos de un nivel más bajo en la jerarquía de la cultura. Esto no cambia lo fundamental: el texto- código es precisamente un texto. No es una colección abstracta de reglas para la construcción del texto, sino un todo construido sintagmáticamente, una estructura organizada de signos. Debemos subrayar que en el curso del funcionamiento cultural — en el proceso de formación del texto o en la metadescripción del investigador— cada signo del texto-código puede presentarse ante nosotros en forma de paradigma. Sin embargo, «para sí mismo», desde la posición de su propio nivel, se presenta como algo dotado no sólo de unidad de expresión, sino también de unidad de contenido. Sea difuso, ambivalente o polivalente, sea que se desintegre ora en un paradigma de significados equivalentes pero diferentes, ora en un sistema de oposiciones antinómicas para el observador externo, «para sí mismo» es monolítico, compacto, monosémico. Entrando en vínculos estructurales con los elementos de su nivel, forma un texto dotado de todos los rasgos distintivos de la realidad textual, aunque no esté revelado en ninguna parte y sólo exista, sin que se tenga conciencia de él, en la cabeza de un recitador de cuentos fantásticos folclóricos, de un improvisador popular, organizando la memoria de éste y dictándole los límites de la variación posible del texto. Precisamente una realidad así es la que describe el modelo del cuento maravilloso folclórico de hadas de Propp o el modelo de la novela policial de Revzin. Es esencial subrayar que estos modelos investigativos no describen la estructura del objeto (ésta sólo se deduce indirectamente a partir de esas descripciones), sino un objeto textual real, aunque no revelado, que se halla tras esa estructura¹¹.

A este tipo de objetos pertenece el «texto peterburgués», revelado por V. N. Toporov en el material de las obras de Dostoievski¹². Observaciones realizadas sobre los textos de Dostoievski convencieron al investigador de que una de las capas de la conciencia creadora del autor de *Crimen y castigo* se distingue por un profundo arcaísmo y está en contacto directo con la tradición mitológica. y. N. Toporov muestra la existencia, en la conciencia artística de Dostoievski, de un determinado texto estable que, en numerosas variaciones, se manifiesta en sus obras y que puede ser reconstruido por el investigador. El vínculo con esquemas arcaicos, pero también el hecho de que la investigación se basa en las obras de un solo autor, les garantizan a los elementos distinguidos por y. N. Toporov la necesaria referibilidad a un solo nivel y a un único texto.

La segunda función del texto es la generación de nuevos sentidos. En este aspecto el texto deja de ser un eslabón pasivo de la transmisión de alguna información constante entre la entrada (el remitente) y la salida (el receptor). Si en el primer caso la diferencia entre el mensaje a la entrada y a la salida de la cadena informacional sólo es posible como resultado de interferencias en el canal de

¹⁰ Hasta ahora no han sido objeto de una reconstrucción científica.

¹¹ Este objeto lo denominamos texto-código y lo distinguimos del metatexto que lo describe, como el de Propp y otros.

¹² Véase V. N. Toporov, «O strukture romana Dostoevskogo y sviazi s arjaichnymi sjemami mifologuicheskogo myshleniia», en *Structure of texts and semiotics of culture*, La Haya-París, 1973.

enlace y debe ser remitida a la cuenta de las imperfecciones técnicas del sistema, en el segundo constituye la esencia misma del trabajo del texto como «dispositivo pensante». Lo que desde el primer punto de vista es un defecto, desde el segundo es una norma, y viceversa. Es natural que en este caso el mecanismo del texto deba estar organizado de otra manera.

El rasgo distintivo básico del texto en esta segunda función es su carencia de homogeneidad interna. El texto representa un dispositivo formado como un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo *continuum* circula algún mensaje inicial. No se presenta ante nosotros como una manifestación de un solo lenguaje: para su formación se necesitan como mínimo dos lenguajes. Ningún texto de esta especie puede ser descrito adecuadamente en la perspectiva de un único lenguaje. Podemos encontrar con una codificación completa mediante un doble código, y, entonces, en las diferentes perspectivas de los lectores se divisa ora una organización, ora otra; o con una combinación de una codificación general mediante algún código dominante y codificaciones locales de segundo grado, de tercer grado, etc. En esta situación, una codificación de fondo que tiene carácter inconsciente y que, por ende, es comúnmente imperceptible, se introduce en la esfera de la conciencia estructural y adquiere una importancia consciente (cfr. el ejemplo de Tolstoi con la limpieza del agua, que se hace perceptible a causa de las basuritas y astillitas caídas en el vaso: las basuritas son las inclusiones textuales adicionales que sacan el código de fondo básico —la «limpieza»— de la esfera de lo estructural inconsciente). El Juego de sentido que surge entonces en el texto, el deslizamiento entre los ordenamientos estructurales de diverso género, le confiere al texto *posibilidades de sentido mayores* que aquellas de que dispone cualquier lenguaje tomado por separado. Por ende, en su segunda función el texto -no es un recipiente pasivo, el portador de un contenido depositado en él desde afuera, sino un generador. Pero la esencia del proceso de generación no está solamente en el despliegue de las estructuras, sino también, en considerable medida, en su interacción. La interacción de las estructuras en el mundo cerrado del texto deviene un factor activo de la cultura como sistema semiótico que funciona. El texto de este tipo siempre es más rico que cualquier lenguaje aislado y no puede ser calculado automáticamente a partir de éste. El texto es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes.

Si la metódica de Propp está orientada a calcular, a partir de diferentes textos —después de haberlos presentado como un haz de variantes de un solo texto—, ese único texto-código en que se basan, la metódica de Bajtín, a partir de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, es la opuesta: en un único texto se aíslan subtextos no sólo diversos, sino —lo que es particularmente esencial— intraducibles el uno al otro. Se revela en el texto su conflictividad interna. En la descripción de Propp, el texto tiende a un carácter equilibrado pancrónico: precisamente por el hecho de que se examinan textos narrativos, es particularmente perceptible que, en realidad, no hay movimiento: sólo hay una oscilación alrededor de alguna norma homeostática (equilibrio — violación del equilibrio — restablecimiento del equilibrio). En el análisis de Bajtín, la inevitabilidad del movimiento, del cambio, de la destrucción, está latente hasta en la estática del texto. Por eso, éste tiene *sujet* hasta en los casos en que parecería estar muy lejos de los problemas del *sujet*. La esfera natural para el texto viene a ser, según Propp, el cuento maravilloso folclórico [*skazka*], y según Bajtín, la novela y el drama.

El problema del texto está orgánicamente vinculado al aspecto pragmático. La pragmática del texto a menudo es identificada inconscientemente por los investigadores con la categoría de lo subjetivo en la filosofía clásica. Esto condiciona una actitud hacia la pragmática como hacia algo externo y extraño que puede apartar al investigador de la estructura objetiva del texto.

Pero, en realidad, el aspecto pragmático es el aspecto del *trabajo del texto*, ya que el mecanismo de trabajo del texto supone cierta introducción de algo de afuera en él. Sea eso «de afuera» otro texto, o el lector (que también es «otro texto»), o el contexto cultural, es necesario para que la posibilidad potencial de generar nuevos sentidos, encerrada en la estructura inmanente del texto, se convierta en realidad. Por eso, el proceso de transformación del texto en la conciencia del lector (o del investigador), al igual que el de transformación de la conciencia del lector introducida en el texto (en realidad, tenemos dos textos en una relación de incorporados/enmarcantes; véase más adelante), no es una desfiguración de la estructura objetiva de la que debemos apartarnos, sino la revelación de la esencia del mecanismo en su proceso de trabajo.

Las relaciones pragmáticas son las relaciones entre el texto y el hombre. Ambas formaciones se distinguen por un grado tal de complejidad, que siempre está presente la posibilidad de una activación de tal o cual aspecto de la estructura del texto y de una conversión, en el proceso de funcionamiento pragmático, de las estructuras nucleares en periféricas, y de las periféricas en nucleares. Así es como, por ejemplo, el lector orientado a la recepción de textos mitológicos considera la poesía perteneciente a una época que se caracteriza por un sentido de la individualidad fuertemente desarrollado, y orientada a la originalidad como característica suprema del valor artístico. Este lector no ve un panorama de textos, cada uno de los cuales esté marcado «por la expresión no común de una persona» (Baratynski), sino cierto texto general, repetido en una serie de variaciones. En esta situación tiene lugar una acentuación de los parámetros que no eran percibidos como importantes por los contemporáneos mismos, ya que eran automáticos o inconscientes, y lo que era notado en primer término por los contemporáneos, es suprimido. Textos heterogéneos son considerados como homogéneos. El proceso contrario tiene lugar cuando el lector contemporáneo halla un «polifonismo» en los textos de épocas que no conocieron el funcionamiento artísticamente consciente de esa categoría, pero incluían de modo natural elementos de no homogeneidad de lenguaje, la cual en determinadas condiciones puede ser leída de manera semejante.

Sería una simplificación ver en estos tratamientos meras «desfiguraciones» (cuando se practica tal enfoque, la secular historia de las interpretaciones de los más grandes monumentos de la cultura mundial se presenta como una cadena de errores e interpretaciones equivocadas, en lugar de la cual uno u otro crítico o lector propone una nueva interpretación que debe, por fin, establecer la verdad en última instancia). La reformulación de las bases de la estructura del texto testimonia que éste entró en interacción con una conciencia no homogénea respecto a él, y que en el curso de la generación de nuevos sentidos reorganizó su estructura inmanente. Las posibilidades de tales reestructuraciones son finitas, y eso pone un límite a la vida de tal o cual texto en los siglos, y también traza una línea entre la reestructuración de un monumento en el proceso de variación del contexto cultural y la imposición arbitraria al mismo de sentidos para cuya expresión no tiene recursos. Los vínculos pragmáticos pueden actualizar estructuras periféricas o automáticas, pero no son capaces de introducir en el texto códigos esencialmente ausentes de él. Sin embargo, la destrucción de los textos y su conversión en material de la creación de nuevos textos de tipo

secundario —desde la construcción de los edificios medievales a partir de edificios antiguos destruidos hasta la creación de piezas contemporáneas «sobre la base de temas» de Shakespeare— también es parte del proceso de la cultura.

Pero el papel del principio pragmático no puede ser reducido a diversos géneros de reinterpretaciones [*pereosmysleniiam*] del texto: ese principio constituye el aspecto activo del funcionamiento del texto como tal. El texto como generador del sentido, como dispositivo pensante, necesita, para ser puesto en acción, de un interlocutor. En esto se pone de manifiesto la naturaleza profundamente dialógica de la conciencia como tal. Para trabajar, la conciencia tiene necesidad de una conciencia; el texto, de un texto; la cultura, de una cultura. La introducción de un texto externo en el mundo inmanente de un texto dado desempeña un enorme papel. Por una parte, en el campo estructural de sentido del texto, el texto externo se transforma, formando un nuevo mensaje. La complejidad y la multiplicidad de niveles de los componentes participantes en la interacción textual conducen a cierta impredecibilidad de la transformación a que es sometido el texto que se introduce. Sin embargo, se transforma no sólo él: cambia toda la situación semiótica dentro del mundo textual en que es introducido. La introducción de una semiosis extraña que se halla en estado de intraducibilidad al texto «madre», conduce este último a un estado de excitación: el objeto de la atención se traslada del mensaje al lenguaje como tal, y se descubre la evidente no homogeneidad de los códigos del propio texto «madre». En estas condiciones, los subtextos que lo constituyen pueden empezar a presentarse como ajenos los unos a los otros y, transformándose según leyes extrañas para ellos, formar nuevos mensajes. El texto sacado del estado de equilibrio semiótico, resulta capaz de un autodesarrollo. Las poderosas irrupciones textuales externas en la cultura considerada como un gran texto, no sólo conducen a la adaptación de los mensajes externos y a la introducción de éstos en la memoria de la cultura, sino que también sirven de estímulos del autodesarrollo de la cultura, que da resultados impredecibles.

Podemos poner dos ejemplos de ese proceso.

El buen estado del aparato intelectual del niño en el estadio inicial de su desarrollo todavía no garantiza el funcionamiento normal de la conciencia: le son indispensables los contactos, en el curso de los cuales recibe de afuera textos que desempeñan el papel de estimuladores de su propio autodesarrollo intelectual. Otro ejemplo está ligado con el así llamado «desarrollo acelerado» (G. Gáchev) de la cultura. Las culturas arcaicas bien estabilizadas pueden estar durante un tiempo extraordinariamente largo en un estado de encerramiento cíclico e inmovilidad balanceada. La irrupción de textos externos en su esfera pone en movimiento los mecanismos de autodesarrollo. Cuanto más fuerte es la ruptura, y, por consiguiente, cuanto mayor es la dificultad con que se descifran los textos que han irrumpido mediante los recursos de los códigos de la cordillera textual «madre», tanto más dinámico resulta el estado en que se pone a la cultura en su totalidad. El estudio comparativo de diversos casos de semejantes «explosiones culturales» con que nos encontramos en la historia de la civilización mundial, nos convence del simplismo de la concepción de la unidad del camino de la Razón universal, planteada por Voltaire en *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de los pueblos* y por Condorcet (*Bosquejo de un cuadro histórico del progreso de la razón humana*), y desarrollada por Hegel. Desde el punto de vista de la culturosofía de la Ilustración, toda la diversidad de las culturas mundiales puede ser reducida o a la diferencia en las etapas del devenir de un único Patrón Universal de cultura, o a los «errores» que llevan la mente humana a un

laberinto. A la luz de tal concepción, parece natural la actitud de las culturas «avanzadas» hacia las «atrasadas» como culturas no cabales y la aspiración de las «atrasadas» a alcanzar las «avanzadas» y disolverse en ellas. En esa perspectiva, el «desarrollo acelerado» está ligado a la disminución de la variedad del amplio contexto de la civilización mundial y, por consiguiente, a una disminución de su informatividad como Texto único, o sea, a una degradación informacional. Sin embargo, esa hipótesis no es confirmada por el material empírico: en el curso de las «explosiones culturales» en la historia de la civilización mundial no ocurre una nivelación de esta última: tienen lugar procesos diametralmente opuestos.

Al observar los estados dinámicos de los sistemas semióticos, podemos notar una curiosa particularidad: en el curso de un lento y gradual desarrollo el sistema incorpora a sí mismo textos cercanos y fácilmente traducibles a su lenguaje. En momentos de «explosiones culturales (o, en general, semióticas)», son incorporados los textos que, desde el punto de vista del sistema dado, son los más lejanos e intraducibles (o sea, «incomprensibles»). No siempre en este caso la cultura más compleja desempeñará el papel de estimulador para la más arcaica; también es posible la tendencia contraria. Así, en el siglo XX hemos devenido testigos de la poderosa irrupción de textos de culturas arcaicas y de lo primitivo en la civilización europea, lo cual fue acompañado por la puesta en estado de excitación dinámica de esa civilización. Precisamente la diferencia de potencialidades culturales, la dificultad en el desciframiento de textos mediante los recursos de los lenguajes de la cultura existentes, resulta un factor operante esencial. Así, por ejemplo, la adopción del cristianismo y la introducción de los textos ligados a él fueron para los pueblos bárbaros de Europa de principios de nuestra era una incorporación a un mundo textual difícilmente accesible en virtud de su complejidad cultural. Pero, para las antiguas civilizaciones del Mediterráneo, esos mismos textos eran difícilmente accesibles en virtud de su carácter primitivo. Sin embargo, en ambos casos su efecto fue parecido: provocaron una potente explosión cultural que rompió la estática infantil y senil de ambos mundos y los puso en estado de dinamismo.

Anteriormente hemos subrayado la diferencia tipológica entre los textos ontológicamente orientados a la identificación de toda una multitud de textos con algún Texto, y aquellos en que el problema de la diversidad de los códigos se traslada al interior de las fronteras del texto y la estratificación del Texto en textos se convierte en una ley interna. Pero este mismo problema puede ser examinado también en el aspecto pragmático. En cualquier civilización que conozcamos un tanto detalladamente, tropezamos con textos de alta complejidad. En estas condiciones empieza a desempeñar un papel especial la disposición pragmática del auditorio, que puede activar en un mismo texto el aspecto «proppiano» o el «bajtiniano».

Esta cuestión está estrechamente ligada al problema de la relación del texto con el contexto cultural. La cultura no es una acumulación desordenada de textos, sino un sistema funcionante complejo, jerárquicamente organizado. Pero su complejidad respecto al eje «homogeneidad — no homogeneidad» es tal, que todo texto se presenta inevitablemente por lo menos en dos perspectivas, como texto incluido en dos tipos de contextos. Desde un punto de vista se presenta como homogéneo respecto a otros textos, y desde otro, como fuera de serie, «extraño» e «incomprensible». En el primer caso, se instalará en el eje sintagmático; en el segundo, en el eje retórico. La yuxtaposición del texto con una serie que semióticamente no guarda homogeneidad con él, genera un efecto retórico. Los procesos formadores de sentido transcurren tanto a cuenta de la interacción entre capas del texto semióticamente heterogéneas que se hallan en una relación de

intraducibilidad mutua, como a consecuencia de complejos conflictos de sentido entre el texto y el contexto extraño para él. En la misma medida en que el texto artístico tiende hacia el poliglotismo, el contexto artístico (y el cultural en general) no puede ser monolingüe. La compleja multiplicidad de factores y estructuras de cualquier contexto cultural conduce a que los textos que lo constituyen puedan ser examinados tanto en el eje sintagmático como en el retórico. Precisamente este segundo tipo de yuxtaposiciones saca la estructura semiótica del dominio de los mecanismos inconscientes a la esfera de la creación semiótica consciente. El problema de las diversas yuxtaposiciones de textos heterogéneos, planteado tan agudamente en el arte y la cultura del siglo XX¹³, es, en realidad, de los más antiguos. Precisamente él constituye la base del círculo de cuestiones ligadas al tema «el texto en el texto». En ese mismo plano se halla el interés por la neorretórica que se ha intensificado en la ciencia actual.

«El texto en el texto» es una construcción retórica específica en la que la diferencia en la codificación de las distintas partes del texto se hace un factor manifiesto de la construcción autoral del texto y de su recepción por el lector. El paso de un sistema de toma de conciencia semiótica del texto a otro en alguna frontera estructural interna constituye en este caso la base de la generación del sentido. Esa construcción, ante todo, intensifica el elemento del juego en el texto: desde la posición de otro modo de codificar, el texto adquiere rasgos de una elevada convencionalidad, se acentúa su carácter lúdico: su sentido irónico, paródico, teatralizado, etc. Al mismo tiempo, se acentúa el papel de las fronteras del texto, tanto las externas, que lo separan del no-texto, como las internas, que separan los sectores de diferente codificación. La actualidad de las fronteras es subrayada precisamente por su movilidad, por el hecho de que, al cambiar las orientaciones hacia tal o cual código, cambia también la estructura de las fronteras. Así, por ejemplo, sobre el fondo de una tradición ya formada que incluye el pedestal o el marco del cuadro en el dominio del no-texto, el arte de la época del barroco los introduce en el texto (por ejemplo, convirtiendo el pedestal en una roca y vinculándola mediante el *sujet* a la figura en una única composición). El aspecto lúdico se intensifica no sólo porque en una perspectiva estos elementos resultan incluidos en el texto, y en la otra, excluidos de él, sino también porque en ambos casos el grado de convencionalidad de los mismos es distinto del que es inherente al texto básico: cuando las figuras de una escultura del barroco trepan al pedestal o bajan de él de un salto, o cuando, en la pintura, se salen de los marcos, con eso no se borra, sino que se subraya el hecho de que algunas de ellas poseen realidad material, y otras, realidad artística. Este mismo juego con las sensaciones de diversos géneros de realidad que experimenta el espectador, tiene lugar también cuando la representación teatral baja de la escena y se traslada al espacio de la sala, cuya realidad es la de la vida cotidiana.

El juego con la oposición «real — convencional» es propio de cualquier situación de «texto en el texto». El caso más simple es la inclusión en el texto de un sector codificado con el mismo código que todo el restante espacio de la obra, pero duplicado. Esto será el cuadro en el cuadro, el teatro en el teatro, el filme en el filme, o la novela en la novela. El carácter doblemente codificado de determinados sectores del texto, identificable con la convencionalidad artística, conduce a que el espacio básico del texto sea percibido como «real». Así, por ejemplo, en *Hamlet* tenemos ante nosotros no sólo un «texto en el texto», sino también a *Hamlet* en *Hamlet*: la pieza representada por

¹³ Cfr. los trabajos de M. Drozda, dedicados a los problemas de la vanguardia europea.

iniciativa de Hamlet, repite de una manera marcadamente convencional la pieza compuesta por Shakespeare (al principio la pantomima, después la marcada convencionalidad de los monólogos rimados, interrumpidos por las réplicas en prosa de los espectadores: Hamlet, el rey, la reina y Ofelia). La convencionalidad de la primera subraya el carácter real de la segunda¹⁴. Para acentuar este sentimiento en los lectores, Shakespeare introduce en el texto elementos metatextuales: ante nosotros, en la escena, se realiza la dirección de la pieza. Como si anticipándose a 8½ de Fellini, Hamlet les da a los actores, delante del público, indicaciones de cómo deben actuar. Shakespeare muestra en escena no sólo la escena, sino, lo que es aún más importante, el ensayo de la escena.

La duplicación es la forma más simple de sacar la organización de los códigos a la esfera de la construcción estructural consciente. No por casualidad están vinculados precisamente a la duplicación los mitos sobre el origen del arte: la rima como fenómeno engendrado por el eco, la pintura como sombra contorneada con carbón sobre la piedra, etc. Entre los recursos de la creación de subtextos locales con estructura duplicada en las artes representativas, ocupa un puesto esencial el motivo del espejo en la pintura y la cinematografía.

El motivo del espejo lo encontramos ampliamente en las más diferentes obras (véanse *La Venus del espejo* de Velázquez, *Retrato del matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, y muchas otras). Sin embargo, enseguida tropezamos con el hecho de que la duplicación con ayuda del espejo nunca es una simple repetición: cambia el eje «derecho — izquierdo», o, lo que es todavía más frecuente, al plano del lienzo o de la pantalla se agrega un eje perpendicular al mismo, que crea profundidad o que añade un punto de vista que se halla fuera del plano. Así, en el cuadro de Velázquez, al punto de vista de los espectadores, que ven a Venus de espaldas, se agrega un punto de vista desde la profundidad del espejo: el rostro de Venus. En el retrato de Van Eyck el efecto es aún más complicado: el espejo que cuelga de la pared en la profundidad del cuadro, refleja de espaldas las figuras de Arnolfini y su esposa (en el lienzo están vueltos *en face*) los visitantes que ellos reciben, que entran del lado de los espectadores. Así pues, de la profundidad del espejo se lanza una mirada perpendicular al lienzo (al encuentro de la mirada de los espectadores) que traspasa los límites del espacio propio del cuadro. De hecho, el espejo desempeñó ese mismo papel en los interiores del barroco, abriendo el espacio propiamente arquitectónico para la creación de una infinitud ilusoria (el reflejo del espejo en el espejo), la duplicación del espacio artístico mediante el reflejo de cuadros en el espejo¹⁵, o la ruptura de la frontera «interno — externo» mediante el reflejo de ventanas en los espejos.

¹⁴ Los personajes de *Hamlet* se comportan como si transfirieran el carácter escénico a los comediantes y se convirtieran ellos mismos en un público extraescénico. Esto explica tanto su paso a la prosa, como las observaciones marcadamente indecentes de Hamlet, que recuerdan las réplicas del público de la época de Shakespeare. De hecho, surge no sólo un «teatro en el teatro», sino también un «público en el público. Para transmitir de manera adecuada ese efecto al espectador de nuestro tiempo, probablemente sería necesario que, al dar sus réplicas desde el público, los personajes en ese momento se quitaran el maquillaje y se sentaran en la sala, cediéndoles la escena a los comediantes que interpretan la «ratonera».

¹⁵ Cfr. en Derzhavin:

Los cuadros en los espejos respiraban,
El cristal de color, el mármol y la porcelana...

(G. D. Derzhavin, *Styotvoreniia*, Leningrado, 1957, pág. 213).

Sin embargo, el espejo también puede desempeñar otro papel: al duplicar, desfigura, y con esa desfiguración pone al descubierto que la representación, que parece «natural», es una proyección que lleva dentro de sí un determinado lenguaje de modelización. Así, en el retrato de Van Eyck el espejo es convexo (cfr. el retrato de Hans Burgkmayr con su esposa, pintado por Lucas Furtenagel, en el que la mujer sostiene un espejo convexo casi en ángulo recto con el plano del lienzo, lo que produce una violenta deformación de los reflejos): las figuras están dadas no sólo por delante y por detrás, sino también en una proyección sobre una superficie plana y sobre una esférica. En *La pasión* de Visconti, la figura de la heroína, intencionalmente impasible y petrificada, está contrapuesta a su reflejo dinámico en el espejo. Cfr. también el emocionante efecto del reflejo en el espejo roto en *La corneja* de J. A. Cluzot, o el espejo roto en *Comienza el día* de Carné. Podríamos comparar con esto la vasta mitología literaria de los reflejos en el espejo y del otro lado del espejo [*zazerkal'ia*], cuyas raíces se remontan a las ideas arcaicas sobre el espejo como ventana al mundo del más allá.

Un equivalente literario del motivo del espejo es el tema del doble. Así como lo que está del otro lado del espejo es un modelo extraño del mundo corriente, el doble es un reflejo extraño del personaje. Al cambiar la imagen del personaje según las leyes del reflejo especular (del enantiomorfismo), el doble representa una combinación de rasgos que permiten ver su base invariante, y de cambios (la sustitución de la simetría de derecho — izquierdo puede recibir una interpretación extraordinariamente amplia de la más diversa naturaleza: el muerto es el doble del vivo; el inexistente, del existente; el feo, del hermoso; el criminal, del santo; el insignificante, del grande; etc.), lo cual crea un campo de amplias posibilidades para la modelización artística.

La naturaleza sgnica del texto artístico es dual en su base: por una parte, el texto *finje* ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula ser una cosa entre las cosas del mundo real; por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo. Bajo esta doble iluminación surge el juego en el campo semántico «realidad — ficción», que Pushkin expresó con estas palabras: «Por una ficción me desharé en lágrimas». La unión retórica de las «cosas» y los «signos de las cosas» (*collage*) en una única totalidad textual genera un doble efecto, subrayando a la vez la convencionalidad de lo convencional y su absoluta autenticidad. En función de «cosas» (objetos reales tomados del mundo exterior, y no creados por la mano del autor del texto) pueden intervenir documentos: textos cuya autenticidad en el contexto cultural dado no es puesta en duda. Un ejemplo de esto es la inserción de cuadros de crónicas en una cinta cinematográfica artística (cfr. *El espejo* de A. Tarkovski), o el procedimiento empleado por Pushkin al insertar en *Dubrovski* un amplio proceso judicial auténtico del siglo XVIII, cambiando solamente los nombres propios. Más complejos son los casos en que el atributo de la «autenticidad» no se deriva de la propia naturaleza del subtexto o incluso la contradice, y, a pesar de eso, en la totalidad retórica del texto se le atribuye precisamente a ese subtexto la función de realidad auténtica.

Examinemos desde ese punto de vista la novela *El Maestro y Margarita* de M. Bulgákov. La novela está construida como una entretejadura de dos textos independientes: uno cuenta sobre acontecimientos que se desarrollan en el Moscú de la época del autor; el otro, en la antigua Jerusalén. El texto de Moscú posee atributos de «realidad»: tiene carácter de vida cotidiana, está recargado de detalles verosímiles, conocidos para el lector, y se presenta como una prolongación

directa de la actualidad conocida por el lector. En la novela es presentado como un texto primario de nivel neutral. A diferencia de él, la narración sobre Jerusalén tiene, todo el tiempo, el carácter de un «texto en el texto». Mientras que el primer texto es una creación de Bulgákov, el segundo lo crean los héroes de la novela. La irrealidad del segundo texto es subrayada por el hecho de que lo precede una discusión metatextual acerca de cómo se debe escribirlo; cfr.: Jesús «en realidad nunca estuvo entre los vivos. Precisamente en eso hay que hacer el principal hincapié»¹⁶. Así pues, mientras que respecto al primer subtexto se nos quiere hacer creer que tiene denotados reales, respecto al segundo se nos persuade demostrativamente de que no existen tales denotados. Esto se logra, tanto subrayando constantemente la naturaleza textual de los capítulos sobre Jerusalén (al principio, el cuento de Voland; después, la novela del Maestro), como presentando los capítulos de Moscú como una realidad que se puede ver, y los de Jerusalén, como un cuento que se escucha o se lee. Los capítulos de Jerusalén son introducidos invariablemente por los finales de los capítulos de Moscú, que se convierten en principios de los primeros, subrayando su segunda naturaleza: «Empezó a hablar en voz baja, y su acento desapareció por alguna razón: —Todo es sencillo: Con una capa blanca...» [fin del primer capítulo, principio del segundo — 1. L.] «Con una capa blanca de forro color sangre, arrastrando los pies en su andar de jinete (...) salió el procurador de Judea, Poncio Pilatos» (pág. 435). El capítulo titulado «La ejecución» es introducido como un sueño de Iván¹⁷: «...y empezó a soñar que el sol ya descendía sobre el Monte Calvario y éste estaba cercado por un doble cordón...» [fin del capítulo 15, principio del capítulo 16 — 1. L.] «El sol ya descendía sobre el Monte Calvario y éste estaba cercado por un doble cordón» (páginas 587-588). Más adelante, el texto sobre Jerusalén es introducido como una obra del Maestro: «...hasta el mismo amanecer podía Margarita hacer susurrar las hojas de los cuadernos, examinarlas y besar y releer las palabras: —La oscuridad, venida del mar Mediterráneo, cubrió la ciudad odiada por el procurador... Sí, la oscuridad...» [fin del capítulo 24, principio del capítulo 25 — 1. L.] «La oscuridad, venida del mar Mediterráneo, cubrió la ciudad odiada por el procurador» (pág. 714).

Sin embargo, tan pronto se establece esa inercia de la distribución de lo real y lo irreal, empieza el juego con el lector a cuenta de la redistribución de las, fronteras entre esas esferas. En primer lugar, el mundo moscovita («real») se llena de los acontecimientos más fantásticos, mientras que el mundo «inventado» de la novela del Maestro está subordinado a las rigurosas leyes de la verosimilitud de la vida cotidiana. En el nivel del encadenamiento de los elementos del *sujet*, la distribución de «lo real» y «lo irreal» es diametralmente opuesta. Además, elementos de narración metatextual son introducidos también en la línea «moscovita» (cierto es que muy raras veces), creando el siguiente esquema: el autor cuenta acerca de sus héroes, y sus héroes cuentan la historia de Jesús y Pilatos: «¡Sígueme, lector! ¿Quién te dijo que no hay en el mundo un amor verdadero, fiel, eterno?» (pág. 632).

¹⁶ Mijaíl Bulgákov, *Romaiy*, Moscú, 1973, pág. 426. Las restantes referencias a esta edición se dan en el texto.

¹⁷ El sueño, al igual que las *novelk* intercaladas, es un procedimiento tradicional para introducir texto en un texto. Se distinguen por su mayor complejidad obras como «El sueño» (En el calor de mediodía, en un valle de Daguestán...) de Lérmontov, en la que el héroe moribundo ve en sueños a la heroína, que en sueños ve al héroe moribundo. La repetición de las estrofas primera y última crea un espacio que podríamos representar en la forma de un anillo de Moebius, una de cuyas superficies designa el sueño, y la otra, la realidad.

Por último, en el sentido ideo-filosófico, esta profundización en el «relato sobre el relato» no le parece a Bulgákov un alejamiento de la realidad hacia un mundo de juego verbal (como tiene lugar, por ejemplo, en *Manuscrito hallado en Zaragoza* de Jean Potocki), sino una ascensión que arranca de la burlona apariencia del mundo ilusoriamente real hacia la auténtica esencia del misterio universal. Entre los dos textos se establece una especularidad, pero lo que parece un objeto real, interviene sólo como un reflejo desfigurado de lo que parecía un reflejo.

Un recurso esencial y muy tradicional de la combinación retórica de textos codificados de maneras diversas es el marco compositivo. La construcción «normal» (o sea, neutral) está basada, en particular, en que el enmarcamiento del texto (el marco del cuadro, la encuadernación del libro o los anuncios publicitarios al final de éste, la tos del actor para aclararse la voz antes del aria, la afinación de los instrumentos por la orquesta, las palabras «¡Bien, escuchen!» en un relato oral, etc.) no se introduce en el texto. Desempeña el papel de señal que advierte del principio del texto, pero él mismo se encuentra fuera de los límites de éste. Basta con introducir el marco en el texto, para que el centro de la atención del auditorio se desplace del mensaje al código. Más complicado es el caso en que el texto y el enmarcamiento se entretujan¹⁸, de tal modo que cada uno es, desde determinado punto de vista, tanto un texto enmarcante como un texto enmarcado.

También es posible una construcción en la que un texto sea dado como narración interrumpida y otros sean introducidos en él en una forma intencionalmente fragmentaria (citas, referencias, epígrafes, etc.). Se supone que el lector desarrollará esos gérmenes de otras construcciones estructurales hasta convertirlos en textos. Semejantes inclusiones pueden leerse como homogéneas respecto al texto que las rodea y, también, como heterogéneas respecto a él. Cuanto más intensamente manifiesta está la intraducibilidad de los códigos del texto-intercalación y del código básico, tanto más sensible es la especificidad semiótica de cada uno de ellos.

No menos multifuncionales son los casos de codificación doble o múltiple de todo el texto. Nos ha tocado señalar casos en que el teatro codificaba la conducta de la vida de las personas, convirtiéndola en «histórica», y la conducta «histórica» era considerada un *sujet* natural para la pintura¹⁹.

También en este caso el aspecto retórico-semiótico es el más acentuado cuando se acercan códigos lejanos e intraducibles uno al otro. Así, Visconti en *La pasión* (filme rodado en el año 1950, en el apogeo del triunfo del neorrealismo, después de que el mismo director realizara *La tierra tiembla*) hizo pasar demostrativamente el filme a través del código de la ópera. Sobre el fondo de esa dualidad general de planos en el terreno de los códigos, ofrece cuadros en los que hace un montaje de un actor vivo (Franz) con un fresco renacentista.

La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de «textos en los textos» y que forma complejas entretejaduras de textos. Puesto que la propia

¹⁸ Sobre las figuras de entretejadura, véase A. V. Shúbnikov y V. A. Koptsik, *Simmetriia y nauke i iskusstve*, Moscú, 1972, págs. 17-18.

¹⁹ Véase I. M. Lotman, *Stat'ipo tipologii kul'tury*, Tartu, 1973; véase también Pierre Francastel, *La réalité figurative*, Ed. Gonthier, 1965, págs. 211-238.

palabra «texto» encierra en su etimología el significado de entretejadura, podemos decir que mediante esa interpretación le devolvemos al concepto «texto» su significado inicial.

El texto y la estructura del auditorio¹

La idea de que cada comunicado está orientado a un determinado auditorio y sólo en la conciencia de éste puede realizarse plenamente, no es nueva. Cuentan un anecdótico suceso de la biografía del conocido matemático P. L. Chebyshev. A una conferencia del científico, dedicada a los aspectos matemáticos del corte de la ropa, acudió un auditorio no previsto: sastres, grandes señoras vestidas a la moda y otros. Sin embargo, la primera frase misma del conferenciante, «Supongamos, para simplificar, que el cuerpo humano tiene forma de esfera», los puso en fuga. En la sala quedaron sólo los matemáticos, quienes no hallaron en tal comienzo nada de asombroso. El texto «seleccionó» para sí un auditorio, creándolo a su imagen y semejanza.

Parece mucho más interesante prestar atención a los mecanismos concretos de las interrelaciones entre el texto y su destinatario. Es evidente que, cuando no coinciden los códigos del remitente y el destinatario (y la coincidencia de éstos sólo es posible como suposición teórica, nunca realizable a plenitud absoluta en el trato práctico), el texto del comunicado se deforma en el proceso de su desciframiento por el receptor. Sin embargo, en este caso quisiéramos llamar la atención sobre otro aspecto de este proceso: sobre cómo el comunicado influye en el destinatario, transformando la fisonomía del mismo. Este fenómeno está vinculado al hecho de que todo texto (en particular, todo texto artístico) contiene lo que preferiríamos llamar una *imagen del auditorio*, y de que esta imagen del auditorio influye activamente sobre el auditorio real, deviniendo para él cierto código normador. Este código se impone a la conciencia del auditorio y se vuelve una norma de su propia idea sobre sí mismo, trasladándose del dominio del texto a la esfera de la conducta real de la colectividad cultural.

Así pues, entre el texto y el auditorio se constituye una relación que no se caracteriza por una recepción pasiva, sino que tiene naturaleza de diálogo. El discurso dialógico se distingue no sólo por la comunidad de código de dos enunciados yuxtapuestos, sino también por la presencia de

¹ «Tekst i struktura auditorii», en *Semeiotiké Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, núm. 9, 1977, págs. 55-61. Reproducido en I. M. L., *Izbrannye stat'i*, Tallin, Alexandra, 1992, t. 1, págs. 161-166. [N. del T.]

determinada *memoria común* en el destinador [*adresant*] y el destinatario². La ausencia de esta condición hace indescifrable el texto. En este sentido, podemos decir que todo texto se caracteriza no sólo por un código y un comunicado, sino también por una orientación a determinado tipo de memoria (estructura de la memoria y carácter de lo que la llena).

Desde este punto de vista podemos distinguir dos tipos de actividad discursiva. Uno está dirigido al destinatario abstracto, el volumen de cuya memoria es reconstruido por el que transmite el comunicado como el volumen propio de cualquier portador de la lengua dada. El otro está dirigido al interlocutor concreto, a quien el hablante ve, a quien el que escribe conoce personalmente, y el volumen de cuya memoria individual conoce perfectamente el destinador. Tal contraposición de dos especies de actividad discursiva no debe ser identificada con la antítesis: «forma escrita del discurso ↔ forma oral del discurso»³. Semejante identificación conduce, por ejemplo, a J. Vachek a la idea de que las relaciones «fonema/grafema» y «comunicado oral/comunicado escrito» son de un mismo tipo. Desde esta posición, Vachek entra en polémica con Saussure, señalando la contradicción entre la tesis sobre la independencia de los hechos lingüísticos respecto de la substancia material de su expresión («si los signos y sus correlaciones representan un único valor, deben recibir una expresión uniforme en cualquier material —por consiguiente, también en los signos escritos, y, por ende, en los alfabéticos—») y la clara diferencia estructural en la naturaleza de los comunicados escritos y orales («como contrapeso a esto, se ha de señalar la circunstancia de que los enunciados escritos —por lo menos en las colectividades lingüísticas cultas— muestran cierta independencia con respecto a los orales...»)⁴. J. Vachek explica la naturaleza de esta última autonomía de la siguiente manera: «La tarea del enunciado oral consiste en reaccionar de la manera más inmediata posible a uno u otro hecho; en cambio, el enunciado escrito fija determinada actitud hacia una u otra situación por un periodo más prolongado»⁵.

Sin embargo, el grafema y el texto (escrito o impreso) son fenómenos esencialmente diferentes. El primero pertenece al código lingüístico y es realmente indiferente a la naturaleza de la encamación material. El segundo es un comunicado funcionalmente específico. Podemos mostrar que las propiedades que distinguen el comunicado escrito del oral, están determinadas no tanto por la técnica de la explicación como por la relación con la oposición funcional «oficial ↔ íntimo». Esta propiedad no está determinada por la realidad material de la expresión del texto, sino por la relación de éste con los textos opuestos por su función. Tales oposiciones pueden ser: comunicado «oral ↔ escrito», «no impreso ↔ impreso», «declarado *ex cathedra* ↔ confidencial». Todas estas oposiciones pueden ser reducidas a la oposición «oficial = poseedor de autoridad ↔ no oficial = carente de autoridad». Es indicativo el hecho de que, al comparar las oposiciones «oral ↔ escrito (manuscrito)» y «escrito (manuscrito) impreso», lo manuscrito en un caso interviene como funcionalmente igual a lo impreso, y en el otro, a lo oral.

² Véase O. G. Révzina e I. I. Revzin, *Semioticheskii eksperiment na stsene. Narushenie postulata normal'nogo obshcheniia kak dramaturguicheskii priiom*?, Uch. Zap. TGU, entrega 284, *Trudy po znakovym sistemam*, V, Tartu, 1971, págs. 240 y Ss.

³ Véanse J. Vachek, «K probleme pis'mennogo iazyka», en el libro *Pra.zbskii lingvisticheski kruzbok*, Moscú, 1967; j. Vachek, *Pis'mennyi iazyk i pechatnyi iazyk*?, *ibidem*; I. A. Baudoin de Courtenay, *Ob otmoshenii russkogopis'ma k russkomu iazyku*, San Petersburgo, 1912.

⁴ J. Vachek, «K probleme pis'mennogo iazyka», pág. 257.

⁵ *Ibidem*. pág. 528

No obstante, parece conveniente señalar la dependencia, en la elección de esos grupos funcionales, respecto del carácter del destinatario que es construido por el propio texto. El trato con el interlocutor sólo es posible cuando existe cierta memoria en común con él. Sin embargo, a este respecto, existen diferencias esenciales entre el texto dirigido a *cualquier* destinatario y el que tiene la mira puesta en cierta persona concreta y *conocida personalmente* por el hablante. En el primer caso, el volumen de la memoria del destinatario es construido como el volumen obligatorio para *cualquier* hablante la lengua dada. Está desprovisto de lo individual, es abstracto y encierra sólo cierto *mínimum* irreducible. Es natural que cuanto más pobre es la memoria, tanto más detallado, más extenso debe ser el comunicado, tanto más inadmisibles son las elipsis y las reticencias. El texto oficial construye un interlocutor abstracto, portador exclusivamente de la memoria común, desprovisto de experiencia personal e individual. Tal texto puede estar dirigido a todos y cada uno. Se distingue por el carácter detallado de las explicaciones, por la ausencia de sobreentendimientos, abreviaciones y alusiones, y por su aproximación a la corrección normativa.

De un modo distinto se construye el texto dirigido a un destinatario conocido personalmente, a una persona designada para nosotros no por un pronombre, sino por un nombre propio. El volumen de su memoria y el carácter de lo que la llena nos son conocidos e íntimamente afines. En este caso, no hay ninguna necesidad de recargar el texto con detalles innecesarios que ya existen en la memoria del destinatario. Para actualizarlos basta una alusión. Se desarrollarán construcciones elípticas, una semántica local que tiende a la formación de un léxico «doméstico», «íntimo». Se apreciará el texto no sólo por la medida de comprensibilidad para un destinatario dado, sino también por el grado de incomprensibilidad para otros⁶. Así pues, la orientación a uno u otro tipo de memoria del destinatario hace recurrir, ora «a un lenguaje para otros», ora a «un lenguaje para sí»: a una de las dos potencias estructurales contrarias ocultas en la lengua natural. De ese modo, dominando cierto repertorio, relativamente incompleto, de códigos lingüísticos y culturales, se puede dilucidar, sobre la base del análisis de un texto dado, si éste está orientado a «su» auditorio o a uno «ajeno». Al reconstruir el carácter de la «memoria común» indispensable para la comprensión del texto, obtenemos la «imagen del auditorio» oculta en el texto. De esto se sigue que el texto contiene, en forma compactada, el sistema de todos los eslabones de la cadena comunicativa, y, del mismo modo que extraemos de él la posición del autor, basándonos en él podemos reconstruir también al lector ideal. El texto, hasta tomado aisladamente (pero, por supuesto, en presencia de determinadas informaciones respecto a la estructura de la cultura que lo creó), es una fuente importantísima de juicios respecto a sus propios vínculos pragmáticos.

Esta cuestión se complica de una manera peculiar y adquiere una importancia especial cuando se trata de los textos artísticos.

⁶ La identificación del comunicado comprensible para todos, dirigido a *todos* y *a cada uno*, con el comunicado oficial y poseedor de autoridad, sólo es inherente a una determinada orientación cultural. En las culturas en las que los textos destinados al trato con Dios (que parten de Dios o están dirigidos a él) reciben caracterizaciones de valor superiores, la idea del carácter ilimitado de la memoria de uno de los participantes de la comunicación puede volver completamente esotérico el texto. Una tercera persona incorporada a tal acto comunicativo valora en el comunicado precisamente la incomprensibilidad del mismo —signo de su condición de admitido en ciertas esferas secretas. Aquí la incomprensibilidad es idéntica a la posesión de autoridad.

En el texto artístico la orientación a cierto tipo de memoria colectiva y, por consiguiente, a una estructura del auditorio, adquiere un carácter esencialmente distinto. Deja de estar automáticamente implícita en el texto y deviene un elemento artístico significativo (es decir, libre), que puede entrar en relaciones de juego con el texto.

Ilustraremos esto con varios ejemplos de la poesía rusa del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

En la jerarquía de los géneros de la poesía del siglo XVIII, era determinante la idea de que cuanto más valiosa es la poesía, tanto más abstracto es el destinatario al que ella se dirige. La persona a la que está dirigido el poema, es construida como el portador de una memoria extremadamente abstracta —común a toda la cultura y a toda la nación⁷. Aun si se trata de un destinatario completamente real y conocido personalmente por el poeta, la evaluación de prestigio del texto como texto poético exige que lo tratemos como si el destinatario y el autor dispusieran de una memoria común sólo como miembros de una misma colectividad estatal y portadores de una misma lengua. El destinatario concreto asciende por la escala de los valores, convirtiéndose en «uno de todos». Así, por ejemplo, V. Máikov empieza un poema dirigido al conde Z. G. Chemshev:

¡Oh, tú, héroe probado por los azares,
A quien veían como un líder las filas rusas
Y sabían cuán grande era tu alma
Cuando actuabas contra Federico!
Después, cuando ese monarca se volvió aliado nuestro,
Probó él mismo tu valentía e inteligencia⁸.

Se supone que los hechos de la biografía de Chemshev no están contenidos en la memoria de Chemshev (puesto que no están en la memoria de los otros lectores), y en el poema dirigido a él mismo, el poeta debe recordar y explicar quién es el tal Chemshev. Omitir las informaciones conocidas tanto por el autor como por el destinatario, es imposible, ya que eso trasladaría el mensaje solemne a la serie, más baja desde el punto de vista del prestigio, del texto no artístico dirigido a una persona real. No menos característicos son los casos de las abreviaciones en textos análogos. Cuando Derzhavin compuso para la tumba de Suvórov la lapidaria inscripción «Aquí yace Suvórov»⁹, partió de que todas las informaciones que, conforme al ritual, hubieran podido ser escritas en la lápida, estaban inscritas en la memoria común de la historia y del Estado y podían ser omitidas.

El polo opuesto es la estructuración del auditorio que realizan los textos de Pushkin. Este, en el texto impreso dirigido a todo lector, omite conscientemente como conocido o sustituye por una alusión lo que a ciencia cierta era conocido solamente por un círculo muy pequeño de amigos escogidos. Así, por ejemplo, el fragmento «Mujeres» (de la variante inicial del capítulo cuarto de *Evgueni Oneguín*, publicado en *Moskovskii Vestnik*, 1827, V, núm. 20, págs. 365-367) contiene las líneas:

⁷ Aquí no se trata de la memoria real de La colectividad de toda La nación, sino de la memoria común ideal de la totalidad nacional ideal, reconstruible sobre la base de las teorías del siglo XVIII.

⁸ Vasili Máikov, *Izbr.proizvedeniia*, Moscú-Leningrado, 1966, pág. 276.

⁹ G. Derzhavin, *Styolvoreniia*, «Leningrado», 1947, pág. 202.

Con palabras del profético poeta
También a mí me está permitido decir:
Temira, Daflie y Lileta están,
Como un sueño, por mí olvidadas hace tiempo¹⁰.

El lector contemporáneo nuestro, queriendo saber en quién se debe pensar al leer la expresión «profético poeta», apela al comentario y establece que se trata de Délvig y que se hace referencia a las siguientes líneas de su poema «Fany»:

Temira, Daflie y Lileta
Hace tiempo, como un sueño, están olvidadas por mí
Y para la memoria del poeta
Las guarda sólo mi logrado verso¹¹.

Sin embargo, no se debe olvidar que sólo en el año 1922 se publicó este poema. En 1827 no estaba publicado y no era conocido por los contemporáneos —si por ellos se sobreentiende la masa fundamental de los lectores de los años 20 del siglo XIX—, puesto que Délvig tenía una actitud extraordinariamente severa hacia sus poemas iniciales, los imprimía de manera muy selectiva, y los que había rechazado no los difundía en copias manuscritas.

Así pues, Pushkin remitía a los lectores a un texto que a ciencia cierta no conocían. ¿Qué sentido tenía eso? El asunto está en que entre los lectores potenciales de *Evgueni Oneuin* había un pequeño grupo para el cual la insinuación era transparente: era el círculo de los amigos que tenía Pushkin del Liceo (el poema de Délvig fue escrito en el Liceo) y, posiblemente, un estrecho círculo de amigos del periodo posterior al Liceo¹². En ese círculo, el poema de Délvig era, sin duda, conocido.

Así pues, el texto de Pushkin, en primer lugar, partía el auditorio en dos grupos: uno extremadamente exiguo, para el cual el texto era comprensible e íntimamente conocido, y la masa fundamental de los lectores, que sentían en él una alusión, pero no podían descifrarla. Sin embargo, la comprensión de que el texto exige una posición de conocimiento íntimo del poeta, obligaba a los lectores a *imaginarse* a sí mismos precisamente en tal relación con esos versos. Como resultado, la segunda acción del texto era que trasladaba a *cada* lector a la posición de amigo íntimo del autor, poseedor de una especial, única comunidad de memoria con él, y capaz, por eso, de explicarse

¹⁰ Pushkin, *Pola. sobr. soch.*, t. VI, Izd. An SSSR, 1937, pág. 647.

¹¹ Délvig, *Neizdannye styotvoreniia*, Petersburgo, 1922, pág. 50.

¹² Cfr. en el poema de Pushkin, del año 1819, «A Shcherbinin»:

Te diré junto a la puerta del sepulcro:
«Recuerdas a Fanny, querida mía?»
Y suavemente nos sonreiremos los dos.

(II, libro 1, pág. 88)

mediante alusiones. Aquí el lector se incorporaba a un juego contrario a uno como es el de llamar a un niño con el nombre oficial —el traslado de las personas íntimamente conocidas a la posición de «cada cual» (cfr.: «¡Iván Sergueich! —dijo el marido, tocándolo con el pulgar debajo de la barbilla. Pero yo de nuevo tapé rápidamente a Iván Sergueich. Nadie, excepto yo, debía mirarlo por largo tiempo») —¹³, y análogo al empleo, por personas adultas y poco conocidas, del nombre «de niño» de otro adulto.

Sin embargo, en el acto discursivo real el empleo de los recursos de los lenguajes oficial o íntimo (más exactamente: de la jerarquía «oficialidad — intimidad») por una u otra persona está determinado por la relación extralingüística de ésta con el hablante o el oyente. El texto artístico hace que el auditorio conozca el sistema de las posiciones en esta jerarquía y le permite trasladarse libremente a las casillas que son señaladas por el autor. Este convierte al lector, por el tiempo que dura la lectura, en una persona que conoce al autor en el grado que el autor desee indicar. Correspondientemente, el autor cambia el volumen de la memoria del lector, puesto que, al recibir el texto de la obra, el auditorio, en virtud de la construcción de la memoria humana, puede *recordar lo que desconocía*.

Por una parte, el autor le impone al auditorio la naturaleza que tendrá su memoria, y por otra, el texto guarda dentro de sí la fisonomía del auditorio¹⁴. El investigador atento puede extraerla, analizando el texto.

¹³ L. N. Tolstoi, *Semeinoe schast'e, Sobranie sochinenii y i4-i tomaj*, t. III, Moscú, 1951, pág. 146.

¹⁴ A esto está vinculado el carácter esencialmente diferente de la destinación de los textos artístico y no artístico. El texto no artístico es leído (en la situación normal) por aquel a quien está dirigido. La lectura de cartas ajenas o el entrar en conocimiento de comunicados destinados a otro, están prohibidos desde el punto de vista ético. El texto artístico, por regla general, es percibido no por aquel a quien está dirigido: el poema de amor se vuelve objeto de publicación impresa, el diario íntimo o la prosa epistolar son puestas en conocimiento general. Podemos considerar como uno de los rasgos distintivos de trabajo del texto artístico la divergencia entre el destinatario formal y el real. Mientras el poema que contiene la declaración de amor es conocido exclusivamente por esa única persona que le inspiró ese sentimiento al autor, desde el punto de vista funcional el texto no está actuando como un texto artístico. Sin embargo, publicado en una revista, se vuelve una obra de arte. B. y. Tomashevski formuló la suposición de que Pushkin le regaló a la Kem un poema posiblemente escrito ya hacía tiempo y no para ella. En este caso tuvo lugar el proceso inverso: desde el punto de vista funcional el texto de arte fue reducido a un hecho biográfico (la publicación lo convirtió de nuevo en hecho de arte; se ha de subrayar que lo que tiene una importancia decisiva no es el hecho relativamente casual de la publicación, sino la orientación a la utilización pública). Desde este punto de vista, el inspector de correspondencia que lee cartas ajenas experimenta emociones remotamente comparables con las estéticas. Cfr. en *El inspector* el razonamiento de Shpekin: «...¡Ésta es una lectura superinteresante! Algunas cartas las lee Uno con deleite. Se describen de tal manera diversos pasajes... y qué aleccionador... ¡Mejor que en las Gacetas de Moscú!» (N. y. Gógol, *Polnoe sobranie sochinenii*, t. W, Izd. AN SSSR, 1951, pág. 17). El «juego con el destinatario» es una propiedad del texto artístico. Sin embargo, precisamente tales textos, por así decir, dirigidos no a aquel que se sirve de ellos, devienen para el lector una escuela de transformación, enseñándole la capacidad de cambiar el punto de vista sobre un texto y de jugar con diversos tipos de memoria social.

La retórica¹

La retórica (del gr. *retoriké*) fue percibida durante largo tiempo como una disciplina enterrada definitivamente en el pasado. M. L. Gaspárov, el muy destacado conocedor de la poética antigua y medieval, concluyó su nota sobre «Retórica» en la *Breve enciclopedia literaria* con las siguientes palabras: «En los estudios literarios actuales no se emplea el término “retórica”» (*Kratkaia Literaturnaia Entsilopediaia*, 6, col. 305). Esta declaración se publicó en 1971. Entretanto, ya en los años 60 el interés por la retórica en sus manifestaciones clásicas y por la neo-retórica había empezado a aumentar sostenidamente en relación con el desarrollo de la gramática del texto y de la teoría lingüística de la prosa. En la actualidad, es ya una vasta disciplina científica, que se desarrolla impetuosamente y que cuenta decenas de monografías y muchos cientos de artículos en una serie de idiomas. Parece oportuno orientarse en sus problemas fundamentales.

1. *Retórica*, ante todo, es un término de la teoría antigua y medieval de la literatura. El significado del término se revela en tres oposiciones:

a) en la oposición «poética — retórica» se interpreta el contenido del término como «arte del discurso en prosa» en contraste con el «arte del discurso poético»;

b) en la oposición «discurso corriente, no ornado, “natural”— discurso artificial, ornado, “artístico”» la retórica se revelaba como arte del discurso ornado —en primer término, del discurso oratorio—;

c) en la oposición «retórica — hermenéutica», es decir, «ciencia de la generación del texto — ciencia de la comprensión del texto», la retórica era interpretada como cuerpo de reglas, mecanismo de generación.

De ahí su carácter «tecnológico» y clasificatorio y su orientación práctica. Esta última circunstancia condujo, en el periodo de florecimiento de la retórica, a la complicación del sistema de definiciones. Además, la retórica estaba vuelta hacia el hablante y no hacia el oyente, hacia el docto auditorio de los creadores de textos y no hacia la masa que debía oír esos textos.

En la poética y la semiótica actuales el término «retórica» se emplea en tres acepciones fundamentales:

¹ «Ritorika» en *Semeiotiké Trudypoznakovym sistemam*, núm. 12, Tartu, Tartu Ç.. liku Ulikooli Toimetised, 1981, págs. 8-28. Reproducido en I. M. L., *Izbrannj,e stat'x, 1 hin*, Alexandra, 1992, t. 1, págs. 167-183. [N. del T.]

a) en una acepción lingüística: como las reglas de la construcción del discurso en el nivel suprafrásico, la estructura de la narración en los niveles por encima de la frase;

b) como la disciplina que estudia la «semántica poética»: los tipos de significados traslaticios, la llamada «retórica de las figuras»;

c) como la «poética del texto», la parte de la poética que estudia las relaciones intratextuales y el funcionamiento social de los textos como formaciones semióticas integrales.

En la ciencia actual, este último enfoque, combinándose con los precedentes, se coloca en la base de la «retórica general».

Fundamentación de la retórica: Siendo una de las más antiguas partes de la ciencia de la palabra y del discurso, la retórica ha vivido periodos de florecimiento y periodos de decadencia en los que parecía que, como dominio del pensamiento teórico, se había enterrado para siempre en la historia. El renacimiento de la retórica permite plantear la pregunta sobre las causas de esa constancia. La respuesta a ella debe, a la vez, revelar la unidad de esferas de la retórica aparentemente diferentes. La «justificación de la retórica» puede consistir en el establecimiento de cierto objeto que constituya un dominio exclusivo de la disciplina dada y que sólo sea describable en términos de ésta. Examinemos dos aspectos de la retórica: 1) la retórica del «texto abierto» —en este caso se examinará la actividad de creación del texto, que es concebido en el proceso de generación; en el centro se hallará la «retórica de las figuras»; 2) la retórica del «texto cerrado», la poética del texto como un todo.

1. La conciencia del hombre es heterogénea. El dispositivo pensante mínimo debe incluir por lo menos dos sistemas diversamente estructurados que intercambien información elaborada dentro de ellos. Las investigaciones de lo específico del funcionamiento de los grandes hemisferios del cerebro humano revelan una profunda analogía con el dispositivo de la cultura como inteligencia colectiva: en ambos casos descubrimos la presencia de, como mínimo, dos modos esencialmente distintos de reflejar el mundo y de elaborar nueva información con los posteriores complejos mecanismos de intercambio de textos entre esos sistemas. En los dos casos observamos, en líneas generales, una estructura análoga: diríase que en los marcos de una conciencia están presentes dos conciencias. Una opera con un sistema discreto de codificación y forma textos que se constituyen como cadenas lineales de segmentos unidos. En este caso, el portador fundamental del significado es el segmento (= signo), y la cadena de segmentos (= texto) es secundaria, su significado se deriva del significado de los signos. En el segundo caso, el texto es primario. Es el portador del significado fundamental. No es discreto por naturaleza, sino continuo. Su sentido no es organizado ni por una sucesión lineal, ni por una sucesión temporal, sino que está «extendido» en el espacio semántico *n-dimensional* del texto dado (del lienzo del cuadro, la escena, la pantalla, la representación dramática ritual, la conducta social o el sueño). En los textos de este tipo, el portador del significado es precisamente el texto. Distinguir los signos que lo constituyen suele ser una operación difícil que a veces tiene un carácter artificial.

Así pues, tanto en los marcos de la conciencia individual como en los de la conciencia colectiva están ocultos dos tipos de generadores de textos: uno está basado en el mecanismo del carácter discreto, el otro es continuo. A pesar de que cada uno de esos mecanismos es inmanente por su estructura, entre ellos existe un constante intercambio de textos y de mensajes. Este intercambio se

realiza en forma de traducción semántica. No obstante, toda traducción exacta supone que entre las unidades de dos sistemas cualesquiera están establecidas relaciones recíprocamente unívocas, como resultado de lo cual es posible el reflejo [*otobrazhenie*] de un sistema en el otro. Eso permite expresar adecuadamente el texto de un lenguaje con los medios del otro. Sin embargo, en el caso en que se yuxtaponen textos discretos y no discretos, eso en principio es imposible. A la unidad discreta y señalada con exactitud de un texto, le corresponde en el otro cierta mancha de sentido con fronteras desvaídas y transiciones graduales al dominio de otro sentido. Y si en ese otro texto también hay una especie de segmentación, ésta no es comparable con el tipo de fronteras discretas del primer texto. En estas condiciones surge una situación de intraducibilidad pero precisamente en ella los intentos de traducción se realizan con particular perseverancia y dan los resultados más valiosos. En este caso no surge una traducción exacta, sino una equivalencia aproximativa y condicionada por determinado contexto psicológico- cultural y semiótico, común a ambos sistemas. Semejante traducción irregular e inexacta, pero equivalente desde determinado punto de vista, constituye uno de los elementos esenciales de todo pensamiento creador. Precisamente estos acercamientos «irregulares» dan impulsos para el surgimiento de nuevos vínculos de sentido y de textos esencialmente nuevos. El par de elementos significativos no comparables uno con otro, entre los cuales se establece en los marcos de algún contexto una relación de plena correspondencia [*adekvatnost'*], forma un tropo semántico. Desde este punto de vista los tropos no son un ornamento externo, cierto género de aplicación que se pone desde afuera sobre el pensamiento; ellos constituyen la esencia del pensamiento creador, y su esfera se extiende incluso más allá del arte: pertenece a la creación en general. Así, por ejemplo, todos los intentos de crear análogos patentes de ideas abstractas, representaciones de procesos ininterrumpidos en fórmulas discretas con la ayuda de grafos, construcciones de modelos físicos espaciales de partículas elementales, etc., son figuras retóricas (tropos). Y exactamente de la misma manera que en la poesía, en la ciencia el acercamiento irregular a menudo actúa como un impulso para la formulación de una nueva regularidad.

Durante los siglos de su existencia, la teoría de los tropos ha acumulado una vasta literatura sobre la definición de las especies fundamentales de los mismos: la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. Esta literatura continúa aumentando. Sin embargo, es evidente que, en toda logicización del tropo, un elemento de éste tiene una naturaleza verbal, y otro, una naturaleza visual, por más velado que esté el segundo. Hasta en los modelos lógicos de las metáforas que se crean con fines de demostración didáctica, la imagen no discreta (visual o acústica) constituye el eslabón mediador implícito entre los dos componentes verbales discretos. Sin embargo, cuanto más profunda es la situación de intraducibilidad entre los dos lenguajes, tanto más aguda es la necesidad de un metalenguaje común que lance entre ellos un puente, contribuyendo al establecimiento de equivalencias. Fue precisamente la no homogeneidad lingüística de los tropos lo que provocó la hipertrofia de las construcciones metaestructurales en la «retórica de las figuras». La inclinación al dogmatismo en el nivel de la metadescripción compensaba aquí la inevitable indefinición en el nivel del texto de las figuras. La compensación adquiere aquí un sentido especial, puesto que los textos retóricos se distinguen de los de la lengua general por una particularidad esencial: la formación de textos de lengua es producida por el portador de la lengua de manera espontánea; en este caso las reglas explícitas sólo son actuales para el investigador que construye modelos lógicos de procesos

inconscientes. En la retórica el proceso de generación de textos tiene un carácter «docto», consciente. Aquí, las reglas están incluidas activamente en el propio texto no sólo en el metanivel, sino también en el nivel de la estructura textual inmediata. Esto crea la especificidad del tropo, que incluye, al mismo tiempo, un elemento de irracionalidad (la equivalencia de elementos textuales a ciencia cierta no equivalentes y hasta no dispuestos en una misma serie) y el carácter de hiperracionalismo, ligado a la inclusión directa de la construcción consciente en el texto de la figura retórica. Esta circunstancia es particularmente visible en los casos en que la metáfora no se construye sobre la base de la colisión de palabras, sino como un elemento, por ejemplo, del lenguaje del cine. Parecería que la brusca confrontación de dos imágenes visuales en el montaje pasa sin una colisión entre carácter discreto y carácter no discreto u otras situaciones de intraducibilidad esencial. Sin embargo, un examen atento nos convence de que la metaestructura se construye aquí sobre la base de la equiparación del cuadro a la palabra de la lengua natural y el mecanismo del carácter discreto se introduce en la estructura misma de la metáfora cinematográfica. También es posible convencerse de otra cosa: mientras que uno de los miembros de la metáfora cinematográfica, por regla general, se puede recontar sin esfuerzo alguno con palabras (y está orientado conscientemente a tal recuento), el otro, la mayoría de las veces, no se puede recontar. Daremos un ejemplo: en el centro del filme *El hormiguero* del director húngaro Zoltan Fabry se halla un drama extraordinariamente complejo y de muchos planos que se desarrolla en un convento de monjas húngaro a principios del siglo XX. Los acontecimientos se hallan en complejas relaciones metafóricas con los detalles del ambiente barroco del templo, filmados en primeros planos. Entre esos detalles, en particular, se destaca un medallón en relieve con la representación de un sembrador. Este miembro de la metáfora se descifra mediante una traducción directa al texto verbal de la parábola evangélica del sembrador (Mateo 13, 2-3; Lucas 8, 5-11; Marcos 4, 1-2). El otro miembro de la metáfora no se puede recontar verbalmente, sino que se revela en la relación con el primero (y otros semejantes a él).

La pertenencia de la «retórica de las figuras» al nivel de la modelización secundaria está ligada al papel de los metamodelos y diferencia a esta capa del nivel de los signos y símbolos primarios. Así, por ejemplo, un gesto agresivo en la conducta de un animal, si no está ligado a un acto agresivo real y es un sustituto del mismo, representa un elemento de una conducta simbólica. Sin embargo, el símbolo es empleado aquí en el significado primario. Un caso distinto se presenta cuando un gesto que tiene un carácter de símbolo sexual se emplea en el significado de subordinación al papel dominante del *partenaire* en la organización general de la colectividad de animales y pierde todo vínculo con el contenido sexual. En el segundo caso podemos hablar del carácter metafórico del gesto y de la presencia de determinados elementos de retórica gestual. El ejemplo citado dice que la oposición «discreto-continuo» representa solamente una de las formas posibles —la extrema— de la intraducibilidad semántica que genera los tropos. Sin embargo, también son posibles las colisiones de esferas de la organización semántica menos alejadas, que crean contrastes suficientes para la aparición de una situación «retoricógena».

2. *Las figuras retóricas* (los tropos). En la retórica tradicional «los procedimientos de cambio del significado básico de la palabra se llaman tropos» (Tomashevski). En la neo-retórica de las últimas décadas se han hecho numerosos intentos de precisar el significado tanto de los tropos en general, como de sus especies concretas (la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la ironía) en

correspondencia con las ideas lingüosemióticas actuales. R. Jakobson realizó una tentativa fundamental en esa dirección (1963, 1973). Al distinguir dos especies básicas de tropo —metáfora y metonimia—, Jakobson las vincula a los dos ejes básicos de la estructura del lenguaje: el paradigmático y el sintagmático. La metáfora es, según Jakobson, la sustitución de un concepto con arreglo al eje de la paradigmática, lo cual está ligado a una elección en la serie paradigmática, una sustitución *in absentia* y el establecimiento de un vínculo de sentido por semejanza; la metonimia se sitúa en el eje sintagmático y no es una elección, sino una combinación *inpraesentia* y el establecimiento de un vínculo por contigüidad. Al examinar la función cultural de las figuras retóricas, Jakobson, por una parte, la amplía, viendo en ella la base de la formación del sentido en todo sistema semiótico. Por eso aplica los términos «metáfora» y «metonimia» al cine, la pintura, el psicoanálisis, etc. Por otra, los estrecha, asignándole a la metáfora la esfera de la estructura semiótica = de la poesía, y a la metonimia, la esfera del texto = de la prosa. «La metáfora, para la poesía, y la metonimia, para la prosa, constituyen la línea de menor resistencia» (1963: 67). De esa manera, la delimitación *poesía/prosa* recibía una fundamentación objetiva y, de la clase de las categorías particulares de la creación verbal [*slovesnost'*], pasaba a estar entre los universales semióticos. La concepción de Jakobson cobró desarrollo y precisión en una serie de trabajos. Así, U. Eco, al investigar los fundamentos lingüísticos de la retórica, considera como figura partida la metonimia. En la base de ésta descubre la presencia de cadenas de contigüidades asociativas: 1) en la estructura del código; 2) en la estructura del contexto; 3) en la estructura del referente. El vínculo de los códigos lingüísticos con los culturales permite construir figuras metafóricas sobre la base de la metonimia. En esta misma dirección trabaja el pensamiento de Tz. Todorov, quien vincula la metáfora con una duplicación de la sinécdoque. Por lo demás, la posición de este último se acerca en cierta medida a la concepción del Grupo p («grupo de Lieja»), la cual se construye en un distanciamiento del modelo de Jakobson. En 1970 el Grupo μ (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klínkenberg, Ph. Minguet) elaboró una detallada clasificación taxométrica de los tropos, basada en el análisis de los «semas» y de los componentes semántico-lexicales. Consideran la sinécdoque como la figura primaria. La metáfora y la metonimia son tratadas por ellos como figuras derivadas, resultado de diversas complicaciones de los tipos iniciales de la sinécdoque. Esta construcción fue sometida a crítica por N. Ruwet desde posiciones lingüísticas y por P. Schofer y D. Rice desde el punto de vista literario (cfr. μ , 1977). Parece plenamente fundamentada siguiente opinión de N. Ruwet: «En la cuestión de la retórica, en general, y de los tropos, en particular, la tarea principal de una teoría predictiva consiste en intentar responder a la interrogante: ¿en qué condiciones una expresión lingüística dada recibe un significado traslaticio?» (Ruwet 1975: 371). La definición del tropo alcanzada en conclusión por la neo-retórica reza así: El tropo es una transposición semántica que se produce de un signo *inpraesentia* a un signo *in absentia*, 1) basada en la percepción del vínculo entre uno o más rasgos distintivos semánticos de lo designado; 2) marcada por la incompatibilidad semántica de los micro- y macro-contextos; 3) condicionada por el vínculo por semejanza, o causalidad, o inclusión, u oposición (P. Schofer D. Rice 1977: 133).

La retórica clásica elaboró una ramificada clasificación de las figuras. El término «figura» (*sjema*) fue empleado por vez primera por Anaxímenes de Lámpsaco (siglo IV a. C.). La cuestión fue trabajada meticulosamente por Aristóteles, cuyos discípulos (en particular Demetrio de Falero) introdujeron la división en «figuras de lenguaje» y «figuras de pensamiento». Ulteriormente, el

sistema de las figuras fue examinado en más de una ocasión por autores antiguos, medievales y de la época del clasicismo y alcanzó una gran complejidad. La neo-retórica opera, en lo fundamental, con tres conceptos: *metáfora* —la sustitución semántica por semejanza de algún «sema»—, *metonimia* —sustitución por contigüidad, asociación, causalidad (diversos autores subrayan diferentes tipos de vínculos)—, y *sinécdoque*, que es considerada por unos autores como la figura fundamental, primaria, y por otros, como un caso particular de metonimia —la sustitución sobre la base de la concernencia, la inclusión, la parcialidad, o la sustitución de la multiplicidad por la singularidad. P. Schofer y D. Rice hicieron un intento de reponer entre las figuras la *ironía*.

3. *La naturaleza tipológica y funcional de las figuras*. El estudio de los fundamentos lógicos de la clasificación de los tropos no debe correr un velo sobre la cuestión de la teleología tipológica y funcional de los mismos; la interrogante «¿qué son los tropos?» no anula la otra: «cómo trabajan en el texto?», «cuál es su objetivo en el mecanismo de sentido del discurso?». De los que han escrito sobre neo-retórica, los que más se han acercado a esta cuestión son R. Jakobson y U. Eco, el primero, al señalar el vínculo del problema con la oposición poesía/prosa, y el segundo, al introducir en la discusión las cadenas asociativas.

Se debe prestar atención al hecho de que existen épocas culturales orientadas enteramente o en considerable medida a los tropos, los cuales devienen un rasgo distintivo obligatorio de todo discurso artístico, y en algunos casos extremos, de todo discurso en general. Además, podríamos señalar también épocas enteras en que precisamente la renuncia a las figuras retóricas se vuelve artísticamente significativa, y el discurso, para que se lo perciba como artístico, debe reproducir normas del discurso no artístico. Como épocas orientadas al tropo podemos mencionar el periodo mitopoiético, el Medioevo, el barroco, el romanticismo, el simbolismo y la vanguardia. Generalizando los principios semánticos de todas estas heterogéneas estructuras textopoyéticas, posiblemente podremos establecer también la naturaleza tipológica del tropo. En todos los estilos enumerados se practica ampliamente la sustitución de unas unidades semánticas por otras. Sin embargo, es importante subrayar que en todos los casos lo que sustituye y lo que es sustituido no sólo no se corresponden plenamente según tales o cuales parámetros semánticos y culturales esenciales, sino que poseen la propiedad diametralmente opuesta: la incompatibilidad. La Sustitución se realiza según el principio del collage, en el que los detalles del cuadro pintados al óleo están en la vecindad de objetos naturales pegados (con respecto al detalle pintado situado al lado, el pega. do actuará como metonimia, y con respecto al potencialmente pintado que él sustituye, como metáfora). Los objetos pintados y pegados pertenecen a mundos diversos e incompatibles por los rasgos distintivos realidad/ilusoriedad, bidimensionalidad/tridimensionalidad, signicidad/no signicidad, etc. Dentro de los límites de toda una serie de contextos culturales tradicionales, el encuentro de esos objetos dentro de los límites de un mismo texto está absolutamente prohibido. Y precisamente por eso la unión de ellos produce ese efecto semántico extraordinariamente fuerte que es inherente al tropo. El efecto del tropo no se produce por la presencia de un «sema» común (a medida que aumenta el número de los «semas» comunes la efectividad del tropo disminuye, y la identidad tautológica hace imposible el tropo), sino por la inserción de los mismos en espacios semánticos incompatibles y por el grado de lejanía semántica de los «semas» no coincidentes. La lejanía semántica puede producirse a cuenta de diversos aspectos de la intraducibilidad de lo que es sustituido por lo que sustituye. Estos pueden ser las

relaciones de uni-/multidimensionalidad, carácter discreto/carácter no discreto, materialidad/inmaterialidad, terrenal/del más allá, etc. También en el nivel del referente, al comparar los correspondientes espacios semánticos, las fronteras de lo que es sustituido y lo que sustituye son tan incomparables, que la tarea de establecer una correspondencia adquiere un carácter irracional. Se toma convencional, aproximativa, conjetural, no crea un simple desplazamiento semántico, sino una situación semántica esencialmente nueva y paradójica. No es casual que, tipológicamente, tiendan a los tropos las culturas en la base de cuyo cuadro del mundo se halla el principio de antinomia y de la contradicción irracional. Si en lo que respecta a metáfora eso parece evidente, con respecto a la metonimia puede parecer que, puesto que la sustitución se realiza con arreglo al vínculo dentro de una misma serie sígnica, en este caso los miembros sustituyente y sustituido son homogéneos. Sin embargo, en realidad, la metáfora y la metonimia son, desde este punto de vista, isofuncionales: su objetivo no consiste en decir con ayuda de una determinada sustitución semántica lo que también se puede decir sin su ayuda, sino expresar un contenido tal, en transmitir una información tal, que puede ser transmitida de otro modo. En ambos casos (tanto en el la metáfora como en el de la metonimia), entre el significado recto el traslaticio no existe una relación de correspondencia recíprocamente unívoca, sino que se establece solamente una equivalencia aproximada. En los casos en que, por un empleo constante o por alguna otra causa, entre el significado recto y el traslaticio (el tropo) se establece una relación de correspondencia recíprocamente unívoca, y no de oscilación semántica, estamos ante un tropo desgastado, que sólo genéticamente es una figura retórica, pero funciona como un fraseologismo en sentido recto. Esto, por lo visto, es precisamente la respuesta a la interrogante planteada por Ruwet. Daremos varios ejemplos. Mientras que el icono en el significado semiótico que adquirió en Bizancio y en toda la Iglesia Oriental puede ser considerado una metáfora, la reliquia de santo actúa como metonimia. La reliquia es una parte del cuerpo de un santo o una cosa que se hallaba en contacto directo con él. En este sentido, la fisonomía material, encamada, corporal, del santo es sustituida por una parte también corporal del mismo o por un objeto material vinculado a él. En cambio, el icono —como esbozaron inicialmente Filón de Alejandría y Orígenes, y fundamentaron los escritos de Gregorio de Nicea y Pseudo-Dionisio el Areopagita— es un signo material y expreso de la esencia inmaterial e inexpressable de la divinidad. Lo pintado en el icono es una representación en el sentido primario y recto. Clemente de Alejandría equiparó francamente lo visible a lo verbal: al hablar de que Cristo, cuando se hizo hombre, tomó una fisonomía «no agraciada» y desprovista de belleza corporal, señaló: «Porque siempre se deben comprender no las palabras, sino lo que ellas designan» (véase Bychkov 1977: 30, 61 y otras). Así pues, entre la expresión metafórica y el contenido también metafórico se establecen complejas relaciones semánticas de desigualdad y de no univocidad, que excluyen la operación racionalista de sustitución recíproca en ambas direcciones. El carácter retórico del icono se manifiesta, en particular, en que el papel de primer miembro de la metáfora no lo puede cumplir toda clase de representación, sino solamente la que esté realizada en correspondencia con el canon pictórico establecido que fijó la retórica de la composición, de la gama cromática y de otras Soluciones artísticas. Es más: puesto que el icono se presenta como una metáfora que surge en la colisión de dos energías de diversa orientación —la energía del Logos divino que aspira a expresarse a los hombres (por eso la creación de un icono es un acto activo [aktivnyi akt] de parte del propio icono; *éste es digno de ser pintado por el artista*, y no

simplemente *es pintado por el artista*), y la energía del hombre que se eleva en busca del saber supremo—, el mismo representa una parte del contexto retórico-ritual, el cual abarca no sólo el proceso de creación del icono por el pintor, sino también todo el régimen espiritual de su vida, y supone una vida rigurosa y pía, oraciones, ayuno y ascensión espiritual. Es interesante que, cuando Gógol le planteó precisamente esas exigencias a la vida del artista (la segunda redacción del «Retrato», el artículo «El pintor histórico Ivánov» en *Pasajes escogidos de la correspondencia con amigos*) y del escritor, toda su obra adquirió a los ojos del propio Gógol el carácter de una grandiosa metáfora.

Sobre el fondo de ese tratamiento del icono, la reliquia puede parecer un fenómeno de un solo plano desde el punto de vista semántico. Sin embargo, tal idea es superficial. La relación de la reliquia material con el cuerpo del santo, desde luego, tiene un solo plano. Pero no se debe olvidar que el concepto mismo de «cuerpo del santo» encierra la metáfora de la encamación y una relación compleja, irracional, entre expresión y contenido.

Sobre una base ideo-cultural completamente distinta surgió metaforismo de la época del barroco. Sin embargo, también aquí nos encontramos con que los tropos (las fronteras que separan a unas especies de tropos de otras, adquieren en los textos del barroco un carácter extraordinariamente inestable) no constituyen una sustitución externa de unos elementos del plano de la expresión por otros, sino un modo de formar un régimen especial de conciencia. Además, de nuevo descubrimos un característico acercamiento de esferas mutuamente intraducibles de signos verbales e icónicos, discretos y no discretos. Así, Lope de Vega llama a «Marino, gran pintor de los oídos, y [a] Rubens, gran poeta de los ojos». Y Tesauo llama a la arquitectura «metáfora de piedra». En *El Catalejo aristotélico (Il Cannocchiale Aristotelico)*, Tesauo trabajó la doctrina sobre la Metáfora como principio universal, tanto de la conciencia humana como de la divina. En la base de ésta se halla la Agudeza —el pensamiento basado en el acercamiento de lo disímil, la unión de lo no unible. La conciencia metafórica es equiparada a la creadora, y hasta el acto de la creación divina le parece a Tesauo una Agudeza suprema que, con los recursos de las metáforas, las analogías y el *conchetto*, crea el mundo. Tesauo está en contra de los que ven en las figuras retóricas ornamentos externos: éstas constituyen para él la base misma del mecanismo del pensamiento, la suprema Genialidad que anima tanto al hombre como el universo.

Al volvemos hacia la época del romanticismo, descubrimos un cuadro parecido: aunque la metáfora y la metonimia tienden a una fusión difusa (cfr. M. Grimaud), la orientación general al tropo como base de la estilopoyesis se presenta con toda evidencia. La idea de una síntesis orgánica, de una fusión de los diferentes aspectos separados y no fusionables de la vida, por una parte, y la idea de la inexpresabilidad de la esencia de la vida con los medios de un solo lenguaje (de una lengua natural o de cualquier lenguaje de un arte particular, tomado aisladamente), por la otra, generaron una recodificación metafórica y metonímica de los signos de los diferentes sistemas semióticos. Wackeuroder, en *Efusiones del corazón de un monje amante del arte (Herensergiessungen emes kunstliebenden Klosterbruders)*, identificaba el lenguaje de los símbolos, lo emblemas y las metáforas con el arte como tal:

El lenguaje del Arte es completamente distinto del lenguaje de la Naturaleza; pero también a él le es dado actuar enérgicamente, por vías igualmente ignotas y oscuras, sobre el corazón del hombre. Se expresa por medio de imágenes humanas y habla como a través de jeroglíficos, comprensibles para

nosotros sólo por sus indicios externos. Pero este lenguaje funde de una manera tan conmovedora y tan maravillosa k espiritual y lo suprasensorial con las representaciones externas, que, a su vez, conmueve todo nuestro ser.

Por último, en la base de la poética de las diversas corrientes de vanguardia está el principio de la yuxtaposición. Las figuras formadas por esa vía pueden ser leídas, por regla general, tanto en calidad de metáforas como en calidad de metonimias. Lo esencial es otra cosa: la yuxtaposición de segmentos esencialmente imposibles de yuxtaponer deviene el principio formador del sentido del texto. La recodificación recíproca de esos segmentos forma un lenguaje de lecturas plurales, lo cual revela inesperadas reservas de sentidos.

Así pues, el tropo no es un ornamento perteneciente exclusivamente a la esfera de la expresión, una ornamentación de cierto contenido invariante, sino que es un mecanismo de construcción de cierto contenido no construible dentro de los límites de un solo lenguaje. El tropo es una figura que nace en el punto de empalme de dos lenguajes, y, desde este punto de vista, es isoestructural respecto al mecanismo de la conciencia creadora como tal. Esto condiciona también la tesis según la cual todas las definiciones lógicas de las figuras retóricas que pasan por alto la naturaleza bilingüe de las mismas, y los modelos vinculados a ellas pertenecen al metalenguaje de nuestra descripción teórica, pero no son, en ninguna medida, mecanismos de generación de tropos. Es más: al hacer caso omiso de que el tropo es un mecanismo de generación de plurivocidad semántica, un mecanismo que introduce en la estructura semiótica de la cultura el grado de indefinición que esta última necesita, tampoco obtenemos una descripción adecuada de ese fenómeno.

La función del tropo como mecanismo de la indefinición semántica condicionó el hecho de que en forma evidente, en la superficie de la cultura, éste se manifieste en sistemas orientados a la complejidad la plurivocidad o la inexpresabilidad de la verdad. Sin embargo, el «retorismo» no es propio exclusivamente de tales o cuales épocas de la cultura: al igual que la oposición «poesía/prosa», la oposición «retorismo/antirretorismo» es uno de los universales de la cultura humana. Ambos miembros de esa oposición están vinculados entre sí, y la actividad semiótica de uno de ellos supone la actualización del otro. En una cultura para la que la saturación retórica se hizo tradición y entró en la inercia de la expectativa de los lectores, el tropo entra en el fondo neutral del lenguaje y deja de ser percibido como una unidad retóricamente activa. Sobre ese fondo el texto «antirretórico», compuesto de elementos de la semántica recta, y no de la traslaticia, empieza a ser percibido como un metatropo, una figura retórica sometida a una simplificación secundaria, al tiempo que el «segundo lenguaje» está reducido al grado cero. Esta «minus-retórica», subjetivamente perceptible como un acercamiento a la realidad y a la simplicidad, es un reflejo especular de la retórica e incluye a su adversario estético en su propio código semiótico-cultural. Así, la falta de artificialidad del cine neorrealista, en realidad, encierra una retórica latente, activa sobre el fondo de la retórica desgastada, que ya no «funciona», de las pomposas epopeyas cinematográficas pseudohistóricas y las comedias del gran mundo. A su vez, el barroco cinematográfico de los filmes de Fellini rehabilita la retórica como base de la construcción de sentidos de gran complejidad.

4. *La metarretórica y la tipología de la cultura.* La metáfora y la metonimia pertenecen al dominio del pensamiento analógico. En esa condición, están orgánicamente ligadas a la conciencia creadora como tal. En este sentido, es erróneo contraponer el pensamiento retórico al científico como pensamiento específicamente artístico. La retórica es propia de la conciencia científica en la misma medida que de la artística. En el dominio de la conciencia científica se pueden distinguir dos esferas. La primera —la retórica— es el dominio de los acercamientos, las analogías y la modelización. Es una esfera de proposición de nuevas ideas, de establecimiento de postulados e hipótesis inesperados, que antes parecían absurdos. La segunda es la esfera lógica. Aquí las ideas propuestas son sometidas a comprobación, se trabajan las conclusiones que se derivan de ellas, se eliminan las contradicciones internas en las demostraciones y razonamientos. La primera esfera del pensamiento científico —la «fáustica»— constituye una parte inalienable de la investigación y, perteneciendo a la ciencia, puede ser objeto de una descripción científica. Sin embargo, el aparato mismo de tal descripción debe construirse de una manera específica, formando el lenguaje de la metarretórica. Así, por ejemplo, pueden considerarse como meta-metáforas todos los casos de isomorfismos, horno-modismos y homeomorfismos (incluyendo los epio-, endo-, mono- y automorfismos). Estos, en su conjunto, forman el aparato de descripción de un vasto dominio de analogías y equivalencias, permitiendo acercar, y desde determinado punto de vista también identificar, fenómenos y objetos aparentemente alejados. Como ejemplo de metametonimia puede servir el teorema de G. Kantor, que establece que si algún segmento contiene un número alef (\aleph) de puntos (o sea, es un conjunto infinito), entonces cualquier parte de ese segmento contiene ese mismo número alef (\aleph) de puntos y, en este sentido, cualquier parte de él es igual al todo. Las operaciones del tipo de la inducción transfinita pueden ser consideradas como metametonimias. El pensamiento creador, tanto en el dominio de la ciencia como en el del arte, tiene una naturaleza analógica y se construye sobre una base esencialmente idéntica: el acercamiento de objetos y conceptos que fuera de la situación retórica no pueden ser acercados. De esto se deriva que la creación de una metarretórica se convierte en una tarea común a toda la ciencia, y la propia metarretórica puede ser definida como teoría del pensamiento creador.

Así pues, los textos retóricos sólo son posibles como realización de una determinada situación retórica, que es dada por los tipos de analogías y por el carácter de la definición de los parámetros con arreglo a los cuales se establecen las analogías dadas. Estos indicadores con arreglo a los cuales se establecen relaciones de analogía o de equivalencia dentro de los límites de algún grupo de textos o de situaciones comunicativas, son determinados por el tipo de cultura. La similitud y la disimilitud, la equivalencia y la no equivalencia, la comparabilidad y la no comparabilidad, la percepción de dos objetos cualesquiera como objetos que no pueden ser equiparados o como objetos idénticos, dependen del tipo de contexto cultural. Un mismo texto puede ser percibido como «correcto» o «incorrecto» (imposible, no-texto), «correcto y trivial» o «correcto, pero inesperado, que viola determinadas normas, al tiempo que permanece, sin embargo, dentro de los límites de la comprensión», etc., en dependencia de si lo catalogamos entre los textos artísticos o entre los no artísticos y de qué reglas le atribuimos a unos y a otros, es decir, en dependencia del contexto cultural en que lo coloquemos. Así, los textos de las culturas esotéricas, al ser extraídos del contexto general y estar desvinculados de los códigos culturales especiales (por lo regular, accesibles solamente a los iniciados), dejan, en general, de ser comprensibles o se abren sólo desde el punto de vista de una capa de sentido externa, conservando, para el estrecho círculo de los admitidos,

significados secretos. Así se construyen los textos de los escaldos, los textos sufíes, los masónicos y muchos otros. La cuestión de si el texto es entendido en el significado recto o en el traslaticio (retórico), también depende de si se le aplican códigos culturales más generales. Puesto que desempeña un papel esencial la propia orientación de la cultura, que se expresa en cómo se ve ella a sí misma, en el sistema de las autodescripciones que forman el estrato metacultural el texto puede tener un aspecto «normal» desde el punto de vista semántico en una perspectiva y «anómalo», semánticamente dislocado, en otra. La relación del texto con las diferentes estructuras metaculturales forma un juego semántico que es una condición de la organización retórica del texto. El cifrado secundario de la semántica, si está producido de modo unívoco, puede formar un lenguaje esotérico, pero no es un tropo y no pertenece a la esfera de la retórica. Así, por ejemplo, en el periodo en que el intenso juego verbal y el metafóricismo del barroco entraron en la tradición y se volvieron una norma predecible no sólo del lenguaje literario, sino también del discurso elegante de los salones mundanos y *los précieux*, devino literariamente significativa la palabra depurada de significados secundarios, reducida a una semántica recta y exacta.

En esas condiciones, las renuncias a las figuras retóricas se volvían las figuras retóricas más activas. El texto liberado de metáforas y metonimias entraba en una relación de juego, por una parte, con la expectativa de los lectores (es decir, con la norma cultural de la época del barroco), y, por otra, con la norma nueva, todavía no establecida, del clasicismo. La metáfora barroca era percibida en tal contexto como un signo de trivialidad y no cumplía una función retórica, mientras que la ausencia de metáfora, al desempeñar un papel activo, resultaba estéticamente significativa.

Tal como en el dominio de la ciencia la orientación a la construcción de hipótesis omniabarcantes que establezcan correspondencias entre los dominios de la experiencia al parecer más distantes entre sí, orientación vinculada a la «retórica científica» y la «agudeza científica», alterna con la orientación positivista al ensanchamiento empírico del campo del saber, asimismo en el arte la «modelización retórica» es sustituida periódicamente por la empírica. Así, la estética del realismo en su etapa inicial se caracteriza, en lo fundamental, por los rasgos distintivos negativos del antirromanticismo y es percibida en una proyección sobre las normas románticas, creando la «retórica de la renuncia a la retórica» —una retórica de segundo nivel. Sin embargo, en lo sucesivo, al vincularse con las tendencias positivistas existentes en la ciencia, adquiere una estructura independiente, la cual, a su vez, se vuelve el fondo semiótico del neorromanticismo del siglo XX y de las corrientes de vanguardia.

5. *La retórica del texto.* Desde el momento en que empezamos a tratar con el texto, es decir, con una formación semiótica aparte, separada del contexto, cerrada en sí misma y poseedora de un significado unitario, indivisible, y de una función unitaria, indivisible, cambia bruscamente la relación de sus distintos elementos con el problema de la retórica. Si el texto en su conjunto está codificado como texto retórico en el sistema de la cultura, todo elemento del mismo también se vuelve retórico, independientemente de si se nos presenta en una forma aislada, poseedora de significado recto o traslaticio. Así, por ejemplo, puesto que todo texto artístico entra a priori en nuestra conciencia como texto retóricamente organizado, todo título de una obra artística funciona en nuestra conciencia como un tropo o un minustropo, o sea, como retóricamente marcado. En relación con el hecho de que precisamente la naturaleza textual del enunciado hace que se lo

interprete de esa manera, reciben una carga retórica especial los elementos que señalan que ante nosotros está precisamente un texto. Así, se ven marcadas retóricamente en alto grado las categorías de «principio» y «fin», en relación con las cuales aumenta notablemente la significatividad de este nivel de la organización. La variedad de los vínculos estructurales dentro de un texto reduce grandemente la independencia de las distintas unidades que entran en él y aumenta el coeficiente de cohesión [*sviazannost'*] del texto. El texto aspira a convertirse en una «gran palabra» separada con un solo significado general. Esta «palabra» secundaria, en los casos en que estamos ante un texto artístico, siempre es un tropo: diríase que, con respecto al discurso no artístico habitual, el texto artístico pasa a un espacio semiótico con un gran número de dimensiones. Para hacerse una idea de qué se trata, imagínese una transformación del tipo «guión (o narración verbal artística) → filme» o «libreto → ópera». En transformaciones de este tipo, un texto con una determinada cantidad de coordenadas del espacio de sentido se convierte en un texto para el cual aumenta bruscamente el número de dimensiones del espacio semiótico. Un fenómeno análogo tiene lugar cuando se produce la conversión del texto verbal (no artístico) en artístico. Por eso, tanto entre los elementos como entre las totalidades de los textos artístico y no artístico, es imposible una relación unívoca y, por consiguiente, también una traducción recíprocamente unívoca. Solamente son posibles una equivalencia convencional y diferentes tipos de analogía. Y precisamente eso es lo que constituye la esencia de las relaciones retóricas. Pero en las culturas orientadas a la organización retórica, cada escalón en la jerarquía creciente de la organización semiótica da un aumento numérico de las dimensiones del espacio de la estructura de sentido. Así, en las culturas bizantina y rusa antigua, la jerarquía «mundo de la vida ordinaria y de la lengua no libresca → mundo del arte mundano → mundo del arte eclesiástica → liturgia divina → Mundo Divino trascendental» constituye una cadena de complicación irracional ininterrumpida: primero, la transición del mundo no signico de las cosas a un sistema de signos y de lenguajes sociales; después, la unión de los signos de los diferentes lenguajes, no traducible a ninguno de los lenguajes por separado (la unión de la palabra y el canto, del texto del libro y la miniatura; la unión de la palabra, el canto, la pintura mural, la iluminación natural y artificial, los olores del incienso y los sahumerios en la representación del templo; la unión del edificio y el paisaje en la arquitectura, etc.), y, por último, la unión del arte con la Verdad divina trascendental. Cada escalón de la jerarquía no es expresable con los medios del precedente, que es sólo una imagen (presencia incompleta) del mismo. El principio de la organización retórica está en la base de esa cultura como tal, convirtiendo cada nuevo escalón de ésta en un misterio semiótico para los inferiores. El principio de la organización retórica de la cultura también es posible sobre una base puramente mundana: así, para Pablo I un desfile era una metáfora del Orden y del Poder en la misma medida en que para Napoleón un combate era una metonimia de la Gloria.

Así pues, en la retórica (como, por otra parte, en la lógica) se refleja el principio universal tanto de la conciencia individual como de la colectiva (la cultura).

Un aspecto esencial de la retórica actual es el círculo de problemas ligados a la gramática del texto. Aquí los problemas tradicionales de la construcción retórica de segmentos amplios del texto entroncan con la problemática lingüística actual. Es importante subrayar que las figuras retóricas tradicionales están construidas sobre la introducción en el texto de rasgos distintivos complementarios de simetría y ordenación, desde determinado punto de vista análogos a la construcción del texto poético. Sin embargo, mientras que el texto poético supone la obligatoria

ordenación de los niveles inferiores (además, lo no ordenado o lo facultativamente ordenado en el sistema de una lengua dada es trasladado al rango de las ordenaciones obligatorias y pertinentes, y el nivel léxico-semántico adquiere una ordenación supralingüística ya como resultado de esa organización primaria), en el texto retórico el cuadro es el opuesto: se someten a una organización obligatoria los niveles léxico-semántico y sintáctico, y la ordenación rítmico-fonemática interviene como un fenómeno facultativo y derivado. Sin embargo, para nosotros es importante subrayar cierto efecto común: en ambos casos lo que en la lengua natural representa una cadena de signos independientes se convierte en un todo de sentido con un contenido semántico «extendido» por todo el espacio, es decir, tiende a convertirse en un único signo, el portador del sentido. Mientras que el texto en una lengua natural se organiza linealmente y es discreto por naturaleza, el texto retórico está integrado desde el punto de vista del sentido. Al entrar en el todo retórico, las distintas palabras no sólo «se acercan» desde el punto de vista del sentido (toda palabra en un texto artístico es, idealmente, un tropo), sino que también se funden, sus sentidos se integran. Surge lo que, con relación al texto poético, Tyniánov llamó «estrechez de la serie poética».

Sin embargo, en la ciencia de las últimas décadas la cuestión de la cohesión poética del texto se empalmó directamente no sólo con los problemas científicoliterarios, sino también con los lingüísticos: el impetuoso desarrollo de aquella parte de la lingüística que recibió el nombre de «gramática del texto» y está dedicada a la unidad estructural de los comunicados del habla en el nivel suprafrástico, actualizó los problemas tradicionales de la retórica en el aspecto lingüístico de los mismos. Puesto que se veía el mecanismo de la unidad transfrástica en las repeticiones lexicales o en los sustitutos de éstas, por una parte, y en los haces lógicos y entonacionales, por otra (véase Paducheva), las formas tradicionales de las estructuras retóricas del párrafo o del texto en su totalidad adquirirían, al parecer, un sentido directamente lingüístico. Este enfoque fue sometido a crítica por B. M. Gaspárov (véase Gaspárov 1975, 1976), quien señaló, por una parte, la insuficiencia de tal mecanismo de descripción de la cohesión suprafrástica del texto, y, por otra, la pérdida del contenido propiamente lingüístico por éste. A cambio, B. M. Gaspárov propuso un modelo de vínculos gramaticales obligatorios que unen los segmentos del discurso en el nivel suprafrástico: la estructura gramatical inmanente de la proposición, según Gaspárov, le impone limitaciones gramaticales determinadas de antemano a cualquier frase que en la lengua dada pueda ser anexada a ella. Precisamente la estructura de esos vínculos forma la Unidad lingüística del texto.

Así pues, se pueden formular dos enfoques: conforme a uno de ellos, la estructura retórica se deriva automáticamente de las leyes del lenguaje y no es sino la realización de éstas en el nivel de la construcción de los textos íntegros; desde el otro punto de vista, entre la unidad lingüística y la unidad retórica del texto existe una diferencia esencial. La estructura retórica no surge automáticamente de la estructura lingüística, sino que representa una decidida reinterpretación de esta última (en el sistema de los vínculos lingüísticos se producen desplazamientos, las estructuras facultativas suben de rango, adquiriendo el carácter de estructuras básicas, etc.). La estructura retórica se introduce en el texto verbal desde afuera, siendo una ordenación complementaria de éste. Eso son, por ejemplo, los variados modos de introducir en el texto, en sus diferentes niveles, las leyes de la simetría, que están en la base de la semiótica espacial y no son inherentes a la estructura de las lenguas naturales. Nos parece justo precisamente este segundo enfoque. Hasta se puede afirmar que la estructura retórica no sólo es objetivamente una introducción en el texto de principios

de organización inmanentemente extraños a él, sino que también es vivenciada subjetivamente precisamente como ajena respecto a los principios estructurales del texto. Así, por ejemplo, la inserción muy marcada de un fragmento de un texto no artístico en un texto artístico (por ejemplo, de cuadros de una crónica cinematográfica en una cinta de ficción [*igrovaia*]) puede llevar una carga retórica precisamente en la medida en que el auditorio la reconoce como una inserción extraña e irregular en el texto. Sobre el fondo de una cinta de crónica desempeñará ese mismo papel una inserción marcada de una cinta de ficción. La prosa oratoria tradicional, percibida como dominio de la retórica *par excellence*, puede ser descrita como el resultado de una irrupción de la poesía en el dominio de la prosa y de una traducción de la estructura poética al lenguaje de los medios prosísticos. Al mismo tiempo, también la irrupción del lenguaje de la prosa en la poesía crea un efecto retórico. Además, también el auditorio siente el discurso oratorio como un discurso oral «dislocado» en el que se han introducido acentuados elementos de «escritura». Desde este punto de vista, se perciben como elementos retóricos no sólo las figuras sintácticas de la retórica clásica, sino también las construcciones que en el texto escrito, en el caso de una negativa a pronunciarlo en alta voz, parecerían neutrales. En igual medida, la introducción de la lengua hablada en el texto escrito, característica de la prosa del siglo XX, o el intercambio de puestos entre el discurso «interno» y el «externo» (por ejemplo, en la prosa que con los medios del texto de lengua representa la «corriente de la conciencia»), activan el nivel retórico de la estructura del texto. Podríamos comparar con esto la función retórica de los textos en otras lenguas que están insertados en un contexto lingüístico extraño a ellos. La función retórica se toma particularmente visible en los casos en que el texto en otra lengua también puede ser leído, a manera de retruécano, como un texto en la lengua natal. Así, por ejemplo, Pushkin dotó el segundo capítulo de *Evgueni Oneguín* con el epígrafe: «O rus!», «O Rus'», lo que constituye una combinación retruécano-homonímica de una cita de Horacio (*Sátiras*, libro 2, sátira 6) y de un texto ruso. Cfr. en *Henri Bridard* de Stendhal sobre los acontecimientos de fines del año 1799: «En Grenoble esperaban a los rusos. Los aristócratas y, al parecer, mis parientes decían: O Rus, quando ego te aspiciam». Tales casos, siendo límites, revelan la esencia del mecanismo de *toda clase* de inserción extraña en el texto: ésta no cae fuera de la estructura general del contexto, sino que entra en relaciones de juego con él, perteneciendo y no perteneciendo simultáneamente a la estructura contextual. Podemos extender esta tesis también a la afirmación sobre la obligatoriedad de una estructura extraña para el nivel retórico. La organización retórica surge en el campo de tensión semántica entre las estructuras «orgánica» y «ajena»; además, sus elementos pueden ser interpretados doblemente en relación con esto. La organización «ajena», incluso cuando es trasladada mecánicamente al nuevo contexto estructural, deja de ser igual a sí misma y se vuelve un signo o una imitación de sí misma. Así, un documento auténtico, al ser insertado en un texto artístico, se vuelve un signo artístico de documentalidad y una imitación de un documento auténtico.

6. *Estilística y retórica.* Desde el punto de vista semiótico, la estilística se constituye en dos contraposiciones: a la semántica y a la retórica.

La contraposición entre la estilística y la semántica se realiza en el plano que presentamos seguidamente. Toda clase de sistema semiótico (del lenguaje) se distingue por una estructura jerárquica. Desde el punto de vista semántico, esta jerarquicidad se manifiesta en la desintegración del campo de sentido del lenguaje en distintos espacios cerrados en sí mismos, entre los cuales

existe una relación de semejanza. Tal sistema puede ser comparado a los registros de un instrumento musical, por ejemplo: un órgano. En ese instrumento se puede tocar una misma melodía en diferentes registros. Ésta conservará la semejanza melódica, cambiando al mismo tiempo de coloración de registro. Si dirigimos nuestra atención a tal o cual nota aislada, obtendremos un significado idéntico para todos los registros. La comparación de las flautas del mismo nombre en diversos registros destaca, por una parte, lo que hay en ellas de común entre sí y, por otra, lo que revela en ellas la pertenencia a uno u otro registro. El primer significado puede ser comparado al semántico, y el segundo, al estilístico.

Así pues, la estilística surge en el caso en que, en primer lugar, un mismo contenido semántico se puede decir en por lo menos dos modos diferentes, y, en segundo lugar, cada uno de esos modos activa el recuerdo de un determinado grupo de signos cerrado y ligado jerárquicamente, de un determinado «registro». Si dos modos diferentes de expresar un determinado contenido de sentido pertenecen al mismo registro, no surge un efecto estilístico.

A eso está ligada precisamente la segunda contraposición radical: «estilística ↔ retórica». El efecto retórico surge *cuando se produce una colisión* de signos pertenecientes a diferentes registros y, por ello, una renovación estructural del sentimiento de una frontera entre mundos sémicos cerrados en sí mismos. El efecto estilístico se crea *dentro de* un determinado subsistema jerárquico. Así pues, la conciencia estilística parte del carácter absoluto de las fronteras jerárquicas que ella constituye; y la retórica, de la relatividad de las mismas. Estas se convierten para ella en un objeto de juego. Lo dicho concierne al texto no artístico. En el texto artístico, con su tendencia a considerar cualquier elemento estructural como poseedor de una alternativa y «parte de un juego» [*«igrovoi»*], es posible una actitud retórica hacia la estilística. Lo que se denomina «estilística poética» puede ser definido como la creación de un espacio semiótico aparte, dentro de cuyos límites resulta posible la libertad de elegir el registro estilístico, que deja de ser dado de antemano automáticamente por el carácter de la situación comunicativa. Como resultado, el estilo adquiere una significatividad complementaria. En la comunicación extra-artística la elección de un registro de estilo es determinada por la suma de las relaciones pragmáticas propias de un tipo realmente existente de trato. En la comunicación artística, lo primario es el texto que, con sus indicadores de estilo, da de antemano una situación pragmática imaginaria. Esto permite, dentro de los límites de un solo texto, hacer chocar estilos diferentes, contrastantes la mayoría de las veces, sobre la base de lo cual surge un juego de situaciones pragmáticas (la ironía romántica de Hoffmann, los contrastes estilísticos del *Don Juan* de Byron y de *Evgueni Onegin* de Pushkin).

En la dinámica histórica del arte se pueden distinguir períodos orientados a las metaconstrucciones retóricas (entre registros) y períodos orientados a las metaconstrucciones estilísticas (dentro de registros). En el contexto cultural general las primeras son percibidas como «complejas», y las segundas, como «simples». El ideal estético de «simplicidad» se vincula a una prohibición de las construcciones retóricas y a un aguzamiento de la atención a las estilísticas. Sin embargo, en este caso el texto artístico se distingue radicalmente del no artístico, aunque subjetivamente el segundo puede intervenir en el papel de modelo ideal para el primero.

Debemos prestar atención a la paradoja específica de las épocas literarias con una orientación a la conciencia estilística. En esos períodos se agudiza la sensación de la significatividad de todo el sistema de registros de estilo del lenguaje, pero cada texto particular tiende a la neutralidad de

estilo: el lector se inserta en un determinado sistema de normas genérico-estilísticas al principio de la lectura o incluso ya antes del principio de ésta. En adelante, se excluye a todo lo largo del texto la posibilidad de un cambio de las normas estructurales por otras, como resultado de lo cual esas mismas normas se vuelven neutrales. La conciencia artística de tipo retórico casi no le presta atención a la discusión de las cuestiones de la jerarquía general de los registros. Así, todo el sistema de los recursos genérico-estilísticos, el carácter «decoroso» o «indecoroso» de éstos, su valor relativo, que tanto interesó a los teóricos del clasicismo, perdió sentido a los ojos de los románticos. Sin embargo, dentro de los límites de un texto aislado, el valor y la maestría del autor se manifiestan, desde el punto de vista del clasicista, en la «pureza del estilo», es decir, en el riguroso cumplimiento de las normas vigentes en un registro dado y en un sector dado de éste; y para el romántico, en la «expresividad» del texto, es decir, en el paso de un sistema de normas a otro. En el primer caso, el texto aislado es apreciado por la neutralidad del estilo, la que se asocia con la «corrección» y la «pureza»; en el segundo, esa misma «corrección» será percibida como «aspecto incoloro» e «inexpresividad». Se les opondrán los contrastes de estilo dentro del texto. De esa manera, la dominante estilística de la conciencia artística conducirá, paradójicamente, a un debilitamiento de la significatividad estructural de la categoría de estilo dentro del texto, mientras que la dominante retórica agudizará la sensación de la significatividad del estilo.

El proceso evolutivo en el arte se distingue por su complejidad y depende de muchos factores. Sin embargo, entre otras constantes evolutivas podríamos señalar el hecho de que por lo común, dentro de los límites de un gran periodo histórico, las orientaciones «retóricas» preceden a las orientaciones «estilísticas» que las relevan. Esta regularidad fue advertida por D. S. Lijachov. Podríamos comparar con ella un rasgo característico en el desarrollo individual de muchos poetas: el paso del carácter complicado del estilo en el principio de la trayectoria creadora a la simplicidad «clásica» en el final. La regularidad señalada por Pasternak, el resultado del desarrollo poético consiste en, al final del camino,

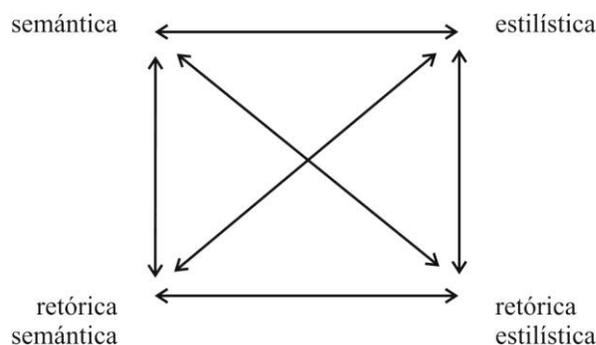
...caer, como en una herejía,
En una inaudita simplicidad,

es característica de demasiados destinos poéticos individuales para considerarla una casualidad. «Paso del romanticismo al realismo», «paso del rococó al clasicismo», «paso del vanguardismo al neoclasicismo»: esas fórmulas son aplicables a un enorme número de trayectorias individuales de desarrollo poético. Todas ellas caben en la fórmula: «paso de la orientación retórica a la estilística».

El sentido de esa evolución puede ser explicado como la búsqueda de un lenguaje individual de la poesía. En la primera etapa ese lenguaje se conforma como una abolición de los dialectos poéticos ya existentes. Se perfila cierto nuevo espacio lingüístico dentro de cuyas fronteras se ven combinadas unidades lingüísticas que nunca antes habían entrado en ningún todo común y que eran consideradas como incompatibles. Es natural que en estas condiciones se active el sentimiento de la especificidad de cada una de ellas y de su inyuxtaponibilidad en una misma serie. Surge el efecto retórico. Sin embargo, si se trata de un artista importante, halla la fuerza para, ante los ojos del lector, afirmar *tal* lenguaje como un único lenguaje. En adelante, al continuar creando *dentro de* ese lenguaje nuevo, pero ya establecido culturalmente, el poeta lo convierte en un determinado registro de estilo. La compatibilidad de los elementos que entran en ese registro se vuelve natural, hasta

neutral, pero al mismo tiempo se destaca con fuerza la frontera que separa el estilo del poeta dado del entorno literario general. Así, en el temprano poema de Pushkin, «Ruslán y Liudmila», sus contemporáneos veían un abigarramiento del estilo: la unión de reminiscencias de diverso estilo procedentes de diferentes tradiciones literarias. Pero en *Evgueni Oneguín*, cuyo estilo se distingue por una extraordinaria complejidad de citas, por la abundancia de alusiones, referencias y reminiscencias, el lector sólo ve la desenvoltura de un discurso autorial simple. Pero al mismo tiempo se siente con mucha fuerza el carácter irrepitiblemente «pushkiniano» de este último. Así pues, el texto artístico no puede ser exclusivamente «retórico» o «estilístico», sino que representa un complejo entrelazamiento de ambas tendencias, complementado por la colisión de ellas mismas en las estructuras metaculturales que desempeñan el papel de códigos en los procesos de las comunicaciones sociales.

La correlación general de los elementos estructurales estilísticos y retóricos puede ser representada en forma del siguiente esquema:



Los posibles avances hacia la dominación de cualquiera de esos elementos dan diversas combinaciones de categorías semiótico-históricas más fundamentales del tipo de «romanticismo», «clasicismo» y otras semejantes. Debemos tener en cuenta que en los textos reales actúa también una tensión entre los niveles textual y metatextual (codificante), lo cual conduce a la duplicación de ese esquema.

Bibliografía

BYCHKOV, V. V., 1977, *Vizantiiskaia estetika*, Moscú.

GASPAROV, B. M., 1975, «Printsiipy sintagmaticheskogo opisaniia u. lozhenii», *Trudy po russkoi i slavianskoifilologii*, XXIII, Tartu.

———, 1976, «Sovremennye problemy lingvistiki telcsta», *Linguistica*, VII, Tartu.

GRIMAUD, M., 1978, «Sur une métaphore métonymique hugolienne selon Jaques Lacan», *Littérature*, núm. 29, febrero.

JAKOBSON, R., 1963, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», en *Essais de linguistique générale*, París, Ed. du Seuil.

———, 1973, *Questions de poétique*, París, Ed. du Seuil.

μ, GROUPE [Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinenberg, Philippe Mingueti, 1976, *Rhétorique générale*, París, Larousse.

———, 1977, «Miroirs rhétoriques: sept ans de réflexion», *Poétique*, núm. 29.

PADUCHEVA, E. V., 1965, «0 strukture abzatsa», *Trudy po znakovym sistemad* núm. 2, Tartu.

RUWET, N., 1975, «Synecdoques et métonymies», *Poétique*, núm. 23.

SCHOFFER, P. y RICE, D., 1977, «Metaphore, Metonymy and Synecdoche», *Semiotica*, t. 21, núms. 1-2.

El símbolo en el sistema de la cultura¹

La palabra «símbolo» es una de las más polisémicas en el sistema de las ciencias semióticas. La expresión «significado simbólico» se emplea ampliamente como un simple sinónimo de signicidad. En los casos en que existe alguna correlación entre la expresión y el contenido y—lo que se subraya especialmente en este contexto— esa relación es convencional, los investigadores hablan a menudo de función simbólica y de símbolos. Al mismo tiempo, ya Saussure contrapuso los símbolos a los signos convencionales, subrayando en los primeros el elemento icónico. Recordaremos que, en relación con esto, Saussure escribió que una balanza puede ser un símbolo de la justicia, puesto que contiene icónicamente la idea de equilibrio, pero un carretón, no.

Con arreglo a otra base de clasificación, el símbolo se define como un signo cuyo significado es cierto signo de otra serie o de otro lenguaje. A esta definición se opone la tradición de interpretación del símbolo como cierta expresión signica de una esencia no signica suprema y absoluta. En el primer caso, el significado simbólico adquiere un acentuado carácter racional y es interpretado como un medio de traducción adecuada del plano de la expresión al plano del contenido. En el segundo, el contenido titila irracionalmente a través de la expresión y desempeña el papel como de un puente del mundo racional al mundo místico.

La presencia, en el número 21 de *Semiotiké*, de un panorama y un análisis crítico de las diversas concepciones del símbolo² nos libera de la necesidad de una ulterior reflexión historiográfica detallada.

Bastará con señalar que todo sistema linguo-semiótico, tanto que está dado realmente en la historia de la cultura como el que describe tal o cual objeto importante, se siente deficiente si no da *su propia* definición del símbolo. No se trata de que haya que describir de la manera más exacta y completa algún objeto único en todos los casos, sino de la presencia en cada sistema semiótico de una posición estructural sin la cual el sistema no resulta completo: no se realizan algunas funciones esenciales. Al mismo tiempo, a los mecanismos que atienden a estas funciones se los llama obstinadamente con la palabra «símbolo», aunque la naturaleza de estas funciones y, con mayor razón, la naturaleza de los mecanismos con cuya ayuda ellas se realizan, sólo con extraordinaria dificultad se reducen a alguna invariante. Así pues, se puede decir que, aunque no sepamos qué es el

¹ «Simvol y sisteme kul'tury», en *Semeiotiké Trudy po znakovym sistemam*, núm. 21, Tartu Riikliku Ulikooli Toimetised, 1987, págs. 10-21. Reproducido en I. M. Lotman, *Izbrannye stat'z*, Tallin, Alexandra, 1992, t. 1, págs. 191-199. [N. del T.]

² Véase V. M. Meizerski, 'Problema simvolicheskogo interpretanta y semioúcheskom tekste' (en *Semeiotiké Trudy po znakovym sistemam*, núm. 21, Tartu, 1987); véase también una historia e historiografía detallada del problema en los libros: T. Todorov, *Théories du symbole*, París, Ed. du Seuil, 1977, y T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, París, Ed. du Seuil, 1978.

símbolo, cada sistema sabe qué es «su símbolo», y necesita de él para el funcionamiento de su estructura semiótica.

Para hacer un intento de determinar el carácter de esa función, es más conveniente no dar ninguna definición universal, sino tomar como punto de partida las ideas que nos da intuitivamente nuestra experiencia cultural y, después, tratar de generalizarlas.

La más habitual idea del símbolo está ligada a la idea de cierto contenido que, a su vez, sirve de plano de expresión para otro contenido, por lo regular más valioso culturalmente. Hay que distinguir el símbolo de la reminiscencia o de la cita, puesto que en estos últimos el plano «externo» del contenido-expresión no es independiente, sino que es una especie de signo-índice que indica algún texto más vasto, con el cual él se halla en una relación metonímica. En cambio, el símbolo, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, siempre es cierto *texto*, es decir, posee cierto significado único cerrado en sí mismo y una frontera nítidamente manifiesta que permite separarlo claramente del contexto semiótico circundante. Esta última circunstancia nos parece particularmente esencial para la capacidad a «ser un símbolo».

En el símbolo siempre hay algo arcaico. Toda cultura necesita de una capa de textos que cumplan la función de época arcaica [*arjaika*]. En esta capa de textos la condensación de símbolos por lo común es particularmente notable. Tal percepción de los símbolos no es casual: el grupo central de éstos tiene, realmente, una naturaleza profundamente arcaica y se remonta a la época anterior a la escritura, cuando determinados signos (por regla general, elementales desde el punto de vista del trazado) eran programas mnemotécnicos condensados de textos y *sujets* que se conservaban en la memoria oral de la colectividad. La capacidad de conservar en forma condensada textos extraordinariamente extensos e importantes se conservaba gracias a los símbolos. Pero aún más interesante para nosotros es otro rasgo, también arcaico: el símbolo, al representar un texto acabado, puede no incorporarse a ninguna serie sintagmática, y si se incorpora a ella, conserva su independencia de sentido y estructural. Se separa fácilmente del entorno semiótico y con la misma facilidad entra en un nuevo entorno textual. A esto está ligado un rasgo esencial suyo: el símbolo nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y yéndose al futuro. La memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico.

Todo texto de cultura es esencialmente no homogéneo. Hasta en un corte rigurosamente sincrónico la heterogeneidad de los lenguajes de la cultura forma un complejo multivocalismo. La propagación de la idea de que, habiendo dicho «época del clasicismo» o «época del romanticismo», hemos definido la unidad de un periodo cultural o por lo menos su tendencia dominante, no es más que una ilusión generada por el lenguaje de descripción adoptado. Las ruedas de los diferentes mecanismos de la cultura se mueven con diversa velocidad. El *tempo* de desarrollo de la lengua natural no es comparable con el *tempo*, por ejemplo, de la moda; la esfera sacra siempre es más conservadora que la profana. Esto aumenta esa diversidad interna que es una ley de la existencia de la cultura. Los símbolos representan uno de los elementos más estables del *continuum* cultural. Siendo un importante mecanismo de la memoria de la cultura, los símbolos transportan textos, esquemas de *sujet* y otras formaciones semióticas de una capa de la cultura a otra. Los repertorios constantes de símbolos que atraviesan la diacronía de la cultura asumen en una medida considerable la función de mecanismos de unidad: al realizar la memoria de sí misma de la cultura, no la dejan desintegrarse en capas cronológicas aisladas. La unidad del repertorio básico de los símbolos dominantes y la duración de la vida cultural de los mismos determinan en considerable medida las fronteras nacionales y de área de la cultura.

Sin embargo, la naturaleza del símbolo, considerado desde este punto de vista, es doble. Por una parte, al atravesar el espesor de las culturas, el símbolo se realiza en su esencia invariante. En este aspecto podemos observar su repetición. El símbolo actuará como algo que no guarda homogeneidad con el espacio textual que lo rodea, como un mensajero de otras épocas culturales (= otras culturas), como un recordatorio de los fundamentos antiguos (= «eternos») de la cultura. Por otra parte, el símbolo se correlaciona activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su

influencia y, a su vez, lo transforma. Su esencia invariante se realiza en las variantes. Precisamente en esos cambios a que es sometido el sentido «eterno» del símbolo en un contexto cultural *dado*, es en lo que ese contexto pone de manifiesto de la manera más clara su mutabilidad.

Esta última capacidad está ligada al hecho de que los símbolos históricamente más activos se caracterizan por cierto carácter indefinido en la relación entre el texto-expresión y el texto-contenido. Este último siempre pertenece a un espacio de sentido más multidimensional. Por eso la expresión no cubre enteramente el contenido, sino que diríase que sólo alude a él. En este caso, da lo mismo si eso es provocado por el hecho de que la expresión es sólo un breve signo mnemotécnico de un texto-contenido desvaído, o por la pertenencia de la primera a la esfera profana, abierta y mostrable de la cultura, y del segundo a la necesidad sacra, esotérica, secreta o romántica de «expresar lo inexpressable». Lo único importante es que las potencias de sentido del símbolo siempre son más amplias que una realización dada de las mismas: los vínculos en que con uno u otro entorno semiótico entra el símbolo mediante su expresión, no agotan todas sus valencias de sentido. Esto es precisamente lo que forma esa reserva de sentido con ayuda de la cual el símbolo puede entrar en vínculos inesperados, alterando su esencia y deformando de manera imprevista el entorno textual.

Desde este punto de vista, es indicativo que los símbolos elementales por su expresión sean capaces de contener un mayor volumen de sentido cultural que los complejos. La cruz, el círculo, el pentagrama³, poseen potencias de sentido mucho mayores que *Apolo desollando a Marte* en virtud de la desconexión entre la expresión y el contenido, de la no proyectividad de uno sobre el otro. Precisamente los símbolos «simples» son los que forman el núcleo simbólico de la cultura, y precisamente el grado en que la cultura esté saturada de ellos permite juzgar sobre la orientación simbolizante o desimbolizante de la cultura en su totalidad.

A esto último está ligada la orientación a la lectura simbolizante o desimbolizante de los textos. La primera permite leer como símbolos textos o trozos de textos que en su contexto natural no fueron calculados para semejante recepción. La segunda convierte los símbolos en simples mensajes. Lo que para la conciencia simbolizante es un símbolo, en el caso de la orientación contraria actúa como un síntoma. Si el desimbolizante siglo XIX veía en tal o cual ser humano o personaje literario un «representante» (de una idea, clase, grupo), Blok percibía las personas y fenómenos de la vida común como símbolos (cfr. su reacción a la personalidad de Kliúev o a la de Sténich; esta última se reflejó en su artículo «El dandy ruso»), manifestaciones de lo infinito en lo finito.

Ambas tendencias se mezclan de manera muy interesante en el pensamiento artístico de Dostoievski. Por una parte, Dostoievski, atento lector de periódicos y coleccionista de factografía reporteril (especialmente de crónica criminal y judicial), ve en el terreno de los hechos periodísticos síntomas visibles de enfermedades ocultas de la sociedad. El considerar al escritor como un médico (Lérmontov en el prólogo a *Un héroe de nuestro tiempo*), un naturalista (Baratynski, *La concubina*), un sociólogo (Balzac), lo convertía en un descifrador de síntomas. La sintomatología pertenece a la esfera de la semiótica (la antigua denominación de la sintomatología es «semiótica médica»). Sin embargo, aquí las relaciones entre «lo accesible» (la expresión) y «lo inaccesible» (el contenido) son constantes y unívocas, se construyen según el principio de la «caja negra». Así, Turguénev, en sus novelas, fija con la exactitud de un sensible instrumento los síntomas de los procesos sociales. A esto mismo está ligada la idea de tal o cual personaje como «representante». Decir que Rudin es «representante de los inútiles en Rusia», significa afirmar que en su persona él encarna los rasgos fundamentales de ese grupo, y que por el carácter de él se puede juzgar a ese grupo. Decir que Stavrogin o Fiedka en *Los diablos* simbolizan determinados fenómenos, tipos o fuerzas, equivale a afirmar que la esencia de esas fuerzas se expresaba *en alguna medida* en esos héroes, pero esa

³ Aquí se trata de la estrella de cinco puntas que puede ser dibujada de un tirón con cinco líneas de igual largo y que, según creencias populares, sirve como signo contra la brujería. [N. del T.]

esencia misma todavía queda sin revelar enteramente y sigue siendo misteriosa. En la conciencia de Dostoievski ambos enfoques chocan constantemente y se entrelazan de manera compleja.

La oposición entre el símbolo y la reminiscencia se construye de otro modo. Ya hemos señalado que son esencialmente diferentes entre sí. Ahora es oportuno señalar otra cosa: el símbolo existe antes que el texto dado y sin dependencia de él. Procedente de las profundidades de la memoria de la cultura, aparece en la memoria del escritor y revive en el nuevo texto, como un grano que ha caído en un nuevo suelo. La reminiscencia, la referencia, la cita son partes orgánicas del nuevo texto, funcionales solamente en la sincronía de éste. Van del texto a la profundidad de la memoria; y el símbolo, de la profundidad de la memoria al texto.

Por eso no es casual que lo que en el proceso de la creación actúa como símbolo (mecanismo sugeridor de la memoria), en la recepción del lector se realice como reminiscencia, puesto que los procesos de creación y recepción son de orientación contraria: en el primero el texto definitivo es un resultado; en el segundo, un punto de partida. Explicaremos esto con un ejemplo.

En los planes del «poema» «El emperador» de Dostoievski (idea de la novela sobre Ioann Antónovich) hay una anotación sobre cómo Mírovich persuade a Iván Antónovich, que ha sido criado en completo aislamiento y no conoce ninguna de las tentaciones de la vida, a dar su conformidad para una conspiración: «Le muestra el mundo, desde el desván (el Neva y otras cosas) [...] Le muestra el mundo de Dios. “Todo esto es tuyo, sólo deséalo. ¡Vamos!”»⁴. Es evidente que el *sujet* de la tentación por el fantasma del poder estaba ligado en la conciencia de Dostoievski a un símbolo: el traslado del tentado por el tentador a un lugar elevado (una montaña, el techo de un templo; en Dostoievski, el desván de una torre de una cárcel), el mostrar el mundo que yace a los pies. Para Dostoievski, el simbolismo evangélico se desplegaba formando el *sujet* de la novela; para el lector, el *sujet* de la novela era esclarecido por la reminiscencia evangélica.

Sin embargo, la contraposición de esos dos aspectos es convencional, y en textos tan complejos como las novelas de Dostoievski no siempre puede ser efectuada.

Ya hemos dicho que la crónica periodística, los hechos de los procesos criminales, eran percibidos por Dostoievski como síntomas y como símbolos. A esto están vinculados aspectos esenciales de su pensamiento artístico e ideo-filosófico. Podemos revelar el sentido de éstos contraponiendo las respectivas actitudes de Tolstoi y Dostoievski hacia la palabra.

Ya en un cuento de los primeros tiempos, «Tala de bosque», se puso de manifiesto el principio que siguió siendo característico de Tolstoi a lo largo de su obra:

—¿Dónde compró el vino? —le pregunté a Boljov perezosamente, mientras en lo hondo de mi alma dos voces hablaban con idéntica claridad: una decía: «Señor, acepta mi espíritu en paz»; y la otra: «Espero no inclinarme, sino sonreír mientras la bala de cañón pase volando»; y en aquel mismo instante algo silbó de una manera terriblemente desagradable encima de mi cabeza y a dos pasos de nosotros cayó una bala de cañón.

—Si yo fuera Napoleón o Federico —dijo en ese momento Boljov volviéndose hacia mí con la más absoluta sangre fría—, le diría sin falta algo amable.

—Pero usted me lo ha dicho ahora —respondía, ocultando con dificultad la inquietud que había producido en mí el reciente peligro.

—Se lo dije, pero ¿y qué?: nadie lo anotará.

—Yo lo anotaré.

—Y si usted lo anotara, será para criticarlo, como dice Mishchenkov —añadió él con una sonrisa.

—¡Puaf! ¡Maldita seas! —dijo en ese momento Antónov detrás de nosotros, escupiendo a un lado con enojo—. Por poquito me das en las patas⁵.

⁴ F. M. Dostoievski, *Poln. sobr. soch.*, en 30 tomos, Leningrado, 1974, t. 9, páginas 113-114. (En adelante, en el texto, con indicación del tomo y la página.)

⁵ L. N. Tolstoi, *Sobr. soch.*, en 20 tomos, Moscú, 1979, t. II, pág. 67.

Si hablamos de las particularidades de la *palabra* tolstoiana que se manifestaron en este fragmento, hemos de señalar la completa convencionalidad de la misma: la relación entre la expresión y el contenido es convencional. La palabra puede ser un medio de expresión de la verdad, como en la exclamación de Antónov, y de la mentira, como llega a serlo en la conversación de los oficiales. La posibilidad de separar el plano de la expresión y unirlo a cualquier otro contenido convierte a la palabra en un peligroso instrumento, un cómodo condensador de la mentira social. Por eso, en las cuestiones en que la necesidad de la verdad se hace vitalmente indispensable, Tolstoi preferiría en general prescindir de las palabras. Así, la declaración amorosa de Pierre Bezújov a Elen es una mentira, y el verdadero amor se declara no con palabras, sino «con miradas y sonrisas» o, como Kiti y Levin, con criptogramas. El ininteligible «*taio*» sin palabras del Akim de *El poder de las tinieblas* tiene por contenido una verdad, y la elocuencia en Tolstoi siempre es mentirosa. La verdad es el orden natural de la Naturaleza. La vida depurada de palabras (y de simbología social) en su esencia natural es la verdad.

Daremos varios ejemplos de narración de *El idiota* de Dostoievski. «Aquí, evidentemente, había alguna otra cosa, se sobrentendía que era algún mejunje anímico y emocional —algo por el estilo de un insaciable sentimiento de desprecio que sobrepasó completamente la medida—, en una palabra, algo ridículo en grado sumo y no permitido entre personas decentes...» (VIII, 37). «Esa mirada parecía proponer una adivinanza» (VIII, 38). «Lo horrorizaban otras miradas de ella en los últimos tiempos, otras palabras. Otras veces le parecía que era como si ella se dominara demasiado, se contuviera demasiado, y él se acordaba de que eso lo asustaba» (VIII, 467). «Usted no pudo amarlo, porque es demasiado orgullosa..., no, no orgullosa, me equivoqué, sino porque usted es soberbia... ni siquiera eso: usted es una ególatra hasta... la locura» (VIII, 471). «Pues éstos son sentimientos muy buenos, sólo que de alguna manera todo aquí no salió así; aquí hay enfermedad ¡y algo más!» (VIII, 354).

Estos fragmentos, que hemos escogido casi al azar, pertenecen a los discursos de diferentes personajes y del propio narrador; sin embargo, todos se caracterizan por un rasgo común: las palabras no nombran cosas e ideas, sino que diríase que aluden a ellas, dando simultáneamente a entender la imposibilidad de escoger una denominación exacta para ellas. «Y algo más» deviene como un rasgo marcador de todo el estilo, que se construye sobre infinitas precisiones y reservas que, sin embargo, nada precisan, sino que sólo demuestran la imposibilidad de una precisión final. Al respecto se podrían recordar las palabras de Ippolit:

...en todo pensamiento humano genial o nuevo, o simplemente hasta en todo pensamiento humano serio que nazca en la cabeza de alguien, siempre queda algo que de ninguna manera se puede transmitir a los otros hombres, aunque usted llene escribiendo tomos enteros y explique su pensamiento durante treinta y cinco años; siempre quedará algo que por nada querrá salir de su cráneo y se quedará con usted para siempre; con eso usted morirá, sin haberle transmitido a nadie tal vez lo más importante de sus ideas (VIII, 328).

En tal interpretación, esa idea esencial para Dostoievski adquiere una sonoridad romántica, acercándose a la idea de la «inefabilidad». La actitud de Dostoievski hacia la palabra es más compleja. Por una parte, él no sólo subraya de diversos modos la no correspondencia plena [*neadekvatnost*] entre la palabra y su significado, sino que también recurre constantemente a la palabra inexacta, incompetente, a los testigos que no entienden aquello de lo que dan testimonio y que le confieren a la apariencia externa de los hechos una interpretación a todas luces inexacta. Por otra, esas palabras y testimonios inexactos y hasta erróneos no pueden ser tratados como si no tuvieran ninguna relación con la verdad y debieran ser simplemente tachados, como toda la capa de dichos socialmente hipócritas en la prosa de Tolstoi. Ellos constituyen una *aproximación* a la verdad, aluden a ella. La verdad se trasluce a través de ellos débilmente. Pero nada más que se trasluce a través de todas las palabras, excepto las evangélicas. Desde este punto de vista, entre el testimonio del competente y el del incompetente, entre el del perspicaz y el del tonto, no hay

diferencia esencial, puesto que tanto el apartamiento de la verdad, la no correspondencia a ella, como la capacidad de ser un camino hacia ella, está en la naturaleza misma de la palabra humana.

No es difícil notar que, así entendida, la palabra no adquiere el carácter de un signo convencional, sino el de un símbolo. La palabra analítica de Baratynski está más cerca de la concepción de Dostoievski que el «Inefable» romántico de Zhukovski:

Está exento de un significado manifiesto,
Para mí es un símbolo
De sentimientos cuya expresión
En los lenguajes no he hallado⁶.

La aspiración a ver en un hecho aislado el sentido simbólico profundo es inherente al texto de Dostoievski, aunque no constituye la única tendencia organizadora del mismo⁷.

La observación del movimiento de los proyectos creadores de Dostoievski proporciona un interesante material: al proponerse crear un personaje, Dostoievski lo designa con un nombre o lo marca con algún rasgo distintivo que le permite aproximarle a algún símbolo existente en su memoria, y después «ejecuta» diferentes situaciones de *sujet*, calculando cómo esa figura simbólica podría portarse en ellas. La polisemia del símbolo permite variar sustancialmente los «*débuts*», «*mittelspiele*» y «*endspiele*» de las situaciones de *sujet* que se analizan, a las que Dostoievski apela muchas veces, escogiendo tales o cuales «jugadas».

Así, por ejemplo, detrás de la imagen de Nastasia Filípovna enseguida surge abiertamente (mencionada directamente en el texto por Kolia Ivolguin e indirectamente por Totski) una imagen de *La dama de las camelias*: la «camelia». Sin embargo, Dostoievski percibe esa imagen como un símbolo complejo vinculado a la cultura europea y, al trasladarla al contexto ruso, observa, no sin *pathos* polémico, cómo se comporta la «camelia» rusa. Sin embargo, en la estructura de la imagen de Nastasia Filípovna también desempeñaron cierto papel otros símbolos preservadores de la memoria cultural. Uno de ellos sólo podemos reconstruirlo conjeturalmente. El proyecto y el trabajo inicial en *El idiota* pertenecen al periodo de un viaje al extranjero a fines de la década de 1860, una de cuyas impresiones más fuertes fue la visita a la galería de pintura de Dresden. Repercusiones de ésta (la mención del cuadro de Holbein) se oyen también en el texto definitivo de la novela. Por el diario del año 1867 de A. G. Dostoiévskaja sabemos que, al visitar la galería, primero ella «vio todos los cuadros de Rembrandt» sola, y después, recorriendo la galería una vez más junto con Dostoievski, «Fedia señaló las mejores obras y habló de arte»⁸.

Es difícil suponer que Dostoievski no prestara atención al cuadro *Susana y los viejos* de Rembrandt. Este cuadro, al igual que el lienzo *El rapto de Ganimedes* que estaba colgado en la misma sala (un «extraño cuadro de Rembrandt», según las palabras de Pushkin), debió retener la atención de Dostoievski por el tratamiento del tema que lo inquietaba: un atentado perverso a un niño. En su lienzo, Rembrandt se alejó mucho del *sujet* bíblico: en el capítulo 13 del libro del profeta Daniel, donde se cuenta la historia de Susana, se trata de una respetable mujer casada, la señora de una casa. Y los «viejos» que atentaban contra su virtud, no eran, en absoluto, necesariamente ancianos⁹. Entretanto, Rembrandt representó una adolescente, delgada y pálida, desprovista de atractivo femenino e indefensa. A los viejos, en cambio, les confirió rasgos de una

⁶ Baratynski, *Poln. sobr. stujotvorenii*, [Leningrado], 1936, t. I, pág. 184.

⁷ El pensamiento creador de Dostoievski es esencialmente heterogéneo: junto con la formación del sentido simbólico, supone también otros variados modos de lectura. Tanto la publicística directa, como la crónica reporteril, así como muchas otras cosas, entran en su lenguaje, cuya realización ideal es el *Diario de un escritor*. Destaco la capa «simbólica» en relación con el tema del artículo, y no a causa de su unicidad en el mundo artístico del escritor.

⁸ Cit. según F. M. Dostoiévski v vospominaniiaj sovremennikov, [Moscú], 1964, t. II, pág. 104.

⁹ Véase «A veces en las Escrituras no se les llama viejos a las personas por la vejez dada por sus años [...], sino por la primacía de su estado social» (*Tserkovnyi siovar' [...] sochinennyi Petrom Alekseevym*, San Petersburgo, 1819, parte IV, pág. 162).

lujuria repulsiva, que estaban en contradicción con su proveya edad (cfr. el contraste entre el lujurioso enardecimiento del águila y la máscara de espanto y repulsión en el rostro de Ganimedes, representado no como el joven mitológico, sino como un niño).

El hecho de que encontramos al principio de la novela a Nastasia Filípovna en el momento en que un «viejo» —Totski— la revende a otro (formalmente a Gania, pero se insinúa que en realidad al general Epanchin), y la historia misma de cómo Totski había seducido a alguien que era casi un niño, hacen verosímil la suposición de que Nastasia Filípovna era percibida por Dostoievski no sólo como una «camelia», sino también como una «Susana». Pero ella misma es también la «mujer sorprendida en adulterio», de la que Cristo dijo: «Si hay alguno sin pecado entre vosotros, que le arroje la primera piedra», y a la que se negó a condenar: «Ni yo te condeno» (Juan, 8, 7-11). En la intersección de las imágenes-símbolos de la camelia, Susana y la pecadora nace ese programa condensado, que, al ser sumergido en el espacio de *sujet* de los proyectos novelísticos, habrá de desplegarse (y transformarse) en la imagen de Nastasia Filípovna. Igualmente verosímil es el vínculo entre la imagen de la Brigadiera de la pieza de Fonvizin y la imagen de la generala Epánchina como el vínculo entre un símbolo registrado en la memoria y el despliegue del mismo en un *sujet*. Un caso más complejo es el de Ippolit Terentiev. Este personaje tiene muchos planos y, probablemente, en él se entrelazaron en primer término variados «símbolos de la vida» (hechos de la realidad interpretados simbólicamente)¹⁰. Llama, sin embargo, la atención un detalle como el deseo de Ippolit de pronunciar antes de morir un discurso al pueblo y la fe que tiene en que le bastará «hablar con el pueblo sólo un cuarto de hora a través de la ventana» y el pueblo enseguida «en todo estará de acuerdo» con él e «irá» tras él (VIII, 244-245). Este detalle, que se alojó en la memoria de Dostoievski como un símbolo de gran capacidad, se remontaba a un aspecto de la muerte de Belinski, que tanto impacto había causado en todo su entorno. I. S. Turguéniev recordaba: «Poco antes de su muerte habló dos horas sin cesar, como si le hablara al pueblo ruso, y a menudo se dirigía a su esposa y le rogaba que recordara todo bien y transmitiera fielmente esas palabras a quien se debía»¹¹.

Eso se le quedó en la memoria también a Nekrásov:

Y finalmente llegó el momento...
En el día de la muerte, del lecho se levantó,
Y de nuevo cobró fuerzas
El pecho mudo —¡y la voz retumbó!...
...Gritó alegremente: «¡Adelante!»—
Y estaba orgulloso, y sereno, y satisfecho:
Se le apareció el pueblo
Y creyó oír el tañido de los campanarios moscovitas;
De entusiasmo estaba radiante su mirada,
En la plaza, en medio del pueblo,
Le parecía que estaba
y hablaba...¹²

El impresionante episodio alojado en la memoria del escritor se volvió simbólico y empezó a mostrar rasgos típicos del comportamiento del símbolo en la cultura: a acumular y organizar a su alrededor nueva experiencia, convirtiéndose en un peculiar condensador de la memoria, y, después, a desplegarse formando cierto conjunto de *sujet*, que en adelante el autor combinó con otras

¹⁰ Cfr. la afirmación de Dostoievski en el artículo «Po povodu vystavki» acerca de que la realidad sólo es accesible al hombre como designación simbólica de la idea, y no en la forma de la realidad «como ella es», porque «tal realidad no existe en absoluto, y, además, nunca ha existido sobre la tierra, porque la esencia de las cosas es inaccesible al hombre, y él percibe la naturaleza tal como ésta se refleja en su idea».

¹¹ Vissarion Grigor'evich Belinskii v vospominaniiaj sovremennikov, Leningrado, Academia, 1929, pág. 256.

¹² N. A. Nekrásov, *Poln. sobr. soch.*, en 15 tomos, Leningrado, 1982, t. 4, pág. 49.

construcciones de *sujet*, efectuando una selección. En este proceso, el parentesco inicial con Belinski casi se perdió, al ser sometido el episodio a numerosas transformaciones.

Se debe tener en cuenta que el símbolo puede ser expresado en una forma verbal-visual sincrética, que, por una parte, se proyecta en el plano de diferentes textos, y, por otra, se transforma bajo la influencia inversa de los textos. Así, por ejemplo, es fácil notar que en el monumento a la III Internacional de V. Tatlin (1919-1920) está recreada estructuralmente la imagen de la torre de Babel del cuadro de Bruegel el Viejo. Este vínculo no es casual: la interpretación de la revolución como una sublevación contra Dios era una asociación constante y extendida en la literatura y la cultura de los primeros años de la revolución. Y mientras que en la tradición de lucha con Dios del romanticismo se hacía héroe de la rebelión al Demonio, al que los románticos le conferían rasgos de un exagerado individualismo, en la literatura de vanguardia de los años postrevolucionarios se subrayaba el carácter masivo y anónimo de la rebelión (cfr. *Misterio-Bufo* de Maiakovski). Ya la fórmula de Marx que era muy popular en esos años —«los proletarios asaltan el cielo»— encerraba una referencia al mito de la torre de Babel, sometido a una doble inversión: en primer lugar, intercambiaban sus puestos las valoraciones del cielo y de la tierra que lo atacaba, y, en segundo lugar, el mito de la división de los pueblos era sustituido por la idea de la unión de éstos, o sea, la Internacional.

De esa manera se establece una cadena: el texto bíblico («Y dijeron los unos a los otros: Vaya, hagamos ladrillo y cozámoslo con fuego. Y fuéles el ladrillo en lugar de piedra, y el betún en lugar de mezcla. Y dijeron: Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue al cielo; [...] Y descendió Jehová para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres. Y dijo Jehová: He aquí el pueblo es uno, y todos estos tienen un lenguaje: y han comenzado a obrar, y nada les retraerá ahora de lo que han pensado hacer. Ahora pues, descendamos, y confundamos allí sus lenguas, para que ninguno entienda el habla de su compañero. Así los esparció Jehová desde allí sobre la faz de toda la tierra», Génesis, 11, 1-9) — los cuadros de Bruegel — la declaración de Marx — el monumento a la III Internacional de Tatlin. El símbolo actúa como un claro mecanismo de la memoria colectiva.

Ahora podemos tratar de bosquejar el puesto del símbolo entre los otros elementos sígnicos. El símbolo se distingue del signo convencional por la presencia de un elemento icónico, por determinada semejanza entre el plano de la expresión y el del contenido. La diferencia entre los signos icónicos y los símbolos puede ser ilustrada mediante la antítesis del icono y el cuadro. En el cuadro la realidad tridimensional está representada por una imagen bidimensional. Sin embargo, la incompleta proyección [*proektivnost'*] del plano de la expresión sobre el plano del contenido es ocultada mediante un efecto ilusionista: se trata de inducir al perceptor a creer en una completa semejanza. En el icono (y en el símbolo en general) la no proyección del plano de la expresión sobre el plano del contenido entra en la naturaleza del funcionamiento comunicativo del signo. El contenido únicamente titila a través de la expresión, y la expresión únicamente alude al contenido. Desde este punto de vista, se puede hablar de una fusión del icono con el índice: la expresión señala el contenido en la misma medida en que lo representa. De ahí cierta convencionalidad del signo simbólico.

Así pues, el símbolo actúa como si fuera un condensador de todos los principios de la signicidad y, al mismo tiempo, conduce fuera de los límites de la signicidad. Es un mediador entre diversas esferas de la semiosis, pero también entre la realidad semiótica y la extrasemiótica. Es, en igual medida, un mediador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura. Su papel es el de un condensador semiótico.

Generalizando, podemos decir que la estructura de los símbolos de tal o cual cultura forma un sistema isomorfo e isofuncional respecto a la memoria genética del individuo.

La memoria a la luz de la culturología¹

1. Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados. La actualización de éstos se realiza dentro de los límites de alguna invariante de sentido que permite decir que en el contexto de la nueva época el texto conserva, con toda la variancia de las interpretaciones, la cualidad de ser idéntico a sí mismo. Así pues, la memoria común para el espacio de una cultura dada es asegurada, en primer lugar, por la presencia de algunos textos constantes y, en segundo lugar, o por la unidad de los códigos, o por su invariancia, o por el carácter ininterrumpido y regular de su transformación.

2. La memoria de la cultura no sólo es una, sino también internamente variada. Esto significa que su unidad sólo existe en cierto nivel y supone la presencia de «dialectos de la memoria» parciales que corresponden a la organización interna de las colectividades que constituyen el mundo de la cultura dada. La tendencia a la individualización de la memoria constituye el segundo polo de su estructura dinámica. La presencia de subestructuras culturales con diferente composición y volumen de la memoria conduce a diversos grados de elipticidad de los textos circulantes en las subcolectividades culturales, y al surgimiento de «semánticas locales». Cuando los textos elípticos traspasan los límites de una subcolectividad dada, se los completa para que sean comprensibles. Precisamente ese papel es el que desempeñan los diferentes comentarios. El que Derzhavin, al final de su vida, se viera obligado a escribir un amplio comentario a sus propias odas, fue provocado, por una parte, por la sensación del correr del «río del tiempo», por la clara conciencia de que la colectividad cultural de su auditorio de los tiempos de Catalina estaba destruida, mientras que para la posteridad, que Derzhavin consideraba su verdadero auditorio, el texto podía volverse hasta del todo incomprensible. Por otra parte, Derzhavin sentía agudamente la destrucción del género de la oda y, en general, de la poética del siglo XVIII (a lo cual él mismo contribuyó activamente). Si la tradición literaria permaneciera invariable, la «memoria del género» (M. Bajtín) conservaría la comprensibilidad del texto, a pesar del relevo de las colectividades. La aparición de los comentarios, de los glosarios, así como el completamiento de las omisiones elípticas en el texto, son un testimonio del paso de éste a la esfera de una colectividad con otro volumen de memoria.

3. Si nos permitimos cierto grado de simplificación e identificamos la memoria con la conservación de los textos, podremos aislar una «memoria informativa» y una «memoria creativa (creadora)». En la primera podemos incluir los mecanismos de conservación de los resultados finales de cierta actividad cognoscitiva. Así, por ejemplo, al conservar la información técnica, estará

¹ «Pamiat' v kul'turologicheskom osveshchenii», en *Wiener Slawistischer Almanach*, 1985, núm. 16, págs. 5-9. Reproducido en I. M. L., *Izbrannye stat'i*, tomo I, Tallin, Aleksandra, 1992, págs. 142-147. [N. del T.]

activo el corte de sus resultados finales (cronológicamente, por regla, el último). Si a alguien le interesa la historia de la técnica, ya en todo caso no es a aquel que tiene intención de aprovechar prácticamente sus resultados. Ese interés puede surgir en quien tiene intención de *inventar* algo nuevo. Pero, desde el punto de vista de la *conservación* de la información, en este caso sólo está activo el resultado, el texto que encierra el resultado final. Este género de memoria tiene el carácter de un plano, está dispuesto en una sola dimensión temporal y está subordinado a la ley de la cronología. Se desarrolla en la misma dirección que el curso del tiempo, y está concertado con ese curso.

Un ejemplo de memoria creadora es, en particular, la memoria del arte. En ésta, potencialmente todo el grueso de los textos resulta activo. La actualización de tales o cuales textos se subordina a las complejas leyes del movimiento cultural general y no puede ser reducida a la fórmula «el más nuevo es el más valioso». El carácter sinusoidal (por ejemplo, el descenso de la actualidad de Pushkin para el lector ruso en las décadas de 1840-1860, el aumento de la misma en las décadas de 1880-1890, el descenso en las décadas de 1910-1920 y el aumento en la década de 1930 y los años siguientes, el relevo del «lanzamiento por la borda desde la nave de la contemporaneidad» y la «colocación sobre un pedestal») es la forma más simple de relevo del «olvido» y la «recordación» culturales. La actualización general de todas las formas del arte arcaico, que tocó no sólo la Edad Media, sino también el Neolítico, devino un rasgo característico de la memoria cultural europea de la segunda mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, la desactualización («como si fuera un olvido») abarcó un paradigma cultural que incluye el arte antiguo y el renacentista. Así pues, este aspecto de la memoria de la cultura tiene un carácter pancrónico, espacial-continuo. Los textos actuales son alumbrados por la memoria, pero los no actuales no desaparecen, sino que es como si se apagarán, pasando a existir en potencia. Esta disposición de los textos no tiene un carácter sintagmático, sino continuo, y forma en su totalidad un texto, que no se debe asociar con la biblioteca o la memoria de máquina en las formas técnicamente posibles en el presente, sino con una cinta cinematográfica del tipo de *El espejo* de A. Tarkovski o *Agnus Dei* de Miklós Jancsó.

La memoria cultural como mecanismo creador no sólo es pancrónica, sino que se opone al tiempo. Conserva lo pretérito como algo que está. Desde el punto de vista de la memoria como mecanismo que trabaja con todo su grueso, el pretérito no ha pasado. Por eso, en el estudio de la literatura el historicismo, en la forma en que lo creó primeramente la teoría hegeliana de la cultura, y después la teoría positivista del progreso, es realmente antihistórico, ya que hace caso omiso del papel activo de la memoria en la generación de nuevos textos.

4. A la luz de lo dicho, debemos llamar la atención sobre el hecho de que los nuevos textos se crean no sólo en el presente corte de la cultura, sino también en el pasado de ésta. Esta declaración que podría parecer paradójica sólo registra una verdad evidente y de todos conocida. A lo largo de toda la historia de la cultura, constantemente se hallan, se descubren, se sacan de la tierra o del polvo de las bibliotecas, monumentos «desconocidos» del pasado. ¿De dónde salen? ¿Por qué en las ediciones científicoliterarias nos tropezamos constantemente con títulos del tipo de «Un monumento desconocido de la poesía medieval» u «Otro escritor olvidado del siglo XVIII»? Cada cultura define su paradigma de qué se debe recordar (esto es, conservar) y qué se ha de olvidar. Esto último es borrado de la memoria de la colectividad y «es como si dejara de existir». Pero cambia el tiempo, el sistema de códigos culturales, y cambia el paradigma de memoria-olvido. Lo que se declaraba verdaderamente existente puede resultar «como si inexistente» y que ha de ser olvidado, y lo que no existió puede volverse existente y significativo. En la época prerrenacentista hallaban estatuas antiguas, pero las tiraban y las destruían, no las conservaban. La pintura de iconos medieval rusa era conocida, desde luego, tanto en el siglo XVIII como en el siglo XIX. Pero sólo en el siglo XX entró como alto arte y valor cultural en la conciencia de la cultura posterior a Pedro el Grande.

Sin embargo, cambia no sólo la composición del conjunto de textos, sino que cambian también los propios textos. Bajo la influencia de los nuevos códigos que se utilizan para el desciframiento de

los textos que se depositaron en la memoria de la cultura en tiempos muy pretéritos, ocurre un desplazamiento de los elementos significativos y no significativos de la estructura del texto. De hecho, los textos que por la complejidad de su organización alcanzaron el nivel de arte, no pueden, en absoluto, ser depósitos pasivos de una información constante, puesto que no son almacenes, sino generadores. Los sentidos en la memoria de la cultura no «se conservan», sino que crecen. Los textos que forman la «memoria común» de una colectividad cultural, no sólo sirven de medio de desciframiento de los textos que circulan en el corte sincrónico contemporáneo de la cultura, sino que también generan nuevos textos.

5. La productividad de la formación de sentido en el proceso del choque entre los textos que se conservan en la memoria de la cultura y los códigos contemporáneos, depende de la medida del desfase semiótico. Puesto que los códigos de la cultura se desarrollan, están incluidos dinámicamente en el proceso histórico: ante todo, es importante el hecho de que los textos se adelantan a la dinámica del desarrollo de los códigos. Cuando la escultura antigua o la poesía provenzal inundan la memoria cultural del periodo final del Medioevo italiano, provocan una explosiva revolución en el sistema de la «gramática de la cultura». Cuando eso ocurre, la nueva gramática, por una parte, influye en la creación de los textos nuevos correspondientes a ella, y, por otra, determina la percepción de los viejos, en modo alguno coincidente con la percepción antigua o provenzal.

Más complejo es el caso que se presenta cuando en la memoria de la cultura se introducen textos que distan mucho por su estructura de la organización inmanente de la misma, textos para cuyo desciframiento la tradición interna no tiene códigos adecuados. Casos así son la irrupción masiva de las traducciones de textos cristianos en la cultura de la Rusia de los siglos XI-XII o de textos de Europa occidental en la cultura rusa posterior a Pedro el Grande.

En esta situación se presenta una desconexión entre la memoria de la cultura y los mecanismos sincrónicos de formación de textos de la misma. Esta situación suele tener rasgos tipológicos comunes: primeramente en la formación de textos comienza una pausa (es como si la cultura pasara a la recepción, el volumen de la memoria aumenta con mucho mayor velocidad que las posibilidades de desciframiento de los textos), después comienza una explosión, y la nueva formación de textos adquiere un carácter extraordinariamente impetuoso, productivo. En esta situación el desarrollo de la cultura cobra el aspecto de llamaradas extraordinariamente brillantes, casi espasmódicas. Además, la cultura que vive el periodo de llamaradas, a menudo se convierte, de periferia del área cultural, en centro de ésta y ella misma transmite activamente textos a los cráteres en extinción de los anteriores centros de los procesos formadores de textos.

En este sentido, las culturas cuya memoria se satura en lo fundamental con textos creados por ellas mismas, la mayoría de las veces se caracterizan por un desarrollo gradual y retardado; en cambio, las culturas cuya memoria deviene periódicamente objeto de una saturación masiva con textos elaborados en otra tradición, tienden a un «desarrollo acelerado» (según la terminología de G. D. Gáchev).

6. Los textos que saturan la memoria de la cultura son heterogéneos desde el punto de vista del género. Lo que dijimos anteriormente sobre la influencia de los textos de otras culturas, podemos decirlo también, *mutatis mutandis*, sobre la irrupción de los textos pictóricos en el proceso poético de la formación de textos, del teatro en el comportamiento de la vida cotidiana, o de la poesía en la música, esto es, de cualquier conflicto entre la naturaleza genérica de los textos dominantes en la memoria y los códigos determinantes en el presente estado de la cultura.

Lo dicho, hasta en una forma tan sucinta, permite afirmar que la memoria no es para la cultura un depósito pasivo, sino que constituye una parte de su mecanismo formador de textos.

Sobre el contenido y la estructura del concepto de «literatura artística»¹

El objeto de estudio del científico literario es la literatura artística. Esta tesis es tan evidente, y el propio concepto de literatura artística parece en tal medida primario y dado de manera inmediata, que la definición de éste les interesa poco a los estudiosos literarios. Sin embargo, tan pronto traspasamos los límites de las ideas a las que estamos acostumbrados y de la cultura en cuyas entrañas hemos sido educados, la cantidad de casos discutibles empieza a aumentar amenazadoramente. No sólo cuando se estudia la literatura medieval (por ejemplo, la rusa antigua), sino también en épocas mucho más cercanas, en modo alguno resulta tan sencillo trazar una línea que marque dónde termina la jurisdicción del estudioso literario y empiezan las plenipotencias del historiador, del culturólogo, del jurista, etc. Así, nosotros, sin titubear, excluimos la *Historia del Estado Ruso* del dominio de la literatura artística. *Ensayo de teoría de la acción guerrillera* de D. Dávídov no es considerado como un hecho de la prosa rusa, aunque Pushkin valoraba este libro ante todo desde el punto de vista del estilo («Reconocí los rasgos bien marcados / De un estilo inimitable»). Son numerosos los hechos de movilidad de la frontera que separa el texto artístico del no artístico. El carácter dinámico de esa oposición ha sido señalado por muchos investigadores — con particular claridad, por M. M. Bajtín, I. N. Tyniánov y Jan Mukařovský.

Si consideramos la literatura artística como una determinada suma de textos², entonces, ante todo, habremos de notar que en el sistema general de la cultura esos textos constituyen solamente una parte. La existencia de textos artísticos supone la simultánea existencia de textos no artísticos, y que la colectividad que se sirve de ellos sabe hacer diferencia entre ellos. Las inevitables vacilaciones en los casos fronterizos sólo refuerzan el principio mismo: cuando experimentamos dudas sobre si la *rusalka*³ debe ser incluida entre las mujeres o entre los peces, o el verso libre en la poesía o en la prosa, de antemano estamos partiendo de esas divisiones clasificatorias como divisiones dadas. En este sentido, la idea de la literatura precede (lógicamente, y no históricamente) a la literatura.

¹ «O soderzhanii i strukture poniatiiia “judozhestvennaia literatura”», en la recopilación *Problemy poetiki i istorii literatuy*, Saransk, 1973, págs. 20-36. Reproducido en I. M. L., *Izbrannye stat'i*, Tallin, Aleksandra, 1992, págs. 203-215. En la traducción se han tomado en cuenta algunas modificaciones introducidas por el autor en la segunda publicación. [N. del T.]

² Adoptamos aquí el concepto de texto en correspondencia con la definición que hemos dado en el libro *Stat'i po tipologuii kul'tury*, Tartu, 1970.

El texto puede ser expresado en signos orales (folclor), registrado con los recursos de la escritura, y actuado (expresado en el sistema de los signos teatrales).

³ *Rusalka*: en la mitología rusa, ser análogo a la sirena, representado como una mujer desnuda con largos cabellos sueltos y cola de pez, que vive en el agua. [N. del T.]

El deslinde entre las obras de la literatura artística y toda la masa de los restantes textos que funcionan en la composición de una cultura dada, puede realizarse desde dos puntos de vista:

1. *Funcionalmente*. Desde este punto de vista, será literatura artística todo texto verbal que dentro de los límites de una cultura dada sea capaz de realizar una función estética. Puesto que en principio es posible (e históricamente muy frecuente) una situación en la cual, para servir a la función estética en la época de la creación del texto y en la época de su estudio, se requieran condiciones diferentes, un texto que para el autor no entra en la esfera del arte, puede pertenecer a ella para el investigador, y viceversa.

Una de las tesis fundamentales de la escuela formal consiste en que la función estética se realiza cuando el texto está cerrado en sí mismo, el funcionamiento está determinado por la orientación a la expresión y, por consiguiente, mientras que en el texto no artístico aparece en primer plano la pregunta «qué», la función estética se realiza cuando hay una orientación al «cómo». Por eso el plano de la expresión se vuelve cierta esfera inmanente que adquiere un valor cultural independiente. Las más recientes investigaciones semióticas conducen a conclusiones diametralmente opuestas. El texto que funciona estéticamente actúa como un texto de una carga semántica elevada, y no reducida, con relación a los textos no artísticos. Significa más, y no menos, que el discurso habitual. Descifrado con ayuda de los mecanismos habituales de la lengua natural, deja ver un determinado nivel de sentido, pero no se revela completamente. Tan pronto el receptor de la información se entera de que ante él se halla un mensaje artístico, lo aborda de una manera del todo especial. El texto se presenta ante él cifrado dos veces (como mínimo); la primera puesta en cifra es la realizada con arreglo al sistema de una lengua natural (pongamos, del ruso). Puesto que este sistema de cifra está dado de antemano y el destinador y el destinatario lo dominan libremente en idéntica medida, el desciframiento en este nivel se produce automáticamente, su mecanismo se vuelve como transparente: los que lo utilizan dejan de notarlo. Sin embargo, este mismo texto —el receptor de la información lo sabe— está cifrado todavía de alguna otra manera. En la condición del funcionamiento estético del texto entran el conocimiento previo sobre ese doble ciframiento y el desconocimiento (más exactamente, el conocimiento incompleto) sobre el código secundario aplicado en ese caso. Puesto que el receptor de la información no sabe qué es significativo en el texto percibido por él en este segundo nivel, y qué no lo es, «sospecha» de todos los elementos de la expresión como posibles portadores de contenido. Sólo tenemos que abordar el texto como un texto artístico, y en principio cualquier elemento —hasta las erratas, como escribió perspicazmente E. T. A. Hoffmann en el prólogo a *El gato Murr*— puede resultar significativo. Aplicando a la obra artística toda una jerarquía de códigos complementarios —epocales generales, genéricos, estilísticos, funcionantes dentro de los límites de toda una colectividad nacional o de un estrecho grupo (hasta los individuales)—, obtenemos en un mismo texto los más variados conjuntos de elementos significativos y, por consiguiente, una compleja jerarquía de capas de significados complementarias con respecto al texto no artístico.

Así pues, la escuela formal hizo la observación indiscutiblemente correcta de que en los textos que funcionan artísticamente la atención se ve fijada a menudo en los elementos que en otros casos se perciben automáticamente y no son registrados por la conciencia. Sin embargo, la explicación que dio de ello es completamente errónea. El funcionamiento artístico no genera un texto «depurado» de significados, sino, por el contrario, un texto sobrecargado al máximo de significados. Tan pronto percibimos cierta ordenación en la esfera de la expresión, le atribuimos un determinado contenido o suponemos que allí está presente un contenido que todavía no conocemos. En esto, el estudio de las interpretaciones de contenido de la música da confirmaciones muy interesantes.

2. *Desde el punto de vista de la organización interna del texto*. Para que el texto pueda portarse de la manera antes indicada, debe estar construido de un modo determinado: el remitente de la

información lo cifra *realmente* muchas veces y con diversos códigos (aunque en casos aislados es posible que el remitente cree el texto como texto no artístico, es decir, cifrado una sola vez, y el receptor le *atribuya* una función artística, inventando y añadiendo codificaciones posteriores y una concentración complementaria del sentido). Además, el receptor debe saber que el texto que está abordando ha de ser considerado como un texto artístico. Por consiguiente, el texto debe estar organizado semánticamente de una manera determinada y contener señales que llamen la atención sobre esa organización. Eso permite describir el texto artístico no sólo como un texto funcionante de determinada manera en el sistema general de los textos de una cultura dada, sino también como un texto organizado de cierta manera. Mientras que en el primer caso se tratará de la estructura de la cultura, en el segundo se tratará de la estructura del texto.

Entre la función del texto y su organización interna no hay una dependencia automática unívoca: la fórmula de la relación entre esos dos principios estructurales se forma, en lo que respecta a cada tipo de cultura, a su manera, en dependencia de los modelos ideológicos más generales. En la forma más general e inevitablemente esquemática, esta correlación puede ser definida así: en el periodo del surgimiento de tal o cual sistema de cultura se forma una determinada estructura de funciones inherente a él y se establece un sistema de relaciones entre las funciones y los textos. Así, por ejemplo, en los años 40 y 50 del siglo XVIII, en la literatura rusa se producía una ordenación en los más diferentes niveles: métrico, estilístico, genérico, etc. Al mismo tiempo se establecía un sistema de relaciones entre esas organizaciones y su jerarquía general de valores.

Después, el periodo de organización se termina. Cierta indefinición en la correlación de los eslabones cede su lugar a una ordenación Unívoca, lo que significa un descenso de la capacidad informacional del sistema, un anquilosamiento de éste. En ese momento, por regla general, se produce una sustitución de unas teorías estéticas por otras, y si, como ocurre a menudo, el anquilosamiento artístico resulta sólo una manifestación parcial de procesos más amplios —ya sociales— de estancamiento, entonces se produce también una sustitución de las representaciones ideológicas profundas. En este estadio, el sistema de las funciones y el sistema de las construcciones internas de los textos pueden liberarse de los vínculos existentes y entrar en nuevas combinaciones: unas caracterizaciones de valor sustituyen a otras; la «parte de abajo», el «fondo», y la «parte de arriba», la «cima», de la cultura permutan sus puestos. En este periodo, los textos que sirven a la función estética se esfuerzan por parecerse lo menos posible por su estructura inmanente a la literatura. Las propias palabras «arte» y «literatura» adquieren un matiz humillante. Pero sería ingenuo pensar que los iconoclastas en el dominio del arte aniquilan la función estética como tal. Simplemente, por regla general, en las nuevas condiciones los textos artísticos resultan incapaces de cumplir una función artística, función a la que sirven con éxito los textos que con su tipo de organización llaman la atención sobre cierta orientación no artística «inmemorial». Así, el folclor, excluido de los límites del arte por la teoría del clasicismo, se volvió para los hombres de la Ilustración y los prerrománticos una norma estética ideal. Análogo fue el destino del *ocherk*⁴, que, precisamente a causa de su «no artisticidad», resultó en los años 40 y 60 del siglo XIX, y también más tarde, en momentos de viraje del desarrollo literario, un género artístico rector.

Después sigue la etapa de formación de un nuevo sistema de codificaciones ideo-artísticas, de resultados de lo cual entre la estructura de los textos y la función de los mismos se forma un nuevo sistema de correlaciones —inicialmente bastante flexible.

Así pues, en el desarrollo artístico toman parte no sólo los textos artísticos. El arte, siendo una parte de la cultura, necesita del no-arte para su desarrollo, del mismo modo que la cultura, constituyendo sólo una parte de la existencia humana, necesita del correlacionamiento dinámico con la esfera, externa para ella, de la no-cultura —de la existencia no signica, no textual, no semiótica del hombre. Entre las esferas externa e interna tiene lugar un intercambio constante, un complejo sistema de entradas y salidas. Además, el hecho mismo de la introducción del texto en la esfera del

⁴ *Ocherk*: género de la prosa narrativa en el sistema genológico de la literatura rusa. Abarca obras cortas con carácter de relato, reportaje y ensayo. Es afín a algunas formas de nuestro género «testimonio». [N. del T.]

arte significa una recodificación del texto en el lenguaje de la percepción artística, o sea, una decidida reinterpretación.

Además de la relación entre el texto y la función, también el sistema de las valoraciones desempeña un papel esencial en el mecanismo del desarrollo literario. Todo el sistema de los textos que entran en la cultura se organiza, desde el punto de vista del valor, en una escala de tres niveles: la «cima», identificable con las caracterizaciones de valor superiores, el «fondo», que representa su contrario⁵, y la esfera intermedia, neutral desde el punto de vista axiológico.

Ya la distribución misma de los grupos de textos, diferentes por su naturaleza y función, con arreglo a clases de una jerarquía axiológica, es capaz de devenir una caracterización tipológica esencial de una variedad dada de cultura. Supongamos que estamos ante una cultura en la que la variedad ética de textos ocupa una posición de «cima» de valor, y la variedad artística, de «fondo», y ante otra con la distribución opuesta de las valoraciones de esas clases. Ya eso será suficiente para ver en la primera un parecido tipológico esencial con la cultura eclesiástica medieval, y en la segunda, con la Roma del periodo de la decadencia o con cualquier sistema esteticista de orientación nietzscheana. Resulta comprensible qué esencial importancia para el concepto de literatura en un sistema dado de cultura tiene el puesto que se le asigna a la literatura en la jerarquía axiológica general de los textos.

Sin embargo, en este caso resulta que los textos artísticos se portan de un modo diferente de como lo hacen todos los demás. Comúnmente, el puesto del texto o de su agente (porque a cada variedad de textos corresponde una determinada actividad) en la jerarquía general de la cultura está señalado de manera unívoca: el texto sacro o el puesto del monje puede ser sagrado o despreciable, pero no puede ser sagrado y despreciable al mismo tiempo. También el texto jurídico y la condición de legista se valoran de manera unívoca en cada tipo de cultura (para Cicerón, el que crea leyes debe recibir una valoración superior; para Cristo, una inferior; en la jerarquía medieval ocupa un puesto intermedio). Sólo los textos artísticos pueden ser objeto de valoraciones axiológicas mutuamente excluyentes. Aunque en la jerarquía general de la cultura se les asigna un puesto determinado a los textos artísticos, éstos manifiestan continuamente una tendencia a disponerse en los extremos opuestos de la escala, o sea: en la posición inicial establecen algún conflicto que crea la posibilidad potencial de una ulterior neutralización en algunos textos ambivalentes. Los textos que sirven a otras funciones culturales se portan de una manera esencialmente distinta. Para explicar ese fenómeno, tenemos que volver hacia la organización interna de ese complejo de textos que definimos como literatura artística.

La organización interna de la literatura artística —y en esto reside su diferencia respecto de otras clases de textos que son relativamente homogéneos con respecto al sistema general de la cultura— es isomorfa respecto a la cultura como tal, repite los principios generales de la organización de ésta.

La literatura nunca es una suma amorfa y homogénea de textos: es no sólo una organización, sino también un mecanismo que se auto-organiza. En el más alto escalón de la organización, segrega un grupo de textos de un nivel más abstracto que el de toda la masa restante de textos, es decir, de *metatextos*. Son normas, reglas, tratados teóricos y artículos críticos que devuelven la literatura a sí misma, pero ya en una forma organizada, construida y valorada. Esta organización se forma a partir de dos tipos de acciones: la exclusión de determinadas categorías de textos del círculo de la literatura y de las organizaciones jerárquicas, y la valoración taxonométrica de los que quedaron.

La autointerpretación de la literatura empieza por la exclusión de un determinado tipo de textos. Así comienza la división en textos «salvajes», «absurdos», y textos «correctos», «sensatos»,

⁵ La función cultural de los textos ambivalentes con respecto a la oposición «cima/fondo», y el mecanismo del intercambio de funciones entre la «cima» y el «fondo» son examinados por M. M. Bajtín en la monografía *La obra de François Rabelais y la cultura popular del Medioevo y el Renacimiento*.

en la época del clasicismo; en «creación verbal» [*slovesnost'*] y «literatura» en el Belinski de los años 30 del siglo XIX (más tarde esa contraposición adquirirá otro sentido y se le reconocerá a la creación verbal el derecho de considerarse también literatura, aunque de un valor particular — «narrativa de entretenimiento» [*belletristika*]). Un ejemplo evidente es la unión del concepto de «literatura» con uno de los polos de la oposición «verso — prosa», al tiempo que el polo opuesto es declarado no-literatura. Así, en la literatura rusa que se extiende de la década de 1810 a la primera mitad de la década de 1820, el concepto mismo de creación verbal artística coincidía prácticamente con la poesía; en la conciencia de los «sesenteros» observamos el fenómeno opuesto.

La exclusión de determinados textos de la literatura se realiza no sólo en el plano sincrónico, sino también en el diacrónico; los textos escritos antes del surgimiento de las normas declaradas o que no corresponden a ellas, son declarados no-literatura. Así, Boileau sacó de los marcos de la literatura enormes capas del arte verbal europeo; Karamzin, en la declarativa obra en verso «Poesía», afirmó que en Rusia pronto aparecería la poesía, o sea, que ésta todavía no existía, aunque dicha obra en verso fue escrita después de que se había acabado la palestra poética de Lomonósov, Sumarókov y Trediakovski, y en el apogeo de la actividad poética de Derzhavin. Ese mismo sentido tiene la tesis de que «en nuestro país no hay literatura», con que intervinieron Andrei Turguéniev en 1801, Küchelbecker en 1825, y más tarde Venevitinov, Nadezhdin, Pushkin (véase el bosquejo «Sobre la insignificancia de la literatura rusa»), y Belinski en «Ensueños literarios». Un sentido análogo tuvo más tarde la afirmación de que la literatura rusa hasta cierto momento (por regla general, el momento de la creación del metatexto dado) no poseía tal o cual propiedad fundamental que era la única que daba el derecho de llamarse literatura —por ejemplo, el carácter popular («Sobre el grado de participación del carácter popular en la literatura» de Dobroliúbov), el reflejo de la vida popular («¿Qué es el arte?» de L. Tolstoi), etc. El conjunto de nombres y textos que se incluyen en la literatura, seleccionado en correspondencia con determinadas concepciones teóricas, deviene más tarde objeto de canonización como resultado de la composición de guías, enciclopedias y crestomatías penetra en la conciencia de los lectores. El matiz de polémica inherente a ese conjunto se pierde, se olvidan los nombres concretos de los creadores de la leyenda, y lo que eran hipérboles polémicas y metáforas empieza a ser percibido en sentido recto.

Daremos un ejemplo de cómo la autovaloración de la literatura, generada por las necesidades de la lucha literaria, se convierte en cierto tipo de código convencional, que, en manos de la posteridad, sirve de fundamento para separar los textos significativos y descifrarlos.

Cuando Belinski luchaba por la consolidación de la literatura *realista*, afirmaba polémicamente que la literatura rusa había empezado a partir de Pushkin (esta afirmación estaba dirigida en primer término contra la tradición del karamzinismo, que comenzaba la genealogía de la literatura rusa a partir de Karamzin; el siglo XVIII y el clasicismo ya habían sido borrados de la literatura por la crítica decembrista y por N. Polevoi). Sin embargo, Belinski, que tenía una actitud fría —e injusta— hacia la tradición literaria anterior a Pedro el Grande, era un brillante conocedor de la literatura del siglo XVIII y, aunque muchas veces la sometió a una acerba crítica, no suponía, desde luego, que alguien pudiera entender sus palabras en el sentido de una negación del hecho mismo de la existencia de esa literatura. Recordemos que en su época todavía Lomonósov y Derzhavin seguían siendo la norma del gusto literario, la base para los juicios triviales, y el nombre de Karamzin estaba rodeado de un verdadero culto de reverencia. Eso obligó a Belinski a exagerar polémicamente la negación. Sin embargo, no por casualidad Belinski empezaba invariablemente la historia de la literatura rusa (en dependencia de la evolución de sus ideas teóricas) ora a partir de Lomonósov, ora a partir de Kantemit Más tarde, la idea de que la literatura rusa había comenzado a partir de Pushkin, se separó de sus contextos históricamente condicionados, devino objeto de una peculiar mitologización, y no sólo pasó a las líneas de los artículos críticos de revistas y, a través de ellas, a la conciencia de la masa fundamental de los lectores de mediados y la segunda mitad del siglo XIX, sino que también constituyó la base de las historias académicas de la literatura que se crearon en esa época. Al siglo XX le tocó «descubrir» de nuevo la existencia de la literatura rusa del siglo XVIII.

Así pues, los descendientes reciben de cada etapa de la literatura no sólo cierta suma de textos, sino también la leyenda creada por ella sobre sí misma y determinada cantidad de obras apócrifas —rechazadas y echadas al olvido.

Sin embargo, el cuadro real de la vida literaria, por regla general, se ve complicado por el hecho de que la literatura de un mismo periodo deviene con la mayor frecuencia objeto de interpretación desde varios puntos de vista, al tiempo que las fronteras que éstos le asignan al concepto de «literatura» pueden divergir bastante. La vacilación entre ellas le garantiza al sistema en su totalidad la informatividad necesaria.

Al mismo tiempo que la inclusión (exclusión) de tales o cuales textos en (del) dominio de la literatura, está funcionando otro mecanismo: el de la distribución jerárquica de las obras literarias y la caracterización axiológica de éstas. En dependencia de tal o cual posición cultural general, se toman como base de la distribución las normas del estilo, la temática, el vínculo con determinadas concepciones filosóficas, el cumplimiento o la violación del sistema de reglas adoptado por todos, pero es invariable el principio mismo de la caracterización axiológica jerárquica: dentro de la literatura los textos también se incluyen en la «cima» axiológica, en el «fondo» axiológico o en una esfera intermedia neutral.

La distribución de las esferas de lo «alto» y lo «bajo» dentro de la literatura y la tensión recíproca entre esos dominios hace a la literatura no sólo una suma de textos (obras), sino también un *texto*, un único mecanismo, una obra artística integral. La constancia y la uniformidad de esos principios estructurales para las literaturas de los diferentes pueblos y épocas realmente son dignas de atención. Por lo visto, al describir la literatura de una u otra época como un único texto, muy probablemente nos estaremos acercando a la tarea de aislar los universales de la literatura como fenómeno específico.

La clasificación interna de la literatura se forma a partir de la interacción de tendencias opuestas: por una parte, la antes mencionada tendencia a la distribución jerárquica de las obras y los géneros, así como de cualquier otro elemento significativo de la estructura artística, entre lo «alto» y lo «bajo», y, por la otra, la tendencia a la neutralización de esa oposición y a la supresión de las contraposiciones de valor. En dependencia de las condiciones históricas, del momento que vive la literatura dada en su desarrollo, una u otra tendencia puede prevalecer. Sin embargo, no puede aniquilar a la contraria: en tal caso se detendría el desarrollo literario, puesto que el mecanismo de éste, consiste, entre otras cosas, en la tensión entre esas tendencias.

Otro ejemplo de organización interna de la literatura como organismo integral puede ser la contraposición de la «alta» literatura y la literatura «masiva». En los marcos de una literatura siempre se siente el deslinde entre una literatura consistente de obras únicas, que sólo con cierta dificultad se dejan unificar por una clasificación, y una masa compacta, homogénea, de textos⁶. Resulta difícil aislar algún rasgo distintivo para atribuirlo exclusivamente a uno u otro de los grupos mencionados, puesto que la historia de la literatura nos convence de que estos últimos intercambian rasgos distintivos con facilidad y de manera constante. Así, a primera vista puede parecer que en la sociedad de clases la «alta» literatura debe estar ligada invariablemente a las clases dominantes, y la «masiva», a la democracia [*demokratiei*]. Precisamente así pensaban los sociólogos de los años 20 de nuestro siglo y, bajo su influencia, también V. Shklovski, que en cierta monografía promovió a Matvei Komarov al puesto vacante de escritor popular.

Entretanto, en la historia de la literatura hay bastantes ejemplos de una literatura realmente cimera que está ligada ideológicamente a las cimas sociales, pero no hay menos ejemplos contrarios. Tanto los gustos personales de Nicolás I, educados por las transiciones de las virtudes pequeñoburguesas del *Gemüt* sentimental de María Fiódorovna al romanticismo cuartelero, como los intereses sociales de las fuerzas sociales representadas por él, estaban de parte de la literatura

⁶ Excluimos del examen el problema «la literatura y el folclor» como una cuestión independiente y compleja, limitándonos al examen de las funciones dentro de la literatura escrita.

«masiva» de Bulgarin, Zagoskin y Kukólnik, y no de la «cimera» [*vershinnaia*] —la de Pushkin o Lérmontov.

La literatura «cimera» y la «masiva», cada una por separado, pueden adquirir en las condiciones históricas concretas los más diferentes significados —sociales, estéticos o filosófico-generales. Lo único constante es su relación de contraposición funcional⁷. Para conferirle a estos conceptos cierto carácter concreto, examinemos más detalladamente el problema de la «literatura masiva».

El interés por la literatura masiva surgió en los estudios literarios clásicos rusos como oposición a la tradición romántica de estudio de los «grandes» escritores, aislados de la época circundante y contrapuestos a ella. El académico A. N. Veselovski comparó las investigaciones construidas sobre la base de la teoría de «los héroes, esos líderes y hacedores de la humanidad» — en el espíritu de las ideas de Carlyle y Emerson— con un parque en el estilo del siglo XVIII, en el cual «se ha hecho converger todos los paseos, en forma de abanico o de radios, en el palacio o en algún monumento pseudoclásico, y siempre resulta que el monumento, a pesar de todo, no se ve de todas partes, o está mal iluminado, o no es como para que esté situado en la plaza central»⁸.

La ciencia actual —continuó Veselovski— se ha permitido echar una ojeada en esas masas que hasta ahora estaban detrás de ellos, privadas de voz; ha advertido en ellas vida, movimiento, imperceptible a simple vista, como todo lo que ocurre en las dimensiones demasiado vastas del espacio y el tiempo. Había que buscar ahí los resortes secretos del proceso histórico, y junto con el descenso del nivel material de las pesquisas históricas, el centro de gravedad se ha trasladado a la vida popular⁹.

Tal enfoque, que se manifestó en trabajos de A. N. Pypin, V. V. Sipovski, del propio académico A. N. Veselovski, y, más tarde, de V. N. Pérets, M. N. Speranski y muchos otros investigadores, condicionó un interés por la literatura del fondo y masiva. Al tiempo que tenía un carácter claramente democrático como fenómeno ideológico, este enfoque, en el sentido propiamente científico, estaba ligado a un ensanchamiento del círculo de las fuentes que se estudiaban y a una penetración, en la historia de la literatura, de métodos surgidos en el terreno de la folclorística y, en parte, de procedimientos lingüísticos de investigación.

La crítica de que fue objeto en una serie de casos ese enfoque de la historia de la literatura, estaba ligada al hecho de que en él a menudo se colocaba un signo de igualdad entre la masividad y la importancia histórica.

El criterio del valor de ideas o estético de los textos fue abolido como un criterio «no científico». La expresión misma «obra de arte» fue sustituida por el concepto «positivo» de «monumento de la palabra escrita [*pismennost'*]». No es casual la irrupción de los métodos de la folclorística y la medievalística, porque en los textos que ellas estudiaban, a pesar de la tradición de Busláev (como continuadores de la cual intervinieron más tarde el académico A. S. Orlov, I. P. Eriomin y D. S. Lijachov), no veían obras de arte, sino «monumentos». El hecho de que el científico perdiera la vivencia estética inmediata del texto, era entendido como una circunstancia favorable. El científico no debía reconstruir la vivencia estética de textos extraños, sino apartarse de ella incluso cuando examinaba textos afines. Entonces la obra se convertiría en un monumento, y el investigador se elevaría a las cumbres del estudio positivo de la misma. La *Historia de la novela rusa* de V. V. Sipovski mostró a qué conducía eso.

El siguiente paso de avance en el estudio de la literatura masiva se dio en la década de 1920. Los frustrados intentos de los sociólogos de identificarla con la corriente democrática en la

⁷ El mecanismo de neutralización, desde luego, trabaja también aquí, por ejemplo: en los casos en que el alto arte se orienta conscientemente al arte «masivo» —cfr. la afición a lo primitivo, a las formas arcaicas de la literatura o a la poesía infantil.

⁸ A. N. Veselovski, *Istoricheskaia poetika*, Leningrado, Judozhestvennaia literatura, 1940, pág. 43.

⁹ *Ibidem*, pág. 44.

literatura rusa, al mismo tiempo que desacreditaban los valores culturales superiores como ajenos al pueblo desde el punto de vista clasista, contribuían poco al avance del manejo del problema. Mucho más fructífera fue la aspiración de una serie de científicos a examinar la *interacción* entre los aspectos masivo y cimero de la historia de la literatura. Precisamente así planteó la cuestión y. M. Zhirmunski en el libro *Byron y Pushkin*, en el que la exigencia de un «amplio estudio de la *literatura masiva* de la época» se ligaba a la demanda de que se estudiara la interacción de ésta con los procesos de la «alta» literatura. B. M. Eijenbaum y V. Shklovski hicieron una serie de observaciones interesantes al respecto. Al mismo tiempo, I. N. Tyniánov creó una teoría coherente en la que el mecanismo de la evolución literaria estaba determinado por la influencia y la sustitución funcional recíprocas de su capa «de arriba» y su capa «de abajo». En la creación verbal no canonizada, que se halla fuera de los límites de la legitimada por las normas literarias, la literatura extrae recursos de reserva para las soluciones innovadoras de las épocas futuras.

A pesar de cierto simplismo del esquema propuesto por Tyniánov, a él le pertenece el indiscutible honor de haber realizado la primera tentativa de describir el *mecanismo* del movimiento diacrónico de la literatura. La cumbre del examen de la dinámica de la literatura como lucha, tensión entre la «cima» y el «fondo» culturales, neutralización de esa tensión en textos ambivalentes y correlación de ese proceso con la evolución general de la cultura, sigue siendo hasta hoy, indiscutiblemente, el libro *La obra de François Rabelais y la cultura popular del Medioevo y el Renacimiento* de M. M. Bajtín.

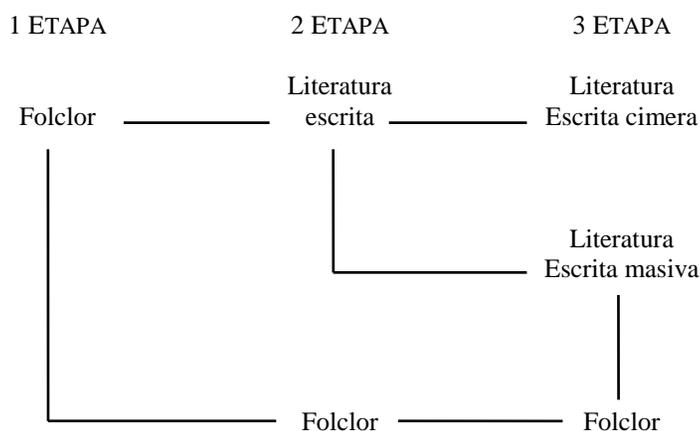
El concepto de literatura masiva es un concepto sociológico (en términos de semiótica: «pragmático»). Conciérne no tanto a la estructura de uno u otro texto, como al funcionamiento social del mismo en el sistema general de los textos que constituyen una cultura dada. Así pues, este concepto, en primer lugar, define la *actitud* de una u otra colectividad hacia un determinado grupo de textos. Una misma obra puede, desde un punto de vista, ser incluida en este concepto, y desde otro, ser excluida de él. Así, la poesía de Tiútchev, desde el punto de vista de Pushkin, era un hecho de la literatura masiva; Belinski catalogaba en ésta a Baratynski. Sin embargo, para nosotros, Tiútchev no entra en ella, del mismo modo que no entraba en ella Baratynski para Pushkin. V. Petrov, a pesar del juicio irónico y circunspecto de Novíkov en *Ensayo de un diccionario histórico de escritores rusos*, era incluido por sus contemporáneos entre las cumbres de la literatura. Pushkin, en un poema recitado por él en un examen de pase de grado del liceo en el año 1815, de todos los poetas rusos mencionó, al caracterizar el siglo XVIII, sólo dos nombres: Derzhavin, que estaba presente ahí mismo, y Petrov, poniéndolos uno al lado del otro. A Derzhavin ni siquiera le pasó por la cabeza ofenderse o replicar, aunque el sentido de la jerarquía poética estaba muy desarrollado en él.

¡Oh, siglo estrepitoso de disputas,
Testigo de la gloria de los rusos!
Viste cómo Orlov, Rumiántsev y Suvórov,
Descendientes temibles de los eslavos,
Como un Perún zeusino robaron la victoria;
De sus audaces hazañas, con miedo, se asombraba el mundo;
Derzhavin y Petrov a los héroes una canción les pulsaron
Con las cuerdas de sonoras liras.

Para nosotros, Petrov es un claro ejemplo de la literatura masiva del siglo XVIII. También Jeráskov experimentó un traslado análogo.

El concepto de literatura masiva supone, en calidad de antítesis obligatoria, cierta cultura cimera. Hablar de literatura masiva con respecto a textos no separados con arreglo al rasgo distintivo de la propagación, el valor, la accesibilidad, el modo de fijación o de conservación, o de alguna otra manera (por ejemplo, con respecto al folclor), evidentemente, no tiene sentido. Por lo

visto, se puede proponer el siguiente esquema de la complicación del paradigma de los textos artísticos:



Así pues, en la tercera etapa la literatura masiva es el folclor de la palabra escrita y la palabra escrita del folclor. A menudo desempeña el papel de depósito en el que esos dos grupos de textos intercambian valores culturales (aunque, desde luego, existe también un intercambio directo). En el siglo XX el desarrollo de los medios de comunicación masiva y la complejidad de los destinos de la conciencia popular crean entre esos grupos relaciones especiales e introducen nuevos factores cuyo examen no es objeto del presente trabajo.

La literatura masiva debe poseer dos rasgos distintivos que están en contradicción entre sí. En primer lugar, debe representar una parte de la literatura que esté más extendida que otras desde el punto de vista cuantitativo. Al examinar los rasgos distintivos «más extendida — menos extendida», «más leída — menos leída», «más conocida — menos conocida», la literatura masiva recibirá caracterizaciones más fuertes. Por consiguiente, en determinada colectividad se tendrá plena conciencia de ella como una literatura de plena valía cultural y poseedora de todas las cualidades necesarias para funcionar estéticamente. Sin embargo, en segundo lugar, en esa misma sociedad deben estar vigentes y activas las normas e ideas desde el punto de vista de las cuales esa literatura no sólo recibiría una valoración extraordinariamente baja, como literatura «mala», «burda», «caduca», o, por algún otro rasgo distintivo, sería excluida, rechazada, calificada de apócrifa, sino que también sería como si inexistente del todo.

A veces esa misma condición de excluido aumentará el interés por el texto. Así, por ejemplo, en la época de Pushkin el lector trataba como con dos jerarquías paralelas de valores poéticos: una —la oficial— se extendía a la literatura impresa; la otra, a los cuadernos manuscritos «rechazados»:

Escondí el secreto
 Cuaderno de cordobán.
 Ese rollo precioso
 Durante siglos conservado,
 De un miembro de las fuerzas rusas,
 Un primo hermano,
 Un soldado dragón,
 Recibí como regalo.
 Tú, parece, estás en duda...

No es difícil adivinar;
Sí, son obras
Que despreciaron la imprenta...¹⁰.

Las relaciones entre esos grupos podían establecerse por las más diversas vías. Así, la literatura masiva puede copiar a la «alta», creando una variante de ella, simplificada y traducida a un lenguaje mucho más primitivo. En los materiales del *lubok*¹¹ lituano se observa muy bien esa aspiración a imitar la «alta» pintura de tipo barroco. El poema masivo del romanticismo ruso de principios de la década de 1820 canoniza las normas del «poema sureño» de Pushkin, convirtiéndolas en un estereotipo.

También es posible otra actitud, en cuya base no se halla la aspiración a asemejarse a la alta literatura, sino una lucha con ésta, pero dentro de los límites de las normas estructurales generales, extraídas de esa misma alta literatura. En este caso surgen parodias del tipo de «Servicio a la taberna» del siglo XVII o de los poemas heroicómicos del siglo XVIII. En este caso la literatura masiva se concibe a sí misma como la alta literatura vuelta especularmente con un sistema invertido de valoraciones axiológicas¹².

Surgen las reglas de la literatura «rechazada», sus clásicos y sus estereotipos. Así, en la literatura rusa del siglo XVIII y principios del siglo XIX, mientras que las normativas de la alta poesía suponían el puesto del «cantor sublime», del bardo, del flagelo de los vicios, al que en diversos momentos pretendieron Derzhavin o Kapnist, Gnédich o Ryléev, esa misma posición tenía un peculiar doble en la esfera que ahora estamos examinando (del mismo modo que el santo medieval tenía, fuera de la jerarquía oficial, un doble en la persona del loco vidente y mendicante [*iurodivogo*]). Era una figura elevada y anecdótica a la vez. Poeta y borracho, autor de elevadas odas y sátiras, por una parte, y de poesía de taberna, por la otra, cuya biografía ya en vida se convertía en epos anecdótico; con su conducta él consolidaba y parodiaba a la vez las normas de la alta poesía. El hecho de que ese puesto nunca estuviera vacante, y lo ocupara ora Barkov, ora Kostrov, ora Milónov, por lo visto, no es casual. Basta, por ejemplo, con que comparemos los apuntes de Pushkin sobre esos tres literatos para convencernos de que tenemos ante nosotros una misma estilización de biografía. Se crea la leyenda biográfica que regula la percepción de los hechos de la vida de esos poetas por parte del auditorio, y, posiblemente, también la propia conducta de ellos en la vida cotidiana.

(XVI)

El satírico Milónov vino una vez a ver a Gnédich, borracho como era su costumbre, harapiento y desgredado. Gnédich se puso a hacerle exhortaciones. Conmovido, Milónov empezó a llorar y, señalando el cielo, dijo: «Allí, allí hallaré recompensa por todos mis sufrimientos...» «Mi hermano» —le replicó Gnédich—, «mírate en el espejo: ¿te van a dejar entrar ahí?».

(XXI)

Jeráskov respetaba mucho a Kostrov y prefería su talento al suyo propio. Eso honra mucho su corazón y su gusto. Kostrov vivió algún tiempo en casa de Jeráskov, quien no lo dejaba emborracharse. Kostrov se cansó de eso. Un día desapareció. Se lanzaron a buscarlo por todo Moscú y no lo hallaron. De repente Jeráskov recibió de él una carta enviada desde Kazán. Kostrov le daba las gracias por todas sus bondades, pero, escribía el poeta, la libertad es para mí

¹⁰ A. S. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii*, t. 1, pág. 99.

¹¹ *Lubok*: xilografía popular en madera de tilo. [*N. del T.*]

¹² Cfr. I. M. Lotman y B. A. Uspenski, «O semioticheskom mehanizme kul'tury», *Trudy po znakovym sistemam*, t. 5, Tartu, 1971.

lo más precioso. [...] Cuando llegaban los días de festejos, buscaban a Kostrov por toda la ciudad para que compusiera versos, y de costumbre lo hallaban en la taberna o en casa del sacristán, un gran borracho, con el cual tenía una estrecha amistad.

(XLVII)

Sumarókov respetaba mucho a Barkov como crítico instruido y agudo y siempre le exigía su opinión a propósito de sus obras. Barkov vino una vez a ver a S[umarókov]. «¡Sumarókov, gran hombre! ¡Sumarókov, el poeta ruso número uno!» —le dijo. Regocijado, Sumarókov mandó inmediatamente que le sirvieran vodka, y eso era justamente lo que quería Barkov. Se emborrachó bien. Y, al salir, le dijo: «Alexandr Petróvich, te mentí: el poeta ruso número uno soy yo, el número dos es Lomonósov, y tú no eres más que el número tres». Sumarókov por poco lo mata¹³.

No es difícil notar que, en todos estos apuntes que conservan claros rasgos de leyenda oral, la imagen del poeta elevado (Sumarókov — Jeráskov — Gnédich) es una y está contrapuesta a su antípoda (Barkov — Kostrov — Milónov). Al mismo tiempo, el doble «bajo» posee rasgos del hermano menor de los cuentos fantásticos populares: a pesar de su posición despreciada, es mejor que su «antípoda» de alto rango y lo vence (constituye una excepción el episodio con Milónov en que la función de bromista ingenioso es entregada a Gnédich, y el discurso patético, a Milónov).

Como en la mayoría de los epos cuentísticos, la victoria consiste en una frase ingeniosa: el héroe del «fondo» es más libre en su conducta. No por casualidad la iniciación en el «fondo» de la cultura (cfr. el papel de los bastidores teatrales, los gitanos, la bohemia artística, la «libertad campestre» —las salidas periódicas «al seno de la naturaleza»: a la hacienda en el caso del habitante de la ciudad que era terrateniente, a la casa de campo en el caso del habitante de la ciudad que era funcionario—) es percibida como una liberación de cierto sistema de prohibiciones, un traslado a la esfera de otra conducta, más libre. Puesto que la alta cultura se concibe a sí misma como el dominio de la máxima organización, la literatura del «fondo» se le presenta como esfera de libertad, dominio de una reducida convencionalidad, lo cual puede interpretarse como sinceridad, naturalidad, y obtener la cualidad de un superior atractivo (cfr. la comparación de la canción gitana y la ópera en «Cadáver viviente» de L. Tolstoi).

Puesto que a veces los principios de organización de la literatura del «fondo» son normas que en la precedente etapa histórica eran propias de la literatura cimera, pueden presentarse curiosas paradojas históricas. Así, en las décadas de 1830 y 1840 el «fondo» literario estaba representado por el romanticismo, es decir, por el sistema estético que en principio tenía una actitud negativa hacia la literatura masiva y estaba orientado a lo excepcional y lo «genial». Al mismo tiempo, la «cima» literaria estaba representada por la escuela natural (y más ampliamente: gogoliana) con su orientación a la «narrativa de entretenimiento» y la masividad. La «cima» escogió para sí conscientemente como modelo las formas genéricas que se valoraban como pertenecientes al «fondo» literario (cfr. la afirmación de Belinski de que un defecto de la literatura rusa es que, teniendo escritores geniales, no tiene narrativa de entretenimiento [*belletristika*], y la apelación de los principales literatos al género del *ocherk*), y el «fondo» se modeló a sí mismo por el patrón de la «cimeridad» (cfr. la conducta marcadamente prosaica de Pechorin y la sublime de Grushnitski).

El mecanismo de la vida literaria viva supone la presencia y la lucha de esas dos tendencias. La victoria de una de ellas significaría el estancamiento de la literatura como un todo. Si nos hemos detenido más detalladamente en la correlación entre la «cima» y el «fondo» de la literatura no ha sido, en modo alguno, porque éste sea el único o siquiera el más importante de los mecanismos de oposición binaria de la organización interna de la literatura. No menos esencial es la oposición «propio — ajeno»: el sistema «propio» sincrónicamente organizado de la cultura experimenta

¹³ A. S. Pushkin, *op. cit.*, t. 12, págs. 159-170. (Cfr. también el fragmento «Barkov zasporil odnazhdy s Sumarokovym».)

constantemente una acción perturbadora no sólo de parte de la realidad, sino también de otras culturas. Aquí es posible la irrupción de textos aislados (en este estadio del contacto la cultura ajena es percibida como caótica, no poseedora de *su propia* organización), la recepción del sistema de los textos ajenos; sin embargo, este sistema se construye en las entrañas de la cultura propia con arreglo al principio de asimilación u oposición a él (por ejemplo, el «Coro sobre el mundo invertido», en el que la vida «en ultramar» es una imagen satírica de la vida invertida especularmente en Rusia; la aguda crítica de Occidente, tan característica de muchos publicistas rusos de la Rusia del siglo XIX, está ligada en considerable medida al hecho de que la construcción de la utopía de un «mundo invertido» precedió al conocimiento del Occidente burgués real). Por último, comienza una interacción con el sistema de la cultura ajena. Pero, puesto que, como hemos visto, la literatura, en principio, no es monofacética, del repertorio presentado por la cultura que se recibe se pueden hacer también las más diferentes elecciones.

Así pues, también aquí nos encontramos, no con una suma inmóvil de textos colocados en los estantes de una biblioteca, sino con conflictos, tensión, «juego» de diferentes fuerzas organizadoras.

Podríamos detenemos en esa tensión interna que es creada en la literatura de la Edad Moderna por la coexistencia simultánea de los versos y la prosa, por los diversos tipos de repulsiones y asimilaciones que se producen entre ellos. Pero eso ya se ha hecho a menudo. La creación de una lista exhaustiva de las oposiciones propias de la literatura como *mecanismo único* es una tarea del futuro. Pero esa tarea ya es realizable y, más aún, es vitalmente actual: sin su realización son imposibles la comparación tipológica de las literaturas y la construcción de una historia de la literatura mundial. Sin embargo, el cumplimiento de esta tarea no es el objetivo del presente trabajo, cuyos propósitos son mucho más modestos. Hemos tratado de mostrar que la literatura como un todo dinámico no puede ser descrita en los marcos de una sola ordenación. La literatura existe como una determinada multiplicidad de ordenaciones, cada una de las cuales organiza sólo una u otra esfera de ella, pero aspira a extender el dominio de su influencia lo más ampliamente posible. En «vida» de tal o cual etapa histórica de la literatura, la lucha de esas tendencias constituye la base de lo que hace posible expresar en la literatura los intereses de las diferentes fuerzas sociales, la contienda de las concepciones morales, políticas o filosóficas de la época.

Cuando comienza un nuevo momento histórico, el carácter activamente modelizante de la literatura se manifiesta, en particular, en que ésta crea activamente su pasado, escogiendo de la multiplicidad de las organizaciones del ayer una sola y canonizándola (así el Renacimiento escogió una Antigüedad simplificada). Este proceso es facilitado por el hecho de que cada una de las tendencias en lucha afirma, por móviles polémicos, su propia universalidad. En el proceso de semejante canonización por la ciencia histórica, los textos mismos se transforman, puesto que en la literatura del ayer existían como partes de un conjunto, elementos de un mecanismo, y ahora se vuelven únicamente representantes de una época.

Sin embargo, comienza una nueva etapa histórica de la cultura, y los científicos de las siguientes generaciones descubren un nuevo rostro de los textos al parecer hace mucho estudiados, asombrándose de la ceguera de sus predecesores y sin ponerse a pensar en qué dirán sobre ellos mismos los siguientes estudiosos literarios. Entretanto, esa sorprendente capacidad de los textos artísticos de dar material para continuos nuevos descubrimientos debería atraer la atención, puesto que en ella se manifiestan algunos rasgos esenciales de la organización de la literatura como mecanismo sincrónico.

El arte canónico como paradoja informacional¹

En la poética histórica se considera establecido que hay dos tipos de arte. Partimos de esto como de un hecho demostrado, puesto que confirman esa idea un abundante material histórico y una serie de consideraciones teóricas. Un tipo de arte está orientado a los sistemas canónicos (el «arte ritualizado», el «arte de la estética de la identidad»), y el otro, a la violación de los cánones, a la transgresión de las normas prescritas de antemano. En el segundo caso, los valores estéticos surgen, no como resultado del cumplimiento del indicador de una norma, sino como consecuencia de las transgresiones del mismo.

A veces se ha puesto en duda la posibilidad de la existencia de un arte «extracanónico». Al hacerlo, se señalaba que los objetos únicos, que no se repiten, no pueden ser comunicativos, y que toda «individualidad» e «irrepetibilidad» de las obras de arte surge como resultado de la combinación de un número relativamente pequeño de elementos completamente estandarizados. Y en lo que concierne al «arte canónico», arte orientado al cumplimiento de las reglas y los indicadores de normas, su existencia es un hecho tan evidente y, diríase, bien estudiado, que a los investigadores a veces se nos escapa el carácter paradójico de uno de los principios básicos de nuestro enfoque del mismo.

Se supone que es del todo evidente que un sistema que sirve a la comunicación, que tiene un léxico limitado y una gramática normalizada, puede ser equiparado a la lengua natural y estudiado por analogía con ésta. Así surgió la tendencia a ver en los tipos canónicos de las artes análogos de las lenguas naturales.

Como han señalado numerosos investigadores, existen épocas culturales enteras (entre ellas catalogan, por ejemplo, la era del folclor, el Medioevo y el clasicismo) en que el acto de la creación artística consistía en el *cumplimiento* de las reglas, y no en su violación. En más de una ocasión se ha descrito este fenómeno (con respecto al Medioevo ruso, por ejemplo, en los trabajos de D. S. Lijachov). Es más: precisamente en el estudio de los textos de este tipo la descripción estructural logró sus éxitos más notables, puesto que a ellos, según parece, se les pueden aplicar en la mayor medida los procedimientos del análisis del texto lingüístico general.

El paralelo con las lenguas naturales parece enteramente oportuno en este caso. Si suponemos que hay tipos especiales de arte que están totalmente orientados a la realización del canon, tipos especiales de arte cuyos textos son la realización de reglas preestablecidas y cuyos elementos significativos son elementos de un sistema canónico dado de antemano, entonces es completamente natural equipararlos al sistema de la lengua natural, y los textos artísticos que se crean en ese caso, a los fenómenos del habla (en la oposición saussureana «lengua — habla»).

¹ «Kanonicheskoe iskusstvo kak informatsionnyi paradoks», en la recopilación *Problemy kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve. Azii Afriki*, Moscú, Nauka, 1973, págs. 16-22. Reproducido en I. M. L. *Izbrannye stat'i*, Tallin, Alexandra, 1992, t. 1. páginas 243-247. [N. del T.]

Entretanto, este paralelo —al parecer, tan natural— genera determinadas dificultades: el texto en una lengua natural se realiza con una completa automatización del plano de la expresión —el cual, para los participantes del trato mediante el lenguaje, carece de todo interés independiente— y la máxima libertad del contenido del enunciado. Los textos artísticos pertenecientes a la estética de la identidad, desde este punto de vista se construyen con arreglo al principio diametralmente opuesto: en ellos el campo del mensaje se canoniza al máximo, y la «lengua» del sistema conserva su carácter no automatizado. En vez de un sistema con un mecanismo automatizado (y por eso imperceptible) capaz de transmitir casi cualquier contenido, ante nosotros se halla un sistema con un campo fijado de contenido y un mecanismo que conserva el carácter no automático, o sea, que es percibido constantemente en el proceso del trato.

Cuando hablamos de arte, particularmente del arte del así llamado tipo ritualizado, lo primero que salta a la vista es que el campo del mensaje está fijado. Si en la lengua rusa, china o cualquier otra se puede hablar de cualquier cosa, en el lenguaje de los cuentos de hadas se puede hablar solamente de determinadas cosas. Aquí resulta completamente distinta la proporción de automatización de la expresión y del contenido.

Es más: mientras que los hablantes en la lengua natal, que la emplean sin errores, correctamente, no la notan, mientras que ella está completamente automatizada y la atención está concentrada en la esfera del contenido, en el dominio del arte no puede producirse una automatización del sistema codificador. De lo contrario, el arte dejará de ser arte. Ocurre, pues, una cosa muy paradójica. Por una parte, realmente tenemos un sistema que recuerda mucho la lengua natural y es atestiguado por un enorme número de textos, un sistema con un tipo canonizado estable de codificación, y por otra, ese sistema se porta de una manera extraña: no automatiza su lenguaje y no posee libertad de contenido.

Así se produce una situación paradójica: con una semejanza, diríase, completa entre el esquema comunicacional de la lengua natural y el de la «poética de la identidad», el funcionamiento de los sistemas tiene un carácter diametralmente opuesto. Esto hace suponer que el paralelo entre los tipos de comunicación lingüísticos generales y el esquema comunicativo, por ejemplo, del folclor, no agota algunas formas esenciales de la organización artística de esas variedades de las artes.

¿Cómo, pues, puede ocurrir que un sistema compuesto de un número limitado de elementos con tendencia a la estabilización máxima de los mismos y con rígidas reglas de combinación tendientes al canon, no se automatice, es decir, conserve la informatividad como tal? La respuesta sólo puede ser una: al describir una obra del folclor, de la literatura medieval, o cualquier otro texto basado en la «estética de la identidad», como una realización de ciertas reglas, sacamos una sola capa estructural. Del campo visual, por lo visto, escapan las acciones de los mecanismos estructurales específicos que aseguran la desautomatización del texto en la conciencia de los oyentes.

Imaginemos dos tipos de mensajes: uno, una nota; el otro, un pañuelo con un nudito hecho para acordarse de algo. Ambos están destinados a una lectura. Sin embargo, la naturaleza de la «lectura» será profundamente peculiar en cada caso. En el primero, el mensaje está encerrado en el propio texto y puede ser extraído de él por completo. En el segundo, el «texto» sólo desempeña una función mnemotécnica. Debe recordar lo que el que recuerda sabe hasta sin ese texto. En este caso, es imposible extraer el mensaje del texto.

El pañuelo con el nudito puede ser comparado con muchas especies de textos. Y aquí es preciso recordar no sólo la «carta hecha en cuerda», sino también los casos en que el texto gráficamente fijado no es más que un peculiar asidero para la memoria. Desempeñó ese papel el *aspecto* de las páginas del Salterio para los sacristanes analfabetos del siglo XVIII, que leían los salmos de memoria, pero sin falta mirando al libro. Según el autorizado testimonio del académico I. I. Krachkovski², en virtud de las particularidades del modo de escribir los elementos de lenguaje

² *Koran*, trad. y coment. de I. I. Krachkovski, Moscú, 1963, pág. 674.

[grafika], la lectura del Corán en determinadas etapas de su historia suponía el conocimiento *previo* del texto. Pero, como veremos más adelante, es preciso ampliar considerablemente el círculo de semejantes textos.

La recordación no es más que un caso particular. Entrará en una clase más vasta de mensajes en los que la información no estará contenida en el texto ni, correspondientemente, será extraída de él por el receptor, sino que, por una parte, se hallará fuera del texto, pero, por otra, demandará la presencia de determinado texto como condición indispensable para su manifestación.

Se pueden examinar dos casos de aumento de la información que posee tal o cual individuo o colectividad. Uno es la recepción de afuera. En este caso, la información es elaborada en alguna parte afuera y es transmitida en un volumen constante al receptor. El segundo se organiza de otro modo: de afuera se recibe sólo una determinada parte de la información, que desempeña el papel de un excitante que provoca el incremento de la información dentro de la conciencia del receptor. Este autoincremento de la información, conducente a que lo amorfo en la conciencia del receptor se vuelva organizado estructuralmente, denota que el destinatario desempeña un papel mucho más activo que en el caso de la simple transmisión de determinado volumen de informaciones.

En el caso en que estamos ante la recepción de un excitante informativo, éste es, por lo regular, un texto rigurosamente regulado que contribuye a la autoorganización de la persona que recibe. Las reflexiones hechas con el acompañamiento del ruido de las ruedas, de una música acompasada, rítmica; el estado de ánimo contemplativo provocado por la observación de motivos decorativos regulares o de dibujos geométricos completamente formales; la acción fascinante de las repeticiones verbales: todos esos son los ejemplos más sencillos de ese género de aumento de la información interna bajo la influencia de la acción organizadora de la información externa.

Podemos suponer que en todos los casos relacionados con el arte perteneciente a la «estética de la identidad» tropezamos con manifestaciones complicadas de ese mismo principio.

La paradoja que antes hemos señalado halla entonces una explicación. Al comparar el folclor y el arte medieval, por una parte, y la poética del siglo XIX, por otra, resulta claro que en esos casos el texto gráficamente fijado tiene relaciones diferentes con el volumen de información encerrado en la obra. En el segundo caso, —por analogía con los fenómenos de la lengua natural— encierra toda la información de la obra (del mensaje); en el primero, sólo una parte insignificante de ella. Aquí el carácter superordenado del plano de la expresión conduce a que el vínculo entre la expresión y el contenido pierda la univocidad inherente a las lenguas naturales y empiece a construirse según el principio del nudito y el recuerdo ligado a éste.

El receptor de una obra del siglo XIX es ante todo un oyente: está orientado a recibir información de un texto. El receptor del mensaje artístico folclórico (y también del medieval) sólo está colocado en condiciones favorables para prestarse oídos a sí mismo. No es sólo un oyente, sino también un creador. A esto precisamente está ligado el hecho de que un sistema tan canónico no pierda la capacidad de ser informacionalmente activo. El oyente del folclor recuerda más bien al oyente de la pieza musical, que al lector de la novela. La literatura fue generada no sólo por la aparición de la escritura, sino también por la reestructuración de todo el sistema del arte según el modelo del esquema del trato lingüístico general.

Así pues, en un caso la «obra» es igualada al texto gráficamente fijado: tiene fronteras firmes y un volumen relativamente estable de información; en el otro, el texto fijado gráficamente o de otra manera no es más que la parte más perceptible sensorialmente de la obra, pero no la fundamental. La obra requiere de una interpretación complementaria, de una inserción en algún contexto considerablemente menos organizado.

En el primer caso el impulso formopoyético consiste en la equiparación del sistema semiótico dado a una lengua natural; en el segundo, a la música.

En estos dos tipos de construcción de los textos artísticos, la correlación entre la obra de arte y la realidad que la interpreta tiene un carácter esencialmente diferente: mientras que en la poética de tipo realista la identificación del texto y la vida presenta la complejidad mínima (la mayor tensión creadora la requiere la creación del texto), en aquellas obras de la «estética de la identidad» en que

ocurre tal identificación (el texto puede estructurarse también como construcción puramente sintagmática que supone sólo una interpretación semántica facultativa, no más obligatoria que, por ejemplo, las imágenes visuales en la música que no es de programa)³, esa identificación representa el acto más creador y puede estructurarse con arreglo al principio de la máxima desemejanza o de cualesquiera otras reglas de interpretación, establecidas solamente para el caso dado.

Así pues, mientras que el texto descanonizado actúa como una fuente de información, el canonizado actúa como un excitante de ésta. En los textos organizados según el modelo de la lengua natural, la estructura formal es un eslabón mediador entre el destinador y el destinatario. Desempeña el papel de canal por el que se transmite la información. En los textos organizados según el principio de la estructura musical, el sistema formal representa el contenido de la información: ésta es transmitida al destinatario y reorganiza de una manera nueva la información que ya hay en la conciencia de éste, recodifica la personalidad del mismo.

De esto se deriva que, al describir los textos canonizados sólo desde el punto de vista de su sintagmática interna, sacamos una capa extraordinariamente esencial, pero no la única, de la organización estructural. Queda todavía la interrogante: ¿qué significaba el texto dado para la colectividad que lo creó?, ¿cómo funcionaba? Esta interrogante es tanto más difícil cuanto que a menudo es imposible responderla partiendo del texto mismo. Los textos del arte del siglo XIX encierran en sí mismos, por lo regular, indicaciones de su función social. En los textos del tipo canonizado, por lo regular no hay tales indicaciones. Tenemos que reconstruir la pragmática y la semántica social de esos textos exclusivamente sobre la base de fuentes externas con respecto a ellos.

Cuando se está resolviendo la cuestión sobre de dónde surge la información en los textos cuyo sistema completo es, por convenio, predecible (porque precisamente el aumento de la predecibilidad constituye una tendencia de los textos canonizados), es preciso tomar en cuenta lo siguiente:

En primer lugar, se deben distinguir los casos en que la orientación al canon no pertenece al texto como tal, sino a nuestra interpretación de éste.

En segundo lugar, se debe tomar en cuenta que entre la estructura del texto y la interpretación de esa estructura en el metanivel del contexto cultural general puede haber divergencias esenciales. No sólo los distintos textos, sino también las culturas enteras pueden interpretarse como orientados al canon. Pero, en este caso, la rigurosidad de la organización en el nivel de la autointerpretación puede ser compensada por una avanzada libertad en el nivel de la construcción de los textos particulares. La discrepancia entre la autointerpretación ideal de la cultura y la realidad textual de ésta deviene en ese caso una fuente complementaria de información.

Así, por ejemplo, los textos del fundador del movimiento ruso de la *staroobriadchestvo*⁴, el protopope Avvakum, son interpretados por él mismo como orientados al canon. Es más: la lucha por una cultura que se estructurara como cumplimiento de un riguroso sistema de reglas dadas de antemano, constituía su programa de vida y su programa literario. Sin embargo, los textos reales de Avvakum se estructuran como violaciones de las reglas y cánones de la literatura. Esto les permite a los investigadores, colocando la obra en diferentes contextos de un plano más general (a veces bastante arbitrariamente), interpretarla ora como la de un «tradicionalista», ora como la de un «innovador».

Podemos mencionar otro ejemplo. El régimen estatal de Pedro I se consideraba a sí mismo regular. La época planteó la exigencia de un «Estado regular» y los ideales de la máxima normalización de todo el régimen de vida. El Estado fue reducido a una determinada fórmula y a

³ La música de programa (*musique à programme*) es aquella que se propone ilustrar un tema preciso. [N. del T.]

⁴ (Del ruso «*staryi obriad*», viejo ceremonial) corriente religiosa representada por una serie de sectas que surgieron como resultado del cisma eclesiástico en la Rusia del siglo XVII y que aspiraban a conservar viejas reglas eclesiásticas y regímenes de vida conservadores (S. I. Ózhegov, *Slovar' russkogo iazyka*, Moscú, Sovetskaia Entsiklopediia, 1973). [N. del T.]

unas determinadas relaciones numéricas hasta en los proyectados canales de la Isla de Vasíliev (que así y todo no fueron construidos), hasta en la tabla de los rangos⁵. Pero es que si del nivel de la autoevaluación del régimen estatal de Pedro I pasamos al nivel de la actividad administrativa, nos tropezaremos con algo diametralmente opuesto a la regularidad. Pues ni aun así se creó siquiera un Código, mientras que en la Rusia anterior a Pedro I los códigos [*sudebniki*] se componían fácilmente. El régimen estatal posterior a Pedro I no creó ninguna codificación jurídica. Lo único que se creó fue el Código, una edición en muchos tomos —un precedente que debía sustituir al sistema codificado ausente.

Así pues, se debe tener en cuenta que la autoevaluación de una cultura como cultura orientada a la codificación no siempre es objetiva. También hay que tener en cuenta que el metanivel y el nivel del texto a veces tienden a coincidir, a la equivalencia de la correlación, y a veces todo lo contrario.

El arte canónico desempeña un enorme papel en la historia general de la experiencia artística de la humanidad. Dudo que tenga sentido considerarlo como cierto estadio inferior o ya dejado atrás. Y tanto más esencial es plantear la cuestión de la necesidad de estudiar no sólo su estructura sintagmática interna, sino también las fuentes de informatividad ocultas en él, que le permiten a un texto en el que, diríase, todo es conocido de antemano, devenir un poderoso regulador y constructor de la persona y la cultura humanas.

⁵ Lista de rangos introducida por Pedro I. [*N. del T.*]

Literatura y mitología¹

(con ZARA G. MINTS)

La correlación entre la literatura escrita y la mitología, el grado de proximidad de éstas y su tendencia al acercamiento o al alejamiento constituyen una de las caracterizaciones fundamentales de todo tipo de cultura. El trato constante entre esos dos dominios de la actividad cultural, observable en toda la extensión histórica accesible a nuestro estudio, puede transcurrir de manera directa, en la forma de «trasvase» del mito a la literatura (menos estudiado, y sin embargo indiscutible, es el proceso inverso —la penetración de la literatura en la mitología—, particularmente notable en la esfera de la cultura masiva del siglo XX, pero observable también antes, en las épocas del romanticismo y del barroco y en capas culturales más antiguas) y de manera mediata: a través de las artes plásticas, del ritual, y, en los últimos siglos, a través de las concepciones científicas de la mitología, las doctrinas estéticas y filosóficas, y la folclorística. La interacción entre la literatura como hecho de orden artístico y el mito, para el cual la función estética no es más que uno de sus aspectos, tiene lugar de manera particularmente activa en la esfera intermedia del folclor. La poesía popular, por su tipo de conciencia, tiende al mundo de la mitología, pero, como fenómeno de arte, se adhiere a la literatura. La doble naturaleza del folclor hace de él, desde este punto de vista, un mediador cultural, y las concepciones científicas del folclor, al devenir un hecho de cultura, ejercen una extraordinaria influencia sobre los procesos que nos interesan.

La correlación entre el mito y la literatura artística (escrita) puede ser examinada en dos aspectos: evolutivo y tipológico.

El aspecto evolutivo establece la idea del mito como un determinado estadio de la conciencia, que precedió históricamente al surgimiento de la literatura escrita, la cual lo releva en el sentido estadal y cronológico-real. Por eso, desde este punto de vista, la literatura sólo tiene trato con formas destruidas, vestigiales, del mito y contribuye activamente ella misma a esa destrucción. El mito penetra en los textos literarios artísticos en la forma de trozos de los que no se ha tomado conciencia, que han perdido ya su significado inicial, que son imperceptibles para el propio autor y sólo reviven bajo la mano del investigador. Desde este punto de vista, el mito y la literatura (en igual medida, y en general, el arte de las épocas «históricas») están sujetos únicamente a contraposición, y no a confrontación, puesto que nunca coexisten en el tiempo. La aplicación de la idea hegeliana de la tríada a la concepción estadal generó la idea de un tercer estadio, en el cual se realizará la síntesis en la forma de un «arte mitológico» de la contemporaneidad. Esta idea, que se

¹ «Literatura i mifologuiia», en *Semeiotiké Trudy po znakovym sistemam*, núm. 13, Tartu RiiklikU Ulikooli Toimetised, Tartu, 1981, págs. 35-55. [N. del T.]

remonta a Wagner, ha ejercido una influencia extraordinariamente fuerte en las teorías estéticas y el arte del siglo XX.

El aspecto tipológico supone la revelación de la especificidad de cada uno de esos fenómenos sobre el fondo del sistema opuesto. En este caso, tanto la mitología, con el arte que surge sobre su base, por una parte, como la cultura de la época de la escritura, con el arte perteneciente a ella, por la otra, son concebidas como mundos culturales independientes, inmanentemente organizados desde el punto de vista estructural. El enfoque tipológico no revela rasgos distintivos sueltos, sino el principio mismo de la organización y funcionamiento de éstos en el contexto social de la sociedad humana, la orientación del papel organizador con respecto a la persona y a la colectividad.

Sólo se pueden conseguir resultados fructíferos cuando se recuerda que a cada uno de esos enfoques le corresponde únicamente un determinado aspecto del objeto que es modelizado, el cual en su complejidad real encierra la posibilidad de ambos modos de modelización científica (y, probablemente, también de una serie de otros). Es más: puesto que todo objeto cultural sólo puede funcionar a condición de que su mecanismo sea heterogéneo y semióticamente polígloto, la modelización científica debe incluir una esencial multiplicidad de constructos descifrantes. Desde este punto de vista, es posible imaginarse la «mitología» y la «literatura», no como dos formaciones que nunca están presentes conjuntamente en una misma unidad de tiempo, que se suceden y que sólo se pueden confrontar en la cabeza del investigador, sino como dos tendencias complementarias, cada una de las cuales supone desde tiempos inmemoriales la presencia de la otra y sólo en contraste con ella toma conciencia de sí misma y de su especificidad. Entonces el «estadio mitológico» se presenta ante nosotros no como un periodo de ausencia de «literatura» (es decir, de fenómenos que tipológica y funcionalmente son del mismo género que nuestro concepto de «literatura»), sino como un tiempo de dominación absoluta de la tendencia mitológica en la cultura. En este periodo los portadores de la cultura la describirán para sí en términos y conceptos de un metalenguaje elaborado sobre la base de la mitología, como resultado de lo cual los objetos no mitológicos desaparecerán de su descripción. Mientras que tal cuadro tiene un carácter hipotético, el opuesto se halla casi ante nuestros ojos: la ciencia positivista del siglo XIX pensaba que a la mitología se la debía buscar únicamente en los pueblos arcaicos o en el pasado remoto, al tiempo que no la veía en la cultura europea contemporánea, puesto que el metalenguaje escogido por ella daba la posibilidad de examinar exclusivamente textos «cultos» escritos. Y si profundizamos en el tiempo cien años más, veremos que la conciencia europea de la época del racionalismo se absolutizó a sí misma en tal medida, que el mito era equiparado a la «ignorancia» y era eliminado del todo como objeto de examen. Esto es tanto más digno de atención, cuanto que precisamente el siglo XVIII europeo resulta una época extraordinariamente mitógena.

La contraposición de la mitología y la literatura es expresión de una de las oposiciones estructuropoyéticas fundamentales de la cultura.

Podemos presentar un modelo idealizado de la cultura humana como un modelo de intercambio y conservación de información con dos canales, en el cual por uno de los canales se transmiten comunicados discretos, y por el otro, comunicados no discretos (debemos subrayar que se trata de un modelo ideal: en los textos de la cultura humana realmente existentes sólo podemos hablar de la dominación relativa de los principios de construcción discretos o no discretos). La constante interferencia, la creolización y la traducción recíproca de textos de esos dos tipos le garantizan a la cultura (junto con la transmisión y la conservación de la información) la posibilidad de cumplir su tercera función fundamental: la elaboración de nuevos comunicados.

Los textos discretos se descifran con la ayuda de códigos basados en el mecanismo de las semejanzas y las diferencias y de las reglas de despliegue y repliegue del texto. Los textos no discretos se descifran sobre la base del mecanismo del iso- y el homeomorfismo, en lo cual desempeñan un papel enorme las reglas de la identificación directa, cuando dos textos diferentes desde el punto de vista del desciframiento discreto son considerados no como semejantes en algún respecto, sino como un mismo texto. Desde este punto de vista, los mitos pueden ser incluidos entre los textos en que domina el principio no discreto, mientras que en la literatura predominará el

carácter discreto. Sin embargo, en ambos casos el carácter discreto y el no discreto sólo desempeñan el papel de cierta base estructural, que en una serie de casos puede, en una capa secundaria, convenirse en su contrario (así, en la poesía la capa primaria —la lengua natural— es claramente discreta, pero de ella, como de un material, se crea la totalidad artística secundaria, vinculada a una brusca elevación del papel de los elementos no discretos de la construcción).

Una propiedad del mito por todos reconocida es su subordinación a un tiempo cíclico: los acontecimientos no tienen un despliegue lineal, sino que sólo se repiten eternamente en cierto orden dado, mientras que los conceptos de «principio» y «fin», en esencia, no son aplicables a ellos. Así, por ejemplo, la idea de que es «natural» empezar una narración por el nacimiento del personaje (dios, héroe) y terminarla con su muerte, así como, en general, el destacar el lapso entre el nacimiento y la muerte como un segmento significativo, pertenecen enteramente a la tradición no mitológica. En el mito se puede empezar la narración tanto por la muerte y el entierro, que es equiparado a la siembra de un grano en la tierra, como por el nacimiento (la salida del germen de la tierra). La cadena muerte — *trizna*² — entierro (despedazamiento, devoramiento, soterramiento, toda entrada de un cuerpo muerto o de una parte de él en un espacio cerrado y oscuro entrada del grano en la tierra = entrada del semen masculino en la mujer, o sea, el acto de la concepción) — nacimiento (=renacimiento) — florecimiento — decadencia — muerte — nuevo nacimiento (= renacimiento, renovación), puede ser contada a partir de cualquier punto, y, en igual medida, todo episodio supone la actualización de toda la cadena. La narración de tipo mitológico no se construye según el principio de la cadena, como es típico del texto literario, sino que se enrolla, como un repollo, en el que cada hoja repite con ciertas variaciones todas las demás, y la repetición infinita de un mismo núcleo de *sujet* profundo se enrolla en un todo abierto a nuevos crecimientos. El principio del isomorfismo, llevado al límite, reducía todos los *sujets* posibles al *Sujet* Único, que era invariante para todas las posibilidades mitonarrativas y para todos los episodios de cada uno de ellos. Sería posible remitirse al bien conocido hecho del isomorfismo entre las ceremonias nupciales y las funerarias en una serie de pueblos (tras esto se halla el isomorfismo entre la muerte y el nacimiento, puesto que cada uno de esos actos es considerado como un momento dual de muerte-concepción y resurrección-nacimiento)³, o a la observación de S. M. y N. L. Tolstoi (en material de Polesia) sobre el isomorfismo entre la estructura del ritual diario y la del ciclo del calendario y entre las de ambos y la del ciclo del año en su totalidad. Este mismo principio conducía a que en el nivel del código mitológico toda la variedad de los roles sociales en la vida real «se enrollara» —en el caso ideal— en un único personaje. Aquellas propiedades que en un texto no mitológico intervienen

² En los antiguos eslavos: actos ceremoniales y banquete en memoria del difunto. [*N. del T.*]

³ En relación con esto, el padre-hijo se presenta como el único ser que ha muerto y renacido, y como contraparte del cual interviene la esposa-madre; *cfr.* la identificación del marido y el hijo en un himno matrimonial védico:

¡Dale a ella diez hijos!
¡Convierte al mando en el onceno!

(*Rigveda, izbrannye guimny*, traducción, comentarios y artículo introductorio de T. Ia. Elizarénkova, Moscú, 1972, pág. 212; *cfr.* T. Ia. Elizarénkova, A. Ia. Syrkin, K analizu indiiskogo svadebnogo guimna [*Ragveda X, 85*]), *Trudy po znakovym sistemam*, II, Tartu, 1965). *Cfr.* en *Povesti vremennyjlet*, cuando se expone la historia bíblica, la frontera entre los tiempos legendarios e históricos atraviesa así: Ot sego nachasha oumirati synove pred' ottsem'. Pred' sim' bo ne bé oumiral' syn' pred' ottsem', no otets' pred' synom' (*Pol. sobr. russkijktopisei*, t. 1, Moscú, 1962, col. 92). Mientras que la muerte del padre precede inevitablemente a la muerte del hijo (en la situación no reducida la muerte del padre coincide con la concepción y precede al nacimiento del hijo), es evidente que ellos son un solo ser, pero si el padre puede sobrevivir al hijo, tenemos ante nosotros una ruptura con la conciencia mitológica, y la persona se identifica con el individuo, y la vida, con el segmento de existencia entre el nacimiento y la muerte. El redactor de anales es cristiano, y vence el concepto de la muerte mediante la esperanza de la resurrección y la vida eterna (*cfr.* en *Siovo o Zakone i Blagodati* de Ilarión: Vstani, nési umerl', nést' bo tilpo umrêti', vérovavshu y', Jrista, zhivota vsemu miru'', en N. K. Gudzii, *Jrestomatiipao drezmei russkoi literature XI-X VII vekov*, Moscú, 1952, pág. 32). A diferencia de esta opinión, el mitologismo arcaico no vence la muerte, sino que niega ese concepto.

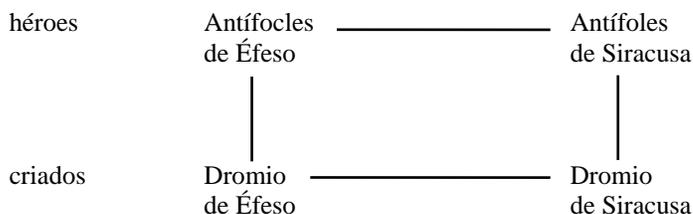
como contrastantes y mutuamente excluyentes y se encarnan en personajes enemigos, dentro de los límites del mito pueden identificarse en una única imagen ambivalente.

La esfera de la narración mitológica en el mundo arcaico está rigurosamente limitada en el espacio y en el tiempo, formando una estructura ritualizada, sumida en el mar de la existencia práctica cotidiana de la colectividad. Los textos que se creaban en cada una de esas esferas de la actividad humana, eran profundamente distintos, tanto desde el punto de vista estructural como desde el funcional. Los textos mitológicos se distinguían por un alto grado de ritualización y narraban sobre el orden original del mundo, las leyes de su surgimiento y existencia. Los acontecimientos de que se hablaba en esos cuentos, una vez que habían tenido lugar, se repetían invariablemente en la invariable rotación de la vida universal. Los participantes de esos acontecimientos eran los dioses o los primeros hombres, los fundadores del linaje. Esos cuentos se fijaban en la memoria de la colectividad con la ayuda del ritual, en el cual, probablemente, una parte considerable de la narración no se realizaba con los medios empleados para contar verbalmente, sino por la vía de la demostración gestual, las representaciones ceremoniales y las danzas temáticas acompañadas de canto ritual. En su forma inicial, el mito no se contaba, sino que se ejecutaba en la forma de una compleja representación dramática ritual en la que la narración verbal no era más que un componente particular.

Otro de los tipos de textos que eran creados por la colectividad concernía a la vida cotidiana. Eran comunicados puramente verbales (desde luego, dentro de los límites del inevitable sincretismo del trato verbal, gestual y mímico-entonacional que es característico de la forma oral del discurso). A diferencia de los textos de tipo mitológico, que narraban acerca de la ley —acerca de lo que ocurrió una vez y desde entonces tenía lugar ininterrumpidamente, o sea, acerca del orden «correcto» del mundo—, estos comunicados contaban sobre los excesos, sobre «lo incorrecto» —sobre lo que ocurrió una vez y no debía repetirse. Los comunicados de este género estaban calculados para una percepción instantánea, no había necesidad de fijarlos en la memoria de la colectividad. No obstante, si surgía la necesidad de recordar, de fijar en la conciencia de las generaciones el recuerdo de algún exceso extraordinariamente importante —hazaña o crimen—, era natural recurrir al aparato de memoria colectiva elaborado por el mecanismo de los textos mitológicos. En el plano de la expresión, eso conducía a una reorganización del comunicado sobre la base del mecanismo sincrético del ritual; y en el plano del contenido, a la mitologización del episodio histórico dado. En el curso de ese proceso de influencia mutua, ambos sistemas de partida sufrían una profunda transformación. Por una parte, el comunicado de la vida cotidiana (= comunicado histórico, comunicado sobre asuntos humanos) se saturaba de elementos de organización supralingüística, se volvía no una cadena de palabras-signos, sino un signo único, complejamente organizado: un texto. Por la otra, el material mitológico, leído desde la posición de la conciencia de la vida cotidiana, se transformaba bruscamente: se introducían en él el carácter discreto del pensamiento verbal, los conceptos de «principio» y «fin», la linealidad de la organización temporal. Eso conducía a que las hipóstasis del Personaje Único dispuestas en diversos niveles de la organización del mundo, empezaran a ser percibidas como imágenes diferentes. Así aparecieron los héroes trágicos o divinos y sus dobles cómicos o demoníacos. La destrucción de la conciencia isomórfica condujo a que todo personaje mitológico único pudiera ser leído como dos o más héroes hostiles entre sí. Precisamente en este momento los héroes del mito (que, en realidad, desde la posición mitológica, son Un Héroe, y sólo al ser recodificados en un sistema discreto se convierten en una multitud de héroes) se hallaron en complejas relaciones incestuosas o ligadas a asesinatos.

El resultado más evidente del despliegue lineal de los textos cíclicos fue la aparición de los personajes-dobles. Desde Menandro, el drama alejandrino y Plauto hasta Cervantes y Shakespeare y —pasando por los románticos, Gógol y Dostoievski— hasta las novelas del siglo XX se extiende la tendencia a dotar al héroe de un compañero de viaje-sosia, y a veces incluso de todo un haz-paradigma de compañeros de viaje. Que en todos esos casos tenemos ante nosotros el despliegue de

un único personaje, es un hecho que se puede demostrar con el ejemplo del esquema de las comedias de Shakespeare. En *La comedia de las equivocaciones*:



Puesto que ambos Antífoles y ambos Dromio son gemelos, y los criados y los señores viven dos variantes de un mismo desarrollo de *suje*t, es evidente que tenemos ante nosotros la desintegración de una única imagen: los héroes homónimos son el resultado de la desintegración de una única imagen con arreglo al eje de la sintagmática, y los de nombre diferente, con arreglo al eje paradigmático. Al traducirlas de regreso al sistema cíclico, estas imágenes deben «plegarse» formando una sola persona: la identificación de los gemelos, por una parte, y de la pareja de los dobles cómico y «noble», por la otra, conducirán de manera natural a ello. La aparición de los personajes-dobles —resultado del desmenuzamiento de la imagen mitológica, en el curso del cual los diferentes nombres del Único se volvieron diferentes personas— creaba un lenguaje de *suje*t mediante cuyos recursos se podía contar sobre los acontecimientos humanos y darles sentido a los actos humanos.

La creación de un dominio de convergencia de los textos mitológicos y los textos narrativos históricos y de la vida cotidiana condujo, por una parte, a la pérdida de la función mágico-sacra propia del mito, y, por la otra, al desvanecimiento de las tareas directamente prácticas que se les habían atribuido a los comunicados del segundo género.

La intensificación de la función modelizante y el aumento de la significación estética, que antes sólo había desempeñado un papel subalterno con respecto a las tareas sacras o prácticas, condujeron al nacimiento de la narración artística. Para comprender el sentido de esta convergencia, hay que tener en cuenta que ambos impulsos iniciales —la visión continua-no-discreta del mundo y la modelización verbal- discreta del mismo— poseen un enorme valor intelectual-cultural. La importancia del segundo para la historia de la conciencia humana no requiere aclaraciones. Pero tampoco el primero está ligado exclusivamente a la mitología, aunque precisamente en la mitología alcanzó un enorme desarrollo y devino un factor de la cultura universal. Precisamente en la conciencia de este tipo se elaboraron las ideas sobre los isomorfismos y otros morfismos, que desempeñaron un papel decisivo en el desarrollo de la matemática, la filosofía y otras esferas del saber teórico. «Nada le proporciona mayor deleite al matemático que el descubrir que dos cosas que él antes consideraba absolutamente diferentes, resultan matemáticamente idénticas, isomorfas» — escribe W. W. Sawyer, remitiéndose después a las palabras de Poincaré: «La matemática es el arte de llamar cosas diferentes con un mismo nombre»⁴. Últimamente se han realizado tentativas de vincular la conciencia continua-no-discreta a la actividad del hemisferio derecho del encéfalo, y la verbal-discreta, a la del izquierdo. A la luz de lo dicho, resulta claro que la influencia mutua de las conciencias cíclica-continua y lineal-discreta se produce en todo el curso de la cultura humana y constituye una particularidad del pensamiento de los hombres como tal. Eso hace que la influencia del pensamiento mitológico sobre el lógico y viceversa, así como la convergencia de ambos en la esfera del arte, sean un factor constante de la cultura humana. Ese proceso transcurre de manera diferente en las diversas etapas históricas de ésta, puesto que en diversas épocas culturales el peso

⁴ W. W. Sawyer, *Preliudiia k matematike*, Moscú, 1965, pág. 16.

de cada uno de los tipos de conciencia es diferente. De manera muy aproximativa podemos decir que en la época anterior a la escritura dominaba la conciencia mitológica (y, en general, la cíclica-continua), mientras que en el periodo de las culturas con escritura ella se vio casi aplastada en el curso del impetuoso desarrollo del pensamiento lógico-verbal discreto.

Se pueden distinguir cuatro momentos en la historia de la influencia de la mitología sobre el arte: 1) La época de la creación de los epos; 2) El surgimiento del drama; 3) El surgimiento de la novela; 4) El nacimiento del cine artístico. El primer caso y el tercero son un traslado de modelos mitológicos al mundo discreto del arte verbal, como resultado de lo cual surge la narración verbal (en el primer caso todavía ligada a la declamación recitativa, y en el tercero, en forma pura). El segundo caso y el cuarto están ligados a la conservación del lenguaje no discreto de los movimientos corporales, a la representación actuada [*igrovoe*], a la tendencia a la síntesis de muchos canales; es decir, conservan elementos del ritual mitonarrativo, aunque, al entrar en síntesis con el arte verbal desarrollado, le conceden un puesto importante a la narratividad discreta. Así pues, el epos y la novela pueden ser considerados un desplazamiento del mito a la esfera de la narratividad histórica y de la vida cotidiana; y la representación teatral y el cine, un traslado en sentido contrario: de los textos históricos y de la vida cotidiana a la esfera de la mitología. El primer proceso se caracteriza por la segregación de un exceso —un caso, un episodio, un suceso, que, al ser separados en una totalidad aparte, delimitada por un marco espacial en la pintura, por el principio y el fin en el arte verbal, forman una «novedad» que hay que comunicarle a alguien: una *novella*. Una cadena de tales episodios-novelle forma una narración. En los casos en que tenemos un texto acumulativo del tipo de «La casa que construyó Jack», abierto a una prolongación⁵, estamos ante la victoria del principio de la narratividad. Sin embargo, por regla general, la cadena de *sujet* no forma una secuencia mecánica de segmentos, sino que se constituye en una totalidad orgánica, con un principio y un fin marcados y una no-equivalencia funcional de los episodios. Momentos intermedios entre la unión mecánica de los segmentos y la completa fusión de éstos en un segmento único de un nivel más alto son el epos —que vivió ya una etapa de ciclización y elaboración uniformadora—, la novela de caballería o la picaresca, y también los ciclos de cuentos «policiales» y detectivescos. Aquí el todo es claramente isomorfo respecto al episodio; y todos los episodios, respecto a cierta invariante común. Así, por ejemplo, en *Tristán e Isolda*, ordenado por Bédier, todos los episodios de combate (el combate de Tristán con Morolt el Irlandés, el combate de Tristán con el dragón irlandés, el combate de Tristán con el gigante) representan variantes de un único combate, como ha mostrado convincentemente O. M. Freidenberg. Sin embargo, el análisis de la escena del combate de Tristán e Isolda revela una semejanza más compleja de las escenas de combate y de amor, y la repetición de los nombres (Isolda de Rizos de Oro e Isolda de Blancas Manos) revela el paralelismo de las dos situaciones invertidas: las relaciones no platónicas de Tristán con Isolda —esposa del rey Mark— y las relaciones platónicas de éste con Isolda —su esposa. Pero también Tristán —hijo que nació después de la muerte del padre (o sea, un padre renacido) — y el rey Mark, su tío (el tío es lo contrario del padre, lo cual, de acuerdo con las leyes de la conciencia cíclica, significa la identificación de los mismos; cfr. la correlación análoga entre el padre y el tío en *Hamlet*), son variantes de una única protoimagen mitológica. Por último, a través de casi todos los episodios de *Tristán e Isolda* pasa el motivo del cambio de ropa, de la conversión, de la aparición bajo una fisonomía ajena, o sea, el motivo de la muerte y el renacimiento, lo cual se

⁵ Modelos de texto abierto a un crecimiento en el final pueden ser el cuento maravilloso folclórico [*skazka*] acumulativo, la novela folletinesca de los periódicos, el propio periódico como texto global, los anales (la crónica); un ejemplo de texto aumentado por el principio puede ser el álbum de inicios del siglo XIX, que había que llenar a partir del final —existía incluso la creencia de que el que llenara la primera página moriría. Este tabú «era abolido» por el hecho de que el álbum, por regla general, se regalaba con la primera hoja ya llena (la mayoría de las veces con un dibujo que podía no ser considerado una inscripción). De lo contrario, la primera hoja era llenada por el propietario del álbum. Las demás personas que escribían lo llenaban del final hacia el principio (la última página era asignada a las personas más cercanas). Sin embargo, todo texto «abierto» a pesar de todo, es un texto y puede ser examinado como una unidad que lleva cierto comunicado general.

reduce a la oposición ↔ identificación del amor y la muerte, que atraviesa la totalidad. Sin embargo, el asunto no se reduce, en modo alguno, a descubrir en el texto de Bédier «vestigios» mitológicos: las repeticiones, semejanzas y paralelos señalados no son trozos de un mito olvidado que perdió su sentido, sino elementos activos de la construcción artística del texto que nos es dado realmente. El entrelazamiento de las repeticiones crea en el texto lineal cierta ciclicidad secundaria, que condiciona la posibilidad de reforzar los rasgos de mito, de crear una mitología cortesana secundaria, lo que, en particular, se pone de manifiesto en la facilidad con que el todo se desintegra en episodios, con que los episodios se unen en un todo y con que surgen variantes de los episodios —efectos típicos del isomorfismo de cada episodio con respecto al texto íntegro. La intensificación secundaria de los rasgos del mitologismo da un impulso a la complicación de la estructura narrativa y conduce el arte de la narración artística a un nuevo nivel, más alto. La creación secundaria de textos descifrables con la ayuda de códigos basados en los morfismos, puede tener una orientación dominante al plano de la expresión o al plano del contenido. Como ejemplo de lo primero puede servir *La Divina Comedia* de Dante: la mitología profunda de la triplicidad y la trinidad, que se halla en la base del contenido filosófico de la trilogía, es señalada con ayuda de un sistema extraordinariamente consecuente de isomorfismo: *terzina* — *canción* — *poema* — *trilogía*; el isomorfismo de las partes y el todo en la organización arquitectónica del universo dantesco, en el que cada nueva parte no es *otra* con respecto a las precedentes, sino idéntica o contraria a ellas, crea una compleja no-linealidad de la expresión, que, sin embargo, no es más que una encarnación de una estructura continua y compleja del contenido. Un ejemplo de lo segundo pueden ser los textos narrativos que por su apariencia son de una índole diametralmente opuesta. En el nivel de la organización arquitectónica externa la novela picaresca produce la impresión de un amontonamiento caótico de episodios ligados casualmente. Tal construcción modeliza el caos de la vida, presentada desde las posiciones de la novela picaresca como una lucha desordenada de voluntades humanas de orientaciones opuestas, lucha en la cual tiene la razón el que venció, y vencen el azar y la energía humana liberada de las «trabas» de la conciencia. Así pues, la carencia de organización —desde luego, secundaria y dotada artísticamente de sentido— deviene una ley del plano de la expresión de tal novela. Sin embargo, es evidente que la novela se construye como una cadena de episodios —de «picardías»—, y todos están contruidos con arreglo a un modelo claramente invariante: estado calamitoso — encuentro con el «tonto» (= hombre virtuoso) — engaño — éxito — inesperado infortunio inmotivado (con frecuencia encuentro con un pícaro más hábil, un «hombre inteligente») — regreso a la situación calamitosa inicial. Tal invariante hace que sean semejantes no sólo todos los episodios entre sí, sino también cada uno de ellos al todo. En cambio, el *sujet* adquiere el carácter de un aumento infinito de episodios de un mismo tipo. Así, por ejemplo, en *Moll Flanders* de D. Defoe la larga cadena de matrimonios y aventuras amorosas de la heroína, ensartados uno tras otro, se halla en franca contradicción con la orientación protocolar, seca, a la verosimilitud de la vida cotidiana, acorde con los hechos, orientación característica de la poética de esa novela en su totalidad. Toda tentativa de identificar el tiempo de la novela con el tiempo lineal real revela enseguida la convencionalidad y la repetición cíclica del primero: los acontecimientos que se describen no son más que variaciones de Un Acontecimiento.

Las manifestaciones de las influencias de la conciencia mitológica sobre la literatura y el arte de la era moderna son variadas, aunque, por regla general, no se tiene conciencia de ellas. Así, la convicción de Rousseau de que en el destino de cada individuo se reproduce una y otra vez el sistema del contrato social y de la eterna robinsonada del Hombre y el Otro Hombre, generó una abundante literatura con evidentes rasgos de mito. Fuera de este mito, las primeras partes de *La nueva Eloísa* (I-III), con su apología de la pasión libre, y las últimas (TV-VI), que glorifican la santidad de los lazos familiares, parecen mutuamente contradictorias. Sin embargo, para el lector que estaba sumido en la atmósfera de ese mito, todo era comprensible: al principio están ante el lector dos Hombres cuya conducta es dictada por las leyes del derecho natural, es decir, por la Libertad y la Felicidad (las leyes del mundo exterior les son impuestas a la fuerza, y en su conflicto

con ellas los héroes también pueden apelar a los «derechos naturales del hombre»); pero al final de la novela los héroes forman una microsociedad cuyas leyes ellos reconocen voluntariamente como obligatorias para sí; en estas condiciones, ellos, según Rousseau, renuncian al título de Hombre, adquiriendo los derechos y obligaciones del Ciudadano. Ahora, ya no es la Libertad, sino la Voluntad General la que regula sus actos, y Julia deviene una esposa virtuosa, y Saint-Preux, un amigo fiel. A través de toda la novela, así como a través del texto de *Emilio*, se ve la historia del Primer Hombre y la Primera Sociedad, al margen de los cuales no se puede descifrar la idea de Rousseau. Esto reduce numerosos textos a una invariante estable, equiparándolos entre sí y, al mismo tiempo, subrayando su isomorfismo con respecto al mito del siglo XVIII sobre el Hombre y el Ciudadano en su totalidad.

Las diferentes épocas históricas y los diferentes tipos de cultura distinguen diversos acontecimientos, personalidades y textos como mitógenos. El indicio más evidente (aunque también el más externo) de ese papel mitogenerador es el surgimiento de ciclos de textos que se desintegran en episodios isomorfos, libremente aumentables (series de cuentos sobre agentes policíacos secretos, delincuentes incapturables, ciclos de anécdotas dedicadas a determinadas personalidades históricas, etc.). La esencia mitológica de semejantes textos se manifiesta en que el héroe escogido por ellos resulta un demiurgo de cierto mundo convencional que, sin embargo, se impone al auditorio en calidad de modelo del mundo real. La cultura masiva, con su tendencia a las generalizaciones simplistas, es un terreno extraordinariamente remunerador para la creación de mitos. En esto se pone de manifiesto una particularidad pragmática de los textos mitopoéticos y mitológicos: a diferencia de las obras no mitológicas, en las que entre el texto y el auditorio, entre el que crea (= el ejecutante) y el que recibe, pasa una frontera precisa, los textos de la clase mitológica incitan al auditorio a la cocreación y no pueden funcionar sin la coparticipación activa de éste. Esto le confiere al proceso de transmisión-recepción, no el carácter de un intercambio de comunicados discretos, sino la fisonomía de una representación continua-no-discreta (cfr. la diferencia de la conducta del público en el teatro y en la barraca de feria, la coparticipación considerablemente mayor de los espectadores en el cine que en el teatro, en la iglesia que en la conferencia, etc.). Todo lo dicho explica por qué la incorporación al mundo de los valores estéticos de capas de cultura a las que hasta entonces se les asignaba un puesto en las estructuras axiológicas inferiores, se acompaña, por regla general, de un aumento de la mitologización en la orientación general de la cultura dada. Todas estas circunstancias pueden explicar el fenómeno de la alta mitogenidad del cine en todas sus manifestaciones —desde las cintas comerciales masivas hasta las obras maestras del arte cinematográfico. En esto, desde luego, son fundamentales el sincretismo del lenguaje artístico del cine y la gran importancia que tienen en este lenguaje los elementos no discretos. Sin embargo, también desempeñan un papel otros factores, más particulares: la técnica del rodaje con primeros planos limita considerablemente las posibilidades de los procedimientos teatrales del maquillaje. Esto conduce a que en el cine el actor aproveche los datos «naturales» de su apariencia externa, lo que inevitablemente convierte en un ciclo los diferentes filmes con un mismo actor, haciendo que se los perciba como variantes de cierto papel único, de un modelo invariante de caracteres. Si este carácter, por su importancia, tiende a la universalización, surgen los mitos cinematográficos por el estilo de «el mito de Gabin» y otros, que descienden de la pantalla y adquieren una vida cultural más amplia. La mitología de James Bond, Tarzán y Drácula muestra una unión con la cultura de masa. Sin embargo, se podría señalar también un proceso contrario: en evidente antítesis al mito hollywoodense del éxito, en cuyo centro estaba invariablemente el «hombre de éxito», que pone de manifiesto la prosperidad como ley universal de la vida, Chaplin creó el mito del fracasado, el epos grandioso del hombre inhábil, que no consigue lo que se propone, «desafortunado». Apoyándose en la poética del cuento maravilloso folclórico de hadas [*volshhebnaia skazka*] con su obligatorio triunfo final del tonto sobre los inteligentes, del débil sobre los fuertes y del inhábil sobre los hábiles, Charlie Chaplin creó una humana mitología cinematográfica del siglo XX. El vínculo con la cultura de masa —el circo y el melodrama— le aseguró a sus filmes otra cualidad mitogeneradora

esencial. En esa misma dirección obraba también la imagen-máscara del propio Charlie-Charlot que atravesaba casi todos los filmes.

Los antes señalados modos de influencia del mito sobre el arte, al igual que las tendencias de orientación contraria, se realizan, en lo fundamental, espontáneamente, al margen de la orientación subjetiva de los autores de los textos, y la conciencia mitológica misma adquiere aquí formas que en la acepción habitual del lenguaje cotidiano y en la acepción histórico-tradicional no se relacionan con el mito. Sin embargo, el examen del problema demanda también un análisis de aquellos vínculos y alejamientos entre arte y mitología de los que se ha tomado conciencia subjetivamente. Las complejas interrelaciones entre la mitología y el arte continúan a todo lo largo de la historia de su existencia conjunta. En la época anterior a la escritura los monumentos de arte, los textos artísticos, en lo fundamental, entran en la esfera continua-indivisa del mito-ritual como partes constitutivas de éste. La contraposición funcional del arte y el mito surge a cuenta de la posibilidad de una «lectura» no mitológica de los textos mitológicos y, por lo visto, se forma en la época de la escritura. La capa de la cultura, después del surgimiento de la escritura y de la creación de los más antiguos estados, se caracteriza por el vínculo directo entre el arte y la mitología. Sin embargo, la diferencia funcional, que en esta etapa se manifiesta de manera particularmente aguda, determina que el vínculo aquí se convierta en reinterpretación y lucha. Los textos mitológicos, por una parte, son en este periodo la fuente fundamental de *sujets* en el arte, y, por lo tanto, precisamente ellos son los que definen los tipos de codificación socialmente significativa de las situaciones y conductas de la vida. Sin embargo, por otra parte, la mitología arcaica se concibe como algo precultural y sujeto a un ordenamiento, a una puesta en sistema, a una nueva lectura. Esta lectura se realiza desde las posiciones de una conciencia ya ajena al modo cíclico-continuo de ver el mundo. El mito se convierte en una multitud de cuentos de hadas, en historia sobre los dioses (al mismo tiempo el Héroe Único de muchos nombres de la conciencia mitológica se convierte en una muchedumbre de dioses y personajes de diversos nombres y esencias, que reciben profesiones, biografías y un sistema ordenado de parentesco; las narraciones sobre los demiurgos, los héroes culturales y los fundadores de linajes se disponen como ciclos en epos lineales sometidos al movimiento del tiempo histórico). A propósito, precisamente en esta etapa la narración adquiere el carácter de cuentos sobre las violaciones de prohibiciones fundamentales impuestas por la cultura a la conducta del hombre en el *socium* —las prohibiciones del incesto y del asesinato de parientes—: el héroe muriente-naciente se desintegra en dos personas: el padre y el hijo —y la autonegación de la primera hipóstasis en provecho de la segunda se vuelve parricidio. El ininterrumpido matrimonio del héroe muriente y el héroe renaciente se vuelve unión incestuosa del hijo y la madre. Si, antes, el descuartizamiento del cuerpo y el tormento ritual eran un acto de honor —hipóstasis de la fecundación ritual y garantía del futuro renacimiento—, ahora se vuelven una vergonzosa tortura (el momento de transición está grabado en las narraciones sobre cómo la tortura ritual —despedazamiento, cocción— en unos casos conduce a un rejuvenecimiento, y en otros, a una muerte atroz; cfr. el mito de Medea, las *Leyendas rusas populares* de Afanásiev, núms. 4 y 5, el final de *El caballito jorobado* de Ershov y muchos otros). Así pues, lo que en el mito narraba acerca del orden establecido y correcto de la vida, en una lectura lineal se convirtió en cuentos sobre crímenes y excesos, creando un cuadro del carácter desordenado de las normas morales y las relaciones sociales. Esto les permitía a los *sujets* mitológicos llenarse de variado contenido filosófico- social. El principio inicial del morfismo, si bien se deshacía en esas circunstancias, se manifestó, en cambio, en la historia del pensamiento científico de las sociedades antiguas, dándole un impulso extraordinariamente fuerte al desarrollo de la filosofía y de la matemática —en particular, al de la modelización espacial.

El arte medieval identifica la idea del mito con el paganismo. Precisamente desde ese momento la mitología empieza a ser identificada con la invención falsa, y las palabras derivadas de la palabra «mito» adquieren coloraciones negativas. Al mismo tiempo, precisamente la expulsión del mito del dominio de la verdadera fe facilitó en cierta medida la penetración del mismo como elemento verbal

ornamental en la poesía mundana. Entretanto, dentro de la literatura eclesiástica, la mitología, por una parte, penetraba en la demonología cristiana, fundiéndose con ella, y, por otra, era utilizada como material para hallar profecías cristianas cifradas al leer textos paganos. La desmitologización subjetiva de los textos cristianos (o sea, la expulsión del elemento de la Antigüedad), en realidad, creaba una estructura mitológica extraordinariamente compleja, en la que la mitología cristiana (en toda la riqueza de sus textos canónicos y apócrifos), la compleja mezcla de ideas mitológicas del Mediterráneo helenístico-romano, y los cultos paganos locales de los pueblos recién bautizados de Europa intervenían como elementos constitutivos de un *continuum* mitológico difuso, que estaba sujeto ulteriormente a un ordenamiento en el espíritu de los códigos dominantes de la cultura del Medioevo. Es preciso señalar también que precisamente en el campo de los textos mitopoéticos tuvo lugar en este periodo el más intenso trato entre áreas culturales del Mediterráneo tan fundamentales como la Europa Occidental románico-germánica, el área eurooriental eslavo-bizantina, el mundo del Islam y el Imperio mongol.

El Renacimiento creaba una cultura bajo el signo de la secularización y la descristianización. Esto condujo a un brusco reforzamiento de otros componentes del *continuum* mitológico. La época del Renacimiento generó dos modelos opuestos del mundo: el optimista, tendiente a la explicación racionalista, racional, del cosmos y del *socium*, y el trágico, que recrea la fisonomía irracional y desorganizada del mundo (el segundo modelo «desembocaba» directamente en la cultura del barroco). El primer modelo se construía sobre la base de la mitología antigua racionalmente ordenada; el segundo activaba la «mística inferior» de la demonología popular en mezcla con la ritualística extracanónica del helenismo y el misticismo de las corrientes heréticas colaterales del cristianismo medieval. El primero ejercía una influencia determinante sobre la cultura oficial del «Alto Renacimiento»; el segundo se puso de manifiesto en las visiones de Durero, las imágenes de El Bosco, Matías Grünewald, el *Descenso al infierno* de Pieter Bruegel, las obras de Paracelso y Meister Eckhart, la cultura de la alquimia, etcétera.

La cultura racionalista del clasicismo, al crear el culto de la Razón, concluye, por una parte, el proceso de canonización de la mitología antigua como sistema universal de imágenes artísticas, y, por otra, «desmitologiza» definitivamente esa mitología, convirtiéndola en un sistema de imágenes-alegorías discretas, lógicamente dispuestas. La mitología real del poder del rey, del absolutismo sin control, se racionalizaba, adquiría un carácter razonable y armonioso con ayuda de la traducción al lenguaje de los símbolos poéticos de la mitología antigua.

El romanticismo (y antes que él, el prerromanticismo) planteó las consignas de volverse de la Razón al Mito y de la desacreditada mitología de la Antigüedad greco-romana a la mitología pagano-nacional y cristiana. El «descubrimiento» de la mitología escandinava para el lector europeo, realizado por Malle a mediados del siglo XVIII, el *Ossián* de Macpherson, el folclorismo de Herder, el interés por la mitología eslava en la Rusia de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX, que condujo a la aparición de las primeras tentativas de un enfoque científico de este problema, preparó la irrupción de las imágenes de la mitología nacional en el arte del romanticismo. Al principio del siglo XIX se produce una activación del papel de la mitología cristiana en la estructura general del arte romántico. *Los mártires* de Chateaubriand representan una tentativa de sustituir en la literatura la mitología antigua por la cristiana (aunque el propio hecho de que los textos cristianos sean considerados mitológicos atestigua un proceso muy avanzado de secularización de la conciencia). La aspiración a reavivar la mitología cristiana se manifestó también en los románticos alemanes y en una serie de búsquedas en el dominio de la pintura (sobre el fondo de las búsquedas poco exitosas y en realidad exclusivamente temáticas que realizaron en este dominio los artistas europeos de la primera mitad del siglo XIX; el intento de hacer renacer la técnica y el estilo de la pintura de iconos en la imagen de fondo de altar de A. Ivánov, *Resurrección de Cristo*, es una inesperada visión perspicaz del futuro). En el sistema del romanticismo lograron una propagación considerablemente mayor los estados anímicos de lucha con Dios, que se expresaron en la creación de la mitología demoníaca del romanticismo (Byron, Shelley, Lérmontov). El demonismo de la cultura romántica no sólo devino un traslado externo de las

imágenes de la leyenda del ángel-luchador réprobo caído al arte de principios del siglo XIX, sino que también adquirió, en la conciencia de los románticos, rasgos de una auténtica mitología. La mitología del demonismo generó una enorme cantidad de textos isomorfos entre sí, creó los cánones altamente ritualizados de la conducta romántica, mitologizando la conciencia de toda una generación.

La época de mediados del siglo XIX, impregnada de «realismo» y pragmatismo, estaba orientada subjetivamente a la desmitologización de la cultura y tenía conciencia de sí misma como de un tiempo de liberación del legado irracional de la historia en provecho de las ciencias naturales y de la transformación racional de la sociedad humana. Sin embargo, precisamente en este periodo avanzó sustancialmente y adquirió firmes fundamentos científicos el estudio de la mitología, lo que inevitablemente devino un hecho no sólo de la ciencia, sino también de la cultura general de la época, preparando esa explosión de interés por los problemas del mito que se siguió en la nueva etapa del desarrollo de la cultura y el arte europeos.

El nuevo auge del interés cultural general por el mito se produce en la segunda mitad del siglo XIX, y especialmente a finales de éste y principios del siglo XX. La crisis del positivismo, el desencanto sufrido con la metafísica y las vías analíticas del conocimiento, y la crítica del mundo burgués como mundo carente de héroes y antiestético por excelencia —crítica que viene ya del romanticismo—, generaron tentativas de hacer renacer la sensación arcaica «integral» del mundo, transformadoramente voluntariosa, encamada en el mito. En la cultura de fines del siglo XIX surgen, sobre todo bajo la influencia de R. Wagner y F. Nietzsche, aspiraciones «neomitológicas». Estas son muy variadas por sus manifestaciones, naturaleza social y filosófica, y en muchas cosas conservan su importancia también para toda la cultura del siglo XX (en la ciencia soviética el fenómeno del «neomitologismo» es examinado de la manera más convincente en el trabajo *Poética del mito*, de E. M. Meletinski, Moscú, 1976).

La apelación a la mitología a fines del siglo XIX y principios del siglo XX se distingue esencialmente de la romántica (aunque inicialmente pudo ser interpretada como un «neorromanticismo»). Al surgir *sobre el fondo de la tradición realista* y de la concepción positivista del mundo, a menudo se correlaciona polémicamente con esa tradición, pero siempre se correlaciona con ella de uno u otro modo.

Originariamente la base filosófica de las búsquedas «neomitológicas» en el arte fueron el intuicionismo, en parte el relativismo y —especialmente en Rusia— el panteísmo. Posteriormente las estructuras e imágenes neomitológicas pudieron devenir un lenguaje para cualquier clase de textos artísticos, incluidos los opuestos por su contenido al intuicionismo. Al mismo tiempo, sin embargo, se fue reestructurando también ese mismo lenguaje, creando diferentes tendencias, ideológica y estéticamente muy distantes entre sí, dentro del arte orientado al mito. Además, a pesar de las declaraciones intuicionistas y primitivistas, desde el principio mismo la cultura «neomitológica» resulta altamente intelectualizada, orientada a la autorreflexión y la autodescripción; aquí la filosofía, la ciencia y el arte aspiran a una «síntesis» e influyen unos sobre otros de una manera mucho más fuerte que en las precedentes etapas del desarrollo de la cultura. Así, las ideas de Wagner sobre el arte mitológico como el arte del futuro y las de Nietzsche sobre el papel salvador de la mitologizante «filosofía de la vida» generan la aspiración a organizar *todas* las formas del conocimiento como mitopoéticas (en contraste con la concepción analítica del mundo). Elementos de las estructuras de pensamiento mitológicas penetran en la filosofía (Nietzsche, VI. Soloviov, que deriva de F. Schelling; más tarde los existencialistas), en la psicología (S. Freud, C. G. Jung) en los trabajos sobre el arte (cfr. en particular la crítica impresionista y simbolista —el «arte sobre el arte»). Por otra parte, el arte orientado al mito (los simbolistas, a principios del siglo XX los expresionistas) experimenta atracción por las generalizaciones filosóficas y científicas particularmente amplias, y a menudo las toma abiertamente de las concepciones científicas de la época (cfr. la influencia de la doctrina de C. G. Jung sobre Joyce y otros representantes del arte «neomitológico» en los años 20-30 de nuestro siglo y más tarde). Hasta los trabajos estrechamente

especializados de estudio del mito y de la ceremonia en la etnología y la folclorística (U. Frazer, L. Lévy-Bruhl, E. Cassirer y otros, hasta V. I. Propp y C. Lévi-Strauss), o los análisis de la naturaleza mitológico-ritual del arte en los estudios literarios (M. Bodkin, N. Frye), en igual medida resultan tanto un fruto de la orientación «neomitológica» general de la cultura del siglo XX, como estimuladores de continuas nuevas apelaciones al mito en el arte.

De lo dicho resulta evidente también el vínculo del «neomitologismo» con el panesteticismo — la idea de la naturaleza estética del ser y del mito estetizado como medio para la más profunda penetración en los misterios de éste— y con las utopías panestéticas: para Wagner, el mito es el arte del futuro revolucionario, la superación de la carencia de heroicidad de la vida cotidiana y el espíritu burgueses; para Viacheslav Ivánov, F. Sologub y muchos otros simbolistas rusos de principios del siglo XX, el mito es esa Belleza que es lo único capaz de «salvar al mundo» (F. Dostoievski).

Un rasgo común de muchos fenómenos del arte «neomitológico» era la aspiración a la «síntesis» artística de tradiciones diversas y de diversa orientación. Ya Wagner combinaba en la estructura de sus innovadoras óperas principios mitológicos, dramaturgicos, líricos y musicales de construcción del texto global. En estas circunstancias resultaba natural la influencia mutua entre el mito y las diferentes artes, por ejemplo: la identificación de la repetibilidad de la ceremonia con las repeticiones en la poesía, y la creación, en el cruce de las mismas, de la técnica del *leitmotiv* en la música (la ópera de Wagner), y después en la novela, el drama, etc. Surgían géneros «sincréticos»: la «novela- mito» del siglo XX, las «Sinfonías» de A. Bieli sobre *sujets* mitológicos o que imitaban el mito, en las que se utilizan los principios de la composición sinfónica, y así sucesivamente (cfr. la afirmación posterior de C. Lévi-Strauss acerca de la naturaleza musical sinfónica del mito). Por último, todas esas tendencias a la «síntesis de las artes» encamaron de manera peculiar en el cine a principios del siglo XX.

El renovado interés por el mito se manifestó en tres formas fundamentales. En primer lugar, se intensifica bruscamente la utilización de imágenes y *sujets* mitológicos, que viene del romanticismo. Se crean numerosas estilizaciones y variaciones sobre temas dictados por el mito, la ceremonia o el arte arcaico. Cfr. el papel del tema mitológico en la obra de D. G. Rossetti, E. Burne-Jones y otros artistas prerrafaelitas, en los dramas de los simbolistas rusos como *Prometeo* de Viacheslav Ivánov, *Melanippa el filósofo* o *Famira-kifared* de Inn. Annenski, *Protesilao el difunto* de V. Briúsov, y así sucesivamente. Además, en relación con la salida del arte de los pueblos no europeos a la arena de la cultura mundial, se ensancha considerablemente el círculo de los mitos y mitologías a los que se orientan los artistas europeos. El hecho de que la cultura- del siglo XX esté vuelta hacia lo primitivo, por una parte, introduce en el círculo de los valores el arte infantil, lo que trae consigo el planteamiento del problema de la mitología infantil en relación con el lenguaje y la psicología infantiles (Piajet). Por otra parte, se abren de par en par las puertas ante el arte de los pueblos de África, Asia y América del Sur, que empieza a ser percibido no sólo como un arte de plena valía estética, sino también —en cierto sentido— como norma suprema. De ahí el brusco aumento del interés por la mitología de esos pueblos, en la que se ve un medio de descodificación de las correspondientes culturas nacionales (cfr. la idea de Nazim Hikmet sobre el carácter profundamente democrático del «nuevo arte» del siglo XX, que se libera del eurocentrismo). Paralelamente comienza una revisión de las opiniones sobre el folclor y el arte arcaico nacionales propios; cfr. el «descubrimiento» del mundo estético del icono ruso por N. Grabar, la introducción del teatro y la pintura (letreros, utensilios artísticos) populares en el círculo de los valores artísticos, el interés por las ceremonias, por las leyendas, creencias populares, conjuros y encantamientos, y así sucesivamente. Es indiscutible la influencia determinante de este folclorismo sobre los escritores del tipo de A. Remízov o D. H. Lawrence.

En segundo lugar, también en el espíritu de la tradición romántica, aparece una orientación a la creación de «mitos de autor». Mientras que el escritor realista aspira a tomar conciencia de su cuadro del mundo como un cuadro semejante a la realidad (localizado al máximo históricamente, socialmente, nacionalmente, etc.), los simbolistas, por ejemplo, por el contrario, hallaban la

especificidad de la visión artística en su carácter intencionalmente mitologizado, en su alejamiento de la empiria de la vida cotidiana, de la adscripción temporal o geográfica precisa. Esto es particularmente curioso porque hasta en los simbolistas resultaban objeto profundo de mitologización no sólo los temas «eternos» (el Amor, la Muerte, la soledad del «yo» en el mundo), como fue, por ejemplo, en la mayoría de los dramas de Maeterlinck, sino también precisamente las colisiones de la realidad contemporánea: el mundo urbanizado de la personalidad enajenada y su entorno de objetos y máquinas (*Les Villes tentaculaires* de Verhaeren, el mundo poético de Ch. Baudelaire, el de V. Briúsov, la pintura de Dobuzhinski) o el reino del estancamiento provinciano eternamente inmóvil (*Diablo menor* de F. Sologub). En cambio, el expresionismo (cfr. *R. UR.* de K. Capek) y, en especial, el arte «neomitológico» del segundo y tercer cuarto de nuestro siglo consolidaron definitivamente el vínculo de la poética mitologizante con los temas de la actualidad, con la cuestión de los caminos de la historia humana (cfr., por ejemplo, el papel de los «mitos de autor» en las obras utópicas o antiutópicas actuales).

Sin embargo, la especificidad de la apelación actual a la mitología se manifestó con la mayor brillantez en la creación (a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, pero especialmente en los años 1920-1930 y más tarde) de obras como las «novelas-mitos», y los «dramas-mitos» y «poemas-mitos» del mismo tipo que estas últimas. En estas obras propiamente «neomitológicas», el mito, en esencia, no es ni la única línea de la narración, ni el único punto de vista del texto. Choca, se correlaciona de manera compleja ora con otros mitos (que dan una coloración de la representación distinta de la que él da), ora con temas de la historia y la actualidad. Así son las «novelas-mitos» de Joyce, T. Mann y J. Updike, *Petersburgo* de A. Bieli, etc. La correlación entre lo mitológico y lo histórico en semejantes obras puede ser la más diversa —tanto cuantitativamente (desde las distintas imágenes-símbolos y paralelos dispersos en el texto, que insinúan la posibilidad de una interpretación mitológica de lo representado, hasta la introducción de dos y más líneas de *sujet* de iguales derechos: cfr. *El Maestro y Margarita* de M. Bulgákov) como semánticamente. Sin embargo, el núcleo de la producción literaria «neomitológica» lo constituyen aquellas obras en que el mito interviene en la función de lenguaje-intérprete de la historia y de la actualidad, y estas últimas desempeñan el papel de ese material abigarrado y caótico que es el objeto de la interpretación ordenadora. Así, para comprender el sentido de la concepción artística de *Pedro y Alexei* de Merezhkovski, es preciso ver en las escenas de la sangrienta lucha de Pedro I con su hijo la colisión del Padre-demiurgo y el Hijo-Cordero sacrificado, propia del Nuevo Testamento. Es evidente que aquí el valor cognoscitivo del mito y de los acontecimientos históricos es completamente diferente, aunque las interpretaciones del mito como sentido profundo de la historia en diversos autores pueden estar motivadas de diversas maneras (el mito es el portador de la conciencia «natural», no desfigurada por la civilización, del hombre primitivo; el mito es una representación del mundo de los Protohéroes y los Protoacontecimientos, que solamente varían en las innumerables colisiones de la historia; la mitología es la encarnación del «inconsciente colectivo», según C. G. Jung, y una peculiar «enciclopedia de arquetipos», y así sucesivamente). Por lo demás, la señalada jerarquía de valores en las obras «neomitológicas» no sólo es dada de antemano, sino que también a menudo es destruida en el acto: las posiciones del mito y de la historia pueden no correlacionarse de manera unívoca, y «titular» una dentro de la otra, creando un complejo juego de puntos de vista y a menudo volviendo ingenua la pregunta sobre el verdadero significado de lo representado. Por eso un rasgo distintivo muy frecuente (aunque, no obstante, facultativo) de las obras «neomitológicas» es la ironía —línea que viene en Rusia de A. Bieli, y en Europa, de Joyce. Sin embargo, la multitud de puntos de vista típica de los textos «neomitológicos», sólo en el principio de esa orientación encarna las ideas del relativismo y la incognoscibilidad del mundo; al devenir un lenguaje artístico, adquiere la posibilidad de representar también otras ideas sobre la realidad —por ejemplo, la idea del mundo «multivocal», cuyos significados surgen de una compleja suma de las distintas «voces» y de las correlaciones entre las mismas.

El «neomitologismo» en el arte del siglo XX elaboró también su propia poética, en muchas cosas innovadora —resultado de las influencias tanto de la propia estructura de la ceremonia y del mito, como de las teorías etnológicas y folclóricas actuales. En la base de la misma se halla la concepción cíclica del mundo, el «eterno retomo» (Nietzsche). En un mundo de eternos regresos, en cualquier fenómeno del presente se transparentan sus encarnaciones pasadas y futuras. «El mundo está lleno de correspondencias» (A. Blok) —sólo hay que saber ver en el paso fugaz de innumerables «máscaras» (la historia, la contemporaneidad) el Rostro de la omniunidad mundial que se trasluce en ellas (encamado en el mito). Pero, por eso mismo, también cada fenómeno singular avisa de la existencia de una innumerable multitud de otros: es una imagen [*podobie*], un símbolo de ellos. No es casual que en las fuentes del arte «neomitológico» se hallen los «textos-mitos» simbolistas. Más tarde el simbolismo [*simvolika*] de las obras se complica infinitamente, el símbolo y el objeto de la simbolización intercambian continuamente sus puestos, pero la simbolización sigue siendo un importante componente de la estructura de las obras «neomitológicas».

No menos esencial aquí es el papel de la poética de los *leitmotivs* (de las repeticiones inexactas, que se remontan a través de las estructuras musicales a la ceremonia y crean un cuadro de «correspondencias» del mundo) y de la poética de los mitologemas (reducidos al nombre —la mayoría de las veces al nombre propio— de «trozos» del texto mitológico, que «metafóricamente» comparan fenómenos de los mundos del mito y de la historia, y «metonímicamente» sustituyen situaciones y *sujets* enteros).

Por último, es preciso señalar que en muchas obras del arte «neo- mitológico» desempeñan la función de «mitos» textos artísticos (principalmente de tipo narrativo), y el papel de mitologemas lo desempeñan citas y paráfrasis de esos textos. A menudo lo que es representado se descodifica mediante un complejo sistema de referencias tanto a mitos como a obras de arte. Por ejemplo, en *Diablo menor* de Sologub, el significado de la línea de Liudmila Rutilova y Sasha Plnikov se revela a través de un paralelo con la mitología griega (Liudmila es Afrodita, pero también una Furia; Sasha es Apolo, pero también Dioniso; la escena de la mascarada, en la que la muchedumbre envidiosa por poco despedaza a Sasha, vestido con un traje femenino de mascarada, pero éste se salva «milagrosamente», es una alusión irónica —pero también poseedora de un sentido serio— al mito de Dioniso, que incluye motivos esenciales de éste, como el despedazamiento, el cambio de apariencia, la salvación-resurrección), con la mitología del Antiguo y el Nuevo Testamento (Sasha es la serpiente tentadora), con la literatura antigua (el idilio, *Dafnius* y *Cloe*). Los mitos que descifran esta línea constituyen para Sologub cierta unidad contradictoria: todos ellos subrayan el parentesco de los héroes con el mundo arcaico primigeniamente hermoso. Así la obra «neomitológica» crea un panmitologismo típico del arte del siglo XX, igualando mito, texto artístico, y a menudo también situaciones históricas identificadas con un mito (cfr., por ejemplo, la interpretación de la historia de Azef como «mito de la provocación universal» en *Petersburgo* de A. Bieli). Pero, por otra parte, tal igualación del mito y las obras de arte amplía visiblemente el cuadro general del mundo en los textos «neomitológicos». El valor del mundo arcaico, del mito y del folclor no resulta contrapuesto a los valores del arte de épocas posteriores, sino comparado de manera compleja con los más altos logros de la Cultura mundial.

El progreso técnico como problema culturológico¹

En la historia de la cultura humana los cambios bruscos en el sistema de las ideas científicas y técnicas de la sociedad se producen con frecuencia. Sin embargo, llegan momentos en que esos cambios adquieren un carácter tan omniabarcante, que tienen por resultado un cambio completo de todo el modo de vida de los hombres y de todas sus ideas culturales. A tales periodos se los suele llamar revoluciones científico-técnicas. Al principio de la década de los 60, T. Kuhn, en su entonces ruidoso libro *La estructura de las revoluciones científicas*, escribió: «Al examinar los resultados de las pasadas investigaciones desde las posiciones de la historiografía actual, el historiador de la ciencia puede ceder a la tentación y decir que, cuando los paradigmas cambian, junto con ellos cambia el mundo mismo». «Desde luego —concluye—, todo no es así: [...] fuera de las paredes del laboratorio la vida cotidiana sigue su curso»². Han pasado sólo veinte años, y dudo que en el presente alguien suscriba esa plácida afirmación. Desde luego, en la ciencia y la técnica tienen lugar constantes cambios que dan sólo una lenta acumulación de materiales para explosiones cuyo eco resuena mucho más allá de las paredes de los laboratorios y los gabinetes científicos. ¿Podemos decir que después de la invención del papel, la pólvora, o cuando se produjo la apropiación científica de la electricidad, la vida «fuera de las paredes de los laboratorios» continuó siguiendo «su curso»? Pero también esos cambios, de enormes consecuencias, no son más que etapas intermedias si nos volvemos hacia épocas tan grandes como la «revolución neolítica», la invención de la escritura, la invención de la imprenta³ y la revolución científico-técnica que estamos viviendo ahora.

Los cambios que ocurren en esos periodos tuvieron un carácter tan omnipenetrante, que, literalmente, no se puede mencionar ni un solo aspecto de la historia humana que ellos no hayan tocado de la manera más profunda. Es más: los cambios que tenían lugar en esos periodos afectaban de manera esencial la vida de nuestro planeta como parte del cosmos y, por consiguiente, iban, por sus resultados, mucho más allá de las paredes de los laboratorios.

El estudio de las consecuencias de esas grandes revoluciones adquiere en el presente un carácter no solamente académico. La aspiración a «echar una ojeada en el futuro» es en general propia del hombre. Y adquiere un carácter particularmente agudo en las épocas de crisis. Además,

¹ «Tejnicheskii progress kak kul'turologicheskaia problema», en *Semeioti.ké Trudy po zna.kovym sistemam*, núm. 22, Tartu, Tartu Riiklilcu Ulikooli Toimetised, 1988, páginas 97-116. [N. del T.]

² T. Kuhn, *Struktura nauchnyjrevoliutsii*, Moscú, Progress, 1977, pág. 151.

³ Por grandes que sean las consecuencias de esos inventos, nos servimos de ellos sólo como signos para designar épocas enteras (la época del surgimiento de la sociedad histórica y la época del tránsito del mundo antiguo-medieval al periodo de la historia moderna; a esta última habitualmente la llaman Renacimiento). El hecho de que pongamos de relieve la imprenta tiene un carácter un tanto convencional. [N. del T.]

debemos tomar en cuenta que hasta ahora los pronósticos históricos de largo alcance han resultado poco confiables. La causa de esto se oculta, al parecer, en primer lugar, en que el desarrollo histórico de la humanidad, como estructura de un género especial, encierra mecanismos de reducción de la redundancia. De lo contrario, el multimilenario camino histórico de la humanidad hace mucho tiempo que ya, desde el punto de vista informacional, se habría vuelto redundante y completamente predecible, lo que excluiría fatalista- mente toda actividad. En segundo lugar, el propio carácter complejo de las leyes de la causalidad histórica excluye la posibilidad de predicciones unívocas y obliga a construir con más cautela los modelos futuroológicos como espectro de alternativas. Estas circunstancias nos hacen observar con especial atención los acontecimientos análogos en el pasado. En esos casos podemos estudiar las consecuencias como una realidad dada para nosotros.

El examen de las consecuencias de las grandes épocas de crisis, cuando bajo la influencia de bruscos cambios revolucionarios en la esfera científico-técnica cambiaron completamente al hombre mismo y el mundo que lo rodeaba, conduce ante todo a la conclusión de que las fronteras espaciales de tales cambios se hicieron cada vez más globales y los límites cronológicos se redujeron progresivamente (es decir, los cambios mismos adquirieron un carácter cada vez más impetuoso). Esto significa que, para la psicología del participante ordinario de los acontecimientos, se intensifica progresivamente la vivencia de los cambios como catástrofes- Si hacemos de antemano la reserva de que las conclusiones tendrán un carácter esquemático, que estará condicionado por su carácter mismo de generalización extrema sobre la base de informaciones notoriamente incompletas, ante todo hemos de señalar los cambios revolucionarios en el terreno de la transmisión y conservación de la información. La brusca ampliación de las posibilidades informacionales se reflejaba directamente en la esfera de la organización del trabajo social; y la ampliación de la memoria, en el recuento de los resultados del mismo.

Las consecuencias inmediatas dan muestras de repetición: habiendo recibido en sus manos nuevos recursos poderosos, en los primeros momentos la sociedad aspira a utilizarlos para los viejos fines, ampliando sus posibilidades cuantitativamente. Así, por ejemplo, las civilizaciones anteriores a la escritura no podían organizar un complejo aparato de dirección y por eso se vieron obligadas a limitar sus planes constructivos⁴. La aparición de la escritura (desde luego, en el contexto de otros cambios sociales y científico-técnicos) tomó realizables grandiosas empresas de construcción de templos, pirámides y otras edificaciones no utilitarias, lo que le impuso a la sociedad gastos monstruosamente improductivos. Al mismo tiempo, se perfeccionó el aparato de dirección, pero, al hacerlo, éste adquirió un impulso al crecimiento espontáneo que rebasó los límites de lo socialmente necesario. La memoria oral tenía un volumen limitado y establecía rigurosamente qué era necesario conservar. Lo no obligatorio era olvidado. La escritura permitió conservar lo innecesario y ampliar infinitamente el volumen de lo que se recordaba. Las excavaciones en el

⁴ Esta última afirmación es justa sólo en la *forma* más general y requiere restricciones. No se puede pensar que las civilizaciones anteriores a la escritura no tenían formas suficientemente complejas de memoria. El gran desarrollo de la mnemotecnia se reflejó en la conservación de enormes textos épicos. Y la existencia de una memoria colectiva, conservada con ayuda de rituales y ceremonias y de la segregación de una institución especial de «conservadores de la memoria», es confirmada por numerosos datos. Así, por ejemplo, las civilizaciones preincas de los altiplanos peruanos crearon sistemas de irrigación y edificios cuya construcción exigía una considerable organización. Entretanto, esas civilizaciones, por lo visto, eran ágrafas. Los accidentes geográficos y los cuerpos celestes utilizados como signos mnemotécnicos eran, al parecer, puntos de apoyo de la memoria social. La aparición de la escritura, por lo visto, abolió y entregó al olvido una desarrollada cultura de memoria oral. En el diálogo *Fedro*, de Platón, Teut, el inventor de la escritura, le dice al rey egipcio: «Esta ciencia, rey, hizo a los egipcios más sabios y memorables». Pero el rey responde: «En el alma del que los aprendió [los caracteres — I. L.] ellos infunden una disposición olvidadiza, ya que privan de ejercicios a la memoria: empezarán a acordarse, confiándose en la escritura, por signos externos ajenos». «Así pues, hallaste un medio no para la memoria, sino para traer a la memoria» (Platón, *Izbrannye dialogui*, Moscú, 1965, págs. 248-249). La actitud hacia la traslación cíclica de las estrellas como instrucciones para los trabajos agrícolas está ampliamente extendida en los pueblos ágrafos. La expresión «el libro de las estrellas» (Baratynski) no era para ellos una metáfora. Véase más detalladamente: I. M. Lotman, «Neskol'ko myslei o tipologuii kul'tury», *Iazykikid'tuiy iproblemyperer'odimosti*, Moscú, 1987, págs. 3-11. [N. del T.]

territorio de la ciudad siria antigua de Eblus (alrededor de dos mil años antes de nuestra era) descubrieron enormes archivos palaciegos de tablillas cuneiformes. La parte extraída y trabajada, en lo fundamental, está ligada a la dirección de la economía y se halla en manifiesta desproporción con las dimensiones relativamente modestas de la producción real de Eblus. Esta era un gran centro económico y comercial de su tiempo, y su actividad de producción e intercambio, para aquellos tiempos, era considerable. Pero su archivo era enorme incluso para nuestros tiempos.

Sin embargo, el desarrollo de las burocracias arcaicas era sólo una consecuencia inmediata de la invención de la escritura. Una consecuencia más profunda, que introdujo cambios radicales en el tipo mismo de la cultura, fue otra, diametralmente opuesta: la aparición de la escritura abrió la era de la creación individual. Hasta ese momento se conservaba solamente lo que pasaba la censura de la memoria colectiva y se incorporaba a la tradición. La posibilidad de anotar abrió las puertas ante la creación individual, cambió bruscamente el *status* del individuo. Desde ese momento la civilización se asocia a las ideas de persona y creación individual. A la tradición se le asigna la función de conservar, mientras que la persona deviene la levadura de la historia, el principio dinámico de ésta. La invención se vuelve un hecho cotidiano, y la velocidad del proceso histórico aumenta bruscamente.

También observamos determinado paralelismo de los fenómenos cuando se producen la invención de la imprenta y todo el avance científico-técnico de la época del Renacimiento. El proceso económico espontáneo conduce en la Europa Occidental a la formación de las relaciones burguesas iniciales. Y el desarrollo de la técnica de comunicación, el perfeccionamiento de la navegación y la construcción de caminos convierten los vínculos comerciales irregulares en mercados nacionales estables. Sin embargo, no se puede considerar casual el hecho de que tanto las fronteras de los mercados como las fronteras de los estados como unidades políticas tiendan claramente a las fronteras de las lenguas, y de que precisamente la unidad de la lengua resulte uno de los criterios más esenciales en el paso del abigarramiento de fronteras políticas del Medioevo a la estabilización de las fronteras europeas que, por encima de todas las desviaciones, se abre paso a través de las guerras de la Edad Moderna. Precisamente la era de la imprenta llegó a ser el periodo en que, por una parte, el dialecto local, y, por la otra, la lengua sacra (el latín, el eslavo eclesiástico, el árabe clásico), cuyas fronteras no eran políticas o nacionales, sino confesionales, fueron relevados por la lengua literaria nacional.

Enumerar todas las consecuencias del cambio renacentista no es tarea del presente artículo.

El Renacimiento era percibido por los hombres que vivieron esa época, ante todo, como un tiempo de ampliación (a su parecer, ilimitada) de todas las posibilidades. Lo imposible, lo irrealizable y lo prohibido se hicieron posible, realizable y permitido. El viaje de Ulises, en el canto XXVI del *Infierno* de Dante, es todavía un sueño audaz, heroico y pecaminoso. Atravesando el Océano Atlántico, se estrella contra las rocas del Purgatorio. Pero Cortés, en la tragedia de Lope de Vega, es ya un héroe totalmente distinto. «Yo soy Cortés [...] con mis brillantes victorias le he dado a España las palmas del triunfo, y al Rey, tierras sin límites». La ampliación de las posibilidades, ante todo, era percibida como el aumento cuantitativo de las mismas: el perfeccionamiento de las construcciones de los barcos hizo posible lejanas travesías. Se descubrían tierras desconocidas: el mundo se ensanchaba. El perfeccionamiento de la técnica de la fundición del bronce dio origen no sólo a las obras maestras escultóricas de Donatello, Cellini y Leonardo da Vinci, sino también a una artillería perfeccionada, y la invención, alrededor del año 1480, de la pólvora granulada y la producción de balas de peso y forma estandarizados cambiaron el carácter de las acciones militares. La significación de estas invenciones iba mucho más allá de los límites de sus objetivos inmediatos —militares o técnicos. A Pushkin le gustaba la expresión de Rivarol: «La máquina de imprimir es la artillería del pensamiento». No es casual que él pensara terminar las *Escenas de los tiempos caballerescos* —drama dedicado a la quiebra del Medioevo— con la escena simbólica del triunfo de la pólvora y la imprenta sobre las armaduras y los castillos de los caballeros.

La imprenta amplió la esfera de la ciencia, y el perfeccionamiento de la técnica del grabado, la invención del aguafuerte, atribuible a Durero y convertida por Rembrandt en un arte elevado de iguales derechos, unió los conceptos de «dibujo» y «tirada». La unicidad y la masividad se combinaron contradictoriamente en la cultura del Renacimiento.

La atmósfera del rápido progreso de la ciencia, la técnica y la cultura generó una psicología de fe optimista en la omnipotencia del genio humano, admiración hacia la genialidad del hombre, la potencia de su naturaleza y el carácter ilimitado de sus posibilidades. La heroína del drama *La tempestad* de Shakespeare, Miranda, que había sido criada en una isla desierta y no había visto a nadie, excepto a su anciano padre, al ver a los marineros arrojados a tierra por la tempestad (entre los cuales había viejos y jóvenes, virtuosos y asesinos), exclama: «¡Qué hermoso es el género humano!»⁵. La divinización de las fuerzas creadoras del hombre tuvo, sin embargo, un aspecto contrario: se empezó a considerar la Naturaleza o como un material en bruto, o como un territorio enemigo que hay que conquistar y transformar. Francis Bacon, en la utopía *La Nueva Atlántida*, dibuja una sociedad ideal gobernada por la Casa Salomónica —un consejo de sabios, una peculiar Academia de Ciencias. El «padre» (cabeza) de esta Casa dice: «El objetivo de nuestra sociedad es el conocimiento de las causas y las fuerzas ocultas de todas las cosas, así como la ampliación del poder del hombre sobre la Naturaleza hasta que todo se vuelva posible para él»⁶. Los esfuerzos de los científicos están dirigidos *al cambio del orden natural de la Naturaleza*: «Con la ayuda de la ciencia estamos logrando que [los árboles —I. L.] se vuelvan mucho más exuberantes de lo que eran por naturaleza». Se efectúan experimentos «para saber qué se le puede hacer al cuerpo del hombre». «Con la ayuda de la ciencia hacemos algunas especies de animales más grandes de lo que debe su naturaleza, o, por el contrario, los convertimos en enanos, deteniendo su crecimiento; los hacemos más fructíferos de lo que les es propio por naturaleza, o, por el contrario, estériles [...] Y esto no lo logramos casualmente, porque sabemos de antemano de qué materias y combinaciones nacerá qué criatura»⁷. Esa aspiración a expulsar del mundo el azar es característica. Esperan realizarla con ayuda de los autómatas, por la construcción de los cuales manifiesta el Renacimiento una inclinación especial. La difusión de los relojes, la invención del resorte espiral «en el año 1459 (?) fue verdaderamente revolucionaria, puesto que permitió construir relojes compactos portátiles, y al poco tiempo también de bolsillo, que le permitían a cada cual lo que antes era imposible: medir constantemente el tiempo»⁸. El sentido del tiempo entró en la conciencia del hombre y en la ideología de la época.

Shakespeare hizo a su Próspero (*La tempestad*) una encarnación de ese soberano de las fuerzas naturales que había expulsado de su mundo el azar. El deseo de vencer tanto la Naturaleza como el Azar despertaba en el intelectual renacentista un interés por la astrología, y la imagen del gran científico se fundía a menudo con la del gran mago. Próspero ha expulsado el Azar, él *conoce* el futuro: «Ocurrió todo como yo lo había dispuesto», pero él mismo señala:

Calculé que hoy
las estrellas me serían favorables⁹.

No por casualidad en la conciencia popular la encarnación de la idea renacentista del triunfo sobre la Naturaleza llegó a ser el doctor Fausto, que vendió su alma al diablo¹⁰. Pero en el grabado de Rembrandt aparece como un científico ávido de conocimientos, conquistador de los misterios de la Naturaleza. En Marlowe, Fausto vende su alma al diablo, soñando realizar proyectos gigantescos:

⁵ W. Shakespeare, *Polnoe sobranie sochint-nii y 8 t.*, Moscú, Iskusstvo, 1960, t. VIII, pág. 205.

⁶ F. Bacon, *Novaia Adantida. Ojyy i nastavleniia npravslvennye ipoliticheskie*, Moscú, AN SSSR, 1954, pág. 33.

⁷ *Ibidem*, pág. 36.

⁸ J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, París, Éd. Arthaud, 1984, pág. 176.

⁹ Shakespeare, *op. cit.*, págs. 131 y 141.

¹⁰ Véanse V. M. Zhirmunski, «4storiia Ieguendy o Fauste», *Leguenda o doktore Fauste*, ed. V. M. Zhirmunski, Moscú, Nauka, 1978; A. Anikst, *Guiote i Faust*, Moscú, Kniga, 1983.

unir Europa y África, lanzar un puente a través del océano. Pero precisamente los ingenieros del Renacimiento realizaban proyectos que hacían que se los tuviera por magos. Entre los años 1391 y 1398 se cayó un canal que unió el Elba con Lauenburg y abrió la navegación de la cuenca del Mar Báltico al Mar del Norte; se cavaban túneles en los Alpes; se desviaban ríos. En el año 1455, en Bolonia, Aristóteles Fioravanti trasladó a 18 metros de distancia una campana con un peso de más de 400 toneladas, y en los años 1475-1479, él mismo, dirigiendo la construcción de la catedral de la Asunción en Moscú, empleó máquinas elevadoras para subir los materiales de construcción. En las fantasías mecánicas de Leonardo da Vinci, al igual que en la enciclopedia de ingeniería del Renacimiento, *Diversos mecanismos artificiales*, editada en el año 1588, las máquinas reales y los proyectos realizables se confunden con grandiosas quimeras de la técnica.

La época del Renacimiento colocó los fundamentos de toda la civilización europea posterior. Sobre su base se creó la cultura del humanismo, la idea del valor de la persona humana; surgió un arte notable. Al mismo tiempo, recibieron impulso las ideas de nacionalidad; el orbe medieval fue relevado por las ideas de las lenguas nacionales y las culturas nacionales; empezaron a formarse los estados nacionales con aparatos de gobierno centralizados. Se perfeccionaban no sólo las maquinarias técnicas, sino también las estatales. También la técnica de dirección —desde la teneduría de libros hasta la máquina del poder— experimentó un viraje revolucionario. La imprenta, la construcción de caminos, el perfeccionamiento de los medios de comunicación terrestre y marítima, cambiaron completamente la psicología comunicacional del hombre.

Y, a pesar de todo, ese cuadro luminoso cambia de colores considerablemente cuando lo miramos con atención más de cerca. El Renacimiento creó su mito del progreso, que fue asimilado por la Ilustración y determinó por largo tiempo las concepciones de los científicos. Según este mito, todo lo oscuro, fanático y sangriento era un legado de la Edad Media. Precisamente ésta es la culpable de la Inquisición, de las persecuciones raciales de los siglos XV-XVI, de los procesos de brujas y de las sangrientas guerras religiosas. Ella generó la pasión por la magia, la astrología, la alquimia y otras «ciencias ocultas». El luminoso y humano Renacimiento, en cambio, actuó como un luchador contra esos monstruos y les entregó el bastón de relevo de la Razón a los racionalistas y los iluministas de los siglos XVII- XVIII.

No obstante, una serie de fenómenos contradice ese modelo.

Ante todo, prestemos atención al hecho de que el progreso técnico (éste era, ante todo, un progreso de la técnica militar; la palabra «ingeniero», empleada por vez primera, al parecer, a fines del siglo XVI por S. de Caus, que descubrió la fuerza motriz del vapor, significaba inicialmente: inventor de máquinas de guerra) enseguida empezó a provocar no sólo admiración, sino también horror. Eso concernía de manera especial a la artillería, en la que se veía un invento diabólico. El gran historiador del Renacimiento, Francesco Guicciardini, la llamó aborto del infierno. Ariosto veía en ella la muerte del noble arte militar y soñaba con un retomo al arma «habitual».

Los humanistas del Renacimiento maldecían la misma técnica que ellos mismos creaban. Sobre todo los asustaba la «falta de principios» de ésta, su capacidad de servir a cualquier bando: Mahoma II no habría tomado Constantinopla en el año 1453 si ingenieros húngaros no lo hubieran equipado con artillería. Sin embargo, a los humanistas del Renacimiento los inquietaba aún más otra circunstancia: el desarrollo de la ciencia, de la técnica, de todos los dominios del saber no reducía, sino que aumentaba la impredecibilidad irracional de la vida en su totalidad (de ahí la pasión del Renacimiento por soñar con utopías racionalizadas). En vez de expulsar del mundo el Azar, la revolución científico-técnica creaba una nueva realidad, en la cual, para el hombre de ese momento, reinaba la impredecibilidad. Una de las más grandes inteligencias del Renacimiento, Nicolás Maquiavelo, habiendo rechazado tanto la astrología como la intervención divina, redujo el destino del hombre a una lucha entre el azar y la voluntad. Los grandes hombres «no le deben al destino otra cosa que la ocasión que se ha presentado». «El azar condujo esas personas al éxito, y la elevada valentía les permitió comprender todo el significado de la ocasión». Y en otra parte: «El destino es

una mujer, y si quieres dominarlo, tienes que golpearlo y empujarlo»¹¹. A este arte de «gobernar el destino» Maquiavelo lo llama «elevada valentía» (*virtú*), empleando una palabra procedente del latín *virtus* y que designa la hombría, la valentía y la virtud, para designar el triunfo sobre el destino, incluso el logrado al precio de un crimen exitoso.

El Renacimiento no es sólo la época de los «titanes del Renacimiento», no es sólo el cuerpo de las biografías de Leonardo da Vinci, Miguel Angel, Durero o Erasmo de Rotterdam. Es una nueva época en las relaciones humanas, en el régimen de ideas y de vida cotidiana. En la Edad Media no apreciaban la infancia y recelaban de las mujeres, el hierro se apreciaba casi en el mismo grado que los metales preciosos, el libro era patrimonio del monasterio. El Renacimiento trajo las ideas humanistas de la educación, y en la vida cotidiana familiar, el culto al niño. La mujer fue proclamada la más noble creación del Señor, devino objeto de admiración de los artistas y los poetas y fue admitida al círculo de los eruditos. El libro popular y el grabado barato penetraron en la vida cotidiana del habitante medio de la ciudad. Los artículos de hierro —tijeras, cuchillos, tenedores, candados y cerraduras—, los detalles de acero de los coches y de los arneses entraron en la vida cotidiana. Por los caminos de Europa iban a galope los coches, y los relojes y las armas de fuego se convirtieron en acompañantes habituales del viajero. Los marinos recibieron instrumentos de navegación perfeccionados.

Pero ¿cómo se sentía el hombre en ese mundo rápidamente cambiante?

El campo de la tradición y la autoridad, del poder de la Iglesia y de los padres, se vio obligado a replegarse. La nueva vida exigía gente con iniciativa, desenvuelta y decidida. Se necesitaban talentos, y éstos crecían como de debajo de la tierra. El «hombre nuevo» del Renacimiento —y precisamente él, ante todo, es el que cae en el campo visual del historiador— se sentía un vencedor. «No dejar pasar la ocasión» devino su consigna. Hasta el mago Próspero, que gobierna a los espíritus, dice:

...si pierdo esta ocasión,
La felicidad no me visitará de nuevo¹².

Pero esta filosofía del éxito alimentaba también el espíritu de aventurerismo y amoralismo. Maquiavelo pudo describir con tranquila satisfacción cómo César Borgia, uniendo la crueldad con la traición y la perfidia, consiguió el éxito político, al matar de una vez a sus enemigos; pero para el lector popular el tirano renacentista se presenta en la imagen de Drácula —héroe del «libro popular» alemán *Sobre un gran monstruo*, que alcanzó a fines del siglo XV en Alemania nueve ediciones (dos en bajo alemán). Este «folleto era muy leído, y principalmente por aquellos círculos en los que no reunían bibliotecas»¹³. En el espejo del «libro popular», el hombre del Renacimiento se presentó en dos personas: las de Fausto y Drácula.

El cambio rápido —en la memoria de dos o tres generaciones, es decir, en un plazo históricamente ínfimo— de toda la vida, de sus pilares sociales, morales, religiosos, y de las ideas sobre los valores, generaba en la masa de la población un sentimiento de inseguridad, una pérdida de la orientación; suscitaba sentimientos de miedo y la sensación de que se aproximaba un peligro. Sólo con esto se puede explicar el fenómeno, interesante para el investigador de la psicología masiva y todavía no explicado a fondo, del miedo histórico que se apoderó de Europa Occidental desde finales del siglo XV hasta mediados del siglo XVII. Es característico que las manifestaciones de ese miedo, tales como los procesos de brujas, se detienen —sin hacer distinciones entre las tierras católicas y las protestantes— en los límites del Renacimiento clásico: la Rus de los siglos XVI- XVII no conoció esa psicosis (los casos aislados que tuvieron lugar en Ucrania están ligados obviamente al espíritu renacentista-barroco de la influencia occidental y no hacen más que

¹¹ N. Machiavelli, *Sochineniia*, Moscú-Leningrado, Academia, 1934, t. 1, págs. 233 y 324.

¹² Shakespeare, *op. cit.*, pág. 131.

¹³ *Povest' o Drakule*, Moscú-Leningrado, Nauka, 1964, pág. 188.

confirmar esa observación)¹⁴. Ese periodo está lleno de impetuosos movimientos sociales. Pero mientras que al historiador de la literatura le interesará el real contenido de clase de esos movimientos, el investigador de la dinámica histórica de la psicología de masas no pasará por alto las formas psicológicas en que encarnan las ideas de la época. No se puede olvidar que las ideas se realizan y reciben un sentido concreto, no en las páginas de las ediciones comentadas científicas de documentos históricos, sino en el contexto de la atmósfera psicológica de una época. En la atmósfera del Renacimiento, la esperanza y el miedo, la despreocupada osadía de unos y la sensación de perder el suelo bajo los pies en otros se entrelazaron íntimamente. Esa fue precisamente la atmósfera de la revolución científico-técnica.

El miedo era provocado por la pérdida de la orientación en la vida. Pero los que lo experimentaban no entendían eso. Buscaban culpables concretos, querían hallar al que había echado a perder la vida. El miedo ansiaba encarnarse.

Ante todo, surgió el temor a la ciencia, el miedo al científico, que se le presentaba a la conciencia masiva en la imagen de un hechicero- mago pérfido, tras cuya espalda se asomaba el diablo.

Para tal actitud hacia la ciencia, aparte del sentimiento de inseguridad que se había extendido en la masa de la población, había también fundamentos objetivos. La ciencia del Renacimiento tenía inclinación al esoterismo: «La Casa de Salomón» en *La Nueva Atlántida* de F. Bacon es una asociación secreta: «En nuestras reuniones decidimos cuáles de nuestros inventos y descubrimientos se deben hacer públicos, y cuáles no. Y todos nos comprometemos bajo juramento a mantener en secreto los que se decidió no hacer públicos»¹⁵. La escritura en espejo de Leonardo, su afición a los registros en forma de *rebus*¹⁶, se inscriben en esa misma tendencia de envolver de misterio la ciencia. Para el *obyvatel*¹⁷ de los siglos XV-XVI, la ciencia no tenía esa característica que devino para la ciencia de la Ilustración uno de sus rasgos fundamentales: la verificabilidad de los resultados, el carácter claro y patente de los métodos. El propio multifacetismo de los científicos del Renacimiento era asociado con el diablo «de mil habilidades» —fuente de todos los conocimientos. Cesáreo de Heiserbach, en sus *Diálogos sobre milagros* contaba, según lo escuchado de un abate, cómo éste en su juventud había sido estudiante en París. «Siendo obtuso de inteligencia y flojo de memoria, de manera que le era difícil hasta más no poder el entender o recordar algo, era para todos un hazmerreír y era considerado por todos un idiota». Una vez, durante una enfermedad, se le apareció Satanás y le propuso «el conocimiento de todas las ciencias», pero el estudiante resistió la tentación¹⁸. Cesáreo creó sus relatos en el siglo XIII, pero también en la época del Renacimiento al *obyvatel* ordinario le resultaba más a fin el «idiota» piadoso (el helenismo «idiota» significaba en la Edad Media «lego», «ignaro», «persona que no domina el latín»), que el científico que había concertado una alianza con el diablo.

El *obyvatel* arrancado de las normas de vida habituales consideraba las minorías religiosas y nacionales como otra fuente de peligro. La Iglesia siempre persiguió a los herejes, pero en la época que aquí nos interesa el odio hacia ellos se vuelve un rasgo de la psicología masiva. En las condiciones de un quebrantamiento de la vida cotidiana, el que habla, se viste, piensa o reza de otro modo que todos, provoca miedo. En Europa Occidental estallan las persecuciones raciales.

¹⁴ Véanse I. M. Lotman, «Ob 'Ode, vybrannoi iz Tova' Lomonosova», *Izvestiia AN SSSR, Ser. literatuy i iazyka*, 1983, t. 42, núm. 3; Z. Kovács, «Dic Hexen in Russland», *Acta Ethnographica Aca.demiae Hungaricae*, 1973, t. 22, págs. 53-86.

¹⁵ Bacon, *op. cit.*, pág. 42.

¹⁶ *Rebus*: sucesión de dibujos, palabras, cifras y letras que evocan por homofonía la palabra o la frase que se quiere expresar. [N. del T.]

¹⁷ *Obyvatel*: en la Rusia zarista, residente permanente de una localidad, perteneciente a los estamentos que pagaban impuestos (campesinos y pequeños comerciantes, artesanos, etc.). *Slovar' russkogo iazyka*, de S. I. Ózhegov. [N. del T.]

¹⁸ Cit. según: N. Speranski, *Ved'my i vedovstvo*, Moscú, 1906, pág. 98.

Sin embargo, todos los miedos de la época se funden en un tercero: el miedo a la hechicería. El progreso de la ciencia y la técnica, el mundano carácter «pagano» de la cultura quebrantaron la fe en Dios. En muchos dominios de la vida, éste se volvió simplemente innecesario. Maquiavelo y Bodin crean teorías del Estado totalmente mundanas en las que no se le ha dejado ningún lugar a la divinidad; Copérnico y Galileo prácticamente expulsan a Dios del cosmos. Ni consideraciones religiosas, ni consideraciones morales detienen al Papa Alejandro Borgia, cuando en 1494 pacta con el sultán turco Bayaceto II y por trescientos mil ducados envenena a su hermano y rival, y a su huésped Dzem.

Los humanistas empujan a Dios a fin de desocupar el lugar para el hombre. Pero en la conciencia del *obvyvatel'* masivo ese lugar lo ocupó Satanás. Los historiadores llaman a los siglos XVI-XVII «la Edad de Oro de Satanás», «la explosión del diabolismo». El apogeo de los estados anímicos de pánico corresponde a los años 1575-1625 (éste fue el periodo en que Bacon creó el *Tratado sobre el valor y el progreso de las ciencias* y el *Novum organum*; Bodin, *La República*; el periodo en que trabajaban Giordano Bruno, Copérnico, Shakespeare, Cervantes, Rembrandt...). La creencia en el poder del diablo se vuelve una idea fija. En el *Comentario a la Epístola a los Gálatas*, Lutero escribió: «Por nuestro cuerpo y nuestros bienes estamos sometidos como esclavos al diablo [...] en un mundo en el que el diablo es príncipe y dios. El pan que comemos, la bebida que bebemos, la ropa que vestimos, es más: el aire que respiramos, y todo lo que pertenece a nuestra vida camal, es su reino». El miedo al diablo, que se había vuelto como una encarnación e imagen de la situación trágica en la que se halló el hombre del siglo XVI, acompaña a una oleada de tratados sobre Satanás, las brujas y sus actos pérfidos¹⁹. Esta oleada cubre también a los humanistas ilustrados. El mismo Bodin al que el profundo conocedor de la época L. Pinski llamó «librepensador y hasta ateo, autor del anticristiano *Heptaplomeros*, clandestina “Biblia para los no creyentes” de los siglos inmediatos», fue el autor del tratado *Demonomanía*, en el cual fundamentaba teóricamente la necesidad de quemar a las brujas en hogueras²⁰.

La Iglesia medieval en Occidente siempre persiguió a las brujas, y los historiadores que subrayan la responsabilidad de la curia romana señalan con justicia el triste papel que desempeñó en este asunto la bula de Inocencio VII, *Summis desiderantes* (5-XII-1484), y el famoso *Martillo de las brujas* de los dominicos Sprenger e Instoris (1487). Sin embargo, ya G. Roskoff señaló que estos últimos, durante los cinco años de su fanática actividad, quemaron a cuarenta y ocho personas, y que a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII en numerosas ciudades de Alemania quemaban los domingos hasta cincuenta «brujas» de una vez. Los contemporáneos señalaban que en una serie de lugares no quedaron en absoluto mujeres, por lo cual la población se redujo bruscamente. La pandemia del miedo abarcó el espacio desde Suecia y Escocia hasta Italia y desde Hungría en el este hasta España en el oeste. Bajo la bandera de la lucha con el diablo, en México se efectuó un exterminio masivo de población²¹. Además, las capas medias de la población, dominadas por el pánico, fueron arrastradas ampliamente a la cacería de brujas. Delumeau ha señalado con justedad que «todo lo lejano, nuevo y cambiante provocaba miedo». Pero este mismo investigador, al analizar la ola de delaciones que surgieron en la atmósfera de miedo y recelo, escribe: «En la epidemia de la demonomanía que asoló Europa en los siglos XVI y XVII, aparecen en primer plano las relaciones de enemistad entre vecinos cercanos: entre aldeas vecinas, entre clanes rivales o

¹⁹ Véanse J. Delumeau, *La Peur en Occident XIVE-XVIIIe siècles: Une cité assiégée*, París, 1978, 2. ed., 1980; G. Roskoff, *Geschichte des Teufels*, Leipzig, 1869, t. 1-II; J. Jansen, *Geschichte des deutschen Volkes*, Friburgo, 1883-1894, WI (1,27)-VIII; M. Osborn, «Die Teuffelliteratur des XVI Jahrhundert.», *Acta Germanica*, Berlín, 1893, t. 3, núm. 3.

²⁰ L. Pinski, *Realizm epoji Vozrozhdeniia*, Moscú, 1961, pág. 109. Cfr. la dolorosa perplejidad de un científico positivista del siglo XIX ante la *Demonomanía*: «Absurdo, fanatismo, es ridículo, es repulsivo: he ahí lo que habría que escribir en los márgenes de cada página de este penoso libro» (H. Baudouin, *J. Bodin et son temps*, París, 1853, página 189).

²¹ Véase Tz. Todorov, *La conquête de l'Amérique: La question de l'autre*, Éd. du Seuil, 1982 (se examina la cuestión del choque de culturas). Para una amplia bibliografía de la cuestión, véase P. Chaunu, *Conquête et exploitation de nouveaux mondes, XVIes.*, París, 1969.

dentro de los asentamientos»²². El empeoramiento de la situación económica generaba litigios de propiedad; la envidia y el rencor dictaban acusaciones de hechicería; el miedo y el recelo creaban una atmósfera en la cual una delación se convertía automáticamente en una sentencia, y cada nueva hoguera, por una parte, aumentaba la atmósfera de miedo, y, por otra, contribuía a la tentación de enriquecerse rápidamente a cuenta de la siguiente víctima. El entrelazamiento de motivos creaba una «lógica de avalancha». Pero mientras que miles de hogueras llenaban de humo el cielo de Europa, al mismo tiempo tenía lugar un proceso de redistribución de las riquezas y de cambio de las personas en el poder, ya que una acusación contra la que no había defensa podía caer sobre cualquiera²³.

La atmósfera de miedo condujo a la simplificación del procedimiento judicial y a la supresión de todas las normas tradicionales vigentes en la Edad Media para la defensa de los intereses del acusado. Prácticamente fueron suprimidas las limitaciones a las torturas. La autoacusación arrancada al acusado era considerada una prueba de culpabilidad. Eruditos juristas, como el célebre legista sajón Karptzof, fundamentaban con datos científicos la no aplicabilidad del procedimiento judicial habitual a los procesos de brujas. Y el conocido humanista Jean Bodin escribió: «Ni una sola bruja de un millón sería acusada y castigada si se le aplicara el procedimiento judicial habitual: las sospechas son suficiente justificación para la tortura, porque los rumores nunca surgen en el vacío». De garantías de seguridad eran privados no sólo los acusados, sino también sus abogados. Cuando Ioann Vir, discípulo de Erasmo, trató de demostrar en un tratado científico que las brujas eran mujeres mentalmente enfermas que merecían lástima, y no la ejecución, Bodin lo acusó a él mismo de estar relacionado con la hechicería. El arzobispo de Tréveris, Johann von Scheneburg, que había manifestado un particular celo en las persecuciones de los protestantes, los hebreos y las brujas, quemó en una hoguera también al rector de la universidad, después de acusarlo de indulgencia con esos últimos. El obispo de Bamberg, Johann Georg II, quemó por la misma causa al canciller, a cinco burgomaestres y a muchos funcionarios de esa ciudad²⁴. En esas condiciones, se debe apreciar la valentía de los escasos defensores que, como Agrippa de Nettesheim, trataron de ganar procesos de «brujas»²⁵.

Las mujeres llegaron a ser las principales víctimas de la cacería de brujas. Para ello había suficientes causas. En el ambiente de las psicosis de miedo masivo que se presentan en las más diversas situaciones históricas, se pueden observar rasgos de una «mitología del peligro» que se repite. Surge la idea de un complot de cierto grupo unido en secreto, dirigido «contra todos». Provoca especial alarma el que los miembros del grupo, reconociéndose unos a otros por signos secretos, permanecen ellos mismos irreconocibles. Se logra desenmascararlos no mediante pruebas jurídicas, sino gracias a la «sensación» que tienen el juez y el acusador. En el siglo I de nuestra era, Marco Minucio Félix, cristiano, reunió rumores callejeros sobre los cristianos y los desmintió en el diálogo *Octavius*. Allí encontramos lo siguiente: «Ellos se reconocen unos a otros por signos secretos, gracias a lo cual entran en estrechas relaciones cuando apenas se conocen. El libertinaje constituye una parte de su religión. En el trato se llaman unos a otros hermanos y hermanas, pero sólo a fin de hacer de esos nombres sagrados una cobertura para la fornicación y el incesto»²⁶. La

²² J. Delumeau, *La Peur en Occident*, 1978, págs. 49 y 51. El vínculo entre las querellas intrafamiliares y la acusación de brujería es subrayado por los etnólogos que estudian ms problemas de las brujas en África. Ellos mismos señalan que la brusca irrupción de la civilización occidental en (as comunidades africanas tradicionales condujo a una agudización del problema y a estallidos de «demonomanía». Véase A. Macfarlane, *Witchcraft in Tudor and Stuart England: A regional and comparative study*, Nueva York, 1970, pág. 167 y otras.

²³ Véase G. Naudé, *Apologie pour tous les grande personnages qui ont été faussement soupçonnés de magie*, 1625.

²⁴ H. R. Trevor-Roper, *Religion, the Reformation and Social Change, and other essays*, Londres-Melbourne, 1967, págs. 150-152.

²⁵ V. Briúsov, «Oklevetannyi uchenyi», *Agrippa Nettesgueimskii*, Moscú, Musaguet, 1913, pág. 13; Ch. Nauert, *Agrippa and the crisis of Renaissance*, Urbana, 1965.

²⁶ Marci Minutii Felicis, *Octavius sea Idolrn-um Vanitate*, Lipsiae, 1689, págs. 35-36.

idea de una cohesión ajena sobre el fondo de la desorientación propia provoca un sentimiento de amenaza.

En la Edad Media las mujeres —no cuantitativa, sino social y culturalmente— estaban en situación de minoría. Ya esto hacía que en las nuevas condiciones se las mirase con recelo. Sin embargo, la época del Renacimiento no pasó en vano para la psicología de la mujer europea: ella fue ocupando en la vida una posición cada vez más activa. Era un «hombre nuevo» en mucho mayor medida que el varón medio; por lo menos, dio más pasos de avance. Para la masa desorientada, la mujer, si manifestaba una conducta desacostumbrada en alguna medida, se volvía la encarnación del «reino de Satanás» que había comenzado.

Para esclarecer el sentido de la inaudita epidemia de persecución de mujeres, es preciso establecer quién precisamente de entre ellas estaba más expuesta al peligro de ser contada entre las brujas. A. Macfarlane, que investigó especialmente esta cuestión (en material inglés), llega a la conclusión de que ninguno de los factores económicos puede explicar las persecuciones de brujas²⁷. Delumeau, al señalar que el mayor porcentaje de víctimas de la cacería de brujas lo constituían viejas, liga ese hecho al culto a la belleza y el odio a la fealdad física propios del Renacimiento²⁸. Sobre la base de numerosos datos, podemos llegar a la conclusión de que, junto con las viejas, estaban expuestas a un peligro semejante las muchachas y las niñas desde la más temprana edad, las mujeres «ajenas», las enfermas, las más bellas y las más feas. Entre las acotaciones que figuran en las listas de ejecutados en el año 1629 en Würtzberg, por ejemplo, encontramos: «la más bella mujer de Würtzberg» o una mujer que se vestía «con demasiado lujo ostentoso». Fue quemado el alcalde de la ciudad, Baunach, de quien se señala: «El hombre más gordo de Würtzberg». Fue quemado también el mejor músico, y una niña ciega, y los más pobres, y los más ricos²⁹. Se presenta claramente el miedo a los extremos, a las violaciones desestabilizantes de la norma media.

El desarrollo de la técnica no debilitó la atmósfera de miedo, sino que, paradójicamente, la estimuló. Así, los investigadores señalan el papel de la imprenta en la epidemia de diabolismo. Precisamente gracias a la máquina de imprimir se creó el «boom» de la literatura sobre brujas en una escala del todo imposible en la Edad Media. El famoso *Martillo de las brujas* fue reeditado muchas veces en el siglo XVI, y la tirada de ese código de la Inquisición alcanzó los 50.000 ejemplares (es decir, un libro que se había destinado para el uso interno en el círculo de los perseguidores, se volvió lectura popular), el *Teatro de los diablos* en 33 tomos —enciclopedia de la diabolomanía— alcanzó tiradas de 231.600 ejemplares. En enormes tiradas se agotaban las obras de Lutero y Calvino, llenas de miedo al diablo. *De la demonomanía de los magos* de Bodin alcanzó entre los años 1578 y 1604 cinco (!) ediciones en el original en latín y fue traducido al francés, al alemán y a otras lenguas. Es imposible calcular las tiradas de los libros «populares» de feria del tipo de los libros sobre Fausto o Drácula. El análisis de los materiales de los procesos testimonia que muchas mujeres acusadas de hechicería demuestran en sus deposiciones un evidente conocimiento de la literatura impresa de ese género, y eso le da forma a sus autoacusaciones. Podemos decir con seguridad que en la sociedad medieval, dividida en munditos aislados, la epidemia del miedo a las brujas no habría logrado tal propagación pancontinental.

Es característico que, cuando en la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII, tuvo lugar una relativa estabilización —se estableció un nuevo tipo de relaciones económicas, la vida adquirió rasgos de estabilidad, y la atmósfera de miedo se disipó— se produjo un cambio extraordinariamente rápido del clima psicológico. Una de las particularidades de la conducta de la gente en la atmósfera de miedo consiste en un cambio radical del carácter de su lógica. Por eso, cuando tal atmósfera se disipa, lo que ayer todavía parecía posible y natural, se vuelve imposible e incomprensible. Precisamente con esto se explica, por una parte, la psicología de «despertar»

²⁷ A. Macfarlane, *op. cit.*, págs. 98-100.

²⁸ J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, págs. 426-427.

²⁹ Roskoff, págs. 339-341; cfr. también Soltan's *Geschichte der Hexenprozesse, neu bearbeitet von Dr. H. Heppe*, Stuttgart, 1880, t. 1, pág. 298; jansen, VIII, 528.

característica de la época de la Ilustración. El hombre del siglo XVIII se sentía como quien había despertado de un profundo y pesado sueño (cfr. el grabado *El sueño de la razón* de Goya). La pérdida del vínculo psicológico con el ayer conducía a la aspiración a apartarse cronológicamente de él, a situarlo en el pasado lejano. Así, el mito cultural de la Ilustración situaba las guerras religiosas y los procesos de brujas en la profundidad de un remoto Medioevo, lo cual fue aceptado con confianza por la ciencia del positivista siglo XIX.

Al investigar la sociopsicología de las colectividades dominadas por el miedo pertenecientes a diferentes épocas³⁰, el historiador descubre la autorreproducibilidad de determinadas formas de la mentalidad social. Así, Michel Vovelle, al analizar los estados de ánimo masivos de la época de la Gran Revolución Francesa, concluye que los «guió el mito del complot, muy plástico e idénticamente útil para cualquier fin. Este podía ser un complot aristocrático o —con el inicio de una guerra— un complot extranjero que unía, como decían, a “los cómplices de Pitt y Coburg” — esta etiqueta servía igualmente para los girondinos, los dantonistas, los hebertistas, hasta que, por último, la república burguesa del Directorio planteó la idea del complot anarquista. Se trataba de los bavuvistas —los partidarios de la “ley agraria” y la igualación de las propiedades. El terrorista, el hombre del puñal, sustituyó entonces, en los símbolos propagandísticos, al aristócrata de años anteriores»³¹. Este mismo autor aduce un claro ejemplo del reflejo, en la conciencia masiva, del movimiento campesino por la tasación del grano, que tuvo lugar en las regiones agrícolas entre el Loire y el Sena:

Las autoridades estaban constantemente preocupadas por la posibilidad de un complot contrarrevolucionario; por eso no raras veces se afirmaba que a la cabeza de los campesinos que aspiraban a fijar por tasa los precios de mercado del grano se hallaban sacerdotes. Pero si, de todos modos, era imposible explicar el movimiento de semejante manera, ¿por qué no declararlo obra de los «anarquistas»? Y he ahí que apareció la absurda mentira de que en los disturbios participaba cierto inexistente hermano de Marat, o de que allí mandaba a escondidas Philippe Egalité, ese astuto y ladino primo del rey, al mismo tiempo diputado de la Convención [...] Pero también los partidarios de las tasaciones populares, por su parte, tenían un esquema de explicación de los acontecimientos. Como contrapeso a la imagen del anarquista, lanzaron la figura del acaparador, cuyos graneros ellos registraban³².

No carece de interés el hecho de que el aspecto del «complot» sea dotado de rasgos que se repiten a lo largo de los siglos y que por sí mismos, por lo visto, reproducen modelos profundamente arcaicos de cultos secretos. Así, Tito Livio, en el libro XXXIX de sus *Décadas*, describió la instrucción de un proceso en tomo a unas bacanales secretas en Roma (cap. VIII-XVIII). Ante todo se destaca que las reuniones transcurrían de noche, en completa oscuridad y profundo secreto. En ellas el papel principal lo desempeñaban mujeres y hombres «afeminados» (cap. XV). Reunidos en la oscuridad y embriagados con vino, los participantes del misterio (según la versión de su denunciador, el cónsul Postumio) se entregaban a relaciones sexuales desordenadas y perversas y ofrecían sacrificios sangrientos, matando a los que trataban de eludir la participación en las orgías, puesto que, «en opinión de los iniciados, nada de eso era un crimen, sino una suprema

³⁰ En relación con esto, a los historiadores empieza a interesarles la psicología y la estructura de un concepto como «muchedumbre». Véanse D. Riude, *Narodnye nize vistorii, 1730-1848*, Moscú, Progress, 1984; el muy interesante trabajo de M. Vovelle, «K istorii obshchestvennogo soznaniia epoji Velikoi frantsuzskoi revoliutsii», *Frantsuzkii ezhegodnik*, 1983, Moscú, Nauka, 1985.

³¹ M. Vovelle, pág. 137. Este retomo mitológico al «puñal» como símbolo político ejerció una influencia inversa sobre la práctica de los complotados. Cfr. el asesinato de A. von Kotzebue por K Sand y del duque de Berry por Louvel, o el proyecto de regicidio planteado por M. Lunin en el año 1816. Entretanto, la pistola, que apareció ya en el año 1544 en el campo de batalla, «rápidamente conquistó el éxito y desde la segunda mitad del siglo XVI se volvió el principal instrumento de los asesinatos políticos» o. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, pág. 187).

³² *Ibidem*, pág. 137.

manifestación de su religión» (*nihil nefast ducere, hanc summam inter eos religionem esse*, pág. 13).

Resulta curioso que el cuadro descrito por Tito Livio se repite casi textualmente en los rumores hostiles sobre las reuniones de los primeros cristianos, denunciadas por *Octavius* de Marco Minucio Félix. Tito Livio y Minucio Félix, casi con las mismas expresiones, describen las reuniones nocturnas, el libertinaje realizado en plena oscuridad (en ambos casos se subraya el aborrecimiento de la luz), las sangrientas represiones contra los renegados, la capacidad de reconocerse unos a otros por signos secretos. Minucio añade el asesinato ritual de un niño y la utilización de su sangre como ofrenda. Según Tito Livio, los misterios báquicos se propagan «como una enfermedad contagiosa»; según Minucio, los cristianos, «como la mala hierba».

Este esquema se repetirá después muchas veces en los más diferentes contextos históricos. Se presenta claramente en las descripciones del Shabath que se dan en los procesos de brujas (tanto Tito Livio como Minucio Félix subrayan el papel dominante de las mujeres y los representantes de las minorías nacionales sospechosas).

Así pues, podemos trazar un paradójico nexo entre sucesos: el progreso rápido, en forma de explosión, en el dominio de la ciencia y la técnica revuelve todo el régimen de la vida diaria y cambia no sólo la estructura social de la época, sino también la psicológica. Esto trae consigo variadas consecuencias, que generan conflictos tipo, que se repiten históricamente. En primer lugar, se amplían las posibilidades de la organización de las formas de la vida social, la memoria y el cálculo, las posibilidades de pronosticar los resultados; en segundo lugar, las posibilidades de la actividad creadora individual. Estas tendencias están potencialmente en conflicto, y en sus manifestaciones últimas pueden generar, por una parte, estancamiento, y por otra, desestabilización. En tercer lugar, las impetuosas posibilidades de la creación y la rapidez con que se produce el relevo de las formas habituales de vida desorientan a las masas de la población. Lo acostumbrado deja de ser efectivo, lo cual genera situaciones masivas de estrés y miedo y reanima modelos de conciencia profundamente arcaicos. Sobre el fondo del progreso científico puede producirse un regreso psicológico, conducente en sus posibilidades potenciales a consecuencias incontrolables. La ciencia aumenta la predecibilidad de los acontecimientos, pero la vida real puede mostrar lo completamente impredecible.

Sin embargo, no se provocarían las consecuencias catastróficas si se tratara sólo del progreso técnico: el estudio muestra que las grandes revoluciones científico-técnicas se entrelazan invariablemente con revoluciones semióticas que cambian decididamente todo el sistema de la semiótica sociocultural. Ante todo, se ha de señalar que el mundo material que rodea al hombre, que llena su espacio cultural, tiene no sólo una función práctica, sino también una función semiótica. El brusco cambio en el mundo de las cosas cambia la actitud hacia las normas acostumbradas de apropiación semiótica del mundo. Así, Tiútchev, después de viajar en ferrocarril a través de Europa en el año 1847, señaló el cambio en su sensación del espacio: si antes las ciudades eran intermedios entre los campos, ahora los campos son cortos intermedios entre ciudades casi ininterrumpidas. «Las ciudades se dan la mano» — escribió.

La artillería, la técnica de locomoción, los caminos, la navegación, cambiaron radicalmente las ideas sobre el espacio que se habían formado durante siglos. Si en la pintura la realidad se construía como ilusión, y el lienzo cercano y plano imitaba la lejanía y la profundidad, la bala de cañón hacía cercano lo lejano, y la regularidad de los viajes convertía lo extraño en ordinario y lo ilusorio en real. Pero el hombre que vivenciaba en el cuadro un aumento del espacio, y en el viaje, su reducción, era uno. Como resultado, el lenguaje de la modelización espacial fue perdiendo para él su carácter absoluto, pasó a estar en dependencia de la pragmática del género, de tal o cual esfera de la modelización.

Las cosas nuevas, las cosas fuera de la tradición, poseen un carácter simbólico más elevado. Y la semiótica de las cosas genera una mitología de las cosas. Así, por una parte, nacía la mitología del oro, del lujo, de la magnificencia, que se fundía con el mito sobre el hombre diestro, el artífice, el creador, el creador semejante a Dios (aseguraba Benvenuto Cellini que sobre su cabeza había un

resplandor que él podía mostrarle a los dignos de ello). Y, por contraste, surgía el mito popular sobre el Oro-Diablo y sobre la naturaleza diabólica de todo lo creado por manos creadoras. El odio al arte, fundiéndose con el odio a la riqueza, devenía la base de todo un estrato de la mitología popular. Sin embargo, fue en el dominio de la lengua y la comunicación donde la revolución semiótica se manifestó en mayor medida. No es casual que las fronteras de la técnica comunicativa —la escritura, la imprenta, la época de los televisores, de los magnetófonos y las computadoras— sean hitos de los grandes virajes científico-técnicos. Cada uno de esos periodos está marcado no solamente por un cambio de la técnica comunicativa, sino también por un cambio radical en el *status* del lenguaje, de su puesto en la sociedad, de su prestigio. La naturaleza de la referencia y de la pragmática del discurso sufre profundos cambios en cada uno de los periodos.

La Edad Media conocía la Palabra que gozaba de autoridad absoluta, proferida en lengua sacra y divina por naturaleza. A diferencia de la palabra en el hablar de la vida cotidiana, ésta sólo podía ser verdadera y estaba completamente fuera del alcance del poder del arbitrio humano. Admitía interpretaciones cuando se trataba del oyente, puesto que éste era imperfecto, pero excluía la ambigüedad cuando se trataba del hablante (Dios y aquellos a través de quienes él hablaba). De hecho, tenía sentido, pero no tenía pragmática. La pragmática sólo podía surgir en la boca de un hombre que expusiera la Palabra divina. A medida que se producía el acercamiento al sentido, había que suprimirla.

La palabra del Renacimiento se hizo humana. Adquirió una compleja referencia. Se tomó evidente que la palabra puede recibir diversos significados en dependencia de las intenciones. La palabra se volvió maliciosa, como la política; devino individualmente significativa. Sus conexiones con la vida eran sometidas a menudo a la ley de ocultación del sentido, y no de descubrimiento de éste.

La palabra medieval podía ser incomprensible (un lego, un simple, un «idiota» podía no entender en latín), pero el que no entendía sabía que el significado desconocido para él era inmovible. La imposibilidad misma de que el habla de la vida cotidiana se realizara en la lengua sacra hacía extremadamente estables las relaciones referencia- les. La palabra no podía ser objeto de juego.

La palabra renacentista se nacionalizó, se fundió con el habla popular y de la vida cotidiana. Se hizo comprensible, pero al mismo tiempo esa comprensibilidad comenzó a desaparecer en la relatividad de la pragmática de los hablantes, la diversidad de los géneros del habla y el carácter desordenado del sistema de referencias en el habla viva. En la Edad Media, la palabra latina y la palabra popular estaban separadas. Y, correspondientemente, se separaban la lógica aristotélica y la lógica de la vida cotidiana, la norma de conducta ideal y la de la vida cotidiana. Los conceptos de bien y verdad se hallaban fuera de la vida real y por eso eran inmovibles.

El Renacimiento rehabilitó la palabra en lengua popular. La palabra con mayúscula, la única Palabra, la palabra dotada de la suprema autoridad y de una referencia transparente, fue sustituida por la palabra popular habitual. Se democratizó, pero perdió el carácter autorizado y la confiabilidad, perdió la confianza. La palabra se volvió maliciosa. El oyente temía el engaño y sospechaba que lo había. El habla de la vida cotidiana traía la lógica de la vida cotidiana, que de las bajas esferas de la vida se elevaba al rango de sabiduría del siglo. El carácter dudoso de los juramentos, la inducción del destinatario en error, la ocultación de la pragmática del discurso propio, la complicación de las relaciones entre el habla y la realidad, generan una actitud completamente distinta hacia la palabra. J. Searle definió el acto de la referencia «como la relación entre la intención del hablante y el reconocimiento de esa intención por el destinatario»³³. Pero el habla de la vida puede no sólo revelar, sino también ocultar esas intenciones. En un mundo que se

³³ N. D. Arutiúnova, «Lingvisticheskie problemy referentsii», *Novoe y zarubezhnoi lingvistike*, Moscú, 1982, vyp. XIII: Logika i lingvistika (problemy referentsii), pág. 14; ch. John R. Searle, «Reference as a speech act», en J. R. Searle, *Speech: An Essay in the Philosophy of Language*, Londres, Cambridge University Press, 1969, cap. 4, ver la traducción rusa en la edición antes indicada.

ha tambaleado, la masa que pierde la fe en la palabra, colocada en condiciones en que esta última resulta mentira a ciencia cierta, comienza a asociar la palabra no a Dios, sino al Diablo.

Marcha paralelamente el perfeccionamiento de la pintura ilusionista, que releyó al icono. El transparentamiento del absoluto a través de las formas visibles cede el sitio a una pseudorrealidad, enteramente convencional en realidad. Como en el cine del siglo XX, la semejanza con la vida intensificaba la ilusoriedad. Hasta los objetos de la vida cotidiana, al volverse artículos artísticos e introducirse en la esfera del arte, perdían el grosero carácter fidedigno de la cosa y la maliciosa ambigüedad de la existencia semiótica. A esto la conciencia popular respondía, por una parte, con un culto al tartajeo, y, por otra, con la aspiración a retomar a la «simple» y autorizada palabra bíblica. Esta avidez de una palabra que posea autoridad atraviesa tanto las herejías como las doctrinas reformadoras. Al mismo tiempo, también los humanistas manifiestan una inclinación al retorno a las formas clásicas del latín —el escribir en esta lengua muerta, diríase, eliminaba la morbosa desconfianza hacia la palabra. La autoridad de los apóstoles o la de Cicerón: el resultado final era el mismo.

Al mismo tiempo, en la conciencia dominada por el pánico de las personas que habían perdido la fe en los fundamentos incommovibles del ayer, el deseo de domar y «dogmatizar» la palabra se convertía en una amplia propagación de la demagogia. La prohibición de dudar de la palabra conducía a que, por ejemplo, en los procesos de brujas la acusación ya era también una sentencia. Dudar de la palabra dicha significaba pasarse al lado del Diablo. Después de que estaba hecha la denuncia y formulada la acusación, la instrucción tenía un solo objetivo: lograr que el propio acusado confirmara con su palabra la palabra de los acusadores. El chisme o el rumor eran dispensados de la pregunta: ¿quién, por qué, con qué fin las dijo? Estaban fuera de dudas. A esto se une una nueva autoridad: la palabra impresa. Es interesante observar cómo en la época de la persecución de las brujas la prensa no disipa rumores, sino que se funde con ellos. Esto se puede comparar con el modo como en el siglo XX la cultura masiva del cine y la televisión comerciales no disipa, sino que cultiva los mitos de la conciencia masiva.

Cada brusco viraje en la historia humana pone en libertad nuevas fuerzas. La paradoja consiste en que el movimiento de avance puede estimular la regeneración de modelos culturales y modelos de conciencia muy arcaicos, generar tanto bienes científicos como epidemias de miedo masivo. La toma de conciencia de esto y el estudio de los mecanismos socioculturales, psicológicos y semióticos actuantes en esto, pasan a ser una tarea no solamente científica.

Sobre el papel de los factores casuales en la historia de la cultura¹

El modelo de la evolución literaria elaborado por Víctor Shklovski e I. N. Tyniánov, fue descrito por este último en conceptos de «centro — periferia de un sistema». I. N. Tyniánov escribió: «*En la poca de la descomposición de tal o cual género, éste se traslada del centro a la periferia, y en su lugar, de las menudencias de la literatura, de sus traspatios y bajíos, emerge en el centro un nuevo fenómeno (ése precisamente es el fenómeno de la “canonización de los géneros más jóvenes”, del que habla Víctor Shklovski)*»². Este mismo proceso se podría describir como la constante conversión de lo extrasistémico en sistémico, y a la inversa. Tal planteamiento de la cuestión introduce el carácter activo del que percibe: es precisamente él quien lee cierto texto dado a él de manera que éste sea sometido a cierto nuevo código, desde cuya posición lo casual se tomará relevante, y lo relevante, carente de importancia. Tal planteamiento de la cuestión subraya el carácter formador de sentido que tiene el juego entre el texto y el código (el texto deja de percibirse como realización automática del código con los medios de cierta materia signífica pasiva), así como el papel activo del destinatario.

Sin embargo, con toda la evidente fecundidad de este modelo, su confrontación con la evolución historioliteraria real suscita algunas interrogantes. Incluso si dejamos a un lado los procesos evolutivos que no se explican de semejante manera y requieren para sí otros modelos, queda una cuestión esencial: ¿por qué el centro y la periferia del sistema no intercambian sus puestos simplemente, sino que, en el proceso de ese intercambio, crean una serie de formas artísticas completamente nuevas? A esto está ligada una cuestión más general: la evolución de los hechos de la cultura combina de manera compleja dentro de sí procesos que se repiten (reversibles) y procesos irreversibles, que tienen un carácter histórico, o sea, temporal. El modelo «centro-periferia», cuando es interpretado de manera superficial, explica los procesos cíclicos y diríase que contradice la existencia de los procesos irreversibles. Sin embargo, la concepción de Tyniánov da la posibilidad de interpretarlo de una manera más profunda. Para eso se ha de examinar la función de los acontecimientos casuales en la historia de la cultura.

Ya en el eslabón «código-texto» está presente la probabilidad, puesto que el mensaje se realiza en la dispersión variable en tomo a alguna invariante. El paso de la estructura como posibilidad potencial al texto como realización de esta última introduce ya el elemento de la casualidad. Y eso está ligado a la posibilidad de una multiplicidad de interpretaciones del texto. Ya nos ha tocado señalar una particularidad de los textos contruidos de manera compleja (en particular, los textos de

¹ «Vместo zakliucheniiia. O roli sluchainyj faktorov y istorii kul'tury», I. L., *Izbrannye stat'i*, t. I, Tallin, Aleksandra, 1992, págs. 472-479. Una versión anterior, más breve, apareció bajo el título «Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria», en *Semeiotiké Triidypa znakovym sistemam*, Tartu, 1989, núm. 23, págs. 39-48. [N. del T.]

² I. N. Tyniánov, *Poetika. Istoriia literatuy*. Kino, Moscú, 1977, págs. 257-258 (el subrayado es de I. N. Tyniánov).

la cultura): su dialogicidad interna, el hecho de que están cifrados al mismo tiempo con varios códigos, lo cual condiciona su capacidad de generar nuevos mensajes. También nos ha tocado señalar que, en el funcionamiento real de la cultura, con mucha frecuencia el lenguaje no precede al texto, sino que el texto, primario por su naturaleza, precede a la aparición del lenguaje y la estimula. La obra de arte innovadora, al igual que los distintos hallazgos arqueológicos arrancados de sus contextos históricos (y, en realidad, toda personalidad de *otro*), nos son dados inicialmente como textos en *ningún* lenguaje. Nos es dado saber que son textos, pero el código para leerlos tenemos que formularlo nosotros mismos.

Examinemos en esta perspectiva el papel de los fenómenos casuales. Hemos de subrayar la diferencia esencial, desde este punto de vista, entre los procesos cognoscitivos y los creativos. En esto reside la diferencia entre la ciencia, con su mayor peso en el aspecto cognoscitivo, y el arte, con su dominante creativa. El conocimiento de los objetos ya existentes está orientado de manera natural a eliminar lo casual y destacar la invariante *regular* [*zakonomernyz*]. El objeto de la ciencia está situado en el tiempo pasado-presente, *ya existe*. El objeto que es creado está situado en el presente-futuro: habiéndose formado casualmente en el presente en virtud de alguna concurrencia de circunstancias, puede tornarse fuente de una regularidad, generar un nuevo lenguaje en cuya perspectiva él, ya retrospectivamente, deja de parecer casual.

Como pertenecientes a un mismo corte sincrónico cultural, una idea o un descubrimiento científico, por una parte, y una obra de arte, por la otra, se presentan como en una única serie y, al construir modelos tipológicos, se los utiliza tradicionalmente como hechos de un mismo tipo. Así, uno de los más brillantes representantes de la escuela de «*La nouvelle histoire*», autor de una investigación tipológica dedicada a la civilización del Renacimiento, Jean Delumeau, coloca en una sola serie a «humanistas, artistas, industriales, ingenieros, matemáticos» de esa época, y ve los principales rasgos de la tipología de esta última en «la renuncia a la teología medieval, las nuevas posibilidades de la movilidad demográfica, el progreso técnico, los viajes marítimos, la nueva estética, la renovación del cristianismo»³.

Lo justificado de tal enfoque en el aspecto de la retrospección histórica a veces no deja ver la profunda diferencia entre esos hechos. Prestemos atención a que un mismo descubrimiento puede ser realizado (y, por regla general, es realizado) por varios científicos, independientemente unos de los otros. Es más: si suponemos que el científico N, en virtud de desafortunadas circunstancias (por ejemplo, una muerte prematura), no realizó ese descubrimiento, éste, no obstante, indiscutiblemente, será realizado a pesar de todo. En la esfera del arte, es posible la creación simultánea de textos que de alguna manera se asemejen, pero la repetición de *este* texto es imposible. En igual medida, el texto no creado en la esfera del arte se quedará de todos modos no creado. Entretanto, la «no creación» del mismo puede cambiar todo el ulterior proceso histórico. Es evidente que *La Divina Comedia* de Dante o las novelas de Dostoievski ejercieron influencia no sólo sobre la historia de las artes, sino también sobre toda la historia de la civilización de Italia, de Rusia y de la humanidad en escalas globales.

El papel de los procesos casuales en la formación del texto artístico, desde luego, no es dominante, pero, con todo, es muy activo. Es oportuno recordar aquel pasaje de *Ana Karénina* en que Tolstoi, con una entonación manifiestamente autobiográfica, describe el proceso de la creación. El artista plástico Mijáilov, atormentado, no puede hallar una pose para la figura de un hombre.

El dibujo había sido hecho antes; pero él estaba descontento de éste. «No, aquél era mejor... ¿Dónde está?» Fue adonde su esposa, y, con el ceño fruncido, sin mirarla, le preguntó a su hija mayor dónde estaba el papel que él les había dado. El papel con el dibujo abandonado fue hallado, pero estaba sucio y con gotas de estearina. El, de todos modos, tomó el dibujo, lo puso sobre su mesa y, después de alejarse y entornar los ojos, se puso a mirarlo. De repente sonrió y agitó los brazos con alegría:

³ Jean Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, París, Arthaud, 1984, págs. 8-9.

—¡Así mismo, así mismo! —dijo, y enseguida, después de coger un lápiz, empezó a dibujar velozmente. La mancha de estearina le daba al hombre una nueva pose⁴.

Puede parecer que en este caso no hay diferencia respecto de los numerosos casos conocidos que describen uno u otro acontecimiento externo que impulsó a un científico a un gran descubrimiento —por ejemplo, respecto de la apócrifa manzana de Newton. Entretanto, la diferencia aquí es esencial. En el caso de Newton, así como en otros numerosos ejemplos análogos, la casualidad entra en el *proceso* de la creación científica, pero *no en su resultado*. Se descubre de manera casual un texto no casual. La propia palabra «descubrimiento» indica la existencia espontánea del texto antes de que lo «descubrieran» casualmente. Esto recuerda el icono, que no es creado por el pintor de iconos, sino que preexiste en cierto espacio ideal y sólo se le revela al digno. Al igual que las leyes del mundo objetivo, el icono «procura aparecer». En ambos casos, tenemos ante nosotros no a un autor, sino a un «descubridor» de lo que fue creado por la Naturaleza o por Dios, y en *aquello* que descubre no hay lugar para la casualidad. Pero cuando se trata de un texto artístico, entonces la casualidad entra no sólo en el proceso de creación, sino también en su resultado.

La presencia de elementos no relevantes en el texto artístico crea la reserva de futuros completamientos de organizaciones y reorganizaciones, en lo cual se basa la posibilidad de correlaciones con contextos futuros. Sin embargo, el asunto no se reduce a eso. La aparición de textos casuales es capaz de cambiar radicalmente toda la situación semiótica. Así, por ejemplo, la estructura de *Evgueni Oneguin* se formó de manera relativamente casual. B. V. Tomashevski consideraba que Pushkin, cuando trabajaba sobre el primer capítulo, no se proponía en absoluto darle una continuación, calculando limitarse a un «fragmento de novela» (como hizo con *Los hermanos bandoleros* —«fragmento de poema»). La creación de la novela y la publicación de ésta por capítulos sueltos, con interrupciones a veces grandes entre ellos, fueron impuestas por circunstancias biográficas, en el curso de las cuales cambió el proyecto del autor. Habiendo terminado el sexto capítulo, Pushkin pensaba que había terminado la primera parte de la misma, es decir, contaba con escribir todavía, aproximadamente, la misma cantidad de capítulos. La continuación, por lo que se puede juzgar, se la imaginaba con el aspecto de una vasta trama de aventuras, de un choque de diversos cuadros y caracteres. En vez de eso, Pushkin interrumpió bruscamente la novela en el capítulo VIII, lo que en parte resultó una sorpresa para él mismo. Sin embargo, la novela que se formó con ese aspecto, devino un factor que no sólo transformó decisivamente la situación en la ulterior literatura rusa, sino que también determinó muchas cosas en los futuros destinos de la intelectualidad rusa, y, por consiguiente, de Rusia en su conjunto.

De lo dicho se sigue que las esferas de la cultura en que los factores casuales desempeñan un papel más considerable son, a la vez, los sectores más dinámicos de la misma. Es del todo evidente que el terreno del surgimiento activo de textos casuales está situado en la periferia, en los géneros marginales, en «los géneros más jóvenes» y los dominios estructurales fronterizos. Aquí precisamente tienen lugar los más activos procesos generadores de sentidos y de estructuras. Así, por ejemplo, tanto en la gráfica como en la poesía, el movimiento desde los borradores hacia el texto definitivo, por regla general, da un cuadro de un aumento de las restricciones que se imponen, el texto se vuelve «más correcto». Pasa a través de los códigos internos del artista y pierde lo que, desde el punto de vista de éstos, es casual. Sin embargo, al mismo tiempo, muy a menudo, al subordinarse a normas contemporáneas, pierde los hallazgos que presagian normas futuras. Se podrían mencionar muchos casos en que las variantes en borrador presagian etapas siguientes de la trayectoria del arte. Hasta en un mismo lienzo la parte de fondo y periferia del espacio pictórico da a menudo normas de mañana, mientras que el núcleo estructural está ligado más rigurosamente a normativas ya conformadas.

⁴ L. N. Tolstoi, *Sobraniesochinenii. V22-j tomaj* Moscú, 1982, t. IX, págs. 41-42.

Con esto se pueden comparar los procesos que transcurren en las franjas de las fronteras espaciales y cronológicas de las grandes civilizaciones. El debilitamiento de la rigidez de las organizaciones estructurales en estas regiones, que aumenta la variabilidad de las formas que aquí surgen, conjuntamente con la simultánea irrupción de formas estructurales procedentes del espacio que se halla más allá de los límites de la semiosfera dada, crea la posibilidad de combinaciones casuales en el terreno de las uniones socioculturales y las agrupaciones ideológicas. Esto hace que no sea asombroso el papel de esas regiones como poderosos generadores culturales. Basta con recordar en qué medida, en los siglos I-IV d.n.e., la periferia geográfica del Imperio Romano superaba en actividad a la metrópoli. También en otras épocas históricas podríamos hallar ejemplos análogos. En lo que respecta a los cambios sinusoidales de la actividad en el centro y en la periferia de la Ilustración europea, hemos examinado ese proceso en otro trabajo⁵. También se podrían señalar casos en que algún grupo social o aislado de otro modo, que ocupó antes en la estructura de la sociedad un puesto firmemente fijado que le daba la posibilidad de acumular una reserva de memoria cultural, por algunas razones pierde la estabilidad y se traslada a la inestable periferia de la estructura social, activando bruscamente su propia capacidad de desempeñar el papel de generador cultural. Así, en la Rusia posterior a la reforma, la nobleza y el clero rusos segregaron de sí un grupo marginal, a cuyas filas se incorporaron representantes de minorías nacionales que habían perdido el vínculo con el régimen de vida tradicional. También una completa revisión de la secular vida cotidiana campesina en la segunda mitad del siglo XIX completó ese *continuum* sociocultural en el que transcurrieron procesos extraordinariamente dinámicos.

Una singularidad de la influencia de los textos surgidos casualmente sobre la ulterior dinámica de la cultura, entre otras, consiste en que la rareza, o incluso la unicidad, no disminuye la importancia de los mismos. Así como en las montañas la caída de una piedrecita insignificante por su masa puede provocar un aumento en avalancha de las consecuencias, también un hecho aislado, cambiando la situación y creando una nueva a cuya luz ya deja de tener el aspecto de una casualidad, puede generar una resonancia extraordinariamente poderosa. Ya hemos hablado de las consecuencias que puede provocar una u otra obra artística, siempre única por su propia naturaleza. Los creadores de nuevas religiones o de poderosos imperios, por regla general, aparecen en la arena histórica a la cabeza de un insignificante puñado de seguidores. Citaremos la inscripción de un *kagán* turco en la estela de Orión: «Mi padre, *kagán*, salió con veintisiete hombres. Habiendo oído hablar de que se acercaba, los que vivían alto en las montañas empezaron a bajar, y, cuando se unieron, ya había setenta. Los cielos les dieron fuerza, y el ejército de mi padre fue semejante a una manada de lobos, y sus enemigos fueron como ovejas»⁶. Es del todo evidente que se trata de una pandilla de bandoleros poco numerosa, constituida a partir de elementos marginales de la sociedad, cuyo éxito, en particular, dependía también de que ellos, al situarse en la periferia de la cultura, eran libres de las restricciones morales obligatorias para aquellos a quienes llamaban rebaños de ovejas. Esto hace que su conducta en el contexto de la cultura (y no desde el punto de vista de un observador externo —el historiador—) sea menos predecible y, desde el punto de vista de sus contemporáneos, casual: Eso no impide que en el contexto de la historia mundial semejantes situaciones se hayan repetido muchas veces, y la propia irrupción de acontecimientos casuales se presenta ante el historiador como una especie de regularidad.

El surgimiento del gran imperio estepario puede ser considerado desde varios puntos de vista. Al examinar las regularidades del proceso socioeconómico, el aumento de la población, la descomposición de las relaciones gentilicias, podemos decir que el surgimiento de una vasta unidad estatal-militar era una inevitable necesidad histórica. Sin embargo, esta inevitabilidad no determinaba ni el lugar, fronteras y configuración exactos en el espacio, ni la fecha exacta del surgimiento del imperio, ni los virajes concretos de su destino histórico. Existía como una

⁵ I. M. Lotman, «Arjaisty-prosvetiteli», en *Tynianovskii sbornik. Vtoiye ynianovskie chteniia*, Riga, 1986, págs. 192-207.

⁶ *Inscriptions de l'Orkijon*, ed. V. Tomsen, Helsingfors, 1896, pág. 101.

posibilidad potencial, como cierto modelo estructural ínsito en el movimiento histórico, exactamente del mismo modo que el modelo del lenguaje está lógicamente ínsito en los textos aún no dichos que, tal vez, nunca serán dichos. Para que un texto dado sea dicho es necesaria la aparición de un hablante absolutamente casual desde el punto de vista de la estructura del lenguaje, el surgimiento de cierta situación extralingüística efímera y la intersección, además, de toda una serie de condiciones absolutamente casuales. Mientras estamos tratando con sistemas que funcionan sincrónicamente (cíclicos), la aparición de un texto es unidireccional: éste está determinado por la estructura del lenguaje, pero no influye sobre ella. Si nos abstraemos de la historia del lenguaje y de las funciones artísticas ínsitas en éste, un ejemplo de tal sistema puede ser la lengua natural. En tales sistemas el interés de la ciencia por los procesos casuales puede estar reducido al mínimo.

Examinemos otro caso: la realización de un acontecimiento deforma el modelo potencial. Entonces no sólo el torrente de textos, sino también la estructura adquiere una coordenada temporal, o sea, una historia. Entre la esfera de lo casual y la de lo regular se produce, en esta variante, un intercambio constante. Con respecto al futuro, lo casual actúa como punto de partida de una cadena regular de consecuencias, y con respecto al pasado, es interpretado retrospectivamente como lo inevitable providencial. Ese modelo se realiza con la mayor fuerza cuando estamos tratando con textos del arte, en los cuales tanto el elemento de la casualidad como la influencia inversa del texto sobre el lenguaje se manifiestan de manera particularmente patente. También pueden servir de ejemplo los aspectos de la historia de la cultura en los que se manifiestan de la manera más plena la inteligencia y la voluntad individuales. La historia tiene muchos estratos y representa una compleja estructura jerárquica. En algunos niveles dominan las regularidades espontáneas. El hombre las percibe como algo dado. Las regularidades se realizan a través de su actividad, pero esa actividad misma no es resultado de una elección libre; la lógica de su conducta está tan distante del sentido del proceso anónimo, que este último, evidentemente, no puede ser considerado como un resultado de los esfuerzos conscientes de los participantes de los acontecimientos. Ejemplos de tales estructuras pueden ser los procesos económicos o el desarrollo espontáneo del lenguaje.

La cultura es inseparable de los actos de conciencia y de autoconciencia. La autoevaluación es un elemento indispensable de la misma. Por eso en ella el papel de los procesos conscientes aumenta bruscamente. El acto de conciencia puede ser definido como la capacidad de elegir una de por lo menos dos alternativas en condiciones en que está excluida la predecibilidad automática de la elección. Esta situación misma aumenta el papel de la casualidad. Desde los tiempos más antiguos, en los casos de elección dudosa el hombre recurre a la adivinación. El sencillo procedimiento de lanzar una moneda para resolver las dudas en una situación de alternativa, es un simplísimo modelo de la introducción consciente de la casualidad en un acto intelectual. Tienen ese mismo carácter las «adivinaciones» [*zagadyvaniia*]: «Si ella se acerca primero a su prima, y después a otra dama, entonces será mi esposa —se dijo [...] el príncipe Andréi»⁷. La intelectualización del proceso histórico en la esfera de la cultura significa, en realidad, la tendencia al máximo aumento de las situaciones en las que el automatismo de la sucesión de los actos es sustituido por el acto de la elección. Y eso aumenta bruscamente el papel de la casualidad.

El que en la esfera de la cultura los hechos únicos puedan generar avalanchas de consecuencias, crea una situación especial: estamos ante acontecimientos casuales que, sin embargo, no se prestan a los métodos estadísticos ni al tratamiento probabilístico.

Sin embargo, la intervención de los factores casuales en la producción de los textos es posible no sólo en la periferia del espacio cultural. También el centro estructural de la cultura es desde este punto de vista un dominio tectónico. Las consecuencias parecidas son provocadas aquí por causas diametralmente opuestas. Mientras que en la periferia la variabilidad de los textos aumenta gracias al debilitamiento de las restricciones estructurales y a la simplificación de los vínculos estructurales, en el centro tropezamos con la hiperestructuralidad: la cantidad de diversas subestructuras que se

⁷ L. N. Tolstoi, *op. cit.*, Moscú, 1980, t. 5, pág. 213.

intersecan crece tanto, que surge cierta libertad secundaria a cuenta de la impredecibilidad de sus puntos de intersección. La irrupción de series aloestructurales es percibida, desde el punto de vista de una estructura dada, como casual. Con esto, en particular, se explica el hecho de que la ley de Tyniánov Shklovski sobre el relevo recíproco de las líneas más jóvenes y más viejas de la literatura caracterice no una regularidad universal, sino sólo una de las posibilidades del proceso evolutivo. Y la «línea más vieja» no es estéril, como la higuera bíblica: los literatos «de abajo», «rechazados», «extraliterarios», no han sido los únicos que han preparado la obra de los grandes escritores y han influido sobre ellos. Es extraño que se niegue la influencia hasta de los grandes modelos. Raras veces la salida de la «línea más joven» al proscenio conduce a que salga de la escena la así llamada «más vieja». Con más frecuencia esta última vive un proceso de renovación, de sustitución de estereotipos. Aquí la actividad es recíproca.

Desde luego, no se debe pensar que los procesos casuales están presentes en toda generación de textos. La generación de textos con ayuda de las actuales computadoras da un ejemplo de completa exclusión de la casualidad. En el otro polo se hallarán los textos de los que E. T. A. Hoffmann escribió: «...a veces los autores le deben la extravagancia de su estilo a los cajistas benevolentes, que contribuyen a la inspirada afluencia de ideas con sus así llamadas erratas»⁸. Al mismo tiempo, es preciso subrayar una vez más que esta contraposición misma tiene un carácter relativo y que lo casualmente surgido tiende a ser reinterpretado [*pereosmyslitsia*] al instante como lo único posible. Todo el que ha trabajado con borradores de escritores, ha visto patentemente las vacilaciones autorales, la variabilidad de las posibilidades de un texto aún no creado. Sin embargo, no tiene más que percibir cualquiera de los puntos de esa trayectoria infinita (puesto que para toda una serie de autores el texto nunca está terminado) como punto final, para que todos los detalles adquieran la calidad de una regularidad. Desde este punto de vista es indicativo el pasaje de *Ana Karénina* que ya hemos citado. Inmediatamente después de hablar sobre la mancha de estearina que «corrigió» la figura dibujada por el artista, Tolstoi escribe que el artista no crea nada, sino que simplemente quita lo superfluo; éste, para revelar la protoimagen única, quita lo casual, acercándose a la verdad una y eterna. Mijáilov «sabía que eran necesarias mucha atención y cautela para, al quitar el velo, no dañar la obra misma, y para quitar todos los velos»⁹.

Una de las consecuencias del cruce de lo casual y lo regular (lo no predecible y lo predecible) en el proceso de la formación del texto, es que la cantidad de textos que circulan en el espacio de la cultura supera en mucho las necesidades utilitarias de ésta. Esta «prodigalidad» puede provocar perplejidad y parecer inútil o casi dañina desde el punto de vista de un modelo «económico» y «adecuado». La cuestión se presentará otra luz si señalamos una función más del texto en el sistema de la cultura. Ya nos ha tocado decir que la cultura en su totalidad representa un «dispositivo pensante», un generador de información. Sin embargo, para que ese mecanismo tanto de la conciencia individual como de la colectiva sea puesto en marcha, en él hay que *introducir un texto*. Pero, puesto que un resultado del acto de conciencia es la generación de textos, surge una situación paradójica: para producir textos, es necesario tener ya un texto. Esta situación podría parecer extraña si no representara una regularidad muy extendida. Así, por ejemplo, en la química son conocidas las reacciones autocatalíticas, «en las que para la síntesis de alguna sustancia es necesaria la presencia de esa misma sustancia. En otras palabras, para obtener como resultado de una reacción la sustancia X, debemos empezar con un sistema que contenga X desde el principio mismo»⁹. Podríamos comparar con esto el papel de los textos que el niño recién nacido recibe del mundo exterior para que su mecanismo de pensamiento pueda empezar a generar textos de manera independiente. Con fenómenos de este mismo orden tropieza el investigador literario que estudia el papel catalítico de los textos que llegan de fuera al interior de tal o cual cultura (las así llamadas «influencias»), o la eterna cuestión de «los románticos antes del romanticismo» o de los diferentes

⁸ E. T. A. Hoffmann, *Kreiskriana. Zhiteiskie vozzreniia kota Marra. Dnevnik1*, Moscú, 1972, pág. 100.

⁹ L. N. Tolstoi, *op. cit.*, Moscú, 1982, t. 11, pág. 47. I. Prigozhin, I. Stengers, *Poriadok izjaosa* Moscú, 1986, pág. 187.

«modelos». En una situación parecida se halla el arqueólogo que llega a la conclusión de que se puede suponer que bajo las excavaciones de toda cultura desarrollada existe una capa de otra cultura desarrollada.

Tal vez hallemos la salida de esta embrollada situación si, al analizar los fenómenos de la evolución, accedemos a distinguir, por analogía con los procesos dinámicos en la química y las ciencias naturales, entre factores de la génesis (los «participantes de la reacción») y catalizadores y, al mismo tiempo, entendemos que el repertorio de las formas cuyas recombinaciones determinan las caracterizaciones tipológicas de la cultura es limitado y, por consiguiente, todas ellas están presentes en cantidades insignificantes en todos los estadios del desarrollo, especialmente si se tiene en cuenta la enorme cantidad de combinaciones casuales. Así se descubre una función más de los textos casuales: intervienen en calidad de «dispositivos de arranque», aceleradores o retardadores de los procesos dinámicos de la cultura.

En el año 1830 tuvo lugar un interesante choque de opiniones. Pushkin, que ya había pasado por la apología de la necesidad como ley de la historia («Poltava») y que ya había madurado la idea de que la «casualidad» en la persona de Eugenio era un factor histórico igual que la regularidad encarnada en el Jinete de Cobre, entró en discusión con Nikolái Polevoi, que con euforia de neófito le aplicaba a la historia rusa las regularidades descubiertas por los historiadores de la época de la Restauración. Escribía Pushkin:

No diga: *no podía ser de otro modo*. Si eso fuera verdad, el historiador sería un astrónomo y los acontecimientos de la vida de la humanidad estarían predichos en los calendarios, como los eclipses solares. Pero la Providencia no es un álgebra. La mente humana, según la expresión popular, no es profeta, sino adivina; ve el curso general de las cosas y puede extraer de él profundas suposiciones, a menudo justificadas por el tiempo, pero le es imposible prever la *casualidad* —poderoso, instantáneo instrumento de la Providencia¹⁰.

Pushkin, que valoró altamente «el gran mérito del historiador francés [Guizot — I. L.]» señaló, sin embargo, que Guizot rechaza «todo lo aislado, todo lo ajeno, *lo casual*». Al subrayar la palabra «casual», Pushkin mostró que no consideraba lo casual como ajeno en el proceso histórico. No olvidemos que la idea de regularidad histórica fue profundamente asimilada por él y que él rechazaba tanto el subjetivismo romántico como la idea iluminista del reino de la casualidad caótica.

El acto de la conciencia está ligado a la elección en una situación de ausencia de predecibilidad automática. Por consiguiente, la cultura, como mecanismo de incremento de la información, aumenta el número de alternativas y reduce el terreno de la redundancia. Aumenta el peso específico de los factores de fluctuación histórica, es decir, de las situaciones en que el ulterior destino del sistema dependerá de factores casuales y de la elección consciente. Esto introduce en el proceso histórico factores como la responsabilidad personal y la conducta moral de los participantes en él.

La existencia histórica se acerca, por una parte, al mundo de la creación; por otra, a los conceptos de la moralidad, inseparables de la libertad de elección.

¹⁰ A. S. Pushkin, *Pol. sobr. soch. y 16 t.*, Moscú, 1949, t. 11, pág. 127.

Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993): una biografía intelectual

MANUEL CÁCERES SÁNCHEZ

Iuri Mijáilovich Lotman (Petrogrado/Leningrado/San Petersburgo, 28 de febrero de 1922), profesor de la Universidad de Tartu (Estonia) desde los años cincuenta hasta su muerte, el 28 de octubre de 1993, puede ser hoy considerado como la figura más sobresaliente de la semiótica mundial de esta segunda mitad de siglo. Los reconocimientos que tuvo en vida así lo confirman: Miembro del Consejo de Ciencias Sociales de la UNESCO, de las Academias Británica, Noruega, Sueca y Estonia, Vicepresidente (1969-1984) y Miembro del Comité Ejecutivo (1969-1992) de la Asociación Internacional de Semiótica, Miembro honorario de la Asociación Americana de Semiótica, Doctor Honoris Causa de la Universidad de Bruselas y de la Universidad Carolina de Praga, Laureado de la Fundación Humboldt, entre otras distinciones. Su nombre, además, ha figurado en los comités científicos de las principales revistas internacionales de semiótica, de eslavística y de literatura, y el número de sus publicaciones, traducidas a más de veinte lenguas, se acerca al millar.

Sin duda, estos méritos corresponden a un brillantísimo currículum, sobre todo si se tienen en cuenta las dificultades en la difusión de su obra, tanto dentro como fuera de la entonces Unión Soviética. Hasta bien entrada la década de los 80 no tuvo autorización para viajar fuera de la URSS, a lo que hay que añadir censuras directas, impedimentos para que sus trabajos pudieran ser publicados en el extranjero y hasta algún registro de su domicilio por parte del KGB.

Desde que en 1949 publicara su primer trabajo se ocupó de los más variados problemas, desde la teoría semiótica hasta la mitología, desde el cine hasta la historia de la cultura, desde la estética hasta el teatro... y, por supuesto, de la historia de la literatura. Profesor de Literatura Rusa, sus trabajos se centraron en el estudio de los siglos XVIII y XIX, desde sus primeras investigaciones sobre Alexandr Radischev, Nikolái Karamzín y los decembristas, hasta Tolstoi, Dostoievski, Gógol o Pushkin.

Pero su amplia y profunda cultura, su enciclopédico conocimiento de los más variados problemas teóricos y críticos, quedan patentes cuando escribe sobre *La Divina Comedia* de Dante o sobre *El Maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov; cuando lo hace sobre las culturas precolombinas o acerca de la literatura de los trovadores provenzales. Se considera, en cierto modo, heredero de Boris Tomashevski, Juri Tyniánov o Vladímir Propp, y reivindica y contribuye a difundir las obras de Mijaíl Bajtín o de Olga Freidenberg. Aprovecha las ideas del biólogo Vladímir Vernadski o las de Claude Lévi-Strauss, las del premio Nobel de química Ilya Prigogine o las de Sigmund Freud.

No es extraño, pues, que se hable de semiótica heterodoxa para referirse a la semiótica lotmaniana. Es posible que estos heterogéneos intereses investigativos estén relacionados

directamente con la situación geográfica y cultural de Tartu, con su carácter de frontera entre el Este y el Oeste. A Iuri Mijáilovich, en este sentido, se le pueden aplicar los mismos valores que él describe para explicar el carácter también fronterizo de San Petersburgo, puesto que en su obra encontramos una clara estructura dinámica, que le hace posible leer lo propio como ajeno y lo ajeno como propio, creando así «una especie de aguante doble del material». Quizá por ello sus ideas son, a la vez, tan sólidas y, sin embargo, siempre dispuestas al cambio.

DE LENINGRADO A TARTU

Cuando nace Iuri Lotman, su ciudad conserva el nombre de Petrogrado (1914-1924) y unos meses más tarde (diciembre de 1922) se constituye la URSS. Su vida casi ha coincidido, pues, con la existencia misma de la Unión Soviética y, en sus últimos años, con el reinicio de la independencia de Estonia. En Petrogrado/Leningrado vive casi todo el periodo de poder de Stalin, desde la formación de la *troika* con Kámenev y Zinóviev, en 1922, hasta los duros años de posguerra.

Realiza sus estudios superiores en la Universidad Estatal de Leningrado, donde tiene como profesores a G. Gukovski, B. Eijenbaum, V. Zhirmunski, N. Mordovchenko, B. Tomashevski o V. Propp; es decir, a buena parte de los que, entre 1914 (si tomamos una fecha simbólica, la de la conferencia de Víctor Shklovski, titulada *Resurrección de la palabra*) y 1930, constituyen la corriente de *orientación formal* que ha puesto las bases de los estudios literarios de este siglo. Cuando ingresa Lotman en la Universidad, la OPOIAZ (la *Sociedad para el estudio del lenguaje poético*, el grupo de Petrogrado/Leningrado que, junto con el Círculo Lingüístico de Moscú, forma parte de lo que a modo de descalificación se llamó *formalismo*) hace años que ha dejado de existir. Sin embargo, las enseñanzas recibidas ejercieron en Lotman una innegable influencia, haciendo posible así una relativa continuidad en las generaciones siguientes. En especial, destacan las ideas de Iuri Tyniánov (que muere en 1943), cuyos trabajos son considerados por el propio Lotman como «insuficientemente comprendidos y a menudo incluidos sin mayores fundamentos en el formalismo» (Lotman, 1964, pág. 151).

Por su formación, al menos, Lotman pertenece a la tradición petersburguesa de estudios literarios (en la que hay que incluir también los nombres de Bajtín, Freidenberg o Pumpianski), que, con la tradición lingüística de Los moscovitas (desde Fortunatov, Trubetzkoi o Jakobson), constituyen las dos grandes tendencias de la filología rusa (y de la Unión Soviética) en el siglo XX. Durante treinta años, Lotman ha sabido aglutinar ambas tradiciones en Tartu.

Poco después de publicar su primer trabajo en la Universidad de Leningrado (en 1949, sobre la literatura rusa del decembrismo), se marcha como profesor a la Universidad de Tartu, en la entonces república «federada» de Estonia. En una entrevista, realizada en 1992, manifiesta que su traslado a Tartu es casual, «como si se tratara de una gran suerte». El profesor ruso-estonio se adapta rápidamente a Tartu y a Estonia: ya en 1950 se publica su primer artículo en estonio, y en los años siguientes aparecen más de una decena (en publicaciones como *Õhtuleht*, *Rahva Hääl*, *Edasi* o en la revista cultural *Looming*), entre los que cabe citar, como ejemplo de esa integración, el que publica en 1954 sobre la literatura rusa y Estonia.

Separadas por apenas 500 kilómetros, Leningrado y Tartu, geográfica y culturalmente ciudades de frontera, son muy diferentes. Lotman llega a una pequeña ciudad realmente extranjera (hoy cuenta con unos cien mil habitantes), en cuya Universidad, única en el país, se ha formado la intelectualidad de Estonia: un lugar con una lengua y una cultura muy distinta a la suya, aunque desde el pacto Ribbentrop-Molotov de 1939 estuviera *destinada* a formar parte de la URSS (lo que ocurrió ya definitivamente a partir de 1944 y continuaría hasta 1991).

Este pequeño país (de apenas 45.000 km², situado entre el golfo de Finlandia, el mar Báltico, Letonia y Rusia, con apenas un millón y medio de habitantes) no ha conocido, a lo largo de su

accidentada historia, más que breves períodos de independencia. Desde el siglo IX, su territorio ha sido dominado por vikingos, rusos, alemanes, daneses (fundadores de la actual capital de Estonia, Tallin, en 1219), polacos y suecos (que crearon la Universidad de Tartu, en 1632, cuando esta ciudad recibía el nombre alemán de Dorpat). Después de una intensa *rusificación* del país, llevada a cabo sobre todo a finales del siglo XIX, sólo ha conocido tres momentos de autonomía plena en nuestra centuria: en 1917, entre 1921 y 1940, y, ahora, desde 1991. Su situación estratégica, entre el Este y el Oeste de Europa, explica el carácter «fronterizo» de su cultura: los estonios han mantenido un celo especial en la conservación de su lengua y de sus tradiciones frente a los invasores, a la vez que han manifestado un enorme interés por otros pueblos. Es la historia de las culturas minoritarias, que precisan poseer una gran cohesión para hacer frente a la penetración de las culturas dominantes.

A estos datos sobre Estonia, que son sin duda relevantes para entender mejor el espacio desde el que escribe Lotman, hay que añadir la complejidad de los problemas sociales y políticos producidos por la existencia de dos comunidades que, después de la desaparición de la URSS, tienen que «aprender» a convivir en un mismo territorio (único modo de impedir situaciones tan graves como las que están sucediendo en otros lugares de Europa): la comunidad de origen estonio (65 por ciento de la población) y la de origen ruso (35 por ciento). También en este sentido es ejemplar la lección de Lotman: a finales de 1990 escribe un breve artículo que se hace célebre en Estonia, *Carta a los amigos equivocados*, en el que, frente a la opinión de un grupo de intelectuales rusos (a cuyo frente se encontraba Dmitri Lijachov), defiende el derecho de los estonios a recuperar la soberanía y la independencia.

LOS AÑOS ANTERIORES A LAS ESCUELAS DE VERANO (1950-1964)

Podemos apreciar en la trayectoria de Lotman tres períodos, que giran alrededor de la celebración de las Escuelas de Verano: los años previos a 1964, los años en que tienen lugar las reuniones (1964-1974) y los años posteriores (1974-1993), en los que, aunque no se celebran los encuentros, existe el nexo de la serie de los *Trudy po znakovym sistemam* (*Trabajos sobre los sistemas de signos*, conocida ya también con el nombre griego, *Σημειωτική*, que se incluye en la cubierta), y, sobre todo, ha estado la figura de Lotman, respetado y querido por todos.

La obra de Lotman durante el primer periodo (1950-1964) se centra en el estudio de la historia literaria rusa. En 1951 publica en Tartu el resumen de su tesis de candidatura a la licenciatura en Filología, que había presentado al claustro de la Facultad de Filología de la Universidad Estatal de Leningrado, con el título *A. N. Radischev en su lucha con los puntos de vista sociopolíticos y con la estética nobiliaria de Karamzín*. Diez años después se publica en Leningrado el resumen de su tesis de candidatura al doctorado, que había presentado en la misma Universidad con el título *Desarrollo de la literatura rusa en el periodo predecembrista*. Aunque la literatura rusa es una constante en toda su obra, incluso en sus ensayos más teóricos, este primer periodo puede ser caracterizado por el especial interés que muestra por la producción literaria de los siglos XVIII, XIX y XX. Además de los autores citados hasta ahora, en este momento se ocupa también del poeta clasicista Gavrila Románovich Derzhavin (1743-1816), precursor de Pushkin; del dramaturgo Alexandr Serguéievich Griboiédov (1795-1829); del autor de las *Fábulas*, Iván Andréievich Krylov (1769-1844); del poeta romántico Mijaíl Iurévich Lérmontov (1814-1841); o del poeta y crítico, amigo de Pushkin, el príncipe Piotr Andréievich Viazemski (1792-1878). Conoce, además, las literaturas francesa y alemana (son lenguas en las que puede leer): de 1959 es, por citar un ejemplo, su ensayo sobre la presencia de Schiller en la literatura rusa. De esta época es también su primer libro, editado en 1958 en Tartu, con el título *Andrei Serguéievich Kaisarov y la lucha social literaria de su tiempo*.

Sin embargo, esto no significa desinterés teórico frente a un tipo de estudio eminentemente histórico-literario. En Lotman encontramos una prueba de que los estudios histórico-literarios, la crítica y la teoría no caminan separados; es más: en su obra, estos ámbitos están presentes siempre de forma explícita o implícita. El estructuralismo o los métodos matemáticos en el estudio de la

literatura ya se advierten desde finales de los 50 y en los primeros años de los 60. En mayo de 1963 publica en Tartu (en estonio) el texto de la ponencia, presentada a un congreso de matemáticas, sobre los estudios literarios y los métodos matemáticos. En los años académicos 1960-1961 y 1961-1962, Lotman desarrolla en Tartu un curso de poética estructural. Resultado de este curso son las *Lecciones de poética estructural*, que, entregadas a la imprenta en 1962, no verían la luz hasta 1964, en el primer número de los *Trabajos sobre los sistemas de signos*.

LAS ESCUELAS DE VERANO (1964-1974) Y LA ESCUELA SEMIÓTICA DE TARTU-MOSCÚ

Son estos primeros años de los 60, precisamente, los de la gestación de la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú. En su origen encontramos dos núcleos fundamentales, que son los que les dan nombre: el de Tartu (con B. E. Egórov, I. A. Chemov, y un grupo de jóvenes estudiantes, además del propio Lotman y de su esposa, Zara Grigórievna Mints), y el de Moscú (que surge a mediados de los 50, cuando lingüistas como V. V. Ivánov, I. I. Revzin y B. A. Uspenski fundan en Moscú la «Asociación de Traducción Automática» y expresan entonces la necesidad de una teoría que abarcara no ya problemas de lingüística aplicada, sino cualquier tipo de actividad signico-comunicativa).

En los años 50 se suceden reuniones científicas en Moscú y en Leningrado en las que, junto a problemas de estadística de la palabra (Leningrado, 1957) o de traducción automática (Moscú, 1958; Leningrado, 1959), se tratan temas de lingüística estructural, incluyendo aspectos semióticos.

En 1961 es creada la «Sección de Tipología Estructural de las Lenguas Eslavas» (que dirige entonces V. N. Toporov) del Instituto de Eslavística de la Academia de Ciencias de la URSS, que se convierte en el centro de las investigaciones semióticas. A finales de 1962 organizan en Moscú, junto con el Consejo de Cibernética, el «Simposio sobre el Estudio Estructural de los Sistemas de Signos», que representa «la culminación de los esfuerzos previos para crear una disciplina unificada de los estudios semióticos en la Unión Soviética» (Lucid, 1977, pág. 4). En esta reunión participan, entre otros, P. G. Bogatyriov, V. V. Ivánov, A. A. Zalizniak y L. F. Zheguin, y se presentan ponencias sobre los más variados problemas semióticos, que Boris Uspenski enumera así: «Semiótica del lenguaje, semiótica lógica, traducción automática, semiótica del arte, de la mitología, descripción del lenguaje de sistemas no verbales de comunicación (por ejemplo, las señales viales, el lenguaje de la cartomancia y así sucesivamente), semiótica del trato con ciegos sordomudos y semiótica del ritual» (Uspenski, 1987, pág. 204).

Una recopilación de las ponencias es publicada en ese entonces: apenas 500 ejemplares —la mitad de la tirada— fueron suficientes, como recuerda Uspenski, para que tanto sus detractores como sus futuros colegas supieran de su existencia. La censura ejercida desde la dirección del Instituto de Eslavística, al impedir la difusión de la tirada completa, y las críticas aparecidas en revistas de amplia difusión, consiguieron el efecto contrario al pretendido: «De manera inesperada estas revistas nos hicieron publicidad, difundiendo nuestro programa y nuestras ideas» (Uspenski, 1987, pág. 205).

Las tareas teóricas y de análisis específicos que la disciplina semiótica se impone tras el simposio moscovita traen consigo, en el terreno práctico, la necesidad de publicar sus trabajos sin tantas dificultades y la de fijar un lugar de encuentro habitual para presentar y debatir sus investigaciones.

La oportunidad para que ambos núcleos investigadores se unieran se ofrece cuando, poco después del Simposio, llega a Moscú Igor A. Chernov, quien se interesa por el desarrollo del mismo y vuelve a Tartu con uno de los ejemplares de la publicación. A partir de este primer contacto (tan casual como importante) interviene el propio Iuri Lotman, que propone la colaboración con el grupo

moscovita, invitando a los investigadores a acudir a la ciudad estonia y a editar sus ensayos en su Universidad. De este modo, desde 1964, el centro de las investigaciones semióticas se traslada de Moscú a Tartu: las Escuelas de Verano, primero en Kääriku (1964, 1966 y 1968) y después en Tartu (1970 y 1974), se convierten a partir de entonces en ese lugar de encuentro; y los sucesivos volúmenes de los *Trabajos sobre los sistemas de signos* representan la colección «oficial» de ensayos de la Escuela de Tartu.

Si Lotman establece el diálogo de las tradiciones petersburguesa y moscovita a partir de 1964, paralelamente, Zara G. Mints contribuye a la recuperación de la obra de Alexandr Blok y del simbolismo ruso, al editar el primer *Blokovski Sbornik (Recopilación sobre Blok)*, también en 1964, con materiales presentados en el congreso dedicado al escritor ruso (que se había celebrado en Tartu en mayo de 1962). Para Peeter Torop, estas dos publicaciones presentan relaciones de complementariedad, que pueden considerarse simbólicas en el nacimiento y desarrollo de la Escuela: si la serie que dirige Lotman refleja «las posibilidades del estudio semiótico de diferentes tipos de objetos», el volumen editado por Mints ofrece «el análisis de un objeto con ayuda de diferentes métodos» (Torop, 1992, pág. 34).

En la nómina de participantes en la Escuela destacan los nombres de Egórov, Gaspárov, Arón Gurévich, Iampolski, Viacheslav Ivánov, I. I. Levin, Elizar Meletinski, Zara Mints, Alexandr Piatigorski, I. I. K. Shcheglov, Vladímir Toporov o A. K. Zholkovski; pero también los de Piotr Bogatyriov o Roman Jakobson (que participó activamente en la Escuela de Verano de 1966), a los que hay que añadir, como componentes de la «segunda generación» (la de principios de los 70), los nombres de Igor Chernov, Mijaíl Lotman y Peeter Torop. Se habla incluso de una «tercera generación», la que se presenta en 1992 a través de un volumen titulado *En honor al 70 aniversario del prof. I. M. Lotman*. Junto a los nombres ya citados, existen otros menos conocidos y hasta ignorados: Deglin, Grigórieva, I. K. Lekomtsev, L. Mäll, V. M. Meizerski, N. N. Nikolaenko, Nikoláeva, B. Oguibenin, E. B. Paducheva, Pliujánova, I. I. Revzin, D. M. Segal, Timenchik, N. I. Tolstoi, Trofimova, T. V. Tsivián, A. A. Zalizniak, L. F. Zheguin, Zhivov... Y todavía no estaría completo el recuento del más de medio centenar de estudiosos vinculados de un modo u otro, en uno u otro momento, a la Escuela de Tartu. Por eso, lleva razón Desiderio Navarro cuando señala que, para hablar de la Escuela de Tartu y del papel unificador de Lotman, «es absolutamente indispensable ir *más allá de Lotman* hacia la obra de sus colaboradores y discípulos de diversas generaciones» (Navarro, 1993, pág. 9), lo que, paradójicamente, no hace casi ninguno de los presentadores y comentaristas de la Escuela.

Todos están de acuerdo en que el nombre de Lotman se encuentra indisociablemente unido a la Escuela de Tartu: es Lotman quien la organiza, quien la dirige y quien la sostiene; Iuri Lotman *es* la Escuela, como ha afirmado Peeter Torop (1982, pág. 92). Cuenta Boris Uspenski que Roman Jakobson, al preguntársele en cierta ocasión por su experiencia en Tartu, se mostró impresionado tanto por las ponencias y los debates de las Escuelas de Verano como por su organización, y señaló que, aunque aparentemente todo sucedía como si no hubiera organización, como si se desarrollara por sí sola, había un responsable de que eso ocurriera así: «la mano de hierro de I. M. Lotman, que orienta el curso de la conferencia —¡un organizador notable, incomparable!», concluía Jakobson. Para Uspenski, era precisamente la personalidad de Lotman el verdadero «factor organizador», aunque sin «mano de hierro» (Uspenski, 1987, pág. 206).

A partir de los encuentros de Lotman con el grupo moscovita, en 1963, llegan a Tartu varios profesores. Los primeros son Alexandr Piatigorski, que imparte clases de filosofía oriental, y Vladímir Uspenski (hermano de Boris), que ofrece un curso de «Matemáticas para humanistas» (Chemov, 1987, págs. 9-10). Para los que se instalaron en Tartu o acudían a las Escuelas de Verano, este lugar (y su Universidad) representaba un espacio donde poder desarrollar sus trabajos con más libertad que en Moscú. Desde esta pequeña ciudad, lejos de los grandes centros del poder soviético, se dieron a conocer muy pronto en Europa occidental.

La noción de *semiótica* que básicamente comparte la Escuela (o lo que es lo mismo, según Peeter Torop, la noción lotmaniana de *semiótica*) puede ser definida a partir de la distinción que el

mismo Lotman y Boris Uspenski establecieron, en los años 70, entre *semiótica del signo* (la tendencia lógica de Peirce y Monis) y *semiótica del lenguaje como sistema sígnico* (la tendencia lingüística inaugurada por Saussure). Mientras en la primera interesa al investigador la relación del signo con el significado y el proceso de semiosis, en la segunda no es el signo aislado el objeto de estudio, sino el lenguaje, es decir, «el mecanismo que utiliza un cierto juego de signos elementales para la comunicación de contenidos». Para Lotman y Uspenski, la Escuela de Tartu «procede, genéticamente, de este segundo punto de vista» (*apud* Chernov, 1987, págs. 10-11).

En la Escuela de Tartu confluyen las tradiciones de los formalistas rusos y de la lingüística estructural con las aportaciones de la cibernética, de la teoría de la información y de la semiótica. Precisamente una de las primeras tareas que se establecen en los *Trabajos sobre los sistemas de signos* (desde su segundo número, de 1965) es la de favorecer la publicación de artículos «sobre las raíces históricas del estructuralismo como corriente científica» (*apud* Torop, 1992, pág. 32). Entre 1965 y 1977 se publican ensayos de B. M. Eijenbaum, P. A. Florenski, O. M. Freidenberg, B. I. Iaio, J. Mukafovsk, A. M. Selishchev o B. V. Tomachevski, y se dedican compendios de artículos a M. M. Bajtín, P. G. Bogatyriov, D. S. Lijachov, V. I. Propp o I. N. Tyniánov. El propio Lotman se encarga de la edición de textos que, en 1968, aparece en Praga con el título *Poética, ritmo, verso*, una antología en la que escriben Bajtín, Eijenbaum, Jakobson, Propp, Tomachevski, Tyniánov, Vinográdov y Vinokur.

Lotman trata de incorporar, pues, elementos del legado formalista, pero el movimiento semiótico iniciado en los años 60 no es simplemente un «neoformalismo». El mismo Lotman se mostraba ya en 1964 muy crítico con el método formalista en la «Introducción» a sus *Lecciones de poética estructural* (1964, pág. 151), y P. Torop recuerda cómo en el tercer número de los *Trabajos sobre los sistemas de signos*, de 1967, Lotman «se oponía activamente a que las raíces históricas de la semiótica humanística se redujeran a los trabajos de la OPOIAZ» (Torop, 1992, pág. 31).

Estudiar el desarrollo de estas dos actividades (las Escuelas de Verano y las publicaciones) nos lleva a considerar la evolución de la Escuela—y del propio Lotman—, en la que cabe distinguir dos momentos distintos:

Entre 1964 y 1970 presta atención especial a la literatura, en busca de analogías entre el lenguaje natural y los sistemas de signos del mito y del arte. Los semiólogos de Tartu-Moscú fueron los primeros en profundizar en el estudio de lo que entonces llamaron los «sistemas modelizantes secundarios», que constituyen una estructura de comunicación que se superpone al nivel de la lengua natural o «sistema primario», y que, en cuanto sistemas semióticos, son considerados como *modelos* que explican el mundo.

El sistema modelizante puede ser considerado como un texto, lo que constituye otro concepto capital en el «sistema lotmaniano». La noción de texto no se reduce a la idea inmanentista de que los mensajes producidos por ese lenguaje son transmitidos por toda su estructura (por todos y cada uno de sus elementos): el significado del texto, para Lotman, se construye gracias a su correlación con otros sistemas de significado más amplios, con otros textos, con otros códigos, con otras normas presentes en toda cultura, en toda sociedad. Por tanto, comprender un texto (artístico o no) es comprender no sólo las relaciones intratextuales, sino también las relaciones extratextuales y las que surgen de confrontar éstas con aquéllas.

En esta primera época, los estudios literarios representan más de la mitad de los trabajos publicados en los tres primeros números de *Trabajos sobre los sistemas de signos*. Estamos en los años de apogeo de la lingüística estructural, representados en el Oeste por el «Congreso sobre el Estilo», celebrado en Bloomington (1958), y en el Este por el «Congreso sobre Poética», que tuvo lugar en Polonia (1968). A través de Roman Jakobson (que visitó entonces la ciudad estonia, junto a Thomas A. Sebeok), los de Tartu tienen acceso también a lo que se produce a este lado de la antigua «frontera». Una de las obras que más interés suscitó entonces y que tendrá un importante influjo en los años siguientes es la *Antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss, que había aparecido en 1959 (Chernov, 1987, pág. 9).

El segundo momento tiene su origen en la cuarta Escuela de Verano, que, bajo el título «Semiótica y Cultura», se reunió en 1970. El estudio de los modelos culturales se centró en el modo en que una sociedad determinada distingue lo «propio» de lo «ajeno», el «centro» de la «periferia», el «nosotros» de los «otros», y que es transmitido por medio de los mitos, de los ritos, de la literatura, del arte, etc. El plurilingüismo cultural, la tipología de las culturas o la distinción entre culturas textualizadas y culturas gramaticalizadas se convierten a partir de entonces en las nociones más características de la semiótica lotmaniana.

La cultura se concibe como sistema de sistemas, como un mecanismo para elaborar, procesar y organizar la información que llega al hombre desde el mundo exterior. Iuri Lotman fue el pionero, junto al profesor Uspenski, en el campo de la tipología de la cultura, demostrando que la semiótica es una disciplina capaz de afrontar el estudio de la compleja vida social, de las relaciones que se establecen entre el hombre y el mundo. En 1970 publica en Tartu el primer volumen de las recopilaciones de *Artículos sobre tipología cultural* (en 1973 aparece el segundo, con el mismo título). Se trata, como indica el subtítulo, de los materiales utilizados para el curso de Teoría de la Literatura que imparte en la universidad estonia.

Aunque se establezcan estas dos etapas en el desarrollo de la Escuela de Tartu, esta distinción no puede entenderse de forma esquemática. Por ejemplo, si se habla de 1970 como el momento del «nacimiento» de la *semiótica de la cultura* y particularmente de la tipología de las culturas, es preciso tener en cuenta que Lotman ya en 1967 había titulado un ensayo, precisamente, «Problemas de la tipología de las culturas». Pero, por otro lado, los dos libros que siguen en el orden de publicación (después de las *Lecciones*), *Estructura del texto artístico* (1970) y *Análisis del texto poético* (1972), tienen que ver más con la primera que con la segunda etapa.

En otro lugar (Cáceres, 1993, págs. 11-12) he apuntado ya las características generales de la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú; unos rasgos que definen también la propia trayectoria de Iuri Mijáilovich y que pueden enunciarse ahora del siguiente modo:

1. Interdisciplinariedad y equilibrio teórico-empírico. El grupo de Tartu-Moscú está formado por estudiosos de distintas disciplinas, cuyos trabajos suelen ser breves y en los que se trata de aunar la consideración sistemática de los modelos de comunicación con investigaciones empíricas y documentadas exhaustivamente.

2. Intento de eliminar la oposición entre ciencias exactas y ciencias humanísticas.

3. Estudio de la literatura en el marco de la historia del pensamiento social.

4. Establecimiento de la noción de *sistema modelizante* como fundamento de sus reflexiones.

5. Interés especial por el rico pasado cultural ruso.

6. Interés por todas las formas de comunicación humana. Incluyen como objetos de investigación todos los fenómenos culturales, todos los productos de la cultura humana y todos los mecanismos de intercambio de información interpersonal.

7. Consideración de estas formas de comunicación como sistemas que se construyen sobre la base de la combinación de signos de distintas clases, que funcionan como modelos de expresión, comprensión y adquisición de conocimiento.

8. Importancia del estudio de la génesis, evolución y tipología de las culturas. Estudian los mecanismos reguladores del funcionamiento de esos modelos y pretenden descubrir aspectos universales comunes a todas las culturas e identificar los sistemas específicos que hacen que se pueda hablar del *lenguaje* de la cultura medieval, del Renacimiento o de la cultura romántica. De aquí surge la tarea de definir una tipología de culturas, encargada no tanto de ofrecer respuestas a todos los fenómenos de una cultura determinada cuanto de explicar por qué esa cultura ha producido esos fenómenos.

9. Consideración de las diversas formas de comunicación como *lenguaje* estructurado jerárquicamente, que puede ser investigado con ayuda de los métodos usuales de la lingüística estructural, pero también de la semiótica, de la lógica formal, de la teoría de la información, de la cibernética y del análisis matemático-estadístico.

Tres artículos de Lotman me parecen de singular importancia en estos años: «Sobre el contenido y la estructura del concepto de “literatura artística”» (1973a), «El texto y la estructura del auditorio» (1977) y «La semiótica de la cultura y el concepto de texto» (1981), incluidos todos en el presente volumen. Estos ensayos resumen perfectamente algunos de los problemas teóricos básicos de nuestro tiempo y la dimensión semiótica que de ellos tiene Lotman: la noción de literatura, el concepto de canon, el papel del lector, el texto como «complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes» (Lotman, 1981, pág. 20)...

SEMIÓTICA DE LA CULTURA, SEMIOSFERA Y EXPLOSIÓN

Desde los años 80, Lotman profundiza en el estudio sobre la función de la cultura y los mecanismos que regulan su desarrollo, reformulando su modelo de comunicación basado en la coexistencia de una pluralidad de lenguajes. Del concepto de texto como unidad, presente en sus *Lecciones de poética estructural* (de 1964), amplía su interés hasta entender, veinte años después, la cultura como *semiosfera*. La semiosfera es definida, por analogía con el concepto de biosfera (introducido por y. I. Vernadski), como el dominio en el que todo sistema sígnico puede funcionar, el espacio en el que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones, el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. La noción de semiosfera lleva a Lotman a moverse entre una aproximación sincrónica a los sistemas y una aproximación diacrónica donde un sistema es concebido como algo que cambia y que, por tanto, no puede ser definido y analizado de forma abstracta, fuera del tiempo y del espacio culturales.

Uno de los rasgos distintivos de la semiosfera es su carácter delimitado, lo que lleva al concepto de frontera o límite. El espacio entero de la semiosfera está ocupado por fronteras de niveles diferentes, por límites de lenguajes diferentes. A su vez, cada una de estas sub-semiosferas tiene su propia identidad semiótica (su propio «yo» semiótico) que se construye en relación a las demás. Por otro lado, la semiosfera, como espacio organizado, «necesita de un entorno exterior “no organizado” y se lo construye en caso de ausencia de éste» (Lotman, 1984, pág. 8).

La obra de Iuri Lotman representa, en suma, la búsqueda incesante, desde la coherencia, de una explicación del conjunto de fenómenos culturales y de cada uno de los lenguajes que forman parte de la cultura, de la semiosfera. Pero el conocimiento no se produce de forma lineal, en incesante progreso hacia una supuesta verdad eterna que permanece ahí, a la espera de su desciframiento. En sus últimos ensayos, se refería a la impredecibilidad como objeto científico: lo impredecible, lo casual, que tradicionalmente se considera como algo propio del arte, es ya objeto de la ciencia. «Vivimos en un mundo —explicaba Lotman— que se crea sobre la unidad conflictiva» de los modelos del arte y de la ciencia. Porque el arte no es —sigue diciendo Lotman— «ninguna florecita bonita», sino «otra forma de pensar, otro sistema de modelación del mundo[,] la creación de otro mundo paralelo a[l] mundo» que se crea según el modelo de la ciencia (Lotman, 1993, pág. 128).

Desgraciadamente, estas ideas sobre el papel de lo casual o lo impredecible en la cultura, pero también sobre la asimetría funcional del cerebro, la explosión en la dinámica de la cultura, la semiótica de la conducta cotidiana o el papel de la memoria en la cultura como mecanismo para la formación de textos, han quedado interrumpidas. ¿Hasta qué punto la coherencia, la sistematicidad, en la búsqueda de explicaciones de la cultura estalla, *explota*, en sus dos últimos libros publicados en Italia (*La cultura e l'esplosione* y *Cercare la strada*)? Para Cesare Segre, estas obras pueden considerarse como un testamento, redactado «casi como si le instara el temor a no poder comunicarnos todas sus ideas». Según Segre, cuando se considere el conjunto de la obra de Lotman, ese legado «revelará sin duda implicaciones que hasta ahora han pasado inadvertidas» (Segre, 1996, págs. 3, 16).

Resulta interesante observar cómo Lotman no deja de atender en ningún momento el ámbito de estudio de la historia literaria rusa. Si se tienen en cuenta sólo algunos de los libros publicados en ruso, nos encontramos, por ejemplo, con su análisis sobre *Evgueni Oneguín* (de 1975) o con su ensayo sobre Pushkin (de 1981, que se traduce en los años siguientes, por este orden, al estonio, al húngaro, al checo, al alemán, al polaco y al italiano). Como si hubiera tratado de cerrar el círculo que abrió cuarenta años antes, dos de sus últimos libros, publicados en Moscú, tratan de autores bien conocidos por él: en 1987 se publica *La creación de Karamzín*, y, en 1988, una recopilación de trabajos anteriores, recogidos con el título *En la escuela de la palabra poética: Pushkin. Lérmontov. Gógol. Libro para el profesor*.

Es este tipo de estudios sobre literatura rusa el menos conocido de la producción lotmaniana, excepto, claro está, para los estudiosos del campo de la eslavística (donde también es considerado como un reputado especialista en historia de la cultura rusa). A pesar de ello, la bibliografía de (y sobre) Lotman (y la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú) crece a un fuerte ritmo en los últimos quince años. Los trabajos de Lotman se encuentran hoy publicados en alemán, búlgaro, checo, chino, coreano, eslovaco, español, estonio, finés, francés, griego, húngaro, inglés, italiano, japonés, letón, lituano, polaco, portugués, rumano, serbocroata y sueco, además, lógicamente, del ruso. Las primeras traducciones que se realizan en el occidente europeo, y los primeros artículos dedicados a su obra, aparecen en 1964. La recepción italiana de Lotman es la más amplia y fructífera: desde su presentación, en 1964, en *Questo e altro* (gracias a Vittorio Strada), y la edición de Umberto Eco y Remo Faccani titulada *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico* (publicada en 1969 por Bompiani), hasta los últimos volúmenes de 1993 y 1994 citados más arriba.

Es precisamente esa antología de 1969 la que sirve de base para la primera publicación en España, en la que se incluye un artículo de Lotman (1967): *Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético* (Comunicación, ed., 1972). Sin embargo, es a finales de los 70 cuando es mayor su difusión: en 1978 se publica la primera edición española de *Estructura del texto artístico* (1970), y, un año más tarde, *Estética y semiótica del cine* (1973b) y los seis artículos suyos (dos de ellos con B. A. Uspenski) incluidos en la selección de textos que realiza Jorge Lozano con el título *Semiótica de la cultura*. Aunque no se mencione la lengua de la que se traducen los textos, parece que en el origen de este volumen se encuentran la antología belga *Travaux sur les systèmes des signes* (Lotman y Uspenski, eds. 1976) y la italiana *Ricerche semiotiche* (Lotman y Uspenski, eds. 1973).

Pero si hoy podemos leer en versión directa al español numerosos trabajos de Lotman (y cerca de 300 textos de los más representativos autores mundiales de la semiótica, la teoría de la literatura y de las distintas artes, la estética, y la culturología) es gracias a las traducciones del ruso (y de otras once lenguas) que ha venido realizando el investigador y crítico cubano Desiderio Navarro desde 1972, y que ha dado a conocer en la revista *Criterios*, que él dirige, y en otras publicaciones cubanas, mexicanas (entre las que destaca el número monográfico dedicado a Lotman y a la Escuela de Tartu, que edita y traduce para *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* de la Universidad Autónoma de Puebla) y españolas. Pero, además de traductor, investigador, crítico y editor, ha sido el organizador de los importantes Encuentros Internacionales de *Criterios*, en cuya primera edición (enero de 1987) participó el propio Lotman; precisamente, en la que fue, según Desiderio Navarro (1994, pág. 204), «su primera estancia en “Occidente”» (como anécdota de aquella ocasión, cita el titular de un periódico cubano en el que se calificaba a Lotman de *Rey de la Semiótica*).

Felizmente, su labor (por demasiado tiempo silenciada o ignorada entre los medios académicos, cegados en su «euro-occidentocentrismo», y por la tiranía que imponen los sistemas de distribución de la industria editorial) ha comenzado a ser reconocida también allí donde todavía no lo había sido. Estos espléndidos volúmenes son su presentación más extensa en España, y constituyen sin duda el momento más importante de la difusión de la obra de Iuri Lotman, no sólo en español sino en cualquier otra lengua (incluida la lengua rusa). Todo un lujo y una enorme suerte.

Referencias bibliográficas¹

CÁCERES SÁNCHEZ, Manuel (1993), «Presentación. La Escuela Semiótica de Tartu-Moscú, treinta años después», *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría de la Literatura* 8, Sevilla, Alfar/AAS, págs. 7-20.

CHERNOV, Ígor A. (1987), «Historical Survey of Tartu-Moscow Semiotic School», en H. Bross y R. Kaufmann, eds., *Semiotics of Culture. Proceedings of the 25th Symposium of the Tartu-Moscow School of Semiotics. Imatra, Finland 27th-29th July, 1987*, Helsinki, Arator, 1988, págs. 7-16.

COMUNICACIÓN, ed. (1972), *Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético*, Madrid, Alberto Corazón. Traducción de Gloria Kué.

LOTMAN, Iuri M. (1964), «Vvedenie», en *Lektsiipo struktural'noipoetike*, Tartu, *Tartu Riikliku Ulikooli Toimetised/Uchionye zapiski Tartuskogo gosudarivennogo universiteta* 160 (*Trudy po znakovym sistemam* 1), págs. 5-14. «Lecciones de poética estructural (Introducción)», en Desiderio Navarro, ed., *Textos y contextos: Una ojeada en la teoría literaria mundial*, vol. 1, La Habana, Arte y Literatura, 1986, págs. 141-156. Traducción del ruso, selección y prólogo de Desiderio Navarro.

— (1967), «K probleme tipologii kul'tury», Tartu, *Tartu Riikliku Ulikooli Toimetised/Uchionye zapiski Tartuskogo gosudarivennogo universiteta* 198 (*Trudy po znakovym sistemam* 3), págs. 30-38. «El problema de una tipología de la cultura», en Comunicación, ed. (1972), págs. 85-98. También en *Casa de las Américas* 71 (La Habana, 1972), págs. 43-48.

— (1970), *Strukturajudozhestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978 (1988), 364 páginas. Traducción de Victoriano Imbert.

— (1973a). «O sodержanii i strukture poniatia "judozhestvennaia literatura"», en *Problemy poetiki i istorii literatury*, Saransk, 20-3 6. «Sobre el contenido y la estructura del concepto de «literatura artística»», *Criterios* 31(1994), págs. 23 7-257. Traducción del ruso de Desiderio Navarro.

— (1973b), *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, Tallinn. *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 153 páginas. Versión castellana del original ruso de José Fernández Sánchez y revisión general de Joaquim Romaguera i Ramió.

— (1977), «Tekst i struktura auditorii», Tartu, *Tartu Riikliku Ulikooli Toimetised/Uchionye zapiski Tartuskogo gosudarivennogo universiteta* 422 (*Semeiotiké Trudy po znakovym sistemam* 9), págs. 55-61. «El texto y la estructura del auditorio», *Criterios* 31 (La Habana, 1994), págs. 229-236. Traducción del ruso de Desiderio Navarro.

¹ Se recogen aquí solamente las referencias de textos citados en este trabajo. Los más recientes y completos repertorios bibliográficos son los de Liuvob N. Kiseliova, «Spisok trudov I. M. Lotmana», en I. M. Lotman, *Izbrannye staty i trioj tomaj*, Tallin, Aleksandra, 1993, Tomo III, págs. 441-482 (con transcripción en alemán, en *Znakolog* 5 (1995), págs. 201-275) y Manuel Cáceres Sánchez, «Iun M. Lotman y la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú: Bibliografía en español, francés, inglés, italiano, portugués y alemán», *Signa*, 4, 1995, págs. 45-74. Una nueva actualización de este trabajo bibliográfico aparecerá en el tercer y último tomo de la presente antología.

- (1981). «Semiotika kul'tury i poniatie teksta», Tartu, *Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised/Uchionye zapiski Tartuskogo gosudarivennogo universiteta* 515 (*Semeiotiké Trudypo znakovym sistemam* 12), págs. 3-7. «La semiótica de la cultura y el concepto de texto», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), págs. 15-20. Traducción del ruso de Desiderio Navarro.
- (1984), «0 semiosfere», Tartu, *Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised/Uchionye zapiski Tartuskogo osudartvennogo universiteta* 641 (*Semeiotiké Trudypo znakovym sistemam* 17), págs. 5-23. «Acerca de la semiosfera», *Criterios* 30 (La Habana, 1991), págs. 3-22; en *Criterios*, edición especial, La Habana/México, Casa de las Américas/UNEAC/Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1993, págs. 133-150; y en *Eutopías* 106 (Valencia, 1995), 24 páginas. Traducción del ruso de Desiderio Navarro.
- (1993), «Peeter Torop conversa con Iun M. Lotman», *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* 8, Sevilla, Alfar/AAS, págs. 123-137. Traducción del ruso de Rafael Guzmán.
- y Escuela de Tartu (1979), *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 245 páginas. Introducción, selección y notas de Jorge Lozano. Traducción de Nieves Méndez.
- y USPENSKI, B. A. eds. (1973), *Ricerche semiotiche (Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS)*, Turín, Einaudi, 470 páginas.
- (1976), *Travaux sur les systèmes de signes. École de Tartu. Textes choisis et présentés par I. M. Lotman et B. A. Ouspenski, traduits du russe par Anne Zouboj* Bruselas, Complexe, 249 páginas.
- LUCIN, Daniel P. (1977), «Introduction», en D. P. Lucid, ed., *Soviet Semiotics*. Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1988, págs. 1-23.
- NAVARRO, Desiderio (1993), «Mostrar la Escuela de Tartu como escuela: más allá de Lotman y Uspenski», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México), págs. 7-13.
- (1994), «A la memoria de Iun Lotman (1922-1993), sabio, colaborador, amigo», *Criterios* 31 (La Habana), págs. 203-205.
- SEGRE, Cesare (1996), «El testamento de Lotman», *Eutopías* 113, 19 páginas.
- TOROP, Peeter (1982), «Lotman i fenomen», *Keelja kirjandus* 1 (I'allin), págs. 6-11. «El fenómeno Lotman», *Criterios* 5/12 (La Habana, 1984), págs. 90-98. Traducción del estonio de Tiiu Pöder y Jüri Talvet.
- (1992), «Tartuskaia shkola kak shkola», en *V chest 70-letia professora I. M. Lotmana*, Tartu, Eidos, págs. 5-19. «La Escuela de Tartu como Escuela», *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria* 8, Sevilla, Alfar/AAS, págs. 31-45. Traducción del ruso de Rafael Guzmán.
- USPENSKI, Boris A. (1987), «K probleme guenezisa tartusko-moskovskoi semioticheskoi shkoly», Tartu, *Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised/Uchionye zapishi Tartuskogo gosudarivennogo universiteta (Semeiotiké Trudy po znakovym sistemam* 20), págs. 18-29. «Sobre el problema de la génesis de la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 9 (Puebla, México, 1993), págs. 199-212. Traducción del ruso de Desiderio Navarro.