# La aventura semiológica

Roland Barthes

Paidós Comunicación

# La aventura semiológica

Roland Barthes

# La aventura semiológica

ediciones
PAIDOS
Barcelona
Buenos Aires
México

Título original: *L'aventure sémiologique*

Publicado en francés por Éditions du Seuil, París

Traducción de Ramón Alcalde

Cubierta de Mario Eskenazi

*2.ª edición, 1993*

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1985 by Éditions du Seuil, París
© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-7509-581-X
Depósito legal: B-17.066/1993

Impreso en Hurope, S.A.,
Recaredo, 2 - 08005 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

# Sumario

Nota de la edición francesa ..... 7
La aventura semiológica ..... 9

1. ELEMENTOS

Elementos de semiología ..... 17
La retórica antigua. Prontuario ..... 85
Introducción al análisis estructural de los relatos ..... 163
La concatenación de las acciones ..... 203

2. DOMINIOS

Saussure, el signo, la democracia ..... 217
La cocina del sentido ..... 223
Sociología y socio-lógica. A propósito de dos obras recientes de Claude Lévi-Strauss ..... 227
El mensaje publicitario ..... 239
Semántica del objeto ..... 245
Semiología y urbanismo ..... 257
Semiología y medicina ..... 267

3. ANALISIS

El análisis estructural del relato. A propósito de *Hechos*, 10-11 .. 281
La lucha con el ángel: análisis textual del *Génesis* 32. 23-33 . 309
Análisis textual de un cuento de Edgar Poe ..... 323

# Nota de la edición francesa

Los textos que siguen pertenecen todos a lo que fue la actividad de investigador y de docente en Roland Barthes. Precisemos: de docente en el seno de un pequeño grupo —el «seminario»— de estudiantes muy avanzados y de profesores jóvenes, la mayoría de los cuales, según la diversidad de sus talentos, reemprendieron luego el camino de esa manera abierto, mediante sus propias publicaciones; pero también junto a especialistas de otras disciplinas, a los cuales —como se verá— les aportó el plus del método semiológico. Y de investigador en una etapa precisa, uno de los tres tiempos diferenciados en la conferencia que aquí aparece como prólogo: no ya el tiempo inicial del deslumbramiento, ni todavía el de la superación con la rúbrica del texto, sino el tiempo, central, de la búsqueda y, puede decirse, del establecimiento de la semiología como disciplina sistemática. A esto se debe que casi todos los escritos reunidos aquí daten de los años 1963-1973.

Las intervenciones de Barthes en este campo son de tres tipos. *Elementos*, diremos, haciendo nuestra la modestia de la formulación, para la puesta a punto de las adquisiciones del pasado y el establecimiento orgánico —los cimientos— de la disciplina. Esos textos fueron y siguen siendo, en sentido estricto, fundadores. *Dominios* para el balizaje de lo que podría ser (y no lo era, o no lo era todavía) la semiología en los campos de investigación más diversos. Se trata, pues, en cada caso y muy explícitamente, de esbozos, de esquemas para investigaciones posibles, no de resultados. Son otros tantos lances, pero en los cuales se produjo siempre un impacto, y hasta una subversión, de los que cabe

www.esnips.com/web/Lalia

preguntarse si han sido siempre verdaderamente explotados después. *Análisis*, por último, de ciertos textos, no desde el ángulo —como en otros casos— de la escritura, es decir, del desbordamiento sin fin del sentido inscrito, sino desde el de una puesta a prueba de un método: cómo reconocer por su estructura aquello que configura la inteligibilidad de un relato.

Por detrás de todo esto, un deseo. Y, simétricamente al placer del texto, la felicidad de la ciencia en acto: «Siempre asoció la actividad intelectual con un goce... ¿Qué otra cosa es para él una idea sino un *enrojecimiento* del placer?» [1] Lo que se verá a continuación es, por consiguiente, un hombre feliz en pleno trabajo.

Pero a esa felicidad, Barthes no la consideraba como algo dado. Toda su enseñanza se reduce precisamente a mostrar la euforia que está suspendida de la puesta en práctica de una *moralidad en cuanto al signo:* no tomar nunca el sentido como «natural», dado de por sí (antes de todo lenguaje), ni permitirle que se rehaga (se deshaga) en la compacticidad de un estado de lenguaje, ni tampoco en la cautividad de un nivel de análisis. No ceder nunca en lo referente al «estremecimiento» del sentido.[2] La clave de todo lo que aquí se leerá es el reconocimiento del sentido como valor.

De ahí, por último, el severo reproche que se le hace a la semiología de haber fracasado más de una vez en «dramatizar» su empresa, por no haber sabido «arrebatarse»: reproche de haber fijado, «indiferenciado», su objeto, en vez de revelar su temblor. Contra esto, Barthes no cesó nunca de rebelarse: «¿Cómo olvidar que la semiología tiene cierta relación con la pasión del sentido, su apocalipsis y/o su utopía?» [3]

F.W.

1. *Barthes, par Roland Barthes,* Editions du Seuil, colección «Ecrivains de toujours», 1975, pág. 107. Confróntese aquí con la pág. 56: «El binarismo era para él un verdadero objeto amoroso.» (Trad. cast.: *Roland Barthes por Roland Barthes,* Barcelona, Kairós, 1978.)
2. *Ibíd.*, pág. 101.
3. *Ibíd.*, pág. 163.

www.esnips.com/web/Lalia

# La aventura semiológica

Hace unos días una estudiante vino a verme. Me pidió preparar un doctorado del tercer ciclo sobre el tema siguiente, que me propuso con un aire soportablemente irónico, pero de ninguna manera hostil: *Crítica ideológica de la semiología.*

Me parece que en esta pequeña escena están presentes todos los elementos a partir de los cuales es posible esbozar la situación de la semiología y su historia reciente:

— Se encuentra en ella, ante todo, el proceso ideológico, es decir, político, al que se somete con frecuencia a la semiología, denunciada como una ciencia reaccionaria o por lo menos indiferente al compromiso ideológico: ¿no se ha acusado acaso al estructuralismo, como otrora al *Nouveau Roman*, y aquí mismo, en Italia, si mis recuerdos son exactos, de ser una ciencia cómplice de la tecnocracia, e incluso del gaullismo?

— en segundo lugar, la idea de que la persona a la cual esta estudiante se dirigía era uno de los *representantes* de esa ideología que, precisamente se trataba de desmontar (en el doble sentido de: analizar y desarmar, deshacer y derribar), y de ahí la ligera ironía de mi interlocutora: mediante su propuesta misma del tema de investigación me *provocaba* (pasaré en silencio la interpretación psicoanalítica de esta escena);

— por último, la intuición de que, en el papel de semiólogo semioficial que ella me atribuía, subsistía cierta vibración, cierta duplicidad, cierta infidelidad semiológica que podía convertir, de una manera quizá paradójica, a la persona a la que la estudiante se dirigía en alguien que a la vez estaba en la semiología y fuera de ella: de ahí esa especie de leve

www.esnips.com/web/Lalia

amistosidad (si es que no me equivoqué al interpretarla) que esta escena, plena de *coquetería* intelectual, me ha dejado en el recuerdo.

Antes de volver sobre los problemas de los que se alimentaba este pequeño psicodrama, debo decir que no *represento* a la semiología (ni al estructuralismo): ningún hombre del mundo puede *representar* una idea, una creencia, un símbolo; con mucho menor razón alguien que *escribe*, cuya práctica elegida no es ni la palabra ni la «escribiencia» (*écrivance*) sino la escritura.

La sociedad intelectual puede hacer de alguien lo que le parezca, y lo que necesite; se trata siempre tan sólo de una forma del *juego* social, pero yo no me puede vivir como una *imagen*, la *imagino* del semiólogo. Yo me encuentro, respecto de esta *imago*, en un estado doble: de disponibilidad y de huida:

— por una parte, mi mayor aspiración es ser asociado al cuerpo de los semiólogos; mi mayor aspiración es responder junto con ellos a los que los atacan: espiritualistas, vitalistas, historicistas, espontaneístas, antiformalistas, arqueomarxistas, etcétera. Este sentimiento de solidaridad me es tanto más fácil cuanto que no experimento ningún impulso fraccionista: no me interesa oponerme (como es de rigor en el fraccionismo) a los que tengo más cerca (pulsión narcisista bien analizada por Freud a propósito del mito de los hermanos enemigos);

— pero, por otra parte, la semiología no es para mí una causa; no es para mí una ciencia, una disciplina, una escuela, un movimiento con el que identifico mi propia persona (ya es mucho aceptar el asignarle un nombre; de todas maneras, es para mí un nombre que puedo revocar en cualquier momento).

¿Qué es, entonces, para mí, la semiología? Es una *aventura*, es decir, lo que *me adviene* (lo que me viene del significante).

Esta aventura (personal, pero no subjetiva, porque lo escenificado en ella es precisamente el desplazamiento del sujeto y no su expresión), esta aventura se me ha presentado en tres momentos.

1. El primer momento fue de deslumbramiento. El lenguaje, o para ser más preciso, el *discurso*, ha sido el objeto constante de mi trabajo, ya desde mi primer libro, es decir, desde *el grado cero de la escritura*. En 1956 yo había reunido una especie de material mítico de la sociedad de consumo, que entregué a la revista de Nadeau, *Les Lettres Nouvelles*, bajo el nombre de *Mitologías*; fue entonces cuando leí por primera vez a

www.esnips.com/web/Lalia

Saussure, y tras haberlo leído quedé deslumbrado por esta esperanza: suministrar por fin a la denuncia de los mitos pequeñoburgueses, que nunca hacía sino, por así decirlo, proclamarse sobre la marcha, el medio para desarrollarse científicamente. Este medio era la semiología o análisis concreto de los procesos de sentido gracias a los cuales la burguesía convierte su cultura histórica de clase en cultura universal: la semiología se me apareció entonces, por su porvenir, su programa y sus tareas, como el método fundamental de la crítica ideológica. Expresé ese deslumbramiento y esa esperanza en el postfacio de *Mitologías*, texto que quizás haya envejecido científicamente, pero que es un texto eufórico, porque *infundía seguridad* al compromiso intelectual, proporcionándole un instrumento de análisis, y *responsabilizaba* el estudio del sentido asignándole un alcance político.

La semiología ha evolucionado desde 1956, su historia se ha *enajenado* en cierta medida, pero sigo convencido de que toda crítica ideológica, si quiere escapar a la pura reafirmación de su necesidad, no puede ser más que semiológica: el análisis del contenido semiológico de la semiología, como pretendía la estudiante que acabo de mencionar, no podría llevarse a cabo sino por caminos semiológicos.

2. El segundo momento fue el de la ciencia, o por lo menos el de la cientificidad. De 1957 a 1963 trabajé en el análisis de un objeto altamente significativo: la ropa de moda. El objetivo de este trabajo era muy personal, ascético, si puedo decirlo así. Se trataba de reconstruir minuciosamente la gramática de una lengua conocida pero que no había sido analizada hasta entonces. Me importaba poco que la exposición de ese trabajo resultara ingrata; lo que importaba para mi placer era hacerlo, *operarlo*.

Al mismo tiempo intentaba concebir cierta enseñanza de la semiología (con los *Elementos de semiología*).

A mi alrededor la ciencia semiológica se elaboraba según el origen, el movimiento y la independencia propia de cada investigador (pienso sobre todo en mis amigos y compañeros Greimas y Eco); se produjeron conjunciones con los grandes predecesores, como Jakobson y Benveniste, e investigadores más jóvenes, como Bremond y Metz: se creó una Asociación y una *Revista Internacional de Semiología*.

En lo que a *mí* respecta, lo que dominaba ese período de mi trabajo era no tanto el proyecto de poner los fundamentos de la semiología

www.esnips.com/web/Lalia

como ciencia cuanto el placer de ejercitar una *sistemática*: en la actividad de la clasificación hay una especie de embriaguez creativa, que fue la de los grandes clasificadores como Sade y Fourier. En su fase científica la semiología me deparó esa embriaguez: yo reconstituía, yo confeccionaba (dando un sentido elevado a esta expresión) sistemas, juegos. No me gustaba escribir libros si no era *por placer*. El placer del sistema reemplazaba para mí el Superyó de la Ciencia: era preparar ya la tercera fase de esta aventura. Por fin, indiferente a la ciencia indiferente (adiafórica, como decía Nietsche), entré por placer en el significante, en el texto.

3. El tercer momento es, en efecto, el del texto.

En torno de mí se tejían discursos, que desplazaban los prejuicios, inquietaban evidencias, proponían nuevos conceptos:

Propp, descubierto a partir de Lévi-Strauss, permitía vincular seriamente la semiología con un objeto literario, el relato;

Julia Kristeva, remodelando profundamente el paisaje psicológico, me brindaba personal y principalmente los conceptos nuevos de *paragramatismo e intertextualidad*;

Derrida desplazaba vigorosamente la noción misma de signo al postular el retroceso de los significados, el descentramiento de las estructuras;

Foucault acentuaba el proceso del signo asignándole un lugar histórico pasado;

Lacan nos proporcionaba una teoría acabada de la escisión del sujeto, sin la cual la ciencia está condenada a permanecer ciega y muda acerca del lugar desde donde habla;

*Tel Quel*, por fin, esbozaba el intento, renovador todavía hoy, de situar nuevamente el conjunto de estas mutaciones en el campo marxista del materialismo dialéctico.

Para mí, este período se inscribe en conjunto entre la *Introducción al análisis estructural del relato* (1966) y S/Z (1970). El segundo trabajo negaba, en cierta medida, el primero, mediante el abandono del *modelo* estructural y el recurso a la práctica del texto infinitamente diferente.

¿Qué es, pues, el texto? No daré una definición, porque esto implicaría recaer en el significado.

El texto, en el sentido moderno, actual, que intentamos dar a esta palabra, se distingue fundamentalmente de la obra literaria porque:

www.esnips.com/web/Lalia

no es un producto estético, es una práctica significante;
no es una estructura, es una estructuración;
no es un objeto, es un trabajo y un juego;
no es un conjunto de signos cerrados, dotado de un sentido que se trataría de encontrar, es un volumen de huellas en trance de desplazamiento.

La instancia del texto no es la significación, sino el significante, en la acepción semiótica y psicoanalítica del término.

¿De qué manera están presentes hoy día en mí esas tres experiencias semiológicas, la esperanza, la ciencia, el texto?

Se dice que el rey Luis XVIII, que era un *gourmet* exquisito, se hacía preparar por su cocinero tres chuletas apiladas unas sobre otras, de las que sólo comía la que estaba más abajo, la que había recibido el jugo filtrado de las otras. De la misma manera, yo querría que el momento actual de mi aventura semiológica recibiera el jugo de los primeros y que el filtro estuviera, como en las chuletas regias, tejido con la materia misma que tiene que filtrarse; que el filtro sea el filtrado mismo, como el significado es el significante, y que por consiguiente puedan encontrarse en mi trabajo actual las pulsiones que han animado todo el pasado de esta aventur semiológica: la voluntad de insertarme en una comunidad de investigadores rigurosos y la fidelidad a la adhesión tenaz de lo político y los semiológico.

Sin embargo, no puedo reconocer hoy estas dos herencias sino aclarando las modificaciones que les añado:

— en lo concerniente al primer punto, a saber la cientificidad de la semiología, no puedo creer hoy día que la semiología sea una ciencia simple, una ciencia positiva, y esto por una razón primordial: corresponde a la semiología y quizá, de todas las ciencias del hombre, solamente, hoy, a la semiología, cuestionar su propio discurso: ciencia del lenguaje, de los lenguajes, no puede aceptar su propio lenguaje como un dato, una transparencia, un utensilio, en una palabra, una metalenguaje. Afirmándose en las adquisiciones del psicoanálisis se interroga por *el lugar desde donde habla*, interrogación sin la cual toda ciencia y toda crítica ideológica son ridículas. Para la semiología (por lo menos así deseo que sea) no existe una *extraterritorialidad* del sujeto, aunque se trate de un sabio, respecto de su discurso. Dicho de otra manera, la ciencia, en última instancia, no conoce ningún lugar de seguridad, y en esto debería reconocerse como escritura;

www.esnips.com/web/Lalia

— en lo concerniente al segundo punto, a saber, el compromiso ideológico de la semiología, yo diría que, a mi juicio, la apuesta que está en juego se ha ampliado considerablemente. La sociología no tiene que vérselas solamente, como en la época de *Mitologías*, con la buena conciencia pequeñoburguesa, sino con el sistema simbólico y semántico de nuestra cultura en su totalidad. Querer cambiar los contenidos es demasiado poco; hay que intentar sobre todo agrietar el sistema mismo del sentido, salir del coto occidental, como ya he postulado en mis textos sobre el Japón.

Y para terminar, una observación sobre esta introducción: en ella se ha dicho YO. Se sobreentiende que esta primera persona es *imaginaria* (en el sentido psicoanalítico del término); si no lo fuera, si la sinceridad no fuera un desconocerse, no valdría la pena escribir, bastaría hablar. La escritura es precisamente ese espacio donde las personas de la gramática y los orígenes del discurso se mezclan, riñen, se pierden hasta lo irrecuperable: la escritura es la verdad, no de la persona (el autor), sino del lenguaje. Por eso la escritura va siempre más allá de la palabra. Consentir en *hablar* de su escritura, como se ha hecho aquí, es solamente decir a otro que uno mismo tiene necesidad de su palabra.

Conferencia pronunciada en Italia.
Publicada en *Le Monde*, 7 de junio de 1974

# 1

# ELEMENTOS

# Elementos de semiología

*Introducción*

I. LENGUA Y HABLA

I.1. *En lingüística*

I.1.1. En Saussure
I.1.2. La lengua
I.1.3. El habla
I.1.4. Dialéctica de la lengua y el habla
I.1.5. En Hjelmslev
I.1.6. Problemas
I.1.7. El idiolecto
I.1.8. Estructuras dobles

I.2. *Perspectivas semiológicas*

I.2.1. Lengua, habla y ciencias del hombre
I.2.2. El vestido
I.2.3. El alimento
I.2.4. El automóvil, el mobiliario
I.2.5. Sistemas complejos
I.2.6. Problemas (I): origen de los sistemas
I.2.7. Problemas (II): la relación lengua/habla.

II. SIGNIFICADO Y SIGNIFICANTE

II.1. *El signo*

II.1.1. La clasificación de los signos
II.1.2. El signo lingüístico

II.1.3. Forma y sustancia
II.1.4. El signo semiológico

II.2. *El significado*

II.2.1. Naturaleza del significado
II.2.2. Clasificación de los significados lingüísticos
II.2.3. Los significados semiológicos

II.3. *El significante*

II.3.1. Naturaleza del significante
II.3.2. Clasificación de los significantes

II.4. *La significación*

II.4.1. La correlación significativa
II.4.2. Arbitrariedad y motivación en lingüística
II.4.3. Arbitrariedad y motivación en semiología

II.5. *El valor*

II.5.1. El valor en lingüística
II.5.2. La articulación

III. SINTAGMA Y SISTEMA

III.1. *Los dos ejes del lenguaje*

III.1.1. Relaciones sintagmáticas y asociativas en lingüística
III.1.2. Metáfora y metonimia en Jakobson
III.1.3. Perspectivas semiológicas

III.2. *El sintagma*

III.2.1. Sintagma y habla
III.2.2. Lo discontinuo
III.2.3. La prueba de conmutación

III.2.4. Las unidades sintagmáticas
III.2.5. Las restricciones combinatorias
III.2.6. Identidad y distancia de las unidades sintagmáticas

III.3. *El sistema*

III.3.1. Semejanza y desemejanza; la diferencia
III.3.2. Las oposiciones
III.3.3. La clasificación de las oposiciones
III.3.4. Las oposiciones semiológicas
III.3.5. El binarismo
III.3.6. La neutralización
III.3.7. Transgresiones

IV. DENOTACION Y CONNOTACION

IV.1. Los sistemas «desligados»
IV.2. La connotación
IV.3. El metalenguaje
IV.4. Connotación y metalenguaje

*Conclusión*: La investigación semiológica

# Introducción

Si la semiología está en proceso de construcción, es lógico que no pueda existir ningún manual de este método de análisis; más aún, por su carácter extensivo (ya que será la ciencia de todos los sistemas de signos), la semiología no podrá ser tratada didácticamente hasta que estos sistemas hayan sido reconstruidos empíricamente. Sin embargo, para llevar a cabo este trabajo hay que disponer de cierto saber. Círculo vicioso del que hay que salir mediante una información preparatoria, que no puede ser sino, a la vez, tímida y temeraria: tímida, porque el saber semiológico no puede ser actualmente más que una copia del saber lingüístico; temeraria, porque este saber tiene que aplicarse ya, por lo menos como proyecto, a objetos no lingüísticos.

Los *Elementos* que se presentan aquí no tienen otro objetivo que el de desgajar de la linguística conceptos analíticos,[1] de los que se piensa *a priori* que son suficientemente generales como para permitir esbozar la investigación semiológica. Al reunirlos, no se prejuzga que subsistirán intactos en el curso de la investigación, ni si la semiología tendrá o no que seguir siempre estrechamente el modelo lingüístico.[2] Nos contentamos con proponer y aclarar una terminología, con el deseo de que permita introducir un orden inicial (aunque provisional) en la masa

1. «Un concepto no es, seguramente, una cosa, pero tampoco es solamente la conciencia de un concepto. Un concepto es un instrumento y una historia, es decir, un haz de posibilidades y de obstáculos implicado en un mundo vivido.» (G. Granger, *Méthodologie économique*, pág. 23).

2. Peligro subrayado por Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, pág. 58, [París, Plon, 1958]. (Trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1987.)

www.esnips.com/web/Lalia

heteróclita de los hechos significantes: se trata, en suma, aquí, de un principio de clasificación de las cuestiones.

Estos elementos de semiología se agruparán, por consiguiente, bajo cuatro grandes secciones, surgidas de la lingüística estructural: I. Lengua y habla: II. Significado y significante; III. Sistema y sintagma; IV. Denotación y connotación. Como puede verse, estas secciones se presentan bajo una forma dicotómica; se observará que la clasificación binaria de los conceptos parece frecuente en el pensamiento estructural,[3] como si el metalenguaje del lingüista reprodujera «en abismo» la estructura binaria del sistema que él describe; y se indicará, al pasar, que sería sin duda sumamente instructivo estudiar la preponderancia de la clasificación binaria en el discurso de las ciencias del hombre contemporáneas: la taxonomía de estas ciencias, si fuera bien conocida, proporcionaría información sobre lo que podría llamarse el imaginario intelectual de nuestra época.

## I. Lengua y habla

### I.1. *En lingüística*

I.1.1. El concepto (dicotómico) de *lengua/habla* es central en Saussure y constituyó ciertamente una gran novedad respecto de la lingüística anterior, preocupada por buscar las causas del cambio histórico en los deslizamientos de la pronunciación, las asociaciones espontáneas y la acción de la analogía, y que era, por consiguiente, una lingüística del acto individual. Para elaborar esta célebre dicotomía, Saussure partió de la naturaleza «multiforme y heteróclita» del lenguaje, que se manifiesta a primera vista como una realidad inclasificable,[4] cuya unidad no se puede aislar, ya que participa a la vez de lo físico, lo fisiológico y lo psíquico, de lo individual y lo social. Pero este desorden cesa si de ese todo heteróclito se abstrae un puro objeto social, conjunto sistemático de las convenciones necesarias para la comunicación, indiferente a la *materia* de las señales que lo componen —que es la lengua—, frente al

3. Este rasgo ha sido señalado (con suspicacia) por Cohen («Linguistique moderne et idéalisme», *Recherches intern.*, mayo de 1958, n. 7).

4. Se notará que la primera definición de la lengua es de orden taxonómico: es un principio de clasificación.

www.esnips.com/web/Lalia

cual el habla recubre la parte puramente individual del lenguaje (fonación, realización de las reglas y combinaciones contingentes de signos).

I.1.2. La *lengua*, pues, si así se quiere, es el lenguaje menos la palabra: es a la vez una institución social y un sistema de valores. En cuanto institución social, no es de ninguna manera un acto, escapa a toda premeditación; es la parte social del lenguaje; el individuo no puede, por sí mismo, ni crearla ni modificarla; es esencialmente un contrato colectivo, al cual, si alguien quiere comunicarse, tiene que someterse por completo; además, este producto social es autónomo, a la manera de un juego, que tiene sus reglas propias, porque no se puede dominar sino después de un aprendizaje. En cuanto sistema de valores, la lengua está constituida por cierto número de elementos, cada uno de los cuales es un *vale-por* y el término de una función más amplia, en la que ocupan un lugar, diferencialmente, otros valores correlativos: desde el punto de vista de la lengua, el signo es como una moneda: [5] esta moneda vale para un bien que se desea adquirir, pero vale también respecto de otras unidades monetarias que tienen un valor más fuerte o más débil. El aspecto institucional y el aspecto sistemático están evidentemente ligados: por ser un sistema de valores contractuales (en parte arbitrarios o, para ser más exacto, inmotivados), resiste a las modificaciones del individuo aislado y, como consecuencia, es una institución social.

I.1.3. Frente a la lengua, institución y sistema, el *habla* es esencialmente un acto individual de selección y actualización; está constituida, ante todo, por «las combinaciones gracias a las cuales el sujeto hablante puede utilizar el código del lenguaje para expresar su pensamiento personal» (podría llamarse *discurso* a esta habla extendida), y además por los «mecanismos psicofísicos que le permiten exteriorizar estas combinaciones»; es un hecho cierto que la fonación, por ejemplo, no puede ser confundida con la lengua: ni la institución ni el sistema resultan alterados si el individuo que recurre a ellos habla en voz baja, con un ritmo lento o rápido, etcétera. El aspecto combinatorio del habla es evidentemente capital, porque implica que el habla está constituida por el retorno del signos idénticos: porque los signos se repiten de un discurso al otro y en un mismo discurso (aunque combinados según la

5. Véase más adelante, II.5.1.

www.esnips.com/web/Lalia

infinita diversidad de las hablas), cada signo se convierte en un elemento de la lengua; porque el habla es esencialmente una combinatoria: corresponde a un acto individual y no a una creación pura.

I.1.4. Lengua y habla: cada uno de estos términos extrae evidentemente su definición plena sólo del proceso dialéctico que los une: no hay lengua sin habla y no hay habla fuera de la lengua; en este intercambio es donde se sitúa la verdadera *praxis* lingüística, como ha indicado Maurice Merleau-Ponty. «La lengua», dice también V. Brondal,[6] «es una entidad puramente abstracta, una norma superior a los individuos, un conjunto de tipos esenciales, que realiza el habla de una manera infinitamente variable». Lengua y habla están, pues, en una relación de comprehensión recíproca; por una parte, la lengua es «el tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos pertenecientes a una misma comunidad», y por ser ella una suma colectiva de impresiones individuales, no puede ser sino incompleta en el nivel de cada individuo aislado: la lengua no existe de una manera perfecta sino en la «masa hablante»; no se puede manejar un habla si no se la descuenta de la lengua; pero, por otra parte, la lengua no es posible sino a partir del habla: históricamente, los hechos de habla preceden siempre a los hechos de lengua (es el habla la que hace evolucionar la lengua) y, genéticamente, la lengua se constituye en el individuo mediante el aprendizaje del habla que lo rodea (a los niños no se les enseña la gramática y el vocabulario, es decir, hablando en términos amplios, la lengua). En síntesis, la lengua es a la vez el producto y el instrumento del habla: se trata, pues, de una verdadera dialéctica. Hay que tener presente (hecho importante cuando pasemos a las perspectivas semiológicas) que no podría existir (por lo menos para Saussure) una lingüística del habla, porque toda habla, a partir del momento mismo en que se la aprehende como proceso de comunicación, es *ya* lengua: no hay ciencia más que de la lengua. Esto descarta de entrada dos cuestiones: es inútil preguntarse si hay que estudiar el habla *antes* que la lengua: la alternativa es imposible; no se puede hacer otra cosa que estudiar el habla en lo que tiene de lingüístico (de «glótico»); es igualmente inútil preguntarse *primero* cómo separar lengua y habla; no existe aquí un procedimiento previo, sino que, muy al contrario, la esencia misma de la investigación lingüística (y luego semiológica), el

6. *Acta linguistica*, I, 1, pág. 5.

www.esnips.com/web/Lalia

hecho de separar la lengua del habla, es *al mismo tiempo* establecer el proceso del sentido.

I.1.5. Hjelmslev[7] no subvirtió la concepción saussuriana de *lengua/habla*, pero redistribuyó los términos de manera más formal. En la lengua misma, que sigue opuesta siempre al acta de habla, Hjelmslev distingue tres planos: 1) el *Esquema*, que es la lengua en cuanto forma pura (Hjelmslev estuvo a punto de dar a este plano el nombre de «sistema», «*pattern*», o «bisagra»): corresponde a la lengua saussuriana tomada en el sentido más riguroso del término. Será, por ejemplo la *r* francesa, definida fonológicamente por su lugar en una serie de oposiciones; 2) la *Norma*, que es la lengua como forma material, definida ya por cierta realización social, pero independientemente todavía del detalle de esta manifestación, será la *r* del francés oral, cualquiera que sea su pronunciación (pero no la *r* del francés escrito); 3) el *Uso*, que es la lengua en cuanto conjunto de hábitos de una sociedad dada: será la *r* de ciertas regiones. Entre habla, uso, norma y esquema las relaciones de determinación son variadas: la norma determina el uso y el habla; el uso determina el habla, pero también es determinado por ella; el esquema es determinado a la vez por el habla, el uso y la norma. De esta manera se ven aparecer dos planos fundamentales: 1) el *Esquema*, cuya teoría se confunde con la teoría de la forma[8] y de la institución; 2) el grupo *Norma-Uso-habla*, cuya teoría se confunde con la teoría de la sustancia[9] y de la ejecución. Dado que, según Hjelmslev, la norma es una pura abstracción metodológica y el habla una simple concreción («un documento pasajero»), aparece, finalmente, una nueva dicotomía, *Esquema/Uso*, que reemplaza a la pareja *lengua/habla*. Pero la reformulación de Hjelmslev no es indiferente: formaliza radicalmente el concepto de Lengua (bajo el nombre de *esquema*) y elimina el habla concreta en favor de un concepto que es más social, el de *uso*. Formalización de la lengua, socialización del habla: este movimiento permite situar todo lo «positivo» y «sustancial» del lado del habla y todo lo diferencial del lado

7. - L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Copenhague, 1959, pág. 69 y sigs. [París, Editions de Minuit, 1971.] (Trad. cast.: *Ensayos lingüísticos*, Madrid, Gredos, 1972.)

8. Véase más adelante, II.1.3.

9. Véase más adelante, II.1.3.

www.esnips.com/web/Lalia

de la lengua, lo que tiene como ventaja —según se verá inmediatamente— anular una de las contradicciones planteadas por la distinción saussuriana entre la lengua y el habla.

I.1.6. Cualquiera que sea su riqueza, cualquiera que sea su utilidad, esta distinción no deja, en efecto, de plantear algunos problemas. El primero es el siguiente: ¿es posible identificar la lengua con el código y el habla con el mensaje? Tal identificación es imposible según la teoría de Hjelmslev: P. Girard la rechaza, porque, dice, las convenciones del código son explícitas y las de la lengua son implícitas,[10] pero es ciertamente aceptable dentro de la perspectiva saussuriana, y A. Martinet la asume.[11] Puede plantearse un problema análogo cuando nos interrogamos sobre la relación entre el habla y el sintagma;[12] el habla, según vimos, puede ser definida no sólo por las amplitudes de fonación sino, como una combinación (variada) de signos (recurrentes); pero sin embargo, en el nivel de la lengua misma, existen ya ciertos sintagmas fijados (Saussure cita una palabra compuesta como *magnanimum*); el umbral que separa la lengua del habla puede, por consiguiente, ser frágil, porque está constituido por «cierto grado de combinación»; a partir de aquí queda introducido en análisis de los sintagmas fijados, que sin embargo es de naturaleza lingüística (glótica), ya que se ofrece en bloque a la variación paradigmática (Hjelmslev denomina a este análisis «morfosemántica»); Saussure había señalado de pasada este fenómeno: «Existe también probablemente toda una serie de frases que pertenece a la lengua y que el individuo no tiene ya que construir él mismo».[13] Si estos estereotipos pertenecen a la lengua, y no ya al habla; y si está comprobado que muchos sistemas semiológicos los utilizan mucho, es necesario, entonces, prever una verdadera *lingüística del sintagma*, necesaria para todas las escrituras fuertemente estereotipadas. El tercer y último problema que se indicará aquí concierne a las relaciones entre la lengua y la pertinencia (es decir, el elemento propiamente

10. «La mécanique de l'analyse quantitative en linguistique», *Études de linguistique appliquée*, 2, París, Didier, pág. 37.

11. A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, París, Armand Colin, 1960, pág. 30.

12. Véase más adelante, sobre el sintagma, cap. III.

13. Saussure, en R. Godel, *Les Sources manuscrites du «Cours de linguistique générale», de F. de Saussure*, Ginebra, Droz, Minard, 1957, pág. 90.

www.esnips.com/web/Lalia

significante de la unidad). Algunas veces (el propio Trobetzkoi) se ha identificado la pertinencia y la lengua, excluyendo con esto de ella todos los rasgos no pertinentes, es decir las variantes combinatorias, pero esta identificación suscita problemas, ya que existen variantes combinatorias (y que por consiguiente proceden, a primera vista, del habla), que son no obstante *impuestas*, es decir, «arbitrarias». En francés es imposible que la *e* sea sorda después de una sorda (*oncle*) y sonora después de una sonora (*ongle*), sin que por ello estos hechos dejen de pertenecer a la simple fonética (y no a la fonología). Queda implícita la consecuencia teórica: ¿hay que admitir que, contrariamente a la afirmación de Saussure («en la lengua no hay más diferencias»), algo que no es diferenciador puede pertenecer sin embargo a la lengua (a la institución)? Martinet lo cree así; Frei intenta ahorrar la contradicción a Saussure localizando las diferencias en los *subfonemas*: *p* no sería de por sí diferencial, sino que solamente lo serían sus rasgos consonánticos de oclusivo, sordo, bilabial, etcétera. No es éste el lugar para tomar partido sobre estos problemas. Desde un punto de vista semiológico retendremos la necesidad de aceptar la existencia de sintagmas y variaciones no significativas que a pesar de ello son «glóticas», es decir, que pertenecen a la lengua. Esta lingüística, que Saussure no había previsto, puede cobrar gran importancia en todos los aspectos en que predominan los sintagmas fijados (o estereotipos), cosa que sucede en todos los lenguajes de masas y cada vez que variaciones no significantes forman un corpus de significantes segundos, lo que sucede en los lenguajes con fuerte connotación: [14] la *n* velar («*roulé*») es una simple variación combinatoria en el nivel de la denotación pero, en el lenguaje del teatro, por ejemplo, indica el acento campesino y forma parte, por consiguiente, de un código, sin el cual no se podría emitir ni percibir el mensaje de «ruralidad».

I.1.7. Para terminar con *lengua/habla* en lingüística, señalaremos a continuación dos conceptos anexos, que han sido sacados a la luz con posterioridad a Saussure. El primero es el de *idiolecto*.[15] El idiolecto es

14. Véase más adelante, cap. IV.

15. R. Jakobson, «Deux aspects du langage...», *Essais de linguistique générale*, París, Editions de Minuit, 1963, pág. 54. (Trad. cast.: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.) — C.L. Ebeling, *Linguistic Units*, La Haya, Mouton, 1960, pág. 9.— A. Martinet, *A Functionnal View of Langage*, Oxford, Claren-

www.esnips.com/web/Lalia

«el lenguaje en tanto hablado por un solo individuo» (Martinet). O bien, «el juego completo de los hábitos de un solo individuo en un momento dado» (Ebeling). Jakobson ha cuestionado el interés de este concepto: el lenguaje está siempre socializado, aun en el nivel individual, porque, al hablar cualquier otro, el hablante trata siempre en mayor o menor medida de hablar el lenguaje de éste, especialmente en lo que concierne a su vocabulario («la propiedad privada, en el campo del lenguaje, no existe»): el idiolecto sería, pues, un concepto en gran medida ilusorio. De todas maneras, rescataremos de él su utilidad para designar las realidades siguientes: 1) el lenguaje del afásico, que no entiende a otro, no recibe un mensaje conforme a sus propios modelos verbales, porque este lenguaje resulta entonces un idiolecto puro (Jakobson); 2) El «estilo» de un escritor, por más que el estilo esté siempre impregnado de ciertos modelos verbales surgidos de la tradición, es decir, de la colectividad; 3) se puede, finalmente, ampliar la noción y definir el idiolecto como un lenguaje de una comunidad lingüística, es decir, de un grupo de personas que interpretan de la misma manera todos los enunciados lingüísticos, y el idiolecto correspondería entonces aproximadamente a lo que se ha tratado, en otro lugar, de describir mediante el término de «*escritura*».[16] Hablando de manera general, las tentativas que pone de manifiesto el concepto de idiolecto no hacen sino traducir la necesidad de una entidad intermedia entre el habla y la lengua (como lo demostraba ya la teoría del *uso* en Hjelmslev, o si se prefiere, de un habla ya institucionalizada, pero todavía no formalizable de manera radical, como es la lengua.

I.1.8. Si se acepta identificar *lengua/habla* con *código/mensaje*, es necesario mencionar un segundo concepto anexo, que Jakobson elaboró bajo el nombre de *estructuras dobles (duplex structures)*. No insistiremos en él, porque la exposición de Jakobson ha sido continuada en sus *Ensayos de lingüística general* (capítulo 9). Señalaremos que bajo el nombre de *estructuras dobles*, Jakobson estudia ciertos casos particulares de super-

---

don Press, 1962, pág. 105. (Trad. cast.: *El lenguaje desde el punto de vista funcional*, Madrid, Gredos, 1976.)

16. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953. [Colección «Points», 1972] (Trad. cast.: *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI.)

www.esnips.com/web/Lalia

posición parcial o imbricación *(overlapping)*: 1) discursos referidos al mensaje en el interior de un mensaje (M/M); es el caso general de los estilos indirectos; 2) nombres propios: el nombre significa toda persona a la que ese nombre le ha sido asignado, y la circularidad del código es evidente (C/C): *Juan significa una persona llamada Juan*; 3) casos de autonimia («*pie* es una sílaba»): el nombre es empleado aquí como su propia designación, el mensaje se «sobrepone» al código (M/C); esta estructura es importante porque abarca las «interpretaciones elucidantes», es decir, las perífrasis, sinónimos y traducciones de una lengua a otra; 4) los *shifters* o «conexiones» constituyen sin duda la estructura doble más interesante. El ejemplo más accesible de *shifter* está dado por los pronombres personales («yo», «tú»), símbolo indicial que reúne en sí el nexo convencional y el nexo existencial. En efecto, «yo» no puede representar su objeto sino en virtud de una regla convencional (que hace que «yo» se convierta en «ego» en latín, en «ich» en alemán, etcétera), pero por otra parte, al designar al emisor no puede sino referirse existencialmente a la emisión (C/M); Jakobson recuerda que los pronombres personales pasaron largo tiempo por la capa más primitiva del lenguaje (Humboldt), pero, según él, se trata, por el contrario, de una relación compleja y adulta entre el código y el mensaje: los pronombres personales constituyen la última adquisición del lenguaje infantil y la primera pérdida de la afasia: son términos de transferencia difíciles de manejar. La teoría de los *shifters* parece poco explotada hasta el momento; sin embargo, es, *a priori*, muy fecunda para observar, si así puede decirse, el código luchando con el mensaje (la inversa es mucho más trivial). Quizá –no se trata más que de una hipótesis de trabajo– por el lado de los *shifters*, que son, como hemos visto, símbolos indiciales de acuerdo con la terminología de Percie, es por donde habría que buscar la definición semiológica de mensajes que se sitúan en las fronteras del lenguaje, como sucede con ciertas formas del discurso literario.

## I.2. *Perspectivas semiológicas*

I.2.1. El alcance sociológico del concepto *lengua/habla* es evidente. Muy pronto se ha señalado la afinidad manifiesta entre la Lengua saussuriana y la concepción de Durkheim de la conciencia colectiva, independiente de sus manifestaciones individuales, y hasta se ha postulado una influencia directa de Durkheim sobre Saussure: Saussure habría

www.esnips.com/web/Lalia

seguido de cerca el debate entre Durkheim y Tarde; su concepción de la lengua provendría de Durkheim y su concepción del habla sería una suerte de concesión a las ideas de Tarde sobre lo individual.[17] Esta hipótesis ha perdido su actualidad porque la lingüística desarrolló principalmente, en la idea de lengua saussuriana, el aspecto de «sistema de valores», lo que lleva a aceptar la necesidad de un análisis inmanente de la institución lingüística: inmanencia que repugna a la investigación sociológica. No es, pues, paradójicamente desde la sociología desde donde se encontrará el mejor desarrollo de la noción *lengua/habla*, sino desde la filosofía, con Merleau-Ponty, que es probablemente uno de los primeros filósofos franceses que se interesó por Saussure, adoptando la distinción saussuriana bajo la forma de una oposición entre *palabra hablante* (intención significativa en estado naciente) y *palabra hablada* («fortuna adquirida» por la lengua, que recuerda el «tesoro» de Saussure),[18] y ampliando el concepto al postular que todo *proceso* presupone un *sistema*.[19] De esta manera se ha elaborado una oposición, ya clásica, entre *acontecimiento y estructura*,[20] cuya fecundidad para la Historia es bien conocida.[21] El concepto saussuriano tuvo también, como se sabe, un gran desarrollo en el campo de la antropología; la referencia a Saussure es demasiado explícita en toda la obra de Claude Lévi-Strauss como para que sea necesario insistir sobre ella. Recordaremos solamente que la oposición del proceso y del sistema (del habla y de la lengua) aparece concretamente en el paso de la comunicación de las mujeres a las estructuras del parentesco; que, para Lévi-Strauss, la oposición tiene un valor epistemológico: el estudio de los hechos de lengua depende de la interpretación mecanicista (en el sentido que Lévi-Strauss da a este término, por oposición a la estadística) y estructural mientras que la de los hechos de habla depende del cálculo de

17. W. Doroszewski, «Langue et parole», *Odbika z Prac Filologicznych*, XLV, Varsovia, 1930, págs. 485-497.

18. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945, pág. 229. [Colección «Tel», 1976.] (Trad. cast.: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Edicions 62, 1975.)

19. M. Merleau-Ponty, *Eloge de la philosophie*, París, Gallimard, 1953.

20. G. Granger, «*Evénement et structure dans les sciences de l'homme*», *Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée*, n. 55, mayo de 1957.

21. Véase F. Braudel, «Histoire et sciences sociales: la longue durée», *Annales*, octubre-diciembre de 1958.

www.esnips.com/web/Lalia

probabilidades (macrolingüístico),[22] por último, que el carácter *inconsciente* que toma la lengua en los que extraen de ella su habla, postulado explícitamente por Saussure,[23] reaparece en una de las posiciones más originales y más fecundas de Lévi-Strauss, a saber, que no son los contenidos los que son inconscientes (crítica de los arquetipos de Jung) sino las formas, es decir, la función simbólica, idea cercana a la de Lacan, para quien el deseo mismo está articulado como un sistema de significaciones, lo que lleva, o debería llevar, a describir de una manera nueva el imaginario colectivo, no por sus «temas», como se ha hecho hasta aquí, sino por sus formas y sus funciones; digámoslo más grosera pero más claramente: por sus significantes más que por sus significados. Puede verse, por estas indicaciones sumarias, hasta qué punto es rica la noción *lengua/habla* en desarrollos extra o metalingüísticos. A falta de algo mejor, mantendremos aquí los términos de *lengua* y de *habla*, aun cuando se apliquen a comunicaciones cuya sustancia no es verbal.

I.2.2. Se ha visto que la separación de la lengua y del habla constituía lo esencial del análisis lingüístico; sería, por consiguiente, vano proponer de entrada esta separación para sistemas de objetos, imágenes o comportamientos que no han sido estudiados todavía desde el punto de vista semántico. Sólo se puede, para algunos de estos supuestos sistemas, prever que cierta clase de hechos pertenecerán a la categoría *lengua* y otros a la categoría *habla*, para decir de inmediato que en este tránsito semiológico, la distinción saussuriana puede sufrir modificaciones, cuyo carácter habrá precisamente que señalar. Tomemos la ropa, por ejemplo; hay que distinguir aquí sin duda tres sistemas diferentes, según la sustancia implicada en la comunicación. En la ropa *escrita*, es decir, descrita por una revista de moda con la ayuda del lenguaje articulado, no hay, por así decirlo, «habla»: la ropa «descrita» no corresponde jamás a una ejecución individual de las reglas de la moda, es un conjunto sistemático de signos y de reglas: es una lengua en estado puro. Según el

22. *Anthropologie structurale, op. cit.*, pág. 230, y «Les mathématiques de l'homme», *Esprit*, octubre de 1956.

23. «No existe jamás premeditación, ni siquiera mediación, reflexión sobre las formas, fuera del acto, de la ocasión del habla, exceptuada una actividad no creadora: la actividad de clasificación». (Saussure, en R. Godel, *Les sources manuscrites..., op. cit.* pág. 58.)

www.esnips.com/web/Lalia

sistema saussuriano, una lengua sin habla sería imposible; lo que aquí hace aceptable el hecho es, por una parte, que la lengua de la moda no emana de la «masa hablante» sino de un grupo de decisión, que elabora voluntariamente el código, y, por otra parte, que la abstracción inherente a toda lengua está aquí materializada bajo la forma del lenguaje escrito: la ropa de moda (escrita) es lengua en el nivel de la comunicación indumentaria y habla en el nivel de la comunicación verbal. En la ropa *fotografiada* (suponiendo, para simplificar, que no está doblada mediante una descripción verbal), la lengua sigue procediendo del *fashion-group*, pero no se da ya en su abstracción, porque la ropa fotografiada es llevada siempre por una mujer individual; lo que es dado por medio de la fotografía de moda es un estado semi-sistemático de la ropa, porque, por una parte, la lengua de la moda tiene que ser aquí deducida a partir de una ropa pseudorreal, y, por otra parte, la portadora de la ropa (la modelo fotografiada) es, por así decirlo, un individuo normativo, elegido en función de su generalidad canónica, y que representa, por consiguiente, un «habla» fijada, desprovista de toda libertad combinatoria. Por último, en la ropa *usada* (o real), como había sugerido Trobetzkoi,[24] encontramos nuevamente la clásica distinción entre lengua y habla. La lengua indumentaria está constituida: 1) por las oposiciones de piezas, combinaciones o «detalles» cuya variación genera un cambio de sentido (llevar una gorra o un sombrero o un bombín no tiene el mismo sentido); 2) por las reglas que rigen la asociación de las piezas entre sí, tanto en lo que se refiere a la altura del cuerpo como a su anchura; el habla indumentaria comprende todos los hechos de fabricación anómica (no existen ya en nuestra sociedad) o de uso individual (talle de la vestimenta, grado de limpieza, de desgaste, manías personales, asociaciones libres de las piezas). En cuanto a la dialéctica que une aquí el traje [*costume*], es decir la lengua, y el arreglo personal [*habillement*], es decir el habla, no guarda semejanza con la dialéctica del lenguaje: el arreglo personal, ciertamente, parte siempre del traje (salvo en el caso de la excentricidad, que, por otra parte, también tiene sus signos), pero el traje, por lo menos actualmente, *precede* al arreglo, ya que procede de la «confección», es decir, de un grupo minoritario (aunque más anónimo que en el caso de la alta costura).

24. *Principes de phonologie* (trad. J. Cantineau), París, Klinksieck, 1970, pág. 19. (Trad. cast.: *Principios de fonología*, Madrid, Cincel, 1976.)

www.esnips.com/web/Lalia

I.2.3. Tomemos ahora otro sistema de significación; los alimentos. Es fácil encontrar allí la distinción saussuriana. La lengua de los alimentos está constituida: 1) por las reglas de exclusión (tabúes alimenticios); 2) por las oposiciones significativas de unidades que hay que determinar (del tipo, por ejemplo, *salado/dulce*); 3) por las reglas de asociación, sea simultánea (en el nivel de una comida) o sucesiva (en el nivel de un menú); 4) por los protocolos de uso, que funcionan quizá como una especie de *retórica* de la alimentación. En cuanto al «habla» alimentaria, sumamente rica, contiene todas las variaciones personales (o familiares) de preparación o asociación (se podría considerar la práctica culinaria de una familia como un idiolecto). El *menú*, por ejemplo, ilustra muy bien el juego de la lengua y el habla: todo menú está constituido por referencia a una estructura (nacional o regional, y social), pero esta estructura queda rellenada de manera diferente según los días y los usuarios, de la misma manera en que una «forma» lingüística está rellenada por las variaciones y combinaciones libres que un hablante necesita para un mensaje particular. La relación entre la lengua y el habla estaría aquí bastante cerca de la que se encuentra en el lenguaje: es, en conjunto, el uso, es decir, una especie de sedimentación de las palabras, que constituye la lengua alimentaria; sin embargo, los hechos de innovación individual pueden adquirir en ella un valor institucional; lo que falta, en todo caso, y contrariamente al sistema de la ropa, es la acción de un *grupo de decisión*: la lengua alimentaria se constituye exclusivamente a partir de un uso en gran medida colectivo o de un «habla» puramente individual.

I.2.4. Para terminar por otra parte de una manera arbitraria, con las perspectivas de la distinción *lengua/habla*, presentaremos todavía algunas sugerencias respecto de dos sistemas de objetos, que tienen común el hecho de depender ambos de un grupo de decisión (de fabricación): el automóvil y el mobiliario. En el automóvil, la «lengua» está constituida por un conjunto de formas y de «detalles», cuya estructura se establece diferencialmente comparando los prototipos entre ellos (independientemente de sus «copias»); el habla está muy reducida, porque, dentro de un mismo «rango» (*standing*), la libertad de elección de un modelo es extremadamente escasa: no puede basarse más que en dos o tres modelos, y en el interior de un modelo, en el color o el tapizado. Pero quizás habría que transformar la noción de *objeto* automóvil en la noción de

www.esnips.com/web/Lalia

*hecho* automóvil; encontraríamos entonces en la *conducta* automóvil las variaciones de uso del objeto que constituyen de ordinario el plano del habla. En efecto, el usuario no puede actuar directamente sobre el modelo para combinar sus unidades; su libertad de ejecución se basa en un uso desarrollado en el tiempo y en el interior del cual las «formas» surgidas de la lengua, para actualizarse tienen que pasar por la mediación de ciertas prácticas. Finalmente —y es el último sistema sobre el que quisiéramos decir algo— el mobiliario constituye, también él, un objeto semántico; la «lengua» está formada a la vez por las oposiciones de muebles funcionalmente idénticos (dos tipos de armarios, dos tipos de camas, etcétera), cada uno de los cuales, según su estilo, remite a un sentido diferente, y por las reglas de asociación de las unidades diferentes en el nivel de la pieza («amueblamiento»). El «habla» está formada aquí o bien por las variaciones insignificantes que el usuario puede introducir en una unidad (reemplazando, por ejemplo, un elemento) o por las libertades de asociación de los muebles entre ellos.

I.2.5. Los sistemas más interesantes, por lo menos los que surgen de la sociología de las comunicaciones de masas, son sistemas complejos, en cada uno de los cuales intervienen sustancias diferentes: en el cine, la televisión y la publicidad los sentidos son tributarios de una confluencia de imágenes, sonidos y grafismos; es, por consiguiente, prematuro fijar, para estos sistemas, la clase de hechos de lengua y la de hechos de habla: por una parte, porque no se ha decidido si la «lengua» de cada uno de esos sistemas complejos es originaria o solamente compuesta por las «lenguas» subsidiarias que en ella participan, y, por otra parte, porque estas lenguas subsidiarias no han sido analizadas (conocemos la «lengua» lingüística, pero ignoramos la «lengua» de las imágenes o de la música). En cuanto a la Prensa, a la que razonablemente se puede considerar como un sistema de significación autónoma, aun limitándonos a sus elementos escritos, ignoramos todavía casi todo lo concerniente a un fenómeno lingüístico que parece tener en ella un papel decisivo: la connotación, es decir, el desarrollo de un sistema de sentidos secundario, parásito, si así puede decirse, de la lengua propiamente dicha.[25] Este sistema secundario es también él una «lengua» en relación a la cual se desarrollan hechos de habla, idiolectos y estructuras dobles.

25. Véase más adelante, cap. IV.

www.esnips.com/web/Lalia

En lo referente a estos sistemas complejos o connotados (los dos caracteres no son excluyentes) no es, por tanto, posible predeterminar, ni siquiera de una manera global e hipotética, la clase de los hechos de lengua y la de los hechos de habla.

I.2.6. La extensión semiológica del concepto *lengua/habla* no deja de plantear ciertos problemas, que coinciden evidentemente con los puntos en los cuales es imposible seguir el modelo lingüístico y se hace necesario remodelarlo. El primer problema concierne al origen del sistema, es decir, a la dialéctica misma de la lengua y el habla. En el lenguaje, nada pasa a formar parte de la lengua sin haber sido ensayado antes en el habla, pero, inversamente, ningún habla es posible (es decir, no responde a su función de comunicación) si no se la extrae del «tesoro» de la lengua. Este movimiento es todavía, al menos parcialmente, el de un sistema como la alimentación, aun cuando los hechos individuales de innovación puedan convertirse dentro de él en hechos de lengua; pero en la mayoría de los sistemas semiológicos la lengua es elaborada no por «la masa hablante» sino por un grupo de decisión. En este sentido, puede decirse que en la mayoría de las lenguas semiológicas el signo es verdaderamente «arbitrario»,[26] puesto que es fundado de una manera artificial mediante una decisión unilateral. Se trata, en síntesis, de lenguajes fabricados, de «logotécnicas»; el usuario se atiene a estos lenguajes, extrae de ellos los mensajes (las «hablas»), pero no participa en su elaboración. El grupo de decisión que está en el origen del sistema (y de sus cambios) puede ser más o menos restringido: puede ser una tecnocracia altamente calificada (moda, automóvil) o puede también ser un grupo más difuso, más anónimo (arte del mobiliario corriente, confección de nivel medio). Si, a pesar de ello, este carácter artificial no altera la naturaleza institucional de la comunicación y preserva cierta dialéctica entre el sistema y el uso, esto se debe, por una parte, a que el «contrato» significante no deja de ser observado por la masa de los usuarios por el hecho de que les sea impuesto (de lo contrario, el usuario puede ser acusado de cierta asociabilidad: no puede comunicar nada que no sea su propia excentricidad), y a que, por la otra, las lenguas elaboradas «por decisión» no son enteramente libres («arbitrarias»). Están sometidas a la determinación de la colectividad, al menos por las

26. Véase más adelante II.4.3

www.esnips.com/web/Lalia

vías siguientes: 1) cuando nacen necesidades nuevas, a consecuencia del desarrollo de las sociedades (paso a una vestimenta semieuropea en los países del Africa contemporánea, nacimiento de nuevos conceptos de alimentación rápida en las sociedades industriales y urbanas); 2) cuando imperativos económicos determinan la desaparición de la promoción de ciertos materiales (tejidos artificiales); 3) cuando la ideología limita la invención de formas, las somete a tabúes y reduce de alguna manera los márgenes de lo «normal». En un sentido más amplio, se puede decir que las elaboraciones del grupo de decisión —es decir, las logotécnicas— no son más que los términos de una función cada vez más general, que es el imaginario colectivo de la época: la innovación individual es así trascendida por una determinación sociológica (de grupos restringidos), y estas determinaciones sociológicas remiten, a su vez, a un sentido final, de carácter antropológico.

I.2.7. El segundo problema planteado por la extensión semiológica del concepto *lengua/habla* versa sobre la relación de «volumen» que puede establecerse entre las «lenguas» y sus «hablas». En el lenguaje existe una desproporción muy grande entre la lengua, conjunto finito de reglas, y las hablas que vienen a alojarse bajo esas reglas y cuyo número es prácticamente infinito. Puede suponerse que un sistema como el de la alimentación presenta todavía una diferencia importante de volúmenes, ya que en el interior de las «formas» culinarias las modalidades y las combinaciones de ejecución siguen existiendo en número elevado, pero hemos visto que en los sistemas como el del automóvil y el del mobiliario la amplitud de las variaciones y de las asociaciones libres es escasa. En ellos hay poco margen —al menos reconocido por la institución misma— entre el modelo y su «ejecución», son sistemas donde el «habla» es pobre: en un sistema como el de la moda escrita, tal habla es prácticamente nula, de modo que aquí está en juego, paradójicamente, una lengua sin habla (lo cual, como se ha visto, sólo es posible porque esta lengua está «sostenida» por la palabra lingüística). Esto no impide que, si es verdad que existen lenguas sin habla o con un habla muy pobre, sea necesario revisar la teoría saussuriana que pretende que la lengua es solamente un sistema de diferencias (en cuyo caso, por ser enteramente «negativa», es absolutamente inasible fuera del habla) y completar la pareja *lengua/habla* mediante un tercer elemento, pre-significante, materia o sustancia, que sería el soporte (necesario) de la significación. En

www.esnips.com/web/Lalia

una expresión como «*un vestido largo o corto*», el «vestido» es solamente el soporte de una variante (*largo/corto*), la cual, sí, pertenece plenamente al lenguaje de la ropa, distinción desconocida para el lenguaje, donde el sonido, por ser considerado *inmediatamente* significante, solo puede ser descompuesto en un elemento inerte y en un elemento semántico. De esta manera nos veríamos llevados a reconocer en los sistemas semiológicos (no lingüísticos) tres planos (en vez de dos): el plano de la materia, el de la lengua y el del uso. Esto permite evidentemente dar cuenta de los sistemas sin «ejecución», ya que el primer elemento asegura la materialidad de la lengua. Este retoque es tanto más aceptable cuanto que puede explicarse genéticamente: si, en estos sistemas, la «lengua» tiene necesidad de «materia» (y ya no de «habla»), es porque en general tienen un origen utilitario, y no significante, contrariamente al lenguaje humano.

## II. Significado y significante

### II.1. *El signo*

II.1.1. El significado y el significante, son, dentro de la terminología de Saussure, los componentes del *signo*. Ahora bien, este término «signo», presente en vocabularios muy distintos (de la teología a la medicina) y cuya historia es muy rica (del Evangelio [27] a la cibernética), es, por eso mismo, muy ambiguo. Por ello, antes de retornar a la acepción saussuriana, hay que decir algo acerca del campo conceptual donde ocupa un lugar que, por lo demás, como veremos de inmediato, es flotante. *Signo*, en efecto, se inserta, según el arbitrio de los autores, en una serie de términos afines y desemejantes: *señal, indicio, icono, símbolo, alegoría* son los principales rivales del *signo*. Establezcamos primero el elemento común a todos estos términos: todos remiten necesariamente a una *relación* entre dos *relata*; [28] este rasgo no podría por

27. J.-P. Charlier, «La notion de signe (σημειον) dans le IV e Evangile», *Rev. des sciences philos. et theol.*, 1959, 43, n. 3, págs. 434-448.

28. San Agustín lo ha expresado muy claramente: «Un signo es una cosa que,

www.esnips.com/web/Lalia

consiguiente, distinguir ninguno de los términos de la serie; para encontrar una variación de sentido es necesario recurrir a otros rasgos, que presentaremos aquí bajo la forma de una alternativa (*presencia/ausencia*): 1) la relación implica o no implica la representación psíquica de uno de los *relata*; 2) la relación implica, o no, una analogía entre los *relata*; 3) el nexo entre los dos *relata* (el estímulo y su respuesta) es inmediato o no lo es; 4) los *relata* coinciden exactamente o, al contrario, uno de ellos «desborda» al otro; 5) la relación implica o no implica una relación existencial con el que lo usa.[29] Según esos rasgos sean positivos o negativos (marcados o no marcados) cada término se diferencia de sus vecinos. Hay que añadir que la distribución del campo varía de un autor a otro, lo que ocasiona contradicciones terminológicas; se verán fácilmente estas contradicciones si se construye una tabla de referencias cruzadas de los rasgos y los términos en cuatro autores diferentes: Hegel, Peirce, Jung y Wallon (la referencia a ciertos rasgos, sean marcados o no marcados, puede estar ausente en algunos autores).

| | señal | índice | icono | símbolo | signo | alegoría |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. Representación | Wallon − | Wallon − | | Wallon + | Wallon + | |
| 2. Analogía | | | Peirce + | Hegel + Wallon + Peirce − | Hegel − Wallon − | |
| 3. Inmediatez | Wallon + | Wallon ¬ | | | | |
| 4. Adecuación | | | | Hegel − Jung − Wallon − | Hegel + Jung + Wallon + | |
| 5. Existencialidad | Wallon + | Wallon − Peirce + | | Peirce − Jung + | | Jung − |

además de la imagen asimilada por los sentidos, hace venir por sí misma al pensamiento alguna otra cosa.»

29. Véase los *shifters* y símbolos indiciales, I.1.8.

www.esnips.com/web/Lalia

Es evidente que la contradicción terminológica versa esencialmente sobre *indicio* (para Peirce el indicio es existencial; para Wallon, no lo es) y sobre *símbolo* (para Hegel y Wallon hay una relación de analogía —o de «motivación» entre los dos *relata* del símbolo, pero no para Peirce; además, para Peirce, el símbolo no es existencial, y sí lo es para Jung). Pero se ve también que estas contradicciones —que aquí pueden leerse verticalmente— se explican muy bien o, mejor, se compensan mediante las translaciones de términos en el nivel de un mismo autor, translaciones que aquí pueden leerse horizontalmente. Por ejemplo, el símbolo es analógico en Hegel por oposición al signo, que no lo es; y si no lo es en Peirce, se debe a que el icono puede recoger el rasgo. Esto quiere decir, para resumir y para hablar en términos semiológicos (que es lo que interesa a este breve estudio «en abismo»), que las palabras del campo no adquieren su sentido sino por oposición de unas con otras (generalmente a pares) y que si se respetan estas oposiciones el sentido carece de ambigüedad. En particular *señal* e *indicio*, *símbolo* y *signo* son los funtivos de dos funciones diferentes, las cuales pueden también entrar en oposición general, como sucede en Wallon, cuya terminología es la más completa y clara; [30] *icono* y *alegoría* quedan confinadas al vocabulario de Peirce y de Jung. Diremos, pues, con Wallon, que la *señal* y el *indicio* forman un grupo de *relata* desprovisto de representación psíquica, mientras que en el grupo opuesto, el de *símbolo* y *signo*, esta representación existe; que, además, la *señal* es inmediata y existencial, frente al *indicio* que no lo es (es tan sólo una huella); finalmente, que en el *símbolo* la representación es analógica e inadecuada (el cristianismo «desborda» la cruz), frente al *signo*, en el cual la relación es inmotivada y exacta (no hay analogía entre la palabra *buey* y la imagen *buey*, que queda perfectamente cubierta por su *relatum*).

II.1.2. En lingüística, el concepto de signo no genera competencia entre términos vecinos. Para designar la relación significante, Saussure eliminó desde el principio el término *símbolo* (porque llevaba consigo una idea de motivación) en provecho de *signo*, definido por la unión de un significante y un significado (a la manera del frente y el dorso de una hoja de papel) o también de una imagen acústica y un concepto. Hasta

30. H. Wallon, *De l'acte à la pensée*, 1942, págs. 175-250. (París, Flammarion, colección «Champs», 1978.)

www.esnips.com/web/Lalia

que Saussure encontró los términos *significante* y *significado* el concepto de signo había sido ambiguo, porque tendía a confundirse con el significante, cosa que Saussure quería evitar a cualquier precio. Después de vacilar entre *soma* y *sema*, *forma* e *idea*, *imagen* y *concepto*. Saussure se decidió por *significante* y *significado*, cuya unión forma el signo; proposición capital, a la que hay que retornar siempre, porque existe la tendencia a tomar *signo* por significante, siendo así que se trata de una realidad bifronte. La consecuencia (importante) es que, por lo menos para Saussure, Hjelmslev y Frei, dado que los significantes forman parte de los signos, la semántica tiene que formar parte de la lingüística estructural, en tanto que para los mecanicistas estadounidenses los significados son sustancias que tienen que ser expulsadas de la lingüística y dirigidas hacia la psicología. Después de Saussure la lingüística se ha enriquecido con el principio de la *doble articulación*, cuya importancia ha mostrado Martinet, hasta el punto de hacer de ella el criterio definicional del lenguaje. En efecto, entre los signos lingüísticos es necesario separar las *unidades significativas*, cada una de las cuales está dotada de un sentido (las «palabras» o, para ser más exacto, los «monemas») y forman la primera articulación y las *unidades distintivas*, que participan de la forma pero no tienen directamente un significado (los «sonidos» o, más bien los fonemas) y que constituyen la segunda articulación; esta doble articulación es lo que da cuenta de la economía del lenguaje humano, pues constituye una especie de multiplicación poderosa, que hace, por ejemplo, que el español de América con sólo veintiuna unidades distintivas pueda producir cien mil unidades significativas.

II.1.3. El signo, pues, está compuesto por un significante y un significado. El plano de los significantes constituye el *plano de la expresión* y el de los significados el *plano del contenido*. En cada uno de estos planos Hjelmslev introdujo una distinción que puede ser importante para el estudio del signo semiológico (y no solamente el lingüístico). En efecto, cada plano comporta para Hjelmslev dos *strata*: la *forma* y la *sustancia*. Hay que insistir sobre la nueva definición de estos términos, porque cada uno de ellos tiene un pasado léxico muy denso. La *forma* es lo que puede ser descrito exhaustiva y simplemente, y con coherencia (criterios epistemológicos), por la lingüística, sin recurrir a ninguna premisa extralingüística; la *sustancia* es el conjunto de los aspectos de los fenó-

www.esnips.com/web/Lalia

menos lingüísticos que no pueden ser descritos sin recurrir a premisas extralinguísticas. Como estos dos *strata* se encuentran en el plano de la expresión y en el del contenido, tendremos: 1) una sustancia de la expresión, por ejemplo la sustancia fónica, articulatoria, no funcional, de la que se ocupa la fonética y no la fonología; 2) una forma de la expresión, constituida por las reglas paradigmáticas y sintácticas (adviértase que una misma forma puede tener dos sustancias diferentes, una fónica y otra gráfica); 3) una sustancia de contenido; son, por ejemplo, los aspectos emocionales, ideológicos o simplemente conceptuales del significado, su sentido «positivo»; 4) una forma del contenido: es la organización formal de los significados entre sí, por ausencia o presencia de una marca semántica.[31] Este último concepto es difícil de aprehender, dada la imposibilidad, frente al lenguaje humano, de separar los significados de los significantes; pero por ello mismo, la subdivisión *formal/sustancia* puede volverse útil y fácil de manejar en semiología, en los siguientes casos: 1) cuando nos encontramos frente a un sistema en el cual los significados son sustancializados en una sustancia distinta de la del propio sistema (es, como vimos, el caso de la moda escrita); 2) cuando un sistema de objetos comporta una sustancia que no es inmediata y radicalmente significante, pero puede ser, en cierto nivel, simplemente utilitaria: tales platos sirven para significar una situación, pero también para alimentarse.

II.1.4. Esto permite quizá prever la naturaleza del signo semiológico por referencia al signo lingüístico. El signo semiológico está compuesto también, como su modelo, por un significante y un significado (el color de un semáforo, por ejemplo, es una orden de circulación en el código vial), pero se aleja del modelo en el nivel de las sustancias. Muchos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imágenes) [32] tienen una sustancia de la expresión cuyo ser no se encuentra en la significación; son frecuentemente objetos de uso, conducidos por la sociedad hacia finalidades de significación: la ropa sirve para protegerse, el alimento sirve para alimentarse, por más que también sirvan para significar. Proponemos denominar a estos signos semiológicos de origen utilitario,

31. Aunque muy rudimentario, el análisis presentado aquí, II.1.1., se refiere a la forma de los significados «*signo*», «*símbolo*», «*indicio*», «*señal*».

32. A decir verdad, habría que poner aparte el caso de la imagen, porque la imagen es inmediatamente «comunicante», si no significante.

www.esnips.com/web/Lalia

funcional, *funciones-signos*. La *función-signo* es el testigo de un doble movimiento que hay que analizar. En un primer tiempo (esta descomposición es puramente operativa y no implica una temporalidad real), la función se impregna de sentido. Esta semantización es fatal; *desde el momento en que hay sociedad, todo uso es convertido en signo de ese uso*: el uso del impermeable consiste en proteger contra la lluvia, pero este uso es indisociable del signo mismo de cierta situación atmosférica. Como nuestra sociedad no produce más que objetos estandarizados, normalizados, estos objetos son fatalmente ejecuciones de un modelo, hablas de una lengua, sustancias de una forma significante. Para encontrar un objeto no significante, habría que imaginar un utensilio absolutamente improvisado y que no se acerque en nada a un modelo existente (Claude Lévi-Strauss ha mostrado que hasta la confección de objetos nuevos a partir de partes de otros [*bricolage*] es también búsqueda de un sentido), hipótesis casi irrealizable en cualquier sociedad. Esta semantización universal de los usos es decisiva, traduce el hecho de que no hay nada real que no sea inteligible y tendría que llevar finalmente a la confusión de sociología y socio-lógica.[33] Pero una vez constituido el signo, la sociedad puede re-funcionalizar, hablar de él como de un objeto de uso: se hablará de un abrigo de piel como si no sirviera más que para protegerse del frío. Esta funcionalización recurrente, que tiene necesidad de un segundo lenguaje para existir, no es de ninguna manera la misma que la primera funcionalización (que por otra parte es puramente ideal): la función que es re-presentada corresponde a una segunda institución semántica (disfrazada), que es del orden de la connotación. La *función-signo* tiene, pues, probablemente un valor antropológico, porque es la unidad misma donde se anudan las relaciones de la técnica y del significante.

## II.2. *El significado*

II.2.1. En lingüística, la naturaleza del significado ha dado lugar a discusiones que versaron principalmente sobre su grado de «realidad». Sin embargo, todos están de acuerdo en insistir sobre el hecho de que el

33. Véase R. Barthes, «A propos de deux ouvrages récents de Cl. Lévi-Strauss: Sociologie et Socio-logique», *Information sur les Sciencies sociales* (UNESCO), vol.1, n. 4, diciembre de 1962, págs. 114-122. (Más adelante, págs. 231-242).

www.esnips.com/web/Lalia

significado no es «una cosa» sino una representación psíquica de la cosa. Hemos visto que en la definición que da Wallon del signo este carácter representativo constituía un rasgo pertinente del signo y del símbolo (por oposición al indicio y a la señal). El propio Saussure señaló ciertamente la naturaleza psíquica del significado al llamarlo *concepto*: el significado de la palabra *buey* no es el animal *buey* sino su imagen psíquica (esto será importante para proseguir la discusión sobre la naturaleza del signo).[34] Pero estas discusiones siguen impregnadas de psicologismo, y sería preferible tal vez seguir el análisis de los estoicos;[35] Estos distinguían cuidadosamente la φαντασία λογική (la representación psíquica), el τυγχανόν (la cosa real) y el λεκτόν (lo «decible»). El significado no es ni la φαντασία λογική ni el τυγχανόν, sino el λεκτόν. Ni acto de conciencia ni realidad, el significado no puede ser definido más que en el interior del proceso de significación, de una manera casi tautológica: es ese «algo» que el que emplea el signo entiende por él. Se llega de esta manera a una definición puramente funcional: el significado es uno de los dos *relata* del signo; la única diferencia que lo opone al significante es que éste es un mediador. La situación no sería en lo esencial diferente en semiología, donde objetos, imágenes, gestos, etcétera, en la medida en que son significantes, remiten a algo que no es decible sino mediante ellos, salvo la circunstancia de que el significado semiológico puede ser tomado a su cargo por los signos de la lengua; se dirá, por ejemplo, que tal jersey significa *las largas caminatas de otoño por los bosques*; en este caso el significado no es mediatizado solamente por su significante indumentario (el jersey) sino también por un fragmento del habla (lo que constituye una gran ventaja para manejarlo); podría darse el nombre de *isología* al fenómeno por el cual la lengua «encola» de una manera indiscernible e indisociable sus significantes y sus significados, de manera que pueda diferenciarse el caso de los sistemas no isólogos (sistemas fatalmente complejos), en los cuales el significado puede ser simplemente *yuxtapuesto* a su significante.

II.2.2. ¿Cómo clasificar los significados? Es sabido que en semiología esta operación es fundamental, porque resulta de la separación de la

34. Véase más adelante, II.4.2.

35. Discusión recogida por Borgeaud, Bröcker y Lohmann, *Acta Linguistica*, III, 1.27.

www.esnips.com/web/Lalia

*forma* del contenido. En lo concerniente a los significados lingüísticos, se puede concebir dos tipos de clasificaciones; el primero es externo, recurre al contenido «positivo» (y no puramente diferencial) de los conceptos; es el caso de los agrupamientos metódicos de Hallig y Wartburg, [36] y, de una manera más convincente, de los campos nocionales de Trier y de los campos lexicológicos de Matoré; [37] pero, desde el punto de vista estructural, estas clasificaciones (sobre todo las de Hallig y Wartburg) tienen el defecto de girar todavía demasiado sobre la *sustancia* (ideológica) de los significados, no sobre su *forma*. Para llegar a establecer una clasificación verdaderamente formal, habría que llegar a reconstituir oposiciones de significados y a abstraer en cada una de ellas un rasgo pertinente (conmutable); [38] este método es el preconizado por Hjelmslev, Sörensen, Prieto y Greimas; Hjelmslev, por ejemplo, descompone un monema como «yegua» en dos unidades de sentido menores: «caballo» + «hembra», unidades que pueden ser conmutadas y servir, por consiguiente, para reconstituir monemas nuevos («cerdo» [*porc*] «hembra» = «cerda» [truie], «caballo» + «macho» = «semental»); Prieto ve en «*vir*» dos rasgos conmutables: «homo» + «masculus», Sörensen reduce el léxico de la consanguineidad a una combinación de «primitivos» («padre» = progenitor masculino, «progenitor» [parent] = ascendente de primer grado). Ninguno de estos análisis ha sido desarrollado aún. [39] Por último, hay que recordar que, para algunos lingüistas, los significados no forman parte de la lingüística, que no debe ocuparse más que de los significantes, y que la clasificación semántica cae fuera de las tareas de la lingüística. [40]

II.2.3. La lingüística estructural, por avanzada que esté, no ha edificado todavía una semántica, es decir, una clasificación de las *formas* del

36. R. Halling y W. von Wartburg, *Begriffssystem als Grundlage für die Lexicographie*, Berlín, Akademie Verlag, 1952, 4, XXV.

37. Se encontrará la bibliografía de Trier y de Matoré en P. Guiraud, *La Sémantique*, París, PUF, colección «Que sais-je?», pág. 70 y sigs. (Trad. cast.: *La semántica*, Madrid, FCE, 1976 [5].)

38. Es lo que se ha intentado hacer aquí para *signo y símbolo* (véase II.1.1.).

39. Ejemplos aportados por G. Mounin, «Les analyses sémantiques», *Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée*, marzo de 1962, n. 123.

40. Convendría adoptar desde ahora la distinción propuesta por A.J. Greimas: *sémantique* = referente al contenido; *sémiologique* = referente a la expresión.

www.esnips.com/web/Lalia

significado verbal. No cuesta, pues, imaginar que sea imposible proponer actualmente una clasificación de los significados semiológicos, salvo que se recurra a campos nocionales comunes. Arriesgaremos solamente tres observaciones. La primera concierne al modo de actualización de los significados semiológicos; éstos pueden presentarse de manera isológica o no; en el segundo caso, se hacen cargo de ellos, mediante el lenguaje articulado, o una palabra *(week-end)* o un grupo de palabras *(largos paseos por el campo)*; entonces resultan más fáciles de utilizar, porque el analista no está obligado a imponerles su propio metalenguaje, pero también más peligrosos, porque remiten incesantemente a la clasificación semántica de la lengua misma (por otra parte, desconocida) y no a una clasificación que tendría su fundamento en el sistema observado; los significantes de la ropa de Moda, aun cuando son mediatizados por el habla del periódico, no se distribuyen forzosamente como los significados de la lengua, porque tampoco tienen la misma «longitud» (aquí una palabra, allí una oración); en el primer caso, el de los sistemas isológicos, el significado no tiene otra materialización que su significante típico; no se puede, por consiguiente, utilizar sino imponiéndole un metalenguaje; se interrogará, por ejemplo, a distintos sujetos sobre el significado que atribuyen a un fragmento musical presentándoles una lista de significantes verbalizados (*angustiado, tormentoso, sombrío, atormentado,* etcétera);[41] siendo así que en realidad todos esos signos verbales no forman más que un solo significado musical, al que habría que designar exclusivamente con una cifra única que no implicara ninguna fragmentación verbal ni ninguna subdivisión metafórica. Estos metalenguajes, que provienen aquí del analista y allí del sistema mismo, son indudablemente inevitables, y eso es lo que hace todavía problemático el análisis de los significados o análisis ideológico; habría, por lo menos, que situar teóricamente su lugar dentro del proyecto semiológico. La segunda observación concierne a la extensión de los significados semiológicos; el conjunto de los significados de un sistema constituye una gran función; y es probable que, de un sistema al otro, las grandes funciones semánticas no sólo se comuniquen entre ellas sino que se recubran parcialmente; la forma de los significados de la ropa es sin duda parcialmente la misma que la de los significados del sistema alimentario, articuladas ambas sobre la gran oposición del trabajo y de

41. Véase R. Francès, *La perception de la musique*, París, Vrin, 1958, 3.ª parte.

www.esnips.com/web/Lalia

la fiesta, de la actividad y del ocio; es necesario, pues, prever, una descripción ideológica total, común a todos los sistemas de una misma sincronía. Por último —ésta será la última observación—, puede considerarse que a cada sistema de los significantes (léxicos) corresponde en el plano de los significados un cuerpo de prácticas y de técnicas; estos cuerpos de significados implican, por parte de los consumidores de sistemas (es decir, de los «lectores»), saberes diferentes según diferencias de «cultura»), lo que explica que una misma lexia (o gran unidad de lectura) pueda ser descifrada de manera distinta según los individuos, sin que por eso deje de pertenecer a una misma «lengua»; varios léxicos -y por consiguiente varios cuerpos de significados— pueden coexistir en un mismo individuo, determinando en cada uno lecturas más o menos «profundas».

## II.3. *El significante*

II.3.1. La naturaleza del significante sugiere, aproximadamente, las mismas observaciones que la del significado. La única diferencia es que el significante es un mediador: la materia le es necesaria, y, por otra parte, en semiología, el significado puede ser también reemplazado por cierta materia; la de las palabras. Esta materialidad de las palabras obliga una vez más a distinguir con cuidado *materia* y *sustancia*: la sustancia puede ser inmaterial (en el caso de sustancia del *contenido*); entonces lo único que puede decirse es que la sustancia del significante es siempre material (sonidos, objetos, imágenes). En semiología, donde hay que ocuparse de sistemas mixtos que implican materias diferentes (sonido e imagen, objeto y escritura, etcétera), convendría reunir todos los signos, *en la medida en que son producidos por una sola y misma materia*, bajo el concepto de *signo típico*: el signo verbal, el signo gráfico, el signo icónico y el signo gestual, constituirían cada uno un signo típico.

II.3.2. La clasificación de los significantes no es otra que la estructuración propiamente dicha del sistema. Se trata de segmentar el mensaje «sin fin», constituido por el conjunto de los mensajes emitidos en el nivel del corpus estudiado, en unidades significantes mínimas, mediante la ayuda de la prueba de conmutación; [42] de agrupar estas unidades

42. Véase más adelante, III.2.3.

www.esnips.com/web/Lalia

en clases paradigmáticas y de clasificar las relaciones sintagmáticas que conectan esas unidades. Estas operaciones constituyen una parte importante de la empresa semiológica, de la que se tratará en el capítulo III; se las menciona aquí únicamente como recordatorio.[43]

## II.4. *La significación*

II.4.1. El *signo* es un segmento (bi-faz) de sonoridad, de visualidad, etcétera. La *significación* puede concebirse como un proceso; es el acto que une el significante y el significado, acto cuyo producto es el signo. Esta distinción, entiéndase bien, sólo tiene valor clasificatorio (y no fenomenológico): ante todo, porque la unión del significante y del significado, como se verá, no agota el acto semántico, ya que el signo vale también para su entorno; además, porque el espíritu no actúa, para significar, mediante cojunción, sino, según veremos, por segmentación; [44] en realidad, la significación (*semiosis*) no une entes unilaterales, no acerca dos términos, por la sencilla razón de que el significante y el significado son, cada uno a la vez, término y relación; [45] Esta ambigüedad entorpece la representación gráfica de la significación, que sin embargo es necesaria para el discurso semiológico. Respecto de este punto, hay que advertir las tentativas siguientes.

1. $\frac{Sa}{SO}$: En Saussure, el signo se presenta, demostrativamente, como la extensión vertical de una situación *profunda*: en la *lengua*, el significado está de alguna manera *detrás* del significante y no puede ser alcanzado sino a través de él, por más que estas metáforas, demasiado espaciales, carezcan, por una parte, de la naturaleza dialéctica de la significación y, por la otra, este cierre del signo no sea aceptable más que para los sistemas francamente discontinuos, como la lengua.

2. *ERC*; Hjelmslev prefirió una representación puramente gráfica: hay relación (R) entre el plano de la expresión (E) y el plano del contenido (C). Esta fórmula permite dar cuenta económicamente y sin falsifi-

43. Véase más adelante, cap. III (Sintagma y Sistema).
44. Véase más adelante II.5.2.
45. Véase R. Ortigues, *Le discours et le symbole*, París, Aubier, 1962.

www.esnips.com/web/Lalia

cación matafórica de los metalenguajes o sistemas desligados: E R (ERC).[46]

3. $\frac{S}{s}$: Lacan, seguido por Laplanche y Leclaire,[47] utiliza un grafismo especializado que, sin embargo, se diferencia de la representación saussuriana en dos puntos: *a)* el significante (S) es global, constituido por una cadena con niveles múltiples (cadena metafórica): significante y significado se encuentran en una relación flotante, y no «coinciden» sino en ciertos puntos de anclaje; *b)* la barra de separación entre el significante (S) y el significado (s) tiene un valor propio (que no poseía ciertamente en Saussure): representa la represión del significado.

4. *Sa* ≡ SO: Por último, en los sistemas no isólogos (es decir, aquellos en los cuales los significados son materializados mediante otro sistema), es evidentemente lícito extender la relación bajo la forma de una equivalencia (≡), pero no de una identidad (≡).

II.4.2. Se ha visto que todo lo que se podía decir del significante es que era un mediador (material) del significado. ¿De qué naturaleza es esta mediación? En lingüística este problema ha dado lugar a discusión: una discusión principalmente terminológica, porque en cuanto al fondo las cosas son bastante claras (no lo serán tanto en semiología). A partir del hecho de que en la lengua humana la elección de los sonidos no nos es impuesta por el sentido mismo (el *buey* no obliga en absoluto al sonido *buey*, puesto que este sonido es diferente en otras lenguas), Saussure había hablado de una relación *arbitraria* entre el significante y el significado. Benveniste ha cuestionado el término;[48] lo arbitrario es la relación entre el significante y la «cosa» significada (entre el sonido *buey* y el animal *buey*); pero, como se ha visto, para el propio Saussure, el significado no es «la cosa», sino la representación psíquica de la cosa (*concepto*); la asociación del sonido y de la representación es el fruto de una educación colectiva (por ejemplo, el aprendizaje de la lengua francesa);

46. Véase más adelante, cap. IV.

47. J. Laplanche y S. Leclaire, «L'Inconscient», *Les Temps Modernes* n.º 183, julio de 1961, pág. 81 y sigs.

48. E. Benveniste, «Nature du signe linguistique» *Acta linguistica*, I, 1939. (Problèmes de linguistique générale, París, Gallimard, 1966, pág. 49.)

www.esnips.com/web/Lalia

esta asociación —que es la significación— no es de ninguna manera arbitraria (ningún francés es libre para modificarla), sino, muy al contrario, es necesaria. Se ha propuesto, por ello, decir que en la lingüística la significación es *inmotivada*; es esto una innovación, por otra parte, parcial (Saussure habla de una analogía relativa): desde el significado al significante hay cierta motivación en el caso (restringido) de las onomatopeyas, como se verá inmediatamente, y cada vez que una serie de signos es establecida por la lengua mediante la imitación de cierto prototipo de composición o de derivación; es el caso de los signos llamados proporcionales: naranjal, manzanal, cafetal, etcétera; una vez establecida la inmotivación de sus radicales y sus sufijos, presentan una analogía de composición. Se dirá, pues, de manera general, que en la lengua el vínculo del significante y del significado es contractual originariamente, pero que este contrato es colectivo y está inscrito en una temporalidad larga (Saussure dice que «la lengua es siempre una herencia») y por consiguiente está en cierta forma *naturalizado*; de la misma manera, Claude Lévi-Strauss precisa que el signo lingüístico es arbitrario *a priori*, pero no *a posteriori*. Esta discusión induce a prever dos términos diferentes, que no serán útiles cuando se llegue a su extensión semiológica: se dirá que un sistema es arbitrario cuando sus signos están fundados no por contrato sino por decisión unilateral: en la lengua el signo no es arbitrario, pero lo es en la moda; y que un signo es *motivado* cuando la relación entre su significado y su significante es analógica (Buyssens ha propuesto para los signos motivados la denominación de *semas intrínsecos* y para los signos inmotivados la de signos *extrínsecos*); se podrá, pues, tener sistemas arbitrarios y motivados; y, por otra parte, no arbitrarios e inmotivados.

II.4.3. En lingüística, la motivación está restringida al plano parcial de la derivación; pero a la semiología, por el contrario, le planteará problemas más generales. Por una parte, es posible que fuera de la lengua se encuentren sistemas ampliamente motivados, y será necesario entonces establecer de qué manera la analogía es compatible con la discontinuidad que parece hasta el momento necesaria para la significación; y a continuación cómo pueden establecerse series paradigmáticas (por consiguiente, de pocos términos y finitos), cuando los significantes son *analoga*: será sin duda el caso de las «imágenes», cuya semiología, por estas mismas razones, se encuentra lejos de estar establecida; por

www.esnips.com/web/Lalia

otra parte, es infinitamente probable que el inventario semiológico ponga de manifiesto la existencia de sistemas impuros, que implican motivaciones muy débiles o motivaciones penetradas, si así puede decirse, de inmotivaciones secundarias, como si, frecuentemente, el signo se brindara a una especie de conflicto entre lo motivado y lo inmotivado; es éste ya el caso en la zona más «motivada» de la lengua, la zona de las onomatopeyas; Martinet [49] ha señalado que la motivación onomatopéyica se acompaña de la doble articulación (¡*ay*!, que corresponde solamente a la segunda articulación, reemplaza el sintagma doblemente articulado: *esto me causa dolor*); sin embargo, la onomatopeya del dolor no es la misma en francés (*aïe*) y en danés (*au*), por ejemplo; es que, de hecho, la motivación se somete aquí de cierta manera a modelos fonológicos, evidentemente diferentes según las lenguas; hay impregnación de lo analógico por lo digital. Fuera de la lengua, los sistemas problemáticos, como el «lenguaje» de las abejas, ofrecen la misma ambigüedad: las rondas del botín tienen un valor vagamente analógico; la danza sobre la pista de aterrizaje está francamente motivada (orientación del botín), pero la danza agitada en forma de 8 está absolutamente inmotivada (remite a una distancia).[50] Finalmente, como último ejemplo de estos esfumados,[51] ciertas marcas de fábrica utilizadas por la publicidad están constituidas por figuras perfectamente «abstractas» (no analógicas); sin embargo pueden «liberar» cierta impresión (por ejemplo, el «poder») que se encuentra en relación de afinidad con el significado: la marca Berliet (un círculo pesadamente atravesado por una flecha) no «copia» en absoluto el poder —¿de qué manera, por lo demás, se puede copiar el poder?—, pero sin embargo lo sugiere mediante una analogía latente; la misma ambigüedad puede encontrarse en los signos de ciertas escrituras ideográficas (la del chino, por ejemplo). El encuentro de lo analógico y de lo no analógico parece, pues, indiscutible aun en el seno de un sistema único. Sin embargo, la semiología no podría conformarse con una descripción que reconociera el compromiso sin intentar sistematizarlo, porque ella no puede admitir un diferencial continuo, ya que

49. A. Martinet, *Économie des changements phonétiques*, Berna, Francke, 1955,5,6. (Trad. cast.: *Economía de los cambios fonéticos*, Madrid, Gredos, 1974.)

50. Véase G. Mounin, «Communication linguistique humaine et communication non linguistique animal», *Les Temps Modernes*, abril-mayo de 1960.

51. Otro ejemplo, el código de circulación vial.

www.esnips.com/web/Lalia

el sentido, como ser verá, es articulación. Estos problemas no han sido estudiados de una manera detallada, y sería imposible dar una visión general. La economía –antropológica– de la significación, sin embargo, se adivina: en la lengua, por ejemplo, la motivación (relativa) introduce cierto orden en el nivel de la primera articulación (significativa): el «contrato» pues, está sostenido aquí por cierta naturalización de este arbitrario apriorístico del que habla Lévi-Strauss; otros sistemas, por el contrario, pueden ir de la motivación a la inmotivación: por ejemplo, el juego de las figurillas rituales de iniciación entre los senoufo, citado por Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*. Es, por ende, probable que en el nivel de la semiología más general, de orden antropológico, se establezca una especie de *circularidad* entre lo analógico y lo inmotivado: hay allí una doble tendencia (complementaria) a naturalizar lo inmotivado y a intelectualizar lo motivado (es decir, a culturalizarlo). Por último, ciertos autores aseguran que el digitalismo, que es el rival de lo analógico, bajo su forma más pura, el binarismo, es una «reproducción» de ciertos procesos fisiológicos, si es cierto que la vista y el oído funcionan en definitiva mediante selecciones alternativas.[52]

## II.5. *El valor*

II.5.1. Se ha dicho, o por lo menos se ha dejado entender, que es una abstracción bastante arbitraria (pero inevitable) tratar el signo «en sí», sólo como unión del significante y del significado. Es necesario, para terminar, abordar el signo no sólo desde su «composición», sino también desde su «entorno»: tal es el problema del *valor*. Saussure no vio en un primer momento la importancia de esta noción, pero a partir del segundo *Curso de lingüística general* le dedicó una reflexión cada vez más aguda, y el valor se convirtió para él en un concepto esencial, más importante finalmente que el de significación (que no recubre). El valor tiene una relación estrecha con la noción de lengua (opuesta a habla); lleva a des-psicologizar la lingüística y a acercarla a la economía; tiene, pues, una importancia central en la lingüística estructural. En la mayoría de las ciencias, observa Saussure,[53] no existe dualidad entre la diacronía y la

52. Véase más adelante, III.3.5.

53. Saussure, *Cours de linguistique générale*, pág. 115. [París, Payot, 1983.] (Trad. cast.: *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1983.)

www.esnips.com/web/Lalia

sincronía; la astronomía es una ciencia sincrónica (por más que los astros cambien); la geología es una ciencia diacrónica (por más que pueda estudiar estados fijos); la historia es sobre todo diacrónica (sucesión de acontecimientos), por más que pueda detenerse en ciertos «cuadros».[54] Hay, sin embargo, una ciencia en la que esta dualidad se impone a partes iguales: la economía (la economía política es distinta de la historia económica); lo mismo vale, prosigue Saussure, para la lingüística; ello se debe a que en ambos casos hay que operar con un sistema de equivalencias entre dos cosas diferentes; un trabajo y un salario, un significante y un significado (aquí reside el fenómeno que hemos llamado hasta este momento «*significación*»); sin embargo, tanto en lingüística como en economía esta equivalencia no está aislada, porque si se cambia uno de los dos términos, el sistema cambia también paulatinamente. Para que haya «signo» (o valor económico), es necesario, pues, por una parte, poder *cambiar* cosas desemejantes (un trabajo y un salario, un significante y un significado) y, por otra, *comparar* entre ellas cosas desemejantes: se puede cambiar un billete de 5 francos por pan, jabón o una película, pero también se puede comparar este billete con los de 10 francos, de 50 francos, etcétera; de la misma manera, una «palabra» puede ser «cambiada» por una idea (es decir, algo desemejante), pero puede ser comparada con otras «palabras», es decir, lo semejante: en inglés *mutton* no obtiene su valor más que a partir de su coexistencia con *sheep*; el sentido no queda verdaderamente fijado sino como consecuencia de esta doble determinación: significación y valor. El valor no es, pues, la significación; ésta proviene, dice Saussure, «de la situación recíproca de las piezas de la lengua»; [55] es incluso más importante que la significación: «lo que hay de idea o de materia fónica en un signo importa menos que lo que hay alrededor de él en los otros signos»: [56] frase profética, si se piensa que estaba fundando ya la homología de Lévi-Strauss y el principio de las taxonomías. Una vez bien

54. ¿Es necesario recordar que, a partir de Saussure, la historia también descubrió la importancia de las estructuras sincrónicas? Economía, lingüística, etnología e historia forman actualmente un *quadrivium* de las ciencias piloto.

55. Saussure, en R. Godel, *Les sources manuscrites...*, *op. cit.*, pág. 90.

56. *Ibíd.*, pág. 166. Saussure piensa evidentemente en la comparación de los signos, no sobre el plano de la sucesión sintagmática, sino sobre el de las virtuales reservas paradigmáticas, o campos asociativos.

www.esnips.com/web/Lalia

establecida, con Saussure, la distinción entre significación y valor, se ve inmediatamente que, si se vuelve a los *strata* de Hjelmslev (sustancia y forma), la significación participa de la sustancia del contenido y el valor de su forma (*mutton y sheep* están en relación paradigmática *en cuanto significados*, y no, por supuesto, en cuanto significantes).

II.5.2. Para dar cuenta del doble fenómeno de la *significación* y del *valor*, Saussure utilizaba la imagen de una hoja de papel; si se la corta en trozos, se obtienen, por una parte, diversos trozos (A,B,C), cada uno de los cuales tiene un *valor* respecto de sus vecinos, y por otra, cada uno de ellos tiene un frente y un dorso, que *han sido cortados al mismo tiempo* (A-A', B-B', C-C'); es la *significación*. Esta imagen es de gran utilidad, porque lleva a concebir la producción de signos de una manera original, no ya como la mera correlación de un significante y un significado, sino quizá más esencialmente como un acto de *segmentación simultánea de dos masas amorfas*, de dos «reinos flotantes», como dice Saussure; Saussure imagina, en efecto, que en el origen (puramente teórico) del sentido, las ideas y los sentidos forman dos masas —flotantes, lábiles, continuas y paralelas— de sustancias; el sentido interviene cuando se segmentan al mismo tiempo, de un solo golpe, ambas masas: los signos (así producidos) son, pues, *articuli*; entre estos dos casos, el sentido es, por consiguiente, un orden, pero este orden es esencialmente *división*: la lengua es un objeto intermediario entre el sonido y el pensamiento: consiste en *unir uno y otro descomponiéndolos simultáneamente*; y Saussure adelanta una nueva imagen: significado y significante son como dos capas superpuestas, una de aire y otra de agua; cuando cambia la presión atmosférica, la capa de agua se divide en olas: de la misma manera, el significante es dividido en *articuli*. Estas imágenes, tanto la de la hoja de papel como la de las olas, permiten insistir sobre un hecho capital (para la prolongación de los análisis semiológicos); la lengua es el dominio de las articulaciones, y el sentido es ante todo segmentación. Se sigue que la tarea futura de la semiología consiste mucho menos en establecer léxicos de objetos que en encontrar las articulaciones que los hombres aplican a lo real; se diría utópicamente que semiología y taxonomía, aunque todavía no han nacido, están quizá llamadas a absorberse algún día en una ciencia nueva, la artrología o ciencia de las divisiones.

www.esnips.com/web/Lalia

## III. Sintagma y sistema

### III.1. *Los dos ejes del lenguaje*

III.1.1. Para Saussure,[57] las relaciones que unen los términos lingüísticos pueden desarrollarse en dos planos, cada uno de los cuales genera sus propios valores; estos dos planos corresponden a dos formas de la actividad mental (esta generalización será recogida por Jakobson). El primero es el de los *sintagmas*; el sintagma es una combinación de signos que tiene como base la extensión; en el lenguaje articulado esta extensión es lineal e irreversible (es la «cadena hablada»); dos elementos no pueden ser pronunciados al mismo tiempo (*re-tira, contra todos, la vida humana*): cada término adquiere aquí su valor por su oposición a lo que precede y a lo que sigue: en la cadena de palabras los términos están unidos realmente *in praesentia*; la actividad analítica que se aplica al sintagma es la segmentación. El segundo plano es el de las asociaciones (para mantener aún la terminología de Saussure): «Fuera del discurso (plano sintagmático), las unidades que tienen entre sí algo en común se asocian en la memoria y forman de esa manera grupos en los que reinan las relaciones más diversas»; *enseñanza* puede asociarse por el sentido a *educación, aprendizaje*; por el sonido, a *enseñar, enseñador* o a *confianza, ultranza* cada grupo forma una serie mnémica virtual, un «tesoro de la memoria»; en cada serie, al contrario de lo que sucede en el nivel del sintagma, los términos están unidos *in absentia*; la actividad analítica que se aplica a las asociaciones es la clasificación. El plano sintagmático y el plano asociativo están en una estrecha relación, que Saussure expresó mediante la comparación siguiente: cada unidad lingüística es semejante a la columna de un edificio antiguo; esta columna se encuentra en una relación real de contigüidad con las otras partes del edificio, el arquitrabe, por ejemplo (relación sintagmática); pero si esta columna es dórica, por ejemplo, suscita en nosotros la comparación con otros órdenes arquitectónicos, el jónico o el corintio; y ésta es una relación virtual de sustitución (relación asociativa): los dos planos están ligados de tal suerte que el sintagma no puede «avanzar» sino por sucesivas convoca-

57. Saussure, *Cours de linguistique générale, op. cit.*, pág. 170 y sigs. (Trad. cast.: *Curso de lingüística general, l. cit.*)

www.esnips.com/web/Lalia

torias a unidades nuevas fuera del plano asociativo. Después de Saussure, el plano asociativo ha tenido un desarrollo considerable; su nombre mismo ha cambiado; no se habla actualmente de plano asociativo sino de plano *paradigmático*,[58] e incluso, como se hará de aquí en adelante, de plano *sistemático*: el plano asociativo está evidentemente ligado muy de cerca a la «lengua» en cuanto sistema, en tanto que el sitagma está más cerca del habla. Se puede recurrir a una terminología subsidiaria: en Hjelmslev, las correspondencias son *relaciones*; en Jakobson son *contigüidades*; en Martinet, *contrastes*; las correspondencias sistemáticas son *correlaciones* en Hjelmslev, similitudes en Jakobson y oposiciones en Martinet.

III.1.2. Saussure presentía que lo sintagmático y lo asociativo (es decir, lo sistemático para nosotros) tenían que corresponder a dos formas de actividad mental, lo que implicaba ya salir de la lingüística. Jakobson, en un tetxto que se ha hecho célebre,[59] recogió esta extensión aplicando la oposición de la *metáfora* (orden del sistema) y de la *metonimia* (orden del sintagma) a lenguajes no lingüísticos: habría «discursos» de tipo metafórico y discursos de tipo metonímico; cada tipo no implica evidentemente el recurso exclusivo a uno de los dos modelos (puesto que sintagma y sistema son necesarios para cualquier discurso), sino solamente el predominio de uno u otro. Al orden de la metáfora (predominio de las asociaciones sustitutivas) pertenecerían los cantos líricos rusos, las obras del romanticismo y del simbolismo, la pintura surrealista, las películas de Charles Chaplin (los fundidos encadenados serían verdaderas metáforas fílmicas), los símbolos freudianos del sueño (por identificación); al orden de la metonimia (predominio de las asociaciones sintagmáticas) pertenecerían las epopeyas heroicas, los relatos de la escuela realista, las películas de Griffith (grandes planos, montaje y variaciones de los ángulos de cámara) y las proyecciones oníricas por desplazamiento o condensación. A la enumeración de Jakobson podría añadirse: del lado de la metáfora, las exposiciones didácticas (movilización

58. *Paradigma*: modelo, cuadro de las formas flexionales de una palabra tomada como modelo, declinación.

59. R. Jakobson, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», *Les Temps Modernes*, n. 188, enero de 1962, pág. 853 y sigs., reeditado en *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, cap. 2 (Trad. cast.: *Ensayos de lingüística general*, *l. cit.*)

www.esnips.com/web/Lalia

de las definiciones sustitutivas),[60] la crítica literaria de tipo temático, los discursos aforísticos; del lado de la metonimia, los cuentos populares y los relatos periodísticos.[61] Retendremos, siguiendo una observación de Jakobson, que el analista (en este caso el semiológico) está mejor dotado para hablar de la metáfora que de la metonimia, porque el metalenguaje en que debe efectuar su análisis es metafórico, y por consiguiente homogéneo con la metáfora-objeto: hay, efectivamente, una rica bibliografía sobre la metáfora, pero caso nada sobre la metonimia.

III.1.3. La apertura señalada por Jakobson acerca de los discursos con predominio metafórico y con predominio metonímico esboza un paso a la semiología, puesto que los dos planos del lenguaje articulado tienen que encontrarse también en los sistemas de significación distintos del lenguaje. Por más que las unidades del sintagma, resultado de una operación de segmentación, y las listas de las oposiciones, que resultan de una clasificación, no puedan ser definidas *a priori*, sino exclusivamente al término de una prueba general de conmutación de los significantes y los significados, es posible indicar, para algunos sistemas semiológicos, el plano del sintagma y el plano del sistema, sin prejuzgar aún el de las unidades sintagmáticas, y consiguientemente el de las variaciones paradigmáticas a las que dan lugar (véase la tabla). Tales son los dos ejes del lenguaje, y lo esencial del análisis semiológico consiste en distribuir según estos ejes los hechos inventariados. Es lógico comenzar el trabajo por la segmentación sintagmática, ya que en principio es ella la que proporciona las unidades que hay que clasificar también en paradigmas; no obstante, frente a un sistema desconocido puede ser más cómodo partir de algunos elementos paradigmáticos aislados empíricamente y estudiar el sistema antes que el sintagma; pero como aquí se trata de elementos teóricos, se seguirá el orden lógico, que va del sintagma al sistema.

60. Se trata solamente de una polarización muy general, porque en cuanto hecho no se puede confundir la metáfora y la definición [véase R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, pág. 220]. (Trad. cast.: *Ensayos de lingüística general*, *l. cit.*)

61. Véase R. Barthes, «L'imagination du signe», *Essais Critiques*, París, Editions du Seuil, 1964. [Colección «Points», 1981.] (Trad. cast.: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973.)

www.esnips.com/web/Lalia

| | Sistema | Sintagma |
|---|---|---|
| Ropa | Grupo de las piezas, y detalles que no se pueden llevar al mismo tiempo sobre una misma parte del cuerpo *y cuya variación corresponde* a un cambio de sentido de la vestimenta: *toca/bonete/capelina, etc.* | Yuxtaposición en un mismo arreglo de elementos diferentes: *falda-blusa-chaqueta.* |
| Alimentación | Grupo de alimentos afines y semejantes entre los cuales se elige un plato en función de cierto sentido: variedades de entradas, asados, postres. | Encadenamiento efectivo de los platos elegidos a lo largo de la comida: es el menú. |
| | El «menú de los restaurantes actualiza los dos planos: la lectura horizontal de las entradas, por ejemplo, corresponde al sistema; la lectura vertical del menú corresponde al sintagma. | |
| Mobiliario | Grupo de varidades «estilísticas» de un mismo mueble (una cama). | Yuxtaposición simultánea de muebles diferentes en un mismo espacio (cama-armario-mesa, etc.). |
| Arquitectura | Variaciones de estilo de un mismo elemento de un edificio, diferentes formas de techado, balcones, entradas, etc. | Encadenamiento de los detalles en el nivel del conjunto del edificio. |

## III.2. *El sintagma*

III.2.1 Se ha visto (I.1.6.) que el habla (en el sentido de Saussure) es de naturaleza sintagmática, ya que, además de las amplitudes de la fonación, puede ser definida como una *combinación* (variada) de signos (recurrentes): la oración hablada es la representación misma del sintagma; el sintagma, pues, está muy cerca del habla; mas para Saussure

www.esnips.com/web/Lalia

no puede existir una lingüística del habla; ¿es, entonces, imposible una lingüística del sintagma? Saussure experimentó la dificultad y se tomó la molestia de precisar en qué el sintagma no puede ser considerado como un acto de habla; ante todo, porque existen sintagmas fijados, en los cuales el uso prohíbe alterar nada (*¿y a mí que?*; *¡anda ya!*) y que están extraídos de la libertad combinatoria del habla (estos sintagmas estereotipados se convierten, pues, en una especie de unidades paradigmáticas); además, porque los sintagmas del habla se construyen según formas regulares, ninguna de las cuales, por este mismo hecho, pertenece a la lengua (*indecolorable* se construirá sobre *imperdonable*, *infatigable*, etcétera): existe, pues, una *forma* del sintagma (en el sentido hjelmsleviano de la palabra) del cual se ocupa la *sintaxis*, que es de alguna manera la versión «glótica» [62] del sintagma. Esto no impide que la proximidad estructural del sintagma y del habla sea un hecho importante: porque plantea sin cesar problemas de análisis, pero también —inversamente— porque permite explicar estructuralmente ciertos fenómenos de «naturalización» de los discursos connotados. La estrecha relación entre el sintagma y el habla debe, pues, tenerse cuidadosamente presente.

III.2.2. El sintagma se presenta bajo una forma «encadenada» (por ejemplo, el flujo del habla). Ahora bien, como se ha visto (II.5.2.), el sentido no puede nacer más que de una *articulación*, es decir, de una división simultánea de la capa significante y de la masa significada: el lenguaje es en cierta medida lo que *divide* lo real (por ejemplo, el espectro continuo de los colores se reduce verbalmente a una serie de términos discontinuos). Frente a todo sintagma, por ejemplo, existe un problema analítico: el sintagma es, a la vez, continuo (fluido, encadenado) y sin embargo sólo puede vehicular sentido si él mismo es «articulado». ¿Cómo segmentar el sintagma? Este problema renace frente a cada sistema de signos: en el lenguaje articulado han existido innumerables discusiones sobre la naturaleza (es decir, de hecho, sobre los «límites») de la palabra, y para ciertos sistemas semiológicos pueden preverse aquí dificultades importantes: existen, ciertamente, sistemas rudimentarios de signos fuertemente discontinuos: señalizaciones del tráfico vial, por

62. «Glótico»: que pertenece a la lengua, por oposición al habla.

www.esnips.com/web/Lalia

ejemplo, en las que los signos, por razones de seguridad, tienen que estar radicalmente separados para ser inmediatamente perceptibles,; pero los sintagmas icónicos, fundados sobre una representación más o menos analógica de la escena real, son infinitamente más difíciles de segmentar, razón, sin duda, por la cual estos sistemas están casi universalmente doblados por una palabra articulada (leyenda de una foto) que los dota de la discontinuidad que ellos no poseen. A pesar de estas dificultades, la segmentación del sintagma es una operación fundamental, puesto que tiene que proporcionar las unidades paradigmáticas del sistema; en suma, la definición misma de sintagma implica el hecho de que esté constituido *por una sustancia que tiene que ser segmentada*.[63] El sintagma, bajo su forma de *habla*, se presenta como un «texto sin fin»: ¿cómo aislar en este texto sin fin las unidades significantes, es decir, los límites de los signos que lo constituyen?

III.2.3. En lingüística, la segmentación del «texto sin fin» se realiza mediante la *prueba de conmutación*. Este concepto operativo se encuentra ya en Trubetzkoi, pero fue consagrado con su nombre actual por Hjelmslev y Uldall en el V Congreso de Fonética, de 1936. La prueba de conmutación consiste en introducir artificialmente una modificación en el plano de la expresión (significantes) y observar si esta modificación provoca una modificación correlativa en el plano del contenido (significados); se trata, en suma, de crear una homología arbitraria, es decir, un doble paradigma en un punto del «texto sin fin», para verificar si la sustitución recíproca de los dos significantes provoca *ipso facto* la sustitución recíproca de dos significados; si la conmutación de los dos significantes produce una conmutación de los dos significados, se puede tener la seguridad de que en el fragmento del sintagma sometido a la prueba se cuenta con una unidad sintagmática: el primer signo ha sido segmentado. La operación, por supuesto, puede efectuarse recíprocamente desde el punto de vista de los significados: si, por ejemplo, en un sustantivo griego, se sustituye la idea de «dos» por la de «muchos» se obtiene un cambio de la expresión y se aísla, por ello mismo, el elemento que

63. B. Mandelbrot pudo comparar justámente la evolución de la lingüística y la de la teoría de los gases, *desde el punto de vista de lo discontinuo*. («Linguistique statistique macroscopique». *Logique, langage et theorie de l'information*, París, PUF. 1957.)

www.esnips.com/web/Lalia

cambia (marca del dual y marca del plural). Sin embargo, algunos cambios no provocan ninguna modificación del plano inverso; así, Hjelmslev [64] distingue la *conmutación*, generadora de cambio de sentido (*caso/cazo*), de la *sustitución*, que cambia la expresión, no el contenido, ni recíprocamente (*bonjour/bonchour*). Hay que hacer notar que la conmutación recae ordinariamente en primer lugar sobre el plano de los significantes, puesto que lo que se trata de segmentar es el sintagma; el recurso a los significados existe, pero sigue siendo puramente formal: el significado no es convocado por él mismo en función de su «sustancia», sino como simple índice del significante: *sitúa* el significante, y esto es todo; dicho de otra manera, en la prueba de conmutación ordinaria se hace intervenir la *forma* del significado (su valor oposicional en relación a otros significados), no su sustancia: «Se utiliza la diferencia de las significaciones; las significaciones mismas carecen de importancia» (Belevitch).[65] La prueba de conmutación permite, en principio, aislar las unidades significantes de las que está entretejido el sintagma, preparando de esa manera la clasificación de esas unidades en paradigmas; sólo es posible, entiéndase bien, en el lenguaje porque el analista posee cierto conocimiento del sentido de la lengua analizada. Pero en semiología pueden encontrarse sistemas cuyo sentido es desconocido o incierto: ¿quién puede asegurar que al pasar de la hogaza de pan al pan de molde o del bonete a la toca se pasa de un significado a otro? El semiólogo dispondrá aquí la mayor parte de las veces de instituciones relevo o metalenguajes que le proporcionarán los significados que le son necesarios para conmutar: el artículo gastronómico o la revista de modas (encontramos aquí nuevamente la ventaja de los sistemas no isológicos); de lo contrario necesitará observar más pacientemente la constancia de ciertos cambios y de ciertas reapariciones como un lingüista que se encontrara frente a una lengua desconocida.

III.2.4. La prueba de conmutación proporciona, en principio,[66] unidades significativas, es decir, fragmentos de sintagmas dotados de un sentido necesario; son todavía y por el momento *unidades sintagmáticas*,

64. Louis Hjelmslev, *Essais linguistiques, op, cit.* pág. 1903. (Trad. cast.: *Ensayos lingüísticos, l. cit.*)

65. *Langage des machines et langage humain*, París, Hermann, 1956, pág. 91.

66. En principio, porque hay que reservar el caso de las unidades distintivas de la segunda articulación, véase más adelante, mismo párrafo.

www.esnips.com/web/Lalia

puesto que todavía no han sido clasificadas, pero es cierto también que son ya también unidades sistemáticas, pues cada una de ellas forma parte de un paradigma virtual:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| sintagma → | a | b | c | etc. |
| | a' | b' | c' | |
| sistema | a'' | b'' | c'' | |

Por el momento, observaremos estas unidades sólo desde el punto de vista sintagmático. En lingüística, la prueba de conmutación brinda un primer tipo de unidades: las *unidades significativas*, dotadas cada una de un aspecto significante y de un aspecto significado (los monemas, o utilizando un término más aproximativo, las palabras, compuestas de lexemas y de morfemas); pero, en razón de la doble articulación del lenguaje humano, una segunda prueba de conmutación, que versa ahora sobre los monemas, hace aparecer un segundo tipo de unidades: las unidades distintivas (los fonemas).[67] Estas unidades no tienen sentido en sí mismas, pero sin embargo colaboran en el sentido, puesto que la conmutación de una de ellas implica para el monema del que forma parte un cambio de sentido (la conmutación de la interdental *z* por la alveolar *s* provoca el paso de «cazo» o «caso».[68] En semiología es imposible prejuzgar las unidades sintagmáticas que el análisis descubrirá para cada sistema. Nos contentaremos aquí con prever tres clases de problemas. El primero concierne a la existencia de sistemas complejos y que parten de sintagmas combinados: un sistema de objetos, como la alimentación o la ropa, puede estar revelado por un sistema propiamente lingüístico (la lengua francesa); en ese caso tenemos un sintagma escrito (la cadena hablada) y un sintagma indumentario o alimentario al que *apunta* el sintagma escrito (el arreglo personal o el menú reflejados por la lengua); las unidades de ambos sintagmas no coinciden forzosamente: una unidad del sintagma alimentario o vestimentario puede venir transportada por una colección de unidades escritas. El segundo problema lo plantea la existencia, en los sistemas semiológicos, de *funciones-signos*,

67. Véase II.1.2.

68. El problema de la segmentación sintagmática de las unidades significativas ha sido abordado de una manera nueva por A. Martinet en el capítulo 4 de sus *Elements..., op. cit.*

www.esnips.com/web/Lalia

es decir, de signos surgidos de un uso y retroactivamente racionalizados por él; [69] al contrario del lenguaje humano, en el cual la sustancia fónica es significante de manera inmediata y solamente significante, la mayoría de los sistemas semiológicos, sin duda, comportan una materia que sirve también para una cosa distinta de significar (el pan sirve para alimentar, el vestido para proteger); puede esperarse, pues, que en estos sistemas la unidad sintagmática sea compuesta y contenga por lo menos un soporte de la significación y una variante propiamente dicha (*falda larga/corta*). Por último, no está excluido encontrarse con sistemas de alguna manera «erráticos», en los cuales espacios inertes de materia sustentarían a intervalos signos no solamente discontinuos sino además separados por largos espacios insignificantes (fragmentos de carreteras o de calles); se podría hablar entonces de sintagmas (provisionalmente) muertos.[70]

III.2.5. Una vez definidas las unidades sintagmáticas para cada sistema, quedan por encontrar las reglas que presiden su combinación y su disposición a lo largo del sintagma: los monemas en el lenguaje, las prendas de vestir en una vestimenta, los platos en un menú, las señales de tráfico a lo largo de una carretera se suceden en un orden que está sometido a ciertas restricciones: la combinación de los signos es libre, pero la libertad de la que gozan y que constituye el «habla» es una libertad vigilada (ésta es la razón, una vez más, de que no haya que confundir el sintagma y la sintaxis). De hecho, la disposición es la condición misma del sintagma: «el sintagma es un grupo cualquiera de signos hetero-funcionales; es siempre (por lo menos) binario y sus dos términos se condicionan recíprocamente» (Mikus).[71] Es posible imaginar varios modelos de restricciones combinatorias (de «lógica» del signo); citaremos aquí a título de ejemplo los tres tipos de relaciones que, según Hjelmslev, pueden contraer entre sí dos unidades sintagmáti-

69. Véase, II.1.4.

70. Es quizás el caso general de los signos de connotación (más adelante cap. IV).

71. Hablando en líneas generales, una exclamación (*¡oh!*) puede parecer un sintagma con una unidad simple, pero, de hecho, la palabra tiene que ser puesta aquí en su contexto: la exclamación es la respuesta a un sintagma «silencioso» (véase K.L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour*, Glendale, 1951).

www.esnips.com/web/Lalia

cas cuando son contiguas: 1) de *solidaridad*, cuando se implican necesariamente una a otra; 2) de *implantación simple*, cuando la una obliga a la otra (pero *no* a la inversa); 3) de *combinación*, cuando ninguna obliga a la otra. Las restricciones combinatorias están fijadas por la «lengua», pero la «palabra» las llena de maneras diversas: subsiste, pues, una libertad de asociación de las unidades sintagmáticas. En lo concerniente al lenguaje, Jakobson ha hecho notar que el emisor goza de una libertad creciente de asociación de las unidades lingüísticas, desde el fonema hasta la oración: la libertad de construir paradigmas de fonemas es nula, porque el código está establecido aquí por la lengua; la libertad de reunir los fonemas en monemas está limitada, porque existen «leyes» de creación de palabras; la libertad de combinar palabras en oraciones es real, aunque circunscrita por la sintaxis y eventualmente por la sumisión a estereotipos; la libertad de combinar «palabras» en oraciones es máxima, porque no existen restricciones en el nivel de la sintaxis (las restricciones del discurso que pueden subsistir no son ya de orden lingüístico). La libertad sintagmática está evidentemente ligada a la aleatoria: hay probabilidades de saturación de ciertas formas sintácticas por ciertos contenidos; el verbo *ladrar* no puede ser saturado más que por un pequeño número de sujetos; en el interior de una vestimenta, la falda es fatalmente «saturada» por una blusa, un jersey, una chaqueta, etcétera; este fenómeno de saturación se llama *catálisis*; es posible imaginar un léxico puramente formal que daría no el sentido de cada palabra, sino el conjunto de las otras palabras que la pueden catalizar según probabilidades evidentemente variables, cuya forma menos intensa correspondería a una zona «poética» del habla (Valle Inclán: «¡Maldición para quien no tenga el coraje de reunir dos palabras que nunca habían estado juntas!»).

III.2.6. Una observación de Saussure indica que la lengua es posible sólo porque los signos se repiten (*véase supra*, I.1.3); a lo largo de la cadena sintagmática uno encuentra, efectivamente, cierto número de unidades idénticas; la repetición de los signos es, sin embargo, corregida por fenómenos de *distancia* entre las unidades idénticas. Este problema introduce a la lingüística estadística o macrolingüística, que es esencialmente una lingüística del sintagma, que no hace referencia al sentido; hemos visto cómo el sintagma estaba cerca del habla: la lingüística estadística es una lingüística de las hablas (Lévi-Strauss). La distancia

www.esnips.com/web/Lalia

sintagmática de los signos idénticos no es sin embargo solamente un problema de macrolingüística; esta distancia puede apreciarse en términos «estilísticos» (una repetición demasiado cercana está prohibida estéticamente o recomendada teóricamente) y se convierte entonces en un elemento del código de connotación.

### III.3. *El sistema*

III.3.1. El sistema constituye el segundo eje del lenguaje. Saussure lo vio bajo la forma de una serie de *campos asociativos*, determinados los unos por una afinidad de sonidos (*enseñanza, templanza*), los otros por una afinidad de sentido (enseñanza, educación). Cada campo es una reserva de *términos* virtuales (ya que uno solo entre ellos se actualiza en el discurso presente): Saussure insiste sobre la palabra *término* (colocada en lugar de *palabra* [*mot*], unidad de orden sintagmático) porque, precisamente, «desde que decimos 'término' en lugar de 'palabra', se evoca la idea del sistema»;[72] La atención prestada al sistema en todo conjunto de signos atestigua, efectivamente, siempre, y en menor o mayor medida, una filiación saussuriana; la escuela de Bloomfield, por ejemplo, se resiste a considerar las relaciones asociativas, mientras que, en el polo opuesto, Martinet recomienda distinguir con exactitud los *contrastes* (relaciones de contigüidad de las unidades sintagmáticas) de las *oposiciones* (relaciones de los términos del campo asociativo).[73] Los términos del campo (o paradigma) tienen que ser a la vez semejantes y desemejantes, tienen que comportar un elemento común y un elemento variante: es el caso, en el plano del significante, de *enseñanza* y *templanza*, y, en el plano del significado, de *enseñanza* y *educación*. Esta definición de términos en oposición parece simple; pero suscita, sin embargo, un problema teórico importante; el elemento común a los términos de un paradigma (*-anza* en *enseñanza* y *templanza*) hace, en efecto, el papel de elemento positivo (no diferencial) y este fenómeno parece contradecir las repetidas declaraciones de Saussure acerca de la naturaleza puramente diferencial, opositiva, de la lengua: «En la lengua no hay más que diferencias sin términos positivos»; «Considerar [los

72. Saussure, citado por R. Godel, *Les sources manuscrites...*, *op. cit.*, pág. 90.

73. A. Martinet, *Economie des changements phonétiques*, *op. cit.*, pág. 22. (Trad. cast.: *Economía de los cambios fonéticos*, *l. cit.*)

www.esnips.com/web/Lalia

*sonidos*] no como sonidos que tienen un valor absoluto, sino un valor meramente opositivo, relativo, negativo... En esta verificación hay que ir bastante más lejos y considerar todo valor de la lengua como opositivo y no *como* positivo, absoluto»: [74] y de esta otra afirmación, también de Saussure, que es todavía más rotunda: «Un rasgo de la lengua, como de todo sistema semiológico en general, es que no puede haber diferencias en ella *entre* lo que distingue una cosa y lo que la constituye».[75] Si, por consiguiente, la lengua es puramente diferencial, *¿cómo* puede comportar elementos no diferentes, positivos? De hecho, lo que parece el elemento común de un paradigma es él mismo *en otro lugar*, en otro paradigma, es decir, *según otra pertinencia*, un término puramente diferencial: para hablar, en líneas generales, en la oposición del artículo francés *le* y *la*, *l* es ciertamente un elemento común (positivo), pero en la oposición *le/ce* [pronombre] se convierte en un elemento diferencial: es, pues, la pertinencia la que, limitando la declaración de Saussure, le preserva su justeza: [76] El sentido depende siempre de una relación *aliud/aliud*, que no retiene de dos cosas más que su diferencia.[77] Este dispositivo, sin embargo, es discutible (sea lo que fuera lo que pensó Saussure) en los sistemas semiológicos donde la materia no es originariamente significante, y donde, por consiguiente, las unidades comprenden (probablemente) una parte positiva (es el *soporte* de la significación) y una parte significante, la *variante*; en un *vestido largo/corto*, el sentido indumentario impregna todos los elementos (y esto hace que se trate de una unidad significante), pero el paradigma no se hace cargo nunca más que del elemento final (*largo/corto*), en tanto que el *vestido* (soporte) sigue siendo un valor positivo. La naturaleza absolutamente diferencial de la lengua no es, por consiguiente, probable más que en el lenguaje articulado; en los sistemas secundarios (derivados de usos no significantes), la lengua es en cierta medida «impura»: abarca ciertamente algo de diferencial (de la «lengua» pura) en el nivel de las variantes, pero también de positivo, en el nivel de los soportes.

74. Saussure, citado por Godel, *Les sources manuscrites...*, *op. cit.*, pág. 55.
75. *Ibíd.*, pág. 196.
76. Véase el análisis de H. Frei en fonemas y subfonemas, en I.1.6.
77. El fenómeno es claro en la escala de un diccionario (unilingüe): el diccionario parece dar una definición positiva de la palabra: sin embargo, como esta palabra está ella misma compuesta de palabras que requieren ser explicadas, el carácter positivo es incesantemente remitido a otro lugar (véase J. Laplanche y S. Leclaire, «L'Inconscient» *artículo citado*).

www.esnips.com/web/Lalia

III.3.2. La disposición interna de los términos de un campo asociativo es llamada ordinariamente –por lo menos en lingüística y más exactamente en fonología– una *oposición*; no es una denominación muy buena, porque parte de ella prejuzga demasiado intensamente el carácter antonímico de la relación paradigmática (Cantineau hubiera preferido *relación* y Hjelmslev *correlación*), y por otra parte parece connotar una relación binaria, acerca de la que no hay seguridad de que fundamente todos los paradigmas semiológicos. De todas maneras, conservaremos la palabra, puesto que es aceptada. Los tipos de oposiciones son muy variados, como se verá; pero en sus relaciones con el plano del contenido, una oposición, cualquiera que fuere, presenta siempre la figura de una *homología*, como se ha indicado ya a propósito de la prueba de conmutación: el salto de un término de la oposición al otro acompaña el «salto» de un significado al otro; para respetar el carácter diferencial del sistema es necesario pensar siempre la relación de los significantes y de los significados en términos no de analogía simple sino de homología (por lo menos) de cuatro términos.

Por otra parte, el «salto» de un término a otro es doblemente alternativo: la oposición entre *brisa* y *prisa*, aunque ínfima (*b/p*), no puede ser descompuesta en estados fluctuantes, intermediarios; un sonido aproximativo, situado entre la *p* y la *b*, no puede en modo alguno remitir a una sustancia intermediaria entre la *brisa* y la *prisa*; hay dos saltos paralelos; la oposición está situada siempre bajo el signo de *todo* o *nada*: encontramos aquí el principio de diferencia que funda las oposiciones: este principio es el que tiene que inspirar el análisis de la esfera asociativa; tratar de las oposiciones no puede ser, en efecto, otra cosa que observar las relaciones de semejanza y de diferencia que pueden existir entre los términos de las oposiciones, es decir, con toda exactitud, clasificarlas.

III.3.3. Se sabe que el lenguaje humano, por estar doblemente articulado, comporta dos series de oposiciones: las oposiciones distintivas (entre fonemas) y las oposiciones significativas (entre monemas). Trubetzkoi propuso una clasificación de las oposiciones distintivas que J. Cantineau intentó recoger y extender a las oposiciones significativas de la lengua. Como a primera vista las unidades semiológicas están más cerca de las unidades semánticas de la lengua que de sus unidades fonológicas, daremos aquí la clasificación de Cantineau, porque, aun cuando no se puede aplicar fácilmente a las oposiciones semiológicas

www.esnips.com/web/Lalia

(por la secuencia), tiene la ventaja de llamar la atención sobre los principales problemas planteados por la estructura de las oposiciones.[78] A primera vista, en un sistema semántico (y no ya semiológico), las oposiciones son innumerables, porque cada significante parece oponerse a todos los otros; sin embargo, es posible un sistema de clasificación si se toma como guía *una tipología de las relaciones entre el elemento semejante y el elemento diferente de la oposición*. Cantineau obtiene de esa manera los tipos de oposiciones siguientes, que por lo demás pueden combinarse.[79]

A. Oposiciones clasificadas de acuerdo con sus relaciones con el conjunto del sistema

*A.1. Oposiciones bilaterales y multilaterales.* En estas oposiciones, el elemento común de los dos términos o «base de la comparación» no se encuentra en ninguna de las otras oposiciones del código (*oposiciones bilaterales*) o, por lo contrario, se encuentra en otras oposiciones del código (*oposiciones multilaterales*). Veamos el alfabeto latino escrito; la oposición de las figuras *E/F* es bilateral, porque el elemento común F no se encuentra en ninguna otra letra; [80] por el contrario, la oposición *P/R* es multilateral porque la forma *P* (o elemento común) se encuentra en *B*.

*A.2. Oposiciones proporcionales y aisladas.* En estas oposiciones, la diferencia está constituida sobre una especie de modelo. Así *Man/Männer* y *Land/Länder* son oposiciones proporcionales; igualmente *(nosotros) decimos (vosotros) decís* y *(nosotros) hacemos/(vosotros) hacéis*. Las oposiciones que no son proporcionales son aisladas; son evidentemente las más abundantes; en semántica sólo las oposiciones gramaticales (morfológicas) son proporcionales; las oposiciones de vocabulario son aisladas.

B. Oposiciones clasificadas de acuerdo a la relación de los términos de la oposición

*B.1. Oposiciones privativas.* Son las más comunes. La oposición privativa designa toda oposición en la cual el significante de un término está caracterizado por la presencia de un elemento significativo o *marca*,

78. *Cahiers Ferdinand de Saussure*, IX, págs. 11-40.
79. Todas las oposiciones aducidas por Cantineau son binarias.
80. Es también una oposición privativa.

www.esnips.com/web/Lalia

que falta en el significante de la otra: se trata, pues, de la oposición general *marcado/no marcado: mange* (sin indicador de persona o de número) *mangeons* (primera persona del plurar): término marcado. Esta relación corresponde en lógica a la relación de inclusión. Hay que relacionar con esto dos problemas importantes. El primero concierne a la *marca*. Algunos lingüistas han asimilado la marca a lo excepcional y han hecho intervenir un sentimiento de normalidad para juzgar acerca del término *no marcado*; lo *no-marcado* es aquello que es frecuente o trivial, o bien derivado de lo *marcado* mediante una supresión posterior; se llega así a la idea de *marca negativa* (lo que se suprime): los términos no marcados son, efectivamente, en la lengua, más frecuentes que los términos marcados (Trubetzkoi, Zipf); Cantineau considera así que *rond* [redondo] está marcado en relación a *ronde* [redonda] que no lo está; sucede que Cantineau hace intervenir el contenido, según el cual el masculino aparece como marcado en relación al femenino. Para Martinet, al contrario, la marca es, literalmente, un significado aparte; esto de ninguna manera impide, en el caso *masculino/femenino*, el paralelismo que existe normalmente entre la marca del significante y la del significado: masculino corresponde, de hecho, a una indiferencia de los sexos, a una especie de generación abstracta (il fait *beau*, on est *venu*); frente al cual el femenino está bien marcado; marca semántica y marca formal van, en efecto, de la mano: cuando se quiere decir algo más, se añade un signo suplementario.[81] El segundo problema planteado por las oposiciones privativas es el del término no marcado: se le llama *grado cero* de la oposición; el grado cero no es, pues, propiamente una nada (contrasentido, por lo demás, corriente), es *una ausencia que significa*; se llega aquí a un estado diferencial puro; el grado cero atestigua el poder de todo sistema de signos, que de esta manera hace sentido «con nada»: «La lengua puede contenerse con la oposición de algo con nada».[82] Surgido de la fonología, el grado cero tiene una gran riqueza de aplicaciones; en semántica, donde se conocen signos cero («se habla de 'signo cero' en el caso en que la ausencia de un significante explícito funciona ella misma

81. La economía lingüística quiere que haya una relación constante entre la cualidad de la información que hay que transmitir y la energía (el tiempo) necesaria para esta transmisión (A. Martinet, *Travaux de l'Institut de Linguistique*, I, pág. 11).

82. Saussure, *Cours de linguistique générale, op. cit.*, Pág. 124. (Trad. cast.: *Curso de lingüística general, l. cit.*)

www.esnips.com/web/Lalia

como un significante»); [83] en lógica («A está en el estado cero, es decir, A no existe efectivamente, pero bajo ciertas condiciones se la puede hacer aparecer»): [84] en etnología, donde Lévi-Strauss ha podido comparar con él la noción de mana («... un fonema cero tiene por función propia oponerse a la ausencia del fonema... podría decirse paralelamente [...] que la función de las nociones de tipo «mana» es oponerse a la ausencia de significación sin comportar por sí misma ninguna significación particular»); [85] por último, en retórica, donde, llevado al nivel del plano de la connotación, el vacío de los significantes retóricos constituye a su vez un significante estilístico.[86]

*B.2. Oposiciones equipolentes.* En estas oposiciones, cuya relación sería en lógica una relación de exterioridad, los dos términos son equivalentes, es decir, que no pueden ser considerados como la negación y la afirmación de una particularidad (oposiciones privativas); en *foot-feet* no hay ni marca ni ausencia de marca. Estas oposiciones son semánticamente las más numerosas, por más que la lengua, por economía, se preocupe con frecuencia por reemplazar las oposiciones equipolentes por oposiciones privativas, ante todo, porque en éstas la relación de la semejanza y de la diferencia está bien equilibrada; además, porque permiten construir series proporcionales *tigre/tigresa, conde/condesa,* en tanto que caballo/yegua, oposición equipolente, carece de derivación.[87]

C. Oposiciones clasificadas de acuerdo a la extensión de su valor diferenciador.

*C.1. Oposiciones constantes.* Es el caso de los significados que tienen *siempre* significantes diferentes: *(yo)como/(nosotros) comemos;* la primera persona singular y la del plural tienen significantes diferentes, [en español] en todos los verbos, todos los tiempos y todos los modos.

*C.2. Oposiciones suprimibles o neutralizables.* Es el caso de los signi-

83. H. Frei, *Cahiers Ferdinand de Saussure,* XI, pág. 35.

84. Destouches, *Logistique,* pág. 73.

85. C. Lévi-Strauss, «Introduction a l'oeuvre de M. Mauss», en M. Mauss, *Sociologie et anthropologie,* PUF, París, 1950, pág. L. nota. (Trad. cast.: *Sociología y antropología,* Madrid, Tecnos, 1979[2].)

86. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, op. cit.* (Trad. cast.: *El grado cero de la escritura, l. cit.)*

87. En *semental/yegua,* el elemento común está situado en el plano del significado.

www.esnips.com/web/Lalia

ficados que no tienen siempre significantes diferentes, de manera que los dos términos de la oposición pueden ser a veces idénticos: a la oposición semántica *tercera persona singular/tercera persona plural* corresponden en francés significados a veces diferentes *(finit/finissent)*, a veces (fonéticamente) idénticos *(mange/mangent)*.

III.3.4. ¿En que pueden convertirse estos tipos de oposición en semiología? Es, naturalmente, demasiado pronto para decirlo, porque el plano paradigmático de un sistema nuevo no puede analizarse sin un inventario extenso. Nada asegura que los tipos planteados por Trubetzkoi y recogidos en parte [88] por Cantineau puedan concernir a sistemas distintos de la lengua: pueden concebirse nuevos tipos de oposición, sobre todo si se acepta salir del modelo binario. Sin embargo, intentaremos aquí esbozar una confrontación entre los tipos de Trubetzkoi y Cantineau y lo que puede saberse de dos sistemas semiológicos muy diferentes: el código de las señales de tráfico en las carreteras y el sistema de la moda. En el código de circulación se encontrarán oposiciones multilaterales proporcionales (todas las que, por ejemplo, están constituidas sobre la variación de los colores dentro de la oposición del círculo y del triángulo), privativas (cuando una marca añadida hace variar, por ejemplo, el sentido de un disco) y constantes (los significados tienen siempre significantes diferentes), pero no se encontrarán ni equipolentes ni suprimibles; esta economía es comprensible; el código vial debe tener una legibilidad inmediata y sin ambigüedad, so pena de accidentes; elimina, por ende, las oposiciones que exigen el tiempo más prolongado de intelección, sea porque escapan al paradigma propiamente dicho (oposiciones equipolentes), sea porque dejan abierta la elección entre dos significados y un solo significante (oposiciones suprimibles). En el sistema de la moda,[89] que tiende, por el contrario, a la polisemia, se encuentran todos los tipos de oposiciones, salvo, por supuesto, las oposiciones bilaterales y las oposiciones constantes, que tendrían por efecto acentuar la particularidad y la rigidez del sistema. La semiología, en el sentido

88. Cantineau no mantiene las *oposiciones graduales*, postuladas por Trubetzkoi (en alemán *u/o* y *ü/ö*).

89. Véase R. Barthes, *Systeme de la Mode*, París, Editions du Seuil, 1967. [Colección «Points», 1983.) (Trad. cast.: *Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.)

www.esnips.com/web/Lalia

exacto del término, es decir, como ciencia extensiva a todos los sistemas de signos, podrá, pues, sacar partido de la distribución general de los tipos de oposiciones a través de los sistemas: observación que quedará sin objeto en el nivel de un solo lenguaje. Pero, sobre todo, la extensión de la investigación semiológica llevará probablemente a estudiar —sin poder quizás reducirlas— relaciones paradigmáticas seriales y no solamente opositivas, porque no es seguro que, ante objetos complejos, muy condicionados por una materia y por usos, se pueda reducir el juego del sentido a la alternativa de dos elementos polares o a la oposición de una marca y un grado cero. Esto lleva a recordar que el problema paradigmático más debatido más debatido es el del *binarismo.*

III.3.5. La importancia y la simplicidad de la oposición privativa (*marcado/no marcado*) han llevado a preguntarse si no habría que reducir todas las oposiciones conocidas al modelo binario (por presencia o ausencia de una marca), dicho de otra manera, si el binarismo no es un hecho universal; y, por otra parte, no está fundado en la naturaleza. En lo que hace al primer punto, es cierto que el binarismo es un hecho muy general; un principio reconocido hace siglos es que la información puede ser vehiculizada por un código binario, y la mayor parte de los códigos artificiales, inventados por sociedades muy diversas, han sido binarios desde el *bush telegraph* (y especialmente el *talking drum* de las tribus congoleñas, con dos notas) hasta el alfabeto Morse y los desarrollos actuales del «digitalismo», o códigos alternativos de «dígitos», en la mecanografía y la cibernética. Sin embargo, para salir del plano de las «logotécnicas» y volver al de los sistemas no artificiales, que es el que nos interesa aquí, la universalidad del binarismo aparece mucho más incierta. Hecho paradójico, Saussure mismo no concibió nunca el campo asociativo como binario; para él, los términos no tienen ni un número finito ni un orden determinado: [90] «Un termino es como el

90. No entraremos aquí en el problema del orden de los términos en un paradigma: para Saussure, este orden es indiferente, para Jakobson, al contrario, en una flexión, el nominativo o caso cero es el caso inicial (*Essais..., op, cit.*, pág. 71). Esta cuestión puede convertirse en muy importante el día que se estudie, por ejemplo, la metáfora como paradigma de significantes, y cuando haya que decidir si alguno de los términos de la serie metafórica tiene alguna clase de preeminencia (véase Barthes, «La métaphore de l'Oeil», *Critique*, n. 195-196, agosto-septiembre de 1963), en *Essais critiques, op. cit.)* (Trad. cast.: *Ensayos críticos, l. cit.)*

www.esnips.com/web/Lalia

centro de una constelación, el punto donde convergen otros términos coordinados, cuyo número es indefinido»; [91] la única restricción aportada por Saussure se refiere a los paradigmas de flexión, que son evidentemente series finitas. La fonología es la que llamó la atención sobre el binarismo del lenguaje (es verdad sólo en el nivel de la segunda articulación: ¿este binarismo es absoluto? Jakobson lo cree así: [92] según él, los sistemas fonémicos de todas las lenguas podrían describirse con la ayuda de una docena de rasgos distintivos, todos binarios, es decir, presentes o ausentes (o, eventualmente, no pertinentes); este universalismo binario ha sido discutido y matizado por Martinet: [93] las oposiciones binarias son la mayoría; no la totalidad; la universalidad del binarismo no está demostrada. Discutido en fonología, inexplorado en semántica, el binarismo es el gran desconocido de la semiología, cuyos tipos de oposición no han sido establecidos todavía; para dar cuenta de las oposiciones complejas, se puede evidentemente recurrir al modelo sacado a la luz por la lingüística, y que consiste en una alternativa «complicada», u oposición con cuatro términos: dos términos polares (*ceci* o *cela*), un término mixto (*ceci* y *cela*) y un término neutro (ni *ceci* ni *cela*); estas oposiciones, aunque flexibilizadas en relación con la oposición privativa, no nos librarán sin duda de plantear el problema de los paradigmas *seriales* y no solamente opositivos: la universalidad del binarismo no está fundamentada aún. Tampoco su «naturalidad» (es el segundo punto en que se presta a discusión); es muy tentador fundar el binarismo general de los códigos en datos fisiológicos, en la medida en que se puede creer que la percepción neurocerebral funciona, también ella, por todo o nada, puesto que la vista y el oído operan especialmente mediante «barrido» de la alternativa; [94] de esta manera se edificaría, desde la naturaleza hasta la sociedad, una vasta traducción «digital», no ya «analógica», del mundo; pero nada de todo esto es seguro. De hecho, y para concluir brevemente con lo referente al binarismo, es posible preguntarse si no se trata aquí de una clasificación a la vez necesaria y

91. *Cours de linguistique générale, op. cit.* pág. 174 (trad. cast.: *Curso de lingüística general, l. cit.*).

92. *Preliminares to Speech Analysis*, Cambridge (Mass.), 1952.

93. *Economie des changements phonetiques*, 3, 15, pág. 73.

94. Los sentidos más rudimentarios, como el gusto y el olfato, seguirían siendo «analógicos». Véase V. Belevitch, *Langages de smachines et langage humain, op. cit.*, págs. 74-75.

www.esnips.com/web/Lalia

transitoria: el binarismo sería él también metalenguaje, una taxonomía particular destinada a ser arrastrada por la Historia, de la cual habría sido un momento preciso.

III.3.6. Para terminar con los hechos principales del sistema, resta decir una palabra sobre la *neutralización;* este término designa en lingüística el fenómeno mediante el cual una oposición pertinente pierde su pertinencia, es decir, deja de ser significante. De manera general, la neutralización de una oposición sistemática se produce bajo el efecto del contexto: es, pues, en cierta medida, el sintagma quien «anula» el sistema. En fonología, por ejemplo, la oposición de dos fonemas puede verse aniquilada como consecuencia de la posición de uno de los términos en la cadena hablada: en francés hay normalmente oposición entre *é* y *è* cuando uno de estos dos términos se encuentra en posición final de palabra (*j'aimai/j'aimais*); esta oposición deja de ser pertinente en cualquier otra posición: es neutralizada; inversamente, la oposición pertinente *ó/è (saute/sotte)* se neutraliza en posición final, donde no se da más que un sonido *ó (pot, mot, eau)*; los dos rasgos neutralizados quedan, en efecto, reunidos bajo un sonido único que se denomina «archifonema», y que se representa por escrito mediante una mayúscula: é/è = E; ó/ò = O. En semántica, la neutralización no ha sido objeto más que de algunos sondeos, ya que el «sistema» semántico no está establecido aún: G. Dubois [95] observa que una unidad semántica puede perder sus rasgos pertinentes en ciertos sintagmas; hacia 1872, en expresiones tales como: *emancipación de los trabajadores, emancipación de las masas, emancipación del proletariado* se pueden conmutar las segundas partes de la expresión sin cambiar el sentido de la unidad semántica compleja. En semiología, para esbozar una teoría de la neutralización, hace falta, una vez más, esperar la reconstitución de cierto número de sistemas; algunos excluirán tal vez radicalmente el fenómeno: por su finalidad misma, que es la intelección inmediata y sin ambigüedad de un pequeño número de signos, el código de la circulación no puede tolerar ninguna neutralización. La moda, por el contrario, con sus tendencias polisémicas (e incluso pansémicas) conoce numerosas neutralizaciones: mientras que, una vez, el chándal remite al mar y el suéter a la montaña, se

95. «Unité sémantique complexe et neutralisation», *Cahiers de Lexicologie,* 1, 1959.

www.esnips.com/web/Lalia

hablará otra vez de un chándal o de un suéter para el mar; la pertinencia suéter/chandal se ha perdido; [96] ambas prendas son absorbidas en una especie de «archivestema» del tipo «tejido de lana». Puede decirse, por lo menos en la hipótesis semiológica, (es decir, sin tener en cuenta los problemas propios de la segunda articulación, la de las unidades puramente dintintivas) que hay neutralización cuando dos significantes se establecen bajo la sanción de un solo significado o la inversa (porque podría haber neutralizaciones de los significados). Hay que relacionar esto con dos nociones útiles: la primera es la de *campo de dispersión* o *margen de seguridad;* el campo de dispersión está constituido por las variedades de ejecución de una unidad (de un fonema, por ejemplo), en tanto que esas variedades no impliquen un cambio de sentido (es decir, no pasen al rango de variaciones pertinentes); los «bordes» del campo de dispersión son márgenes de seguridad; es una noción poco útil cuando nos encontramos frente a un sistema donde la «lengua» es muy fuerte (en el sistema del automóvil, por ejemplo), pero muy valiosa cuando un «habla» abundante viene a multiplicar las ocasiones de ejecución: en la alimentación, por ejemplo, se podrá hablar del campo de dispersión de un plato, que estará constituido por los límites dentro de los cuales este plato sigue siendo significante, cualesquiera que sean las «fantasías» de su ejecutante. Las variedades que componen el campo de dispersión se denominan *variantes combinatorias* (es la segunda noción importante que hay que relacionar con la neutralización): estas variantes no participan en la conmutación del sentido, no son pertinentes (se habla entonces de *permutación*, y no ya de sustitución): en francés, por ejemplo, que alguien sea borgoñés o parisiense, es decir, que pronuncie la *r roulé o grasseyé* [alveolar o uvular], se hace comprender igualmente, por que la variación de estas dos *r* es combinatoria y no pertinente. Durante mucho tiempo se han considerado las variantes combinatorias como hechos de habla; efectivamente, están muy cerca de ella, pero actualmente se las considera como hechos de lengua, por la razón de qué son «obligadas». Es probable que en semiología, donde los estudios de connotación habrán de conquistar un lugar muy importante, las variaciones combina-

96. Es evidentemente el *discurso* del periódico de modas el que opera la neutralización; ésta consiste, en síntesis, en pasar de la disyunción excluyente del tipo AUT (o chaqueta tejida o jersey) a la disyunción inclusiva del tipo VEL (chaqueta tejida *o, indiferentemente*, jersey).

www.esnips.com/web/Lalia

torias se transformen en una noción central: en efecto, las variantes, que son in-significantes en el plano de la denotación pueden volverse significantes en el plano de la connotación, y variantes combinatorias, *r* alveolar y *r* uvular remitirán entonces a dos significantes distintos: en la lengua del teatro, una significará «el borgoñés» y la otra «el parisiense», sin que dejen de ser insignificantes en el sistema denotado. Tales son las primeras implicaciones de la neutralización. De una manera muy general, la neutralización representa una especie de presión sobre el sistema, y se sabe que el sintagma, cercano al habla, es en cierta medida un factor de «defección» del sentido; los sistemas más fuertes (como el código vial) tienen sintagmas pobres; los grandes complejos sintagmáticos (como la imagen) tienden a volver ambiguo el sentido.

III.3.7. Sintagma, sistema: tales son los dos planos del lenguaje. Ahora bien, por más que el estudio esté apenas indicado aquí y allí, hay que prever que algún día se podrá explorar a fondo el conjunto de los fenómenos mediante los cuales un plano desborda al otro, de una manera en cierto sentido «teratológica» por referencia a las relaciones normales del sistema y del sintagma: el modo de articulación de los dos ejes está, en cierta manera, «pervertido»: determinado paradigma, por ejemplo, se extiende al sintagma; hay transgresión del reparto ordinario *sintagma/sistema*, y probablemente es alrededor de esta transgresión donde se sitúa un número importante de fenómenos creativos, como si hubiera quizá conjunción entre la estética y las defecciones del sistema semántico. La principal transgresión es evidentemente la extensión de una paradigma dentro del plano sintagmático, ya que normalmente se actualiza un solo término de la oposición, mientras que el otro (o los otros) permanecen virtuales: es lo que sucedería, hablando en líneas generales, si se intentara elaborar un discurso haciendo entrar desde un extremo a otro todos los casos de una misma declinación. La cuestión de estas extensiones sintagmáticas se había planteado ya en fonología, donde Trnka, corregido enérgicamente por Trubetzkoi, había sostenido que en el interior de un morfema dos términos paradigmáticos de una pareja correlativa no pueden encontrarse uno junto al otro. Pero es evidentemente en semántica donde la normalidad (a la que se refiere dentro de la fonología la ley de Trnka) y sus transgresiones pueden tener el máximo de interés, puesto que nos encontramos ahí en el plano de las unidades significativas (y no ya distintivas) y el desbordamiento de los

www.esnips.com/web/Lalia

ejes del lenguaje determina una subversión aparente del sentido. Desde este punto de vista encontramos aquí tres direcciones que sería necesario explorar. Frente a las oposiciones clásicas, llamadas de *presencia*, J. Tubiana [97] propone admitir dos oposiciones de composición: dos palabras presentan los mismos rasgos, pero la composición de esos rasgos difieren de una a otra: *rata/tara; duro/rudo; parco/carpo*. Estas oposiciones forman la mayor parte de los juegos de palabras, el calambur, y las distintas variantes del *contrèpet*; en resumen, a partir de una oposición pertinente (*félibres/fébriles*) basta suprimir la barra de oposición paradigmática para obtener un sintagma extraño (*Félibres fébriles* era el título de un artículo periodístico); esta suspensión brusca de la barra asemeja bastante al levantamiento de una especie de censura estructural, y es imposible dejar de acercar este fenómeno al del sueño como productor o utilizador de juegos de palabras.[98] Otra dirección, importante, que hay que indagar: la rima; ésta genera una esfera asociativa en el nivel del sonido, es decir, de los significantes: hay paradigmas de rimas; en relación a estos paradigmas el discurso rimado está evidentemente constituido por un fragmento de sistema ampliado a sintagma; la rima coincidiría en síntesis con una transgresión de la ley de distancia sintagma-sistema (ley de Trnka); correspondería a una tensión voluntaria de lo afín y de lo desemejante, a una especie de escándalo estructural. Por último, la retórica en su totalidad será sin duda el campo de estas transgresiones creativas; si se tiene presente la distinción de Jakobson, se comprenderá que toda serie metafórica es un paradigma sintagmatizado y toda metonimia un sintagma fijado y absorbido en un sistema; en la metáfora, la selección se convierte en contigüidad, y en la metonimia la contigüidad se convierte en campo de selección. La creación, pues, parece tener lugar en las fronteras de los dos planos.

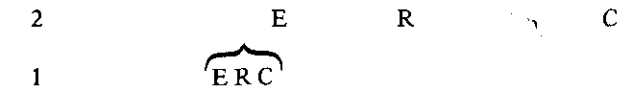
## IV. Denotación y connotación

IV.1. Recuérdese que todo sintagma de significación incluye un plano de la expresión (E) y un plano del contenido (C) y que la significación coincide con la relación (R) de los dos planos: E R C. Supondremos

97. *Cahiers Ferdinand de Saussure*, IX, págs. 41-46.
98. Véase J. Laplanche y S. Leclaire, «L'Inconscient», *art. cit.*

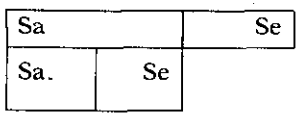
www.esnips.com/web/Lalia

ahora que tal sistema E R C se convierte a su vez en el elemento simple de un segundo sistema, que de esa manera será su extensión; habrá entonces que considerar dos sistemas de significación imbricados uno en otro, pero también desligados uno de otro. Sin embargo, el «desligamiento» de los dos sistemas puede hacerse de dos maneras enteramente diferentes, según el punto de intersección del primer sistema en el segundo, con lo cual resultan dos conjuntos opuestos. En el primer caso, *el primer sistema (E R C) se convierte en el plano de expresión o significante del segundo sistema:*

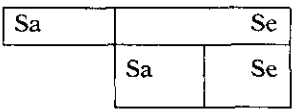



o también: (E R C) R C. Es éste el caso de lo que Hjelmslev denomina la *semiótica connotativa;* el primer sistema constituye entonces el plano de la *denotación* y el segundo sistema (extensivo al primero) el plano de la *connotación*. Se dirá pues que *un sistema connotado es un sistema cuyo plano de la expresión está constituido por un sistema de significación;* los casos corrientes de connotación estarán evidentemente constituidos por los sistemas complejos cuyo primer sistema lo forma el lenguaje articulado (es, por ejemplo, el caso de la literatura). En el segundo caso (opuesto) de desligamiento, *el primer sistema (E R C)* se convierte no en el plano de la expresión, como en la connotación, sino en el plano del *contenido o significado del segundo sistema:*

o también E R (E R C). Es el caso de todos los *metalenguajes: un metalenguaje es un sistema cuyo plano del contenido está constituido por un sistema de significación; o también, es una semiótica que trata de una semiótica.* Tales son las dos vías de amplificación de los sistemas dobles:




Connotación




Metalenguaje

www.esnips.com/web/Lalia

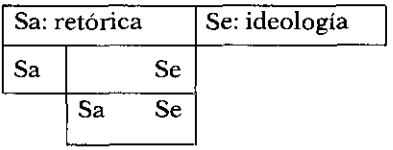
IV.2. Los fenómenos de connotación no han sido estudiados aún sistemáticamente (se encontrarán algunas indicaciones en los *Prolegomena* de Hjelmslev). Sin embargo, el porvenir pertence sin duda a una lingüística de la connotación, porque la sociedad desarrolla sin cesar, a partir del primer sistema que le proporciona la lengua humana, segundos sistemas de sentido, y esta elaboración, unas veces exhibida, otras enmascarada, racionalizada, toca muy de cerca a una verdadera antropología histórica. La connotación, por ser un sistema, abarca significantes, significados y el proceso que une unos con otros (significación), por lo que sería necesario emprender antes que nada el inventario de estos tres elementos en cada sistema. Los significantes de connotación, que llamaremos *connotadores*, están constituidos por *signos* (significantes y significados reunidos) del sistema denotado; naturalmente, varios signos denotados pueden reunirse para formar un solo connotador, si está provisto de un solo significado de connotación; dicho de otra manera, las unidades del sistema connotado no tienen forzosamente la misma dimensión que las del sistema denotado; largos fragmentos de discurso denotado pueden constituir una sola unidad del sistema connotado (es el caso, por ejemplo, del *tono* de un texto, formado por palabras múltiples, pero que remite sin embargo a un solo significado). Cualquiera que sea la manera en que «maquilla» el mensaje denotado, la connotación no lo agota: siempre subsiste algo de «denotado» (sin lo cual el discurso sería imposible) y los connotadores son siempre, en última instancia, signos discontinuos, «erráticos», naturalizados por el mensaje denotado que los vehicula. En cuanto al significado de connotación, tiene un carácter a la vez general, global y difuso: es, si se quiere, un fragmento de ideología: el conjunto de los mensajes franceses remite, por ejemplo, al significado «Francés»; una obra puede remitir al significado «Literatura»; estos significados están en estrecha comunicación con la cultura, el saber, la historia; mediante ellos, si es lícito expresarse así, el mundo penetra el sistema; la *ideología* sería en suma, la *forma* (en el sentido de Hjelmslev) de los significados de connotación, en tanto que la *retórica* sería la forma de los connotadores.

IV.3. En la semiótica connotativa, los significantes del segundo sistema están constituidos por los signos del primero; en el metalenguaje, sucede lo inverso: son los significados del segundo sistema los que están constituidos por los signos del primero. Hjelmslev precisó la noción de

www.esnips.com/web/Lalia

metalenguaje de la manera siguiente: dado que una *operación* es una descripción fundada sobre el principio empírico, es decir, no contradictoria (coherente), exhaustiva y simple, la semiótica científica o metalenguaje es una operación, en tanto que la semiótica connotativa no lo es. Es evidente, por ejemplo, que la semiología es un metalenguaje, puesto que se hace cargo, a título de segundo sistema, de un lenguaje primero (o lenguaje-objeto) que es el sistema estudiado; y este sistema-objeto es *significado* a través del metalenguaje de la semiología. La noción de metalenguaje no debe reservarse a los lenguajes científicos; cuando el lenguaje articulado, *en su estado denotado*, se hace cargo de un sistema de objetos significantes, se constituye en «operación», es decir, en metalenguaje: es el caso, por ejemplo, de la revista de moda que «habla» las significaciones de la ropa; caso absolutamente ideal, puesto que el periódico no presenta de ordinario un lenguaje puramente denotado; tenemos aquí, pues, para terminar, un conjunto complejo donde el lenguaje, en su nivel denotado, es metalenguaje, pero este metalenguaje está, a su vez, comprendido en un proceso de connotación:

3 Connotación
2 Denotación: Metalenguaje
1 Sistema real




IV.4. Nada prohíbe que un metalenguaje se convierta a su vez en lenguaje-objeto de un metalenguaje; sería el caso de la semiología, por ejemplo, el día en que fuera «hablada» por otra ciencia; si se aceptara definir las ciencias humanas como lenguajes coherentes, exhaustivos y simples, (principio empírico de Hjelmslev), es decir, como *operaciones*, cada ciencia nueva aparecería entonces como un metalenguaje nuevo que tomaría como objeto el metalenguaje que la precede, poniendo la mirada simultáneamente en lo real-objeto que está en el fondo de estas «descripciones»; la historia de las ciencias humanas sería de esta manera, en cierto sentido, una diacronía de metalenguajes, y cada ciencia, incluida, por supuesto, la semiología, contendría su propia muerte, bajo la forma del lenguaje que la hablara. Esta relatividad, interior al sistema general de los metalenguajes, permite rectificar la imagen demasiado rígida que se podría tener inicialmente de la semiología frente a la connotación; el conjunto de un análisis semiológico moviliza a la vez

www.esnips.com/web/Lalia

ordinariamente, además del lenguaje estudiado y la lengua (denotada) que con más frecuencia se hace cargo de ella, un sistema de connotación y el metalenguaje del análisis que es aplicado; podría decirse que la sociedad, detentadora del plano de la connotación, habla los significantes de sistema considerado, en tanto que el semiólogo habla sus significados; parece, pues, poseer una función objetiva de desciframiento (su lenguaje es una operación) frente al mundo que naturaliza o enmascara los signos del primer sistema bajo los significantes del segundo; a pesar de ello, su objetividad se hace provisional por obra de la historia misma que renueva los metalenguajes.

## Conclusión: La investigación semiológica

El objetivo de la investigación semiológica es reconstituir el funcionamiento de los sistemas de significación distintos de la lengua, de acuerdo con el proyecto mismo de toda actividad estructuralista, que es construir un *simulacro* de los objetos observados.[99] Para comprender esta investigación, es necesario aceptar francamente desde el comienzo (y sobre todo al comienzo) un principio limitativo. Este principio, surgido una vez más de la lingüística, es el principio de pertinencia: [100] se decide no describir los hechos reunidos sino desde *un solo punto de vista* y consiguientemente, no retener en la masa heterogénea de esos hechos más que los rasgos que interesan desde ese punto de vista, con exclusión de cualquier otro (estos rasgos se denominan «*pertinentes*»); el fonólogo, por ejemplo, no interroga los sonidos sino desde el punto de vista del sentido que producen, sin ocuparse de su naturaleza física, articulatoria; la pertinencia elegida por la investigación semiológica concierne por definición a la significación de los objetos analizados: se interroga a los objetos sólo en relación al sentido que detentan, sin hacer intervenir, por lo menos prematuramente —es decir, antes que el sistema esté reconstituido en toda la medida de lo posible— los otros determinantes (psicológicos, sociológicos, físicos) de esos objetos; no hay, ciertamente,

99. Véase R. Barthes, «L'activité structuraliste», *Essais critiques, op. cit.*, (Trad. cast.: *Ensayos críticos, l. cit.*).

100. Formulado por A. Martinet, *Eléments..., op. cit.*, pág. 37.

www.esnips.com/web/Lalia

que negar estos otros determinantes, que surgen cada uno de ellos de otra pertinencia; pero hay que tratarlos también a ellos en términos semiológicos es decir, situar su lugar y su función en el sistema del sentido: la moda, por ejemplo, tiene, con toda evidencia, implicaciones económicas y sociológicas: pero el semiólogo no tratará ni de la economía ni de la sociología de la moda; solamente dirá en qué nivel del *sistema* semántico del sistema de la moda la economía y la sociología enlazan con la pertinencia semiológica: en el nivel de la formación del signo indumentario, por ejemplo, o en el de las restricciones asociativas (tabúes), o en el del discurso de connotación. El principio de pertinencia provoca evidentemente en el analista una situación de *inmanencia*, se observa un sistema dado desde el *interior*. No obstante, como el sistema investigado no es conocido de antemano en lo que se refiere a sus límites (puesto que se trata, precisamente, de reconstruirlo), la *inmanencia* no puede versar inicialmente más que sobre un conjunto heteróclito de hechos que habrá que «tratar» para conocer su estructura; este conjunto tiene que ser definido por el investigador con anterioridad a la investigación: es el corpus. El corpus es una colección finita de materiales, determinada previamente por el analista, con cierta (inevitable) arbitrariedad, sobre la cual va a trabajar. Por ejemplo, si se desea reconstruir el sistema alimentario de los franceses actuales, habrá que decidir de antemano sobre qué cuerpo de documentos versará el análisis (¿menús de periódicos? ¿menús de restaurantes? ¿menús reales observados? ¿menús «relatados»?) y, una vez definido ese corpus, habrá que atenerse a él rigurosamente; es decir, por una parte, no añadirle nada en el curso de la investigación, pero también agotar completamente el análisis, pues todo hecho incluido en el corpus tiene que ser reencontrado en el sistema. ¿Cómo elegir el corpus sobre el cual se ha de trabajar? Esto depende evidentemente de la naturaleza de los sistemas previstos: un corpus de hechos alimentarios no puede estar sometido a los mismos criterios de elección que un corpus de formas de automóviles. En este punto sólo se pueden arriesgar dos recomendaciones generales. Por una parte, el corpus tiene que ser suficientemente amplio como para que se pueda suponer razonablemente que sus elementos saturan un sistema completo de semejanzas y de diferencias; es seguro que si se entresaca un conjunto de materiales se llega, al cabo de un cierto tiempo, a encontrar nuevamente hechos y relaciones ya aislados anteriormente (hemos visto que la identidad de los signos constituye un hecho de lengua); estas

www.esnips.com/web/Lalia

«vueltas atrás» se hacen cada vez más frecuentes, hasta que se llega a un punto en que no se descubre ya ningún material nuevo: el corpus está entonces saturado. Por otra parte, el corpus tiene que ser lo más homogéneo posible; en primer término, homogeneidad de la sustancia; interesa evidentemente trabajar con materiales constituidos por una sola y misma sustancia, a imitación del lingüista que no tiene que ocuparse más que de una sustancia fónica; de la misma manera, idealmente, un buen corpus alimentario no debería contener más que un solo y mismo tipo de documentos (por ejemplo, los menús de los restaurantes); la realidad, sin embargo, presenta la mayoría de las veces sustancias mixtas; por ejemplo, ropa y lengua escrita en la moda; imagen, música y palabras en el cine, etcétera; hay que aceptar, pues, corpus heterogéneos, pero procurando entonces estudiar cuidadosamente la articulación sistemática de las sustancias participantes (en especial separando adecuadamente lo real y el lenguaje que se hace cargo de él), es decir, dar a su heterogeneidad misma una interpretación estructural; luego, homogeneidad de la temporalidad; en principio, el corpus debe eliminar al máximo los elementos diacrónicos; tiene que coincidir con un estado del sistema, con un «corte» de la historia; sin entrar aquí en el debate teórico de la sincronía y la diacronía, diremos solamente que, desde un punto de vista operativo, el corpus tiene que aprehender lo más estrictamente posible los conjuntos sincrónicos; se preferirá, pues, un corpus variado pero comprimido en el tiempo a un corpus limitado pero de larga duración y, por ejemplo, si se estudian las noticias periodísticas, un muestreo de periódicos aparecidos en un mismo momento a la colección de un mismo periódico aparecidos durante muchos años. Algunos sistemas establecen ellos mismos su propia sincronía: la moda, por ejemplo, que cambia de año en año; para otros es necesario elegir una temporalidad corta, sin perjuicio de hacer a continuación sondeos en la diacronía. Estas elecciones iniciales son puramente operativas y necesariamente serán en parte arbitrarias; es imposible juzgar el ritmo de cambio de los sistemas, ya que el objetivo quizás esencial de la búsqueda semiológica (es decir, lo que se terminará encontrando) es precisamente descubrir el tiempo propio de los sistemas, la historia de las formas.

*Indice*

Acontecimiento (y escritura): I,2,1. Alimento: I,2,3. III,1,3.

www.esnips.com/web/Lalia

Analogía: II,4,2.
Afasia: I,1,7 y I,1,8.
Arbitrario: I,2,6 y II,4,2.
Archifonema: III,3,6.
Arquitectura: III,1,3.
Articulación: doble a: II,1,2 y III,2,4. —a. del signo: II,5,2.— a. y sintagma: III.2.2.
Asociativo (plano): II,1,1 y III,3,1.
Autonimia: I,1,8.
Automóvil: I,2,4.

Binarismo: Intr., II,4,3. III,3,5.

Catálisis: III,2,5.
Código-Mensaje: I,1,6 y I,1,8.
Combinación (como restricción): III, 2,5. —y habla: I,1,5.
Composición (oposiciones de): III,3,7.
Comunicación: III,2,3.
Connotadores: IV,2.
Connotación: I,1,6. I,2,5. III,3,6. IV.
Contenido: II,1,3.
Contingüidad: III,1,1.
Contraste: III,1,1. III,3,1.
Corpus: Concl.
Correlación: III,1,1.

Denotación-connotación: IV.
Descripción: IV, 1,3.
Diacronía-sincronía: III,5,1.
Diferencia: I,1,6. I,2,7. III,3,1.
Discontinuo: III,2,2.
Discurso: I,1,3.
Dispersión (campo de d.): III,3,6.
Distancia (entre signos): III,2,6.

Escritura e idiolecto: I,1,7.
Expresión: II,1,3.
Esquema: I,1,5.
Estilo: I,1,7.
Estructuras dobles: I,1,8.

Función-signo: II,1,4. III,2,4.
Forma: II,1,3.

Grado cero: III,3,3.

Habla: I,1,3. — h. y sintagma: I,1,6. III,2,1.
Homología: III,2,3. III,3,2.

Ideología: IV,2.
Identidad (de los signos): I,1,3. III,2,6.
Idiolecto: I,1,7. I,2,3.
Inmanencia: Concl.
Inmotivación: II,4,2.
Implicación: II,2,5.
Inconsciente: I,2,1.
Indice: II,1.1.
Isología: II,2,1.

Lenguaje animal: II,4,3.
Lengua: I,1,2.
Lengua-habla: I.
Lexia: II,2,3.
Libertad de asociación: III,2,5.
Lingüística: Intr.
Logotécnica: I,2,6.

Macrolingüística: I,2,1. III,2,6.
Marca: III,3,3.
Masa hablante: I,1,4.
Metalenguaje: IV,1. IV,3.
Metáfora-metonimia: III,1,2. III,3,7.
Mobiliario: I,2,4. III,1,3.
Motivación: II,4,2 y 3.
Música: II,2,3.

Neutralización: III,3,6.
Normas: I,1,5.

Onomatopeya: II,4,3.
Operación: IV,3.
Oposiciones: III,1,1. III,3,1. III,3,4.

Paradigmático: III,1,1.
Permutación: III,3,6.
Pertinencia (y lengua): I,1,6.
Primitivo: II,2,2.
Principio de p.: Concl.

Privativo (oposición p.): III,3,3.
Proporcional (oposición p.): III,3,3.

Relación: III,1,1.
Restricciones (sintagmáticas): III,2,5.
Retórica: III,3,7. IV,2.
Rima: III,3,7.
Ropa: I,2,2. III,1,3.

Seguridad (margen de s.)
Semiótica connotativa: IV,1. —s. científica: IV,3.
Semántico-semiológico: II,2,2.
Señal: II,1,1.
*Shifters*: I,1,8.
Signo: II,1. II,4,1. —clasificación de los signos: II,1,1. —el signo como pieza de moneda: II,1,2. II,5,1. —s. semiológico: II,1,4. — s. típico: II,3,1. — signo-cero: III,3,3.
Significante: II,3.
Significación: II,4.
Significado-significante: II.
Significado: II,2.
Símbolo: II,1.1.
Similaridad: II,1,1.
Simulacro: Concl.
Sincronía: Concl.
Sintagma: III,2 — s. fijados: I,1,6 — s. y habla: I,1,6. III,2,1. III,3,6.
Sintaxis: III,2,1.
Sistemas: III,3 — complejos: I,2,5.
Soporte (de significación): I,2,7. III, 3,1.
Subfonemas: I,1.6.
Sustancia: s. y forma: II,1,3. — s. y materia: II,3,1.
Sustitución: III,2,3.

Término: III,3,1. — orden de los t. III,3,5.
Texto sin fin: III,2,3.

Unidades: u. significativas y distintivas: II,1,2. u. sintagmáticas: III,2,4.
Uso: I,1,5.

Valor: I,1,2. II,5.
Variantes combinatorias: I,1,6. III, 3,6.

# La retórica antigua

## Prontuario

*La exposición que sigue es la transcripción de un seminario dictado en L'École Pratique des Hautes Études en 1964-1965. En el origen —o en el horizonte— de este seminario, como siempre, estaba el texto moderno, es decir, el texto que todavía no existe. Una vía de aproximación a este nuevo texto es la de saber a partir de qué y contra qué se realiza la búsqueda, y por consiguiente, confrontar la nueva semiótica de la escritura y la antigua práctica del lenguaje literario, que durante siglos se llamó la retórica. De ahí la idea de un seminario sobre la retórica antigua: antigua no quiere decir que haya actualmente una nueva retórica: retórica antigua se opone más bien a eso nuevo que todavía no está quizá cumplido: el mundo está increíblemente lleno de retórica antigua.*

*No habría aceptado jamás publicar estas notas de trabajo si existiera un libro, un manual, un compendio, o cualquier cosa, que presentara un panorama cronológico y sistemático de esta retórica antigua y clásica. Lamentablemente, por cuanto yo sé, no existe nada semejante (por lo menos en francés). Me vi, pues, obligado a construir yo mismo ni saber, y el resultado de esta propedéutica personal es lo que se ofrece aquí: he aquí el prontuario que habría deseado encontrar cuando comencé a interrogarme sobre la muerte de la retórica. Nada más, pues, que un sistema elemental de informaciones, el aprendizaje de cierto número de términos y de clasificaciones, lo que no quiere decir que en el curso de este trabajo no haya sido presa muy frecuente de excitación y de admiración ante la fuerza y la*

www.esnips.com/web/Lalia

*sutileza de este antiguo sistema retórico, ante la modernidad de algunas de sus propuestas.*

*Por desgracia, no puedo ya (por razones prácticas) otorgar autenticidad a las referencias de este texto de saber: tengo que redactar este prontuario en parte de memoria. Mi excusa es que se trata de un saber trivial: la retórica es mal conocida, y sin embargo conocerla no implica ninguna tarea de erudición; todo el mundo podrá, pues, acudir a las referencias bibliográficas que faltan aquí. Lo que se ha reunido (a veces incluso bajo la forma de citas involuntarias) proviene esencialmente de: 1) algunos tratados retóricos de la antigüedad y del clasicismo; 2) introducciones eruditas a los volúmenes de la colección Budé; 3) dos libros fundamentales, los de Curtius y Baldwin; 4) algunos artículos especializados, especialmente los que se refieren a la Edad Media; 5) algunos textos muy conocidos, entre los que se encuentran: el* Dictionnaire de Rhétorique *de Morier, la* Histoire de la langue française, *de F. Brunot y el libro de R. Brays sobre* La formación de la doctrine classique en France*; algunas lecturas adyacentes, que además tienen muchas lagunas y son contingentes (Kojève, Jaeger).*[1]

0.1. *Las prácticas retóricas*

La retórica de la que se tratará aquí es ese metalenguaje (cuyo lenguaje-objeto fue el «discurso») que reinó en Occidente desde el siglo V antes de Cristo hasta el XIX después de Cristo. No nos ocuparemos de experiencias más lejanas (India, Islam), y en lo que concierne a Occidente mismo, nos atendremos a Atenas, Roma y Francia. Este metalenguaje (discurso sobre el discurso) comportó distintas prácticas, presentes simultánea o sucesivamente, según las épocas, en la «retórica»:

1. Una *técnica*, es decir, un «arte» en el sentido clásico del término: arte de la persuasión, conjunto de reglas de recetas cuya puesta en práctica permite convencer al oyente del discurso (y posteriormente al

1. Ernst R. Curtius, *La litérature européenne et le Moyen Age latin*, París, PUF, 1956, traducido del alemán por J. Bréjoux (1.ª edición alemana, 1948; trad. cast.: *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, FCE, 1976). Charles S. Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic interpreted from Representative Works*, Gloucester (Mass.) Peter Smith, 1959 (1.ª edición, 1928). René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, París, Nizet, 1951. Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française*, París, 1923. Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, París, PUF, 1961.

www.esnips.com/web/Lalia

lector de la obra), aun cuando aquello de lo que hay que persuadirlo sea «falso».

2. Una *enseñanza*: el arte retórica, transmitida inicialmente por vía personal (un retórico y sus discípulos, sus clientes), se introdujo rápidamente en las instituciones de enseñanza; en las escuelas formó lo esencial de lo que llamaríamos actualmente el segundo ciclo de la enseñanza superior; se transformó en materia de examen (ejercicios, lecciones, pruebas).

3. Una *ciencia*, o en todo caso una protociencia, es decir: *a)* un campo de observación autónoma que delimita ciertos fenómenos homogéneos a saber, «los efectos» del lenguaje; *b)* una clasificación de esos fenómenos (cuyo rasgo más conocido es la lista de las «figuras» de retórica); *c)* una «operación», en el sentido hjelmsleviano, es decir, un metalenguaje, conjunto de tratados de retórica, cuya materia —o el significante— es un lenguaje-objeto (el lenguaje argumentativo y el lenguaje «figurado»).

4. Una *moral*: por ser un sistema de «reglas», la retórica está penetrada por la ambigüedad de la palabra: es a la vez un manual de recetas, animadas por una finalidad práctica, y un código, un cuerpo de prescripciones morales, cuyo papel consiste en supervisar (es decir, en permitir y en limitar) las «desviaciones» [*écarts*] del lenguaje pasional.

5. Una *práctica social*: la retórica es aquella técnica privilegiada (porque hay que pagar para adquirirla) que permite a las clases dirigentes asegurarse la *propiedad de la palabra*. Como el lenguaje es un poder, se han sancionado reglas selectivas de acceso a ese poder, constituyéndolo en una pseudociencia, cerrada a «los que no saben hablar», tributaria de una iniciación costosa: naciada hace 2500 años de los litigios por la propiedad, la retórica se agota y muere en la clase de «retórica», consagración iniática de la cultura burguesa.

6. Una *práctica lúdica*: como todas las prácticas mencionadas hasta aquí constituyen un formidable sistema institucional («represivo», como se dice actualmente), era normal que se desarrollara una burla de la retórica, una retórica «negra» (sospechas, desprecios, ironías): juegos, parodias, alusiones eróticas u obscenas,[2] chistes colegiales, toda una

2. Numerosos chistes obscenos sobre *casus y conjunctio* (que en realidad son términos gramaticales), de los cuales puede dar una idea desarrollada, tomada de *Las mil y una noches;* «Empleó la preposición con la construcción exacta y

www.esnips.com/web/Lalia

práctica de escolares (que aún está por explorar y constituir en código cultural).

0.2. *El imperio retórico*

Todas estas prácticas atestiguan la amplitud del hecho retórico, hecho que, no obstante, no ha dado lugar a ninguna síntesis importante, a ninguna interpretación histórica. Quizás sea porque la retórica (además del tabú que pesa sobre el lenguaje), verdadero imperio, más vasto y tenaz que ningún imperio político, cualquiera que sea, por sus dimensiones, por su duración, elude los esquemas mismos de la ciencia y de la reflexión histórica, hasta el punto de poner en cuestión la historia misma, por lo menos tal como estamos acostumbrados a imaginarla, a manejarla, y de obligar a concebir lo que en otro lugar se ha podido llamar «historia monumental»; el menosprecio científico adscrito a la retórica participaría en tal caso de ese rechazo general a reconocer la multiplicidad, la sobredeterminación. Basta pensar sin embargo que la retórica —cualesquiera que hayan sido las variaciones internas del sistema— reinó en Occidente durante dos mil años y medio, desde Gorgias a Napoleón III; basta pensar todo lo que ella, inmutable, impasible y casi inmortal, vio nacer, desaparecer, sin conmoverse y sin alterarse: la democracia ateniense; las monarquías egipcias, la República romana, el Imperio romano, las grandes invasiones, el feudalismo, la monarquía, la Revolución; la retórica dirigió regímenes, religiones, civilizaciones; moribunda después del Renacimiento, tarda tres siglos en morir; todavía no es seguro que esté muerta. La retórica da acceso a algo que hay que

---

reunió la proposición subordinada a la conjunción; pero su esposa calló como la terminación nominal delante del genitivo.» Más noblemente, Alain de Lille explica que la humanidad comete *barbarismos* en la unión de los sexos, *metaplasmos* (licencias) que contradicen las leyes de Venus; el hombre cae en *anástrofas* (inversiones de construcción); en su locura, llega hasta la *tmesis* (Curtius, *op. cit.*, págs. 512-513); de la misma manera, Calderón, comentando la situación de una dama vigilada mientras va a ver a su galán: «Es un gran barbarismo de amor ir a ver y ser vista, porque, mal galán, termina por convertir en persona pasiva a la persona activa.» Es bien conocido con qué sentido anatómico P. Klossovski retomó los términos escolásticos (*utrumsit, sed contra, vacuum, quidest*: «el quidest de la Inspectora»). Ni que decir tiene que la colusión de la gramática (de la retórica o de la escolástica) y de la erótica no es solamente «graciosa»; traza con precisión y gravedad un lugar transgresivo en el cual se eliminan dos tabúes: el del lenguaje y el del sexo.

www.esnips.com/web/Lalia

designar como una «supracultura»: la del Occidente, histórico y geográfico: ha sido la única práctica (junto con la gramática, nacida después de ella) a través de la cual nuestra sociedad ha reconocido el lenguaje, su soberanía (*Kurôsis*, como dice Gorgias), que era también, socialmente, una «señorialidad»; la clasificación que ella le impuso es el único rasgo verdaderamente común de constelaciones históricas sucesivas y diversas, como si existiera, superior a las ideologías de contenidos y a las determinaciones directas de la historia, una ideología de la forma, como si —principio presentido por Durkheim y Mauss— existiera para cada sociedad una *identidad taxonómica*, una sociológica, en nombre de la cual es posible definir otra historia, otra socialidad, sin destruir las que han sido reconocidas en otros niveles.

0.3. *El viaje y la red*

Este vasto territorio será explorado aquí (en el sentido superficial y apresurado del término) en dos direcciones: una dirección diacrónica y una dirección sistemática. Ciertamente, no reconstituiremos una historia de la retórica; nos contentaremos con aislar ciertos momentos significativos, recorreremos los dos mil años de la retórica deteniéndonos en algunas etapas, que serán como las «jornadas» de nuestro viaje (estas «jornadas» podrán ser de duración muy desigual). En esta larga diacronía habrá, en total, siete momentos, siete «jornadas» cuyo valor será esencialmente didáctico. Luego reuniremos las clasificaciones de los retóricos para formar una red única, especie de artefacto que nos permitirá imaginar el arte retórico como una máquina sutilmente montada, un árbol de operaciones, un «programa» destinado a producir discurso.

## A. El viaje

A.1. *Nacimiento de la retórica*

A.1.1. Retórica y propiedad

La retórica (como metalenguaje) nació de los litigios sobre la propiedad. Alrededor del año 485 dos tiranos de Sicilia, Gelón y Hierón, llevaron a cabo deportaciones, y ordenaron emigraciones y expropiaciones para poblar Siracusa y distribuir porciones de tierra entre los mercenarios; cuando fueron derrocados por una sublevación democrática y se quiso volver a la situación *ante qua*, hubo innumerables procesos porque los derechos de propiedad habían caído en la confusión. Estos procesos

www.esnips.com/web/Lalia

eran de un tipo nuevo: mobilizaban jurados populares con gran número de miembros, ante los cuales, para convencer, había que ser «elocuente». Esta elocuencia participaba a la vez de la democracia y de la demagogia, de lo judicial y de lo político (lo que luego se llamó de *deliberativo*) y se constituyó rápidamente en objeto de enseñanza. Los primeros profesores de esta nueva disciplina fueron Empédocles de Agrigento, Córax, su alumno, de Siracusa (el primero que se hizo pagar sus lecciones) y Tisias. Esta enseñanza pasó no menos rápidamente al Atica (después de las Guerras Médicas), merced a los pleitos de comerciantes, que litigaban conjuntamente en Siracusa y en Atenas: la retórica es ya, en parte, ateniense desde mediados del siglo V.

A.1.2. Una gran sintagmática

¿Qué es esta protorretórica, esta retórica de Córax? Una retórica del sintagma, del discurso, y no del rasgo, de la figura. Córax posee ya las cinco partes de la *oratio* que formarán durante siglos el «plan» del discurso oratorio: 1) El exordio; 2) la narración o acción (relato de los hechos); 3) la argumentación o prueba; 4) la digresión; 5) el epílogo. Es fácil comprobar que al pasar del discurso judicial a la disertación escolar este plan mantuvo su organización principal: una introducción; un cuerpo demostrativo; una conclusión. Esta primera retórica es, en suma, una gran sintagmática.

A.1.3. La palabra fingida

Resulta curioso comprobar que el arte de la palabra está ligada originariamente a una reivindicación de la propiedad, como si el lenguaje, en cuanto objeto de una transformación, condición de una práctica, se hubiera determinado no a partir de una sutil mediación ideológica (como le ha sucedido a tantas formas de arte), sino a partir de la socialidad en su máximo grado de desnudez, afirmada en su brutalidad fundamental, la de la posesión de la tierra: se comenzó —entre nosotros— a reflexionar sobre el lenguaje para defender las posesiones. En el nivel del conflicto social es donde nace un primer esbozo teórico de la *palabra fingida* (diferente de la palabra ficticia, la de los poetas: la poesía era entonces la única literatura; la prosa sólo posteriormente accede a este estatuto).

A.2. *Gorgias o la prosa como literatura*

www.esnips.com/web/Lalia

Gorgias de Leontinoi (actualmente Lentini, al norte de Siracusa) fue a Atenas en 427; fue el maestros de Tucídides y es el sofista que hace de interlocutor de Sócrates en el *Gorgias*.

A.2.1. Codificación de la prosa

El papel de Gorgias (para nosotros) consiste en haber introducido la prosa bajo el código retórico, acreditándolo como discurso culto, «lenguaje soberano», antepasado de la «literatura». ¿De qué manera? Los elogios fúnebres (trenos), compuestos inicialmente en verso, pasan a la prosa, son confiados a estadistas; son escritos (en el sentido moderno de la palabra), o por lo menos aprendidos de memoria, es decir, de alguna manera, fijados; nace de ese modo un tercer género (después del judicial y el deliberativo), el *epidíctico*: es el advenimiento de una prosa decorativa, de una prosa-espectáculo. En este paso del verso a la prosa el metro y la música se pierde. Gorgias los quiere reemplazar por un código inmanente a la prosa (aunque tomado en préstamo de la poesía): palabras con terminaciones consonantes, simetría de las frases, refuerzo de las antítesis por asonancias, metáforas, alteraciones.

A.2.2. Advenimiento de la *elocutio*

¿Por qué constituye Gorgias una etapa de nuestro viaje? En las artes retóricas completas (la de Quintiliano, por ejemplo) hay dos polos: un polo sintagmático, el orden de las partes del discurso, la *taxis* o *dispositio*; y un polo paradigmático, constituido por las «figuras» de la retórica, la *lexis* o la *elocutio*. Hemos visto que Córax había lanzado una retórica puramente sintagmática. Gorgias, al pedir que se trabajen las «figuras», le confiere una perspectiva paradigmática: abre la prosa a la retórica, y la retórica a la «estilística».

A.3. *Platón*

Los diálogos que tratan directamente de la retórica son: *Gorgias y Fedro*.

A.3.1.1. Las dos retóricas

Platón trata de dos retóricas: una mala y otra buena: 1) la retórica de hecho está constituida por la *logografía*, actividad que consiste en escri-

www.esnips.com/web/Lalia

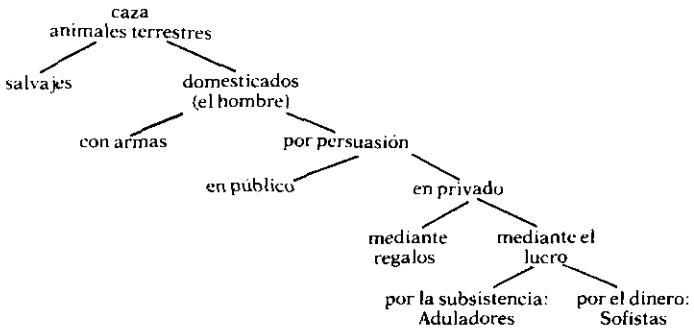
bir no importa qué discurso (no se trata ya solamente de la retórica judicial; la totalización de la noción es importante); su objeto es la verosimilitud, la ilusión; es la retórica de los retóricos, de las escuelas, de Gorgias, de los sofistas; 2) la retórica de derecho es la verdadera retórica, la retórica filosófica e incluso la dialéctica; su objeto es la verdad; Platón la denomina *psicagogía* (formación de las almas mediante la palabra). La oposición de la buena y la mala retórica, de la retórica platónica y de la retórica sofística forma parte de un paradigma más amplio: de un lado, las adulaciones, las industrias serviles, los simulacros; de otro, el rechazo de toda complacencia, la rudeza; de un lado, lo académico y las rutinas; del otro, las artes: las industrias del placer son una simulación despreciable de las artes del bien: la retórica es la imitación de la justicia; la sofística, de la legislación; la cocina, de la medicina; la cosmética, de la gimnasia: la retórica (la de los logógrafos, retóricos, sofistas) no es, por consiguiente, un arte.

A.3.2. La retórica erotizada

La verdadera retórica es una psicagogía: exige un saber total, desinteresado, general (esto se convertirá en un *topos* en Cicerón y Quintiliano, pero la noción quedará desleída: lo que se pedirá al orador es una buena «cultura general»). Este saber «sinóptico» tiene por objeto la correspondencia o la interacción que liga las especies de almas y las especies de discursos. La retórica platónica descarta lo escrito y busca la interlocución personal, la *adhominatio*; el modo fundamental del discurso es el diálogo entre el maestro y el discípulo, unidos por el amor inspirado. *Pensar en común*, tal podría ser la divisa de la dialéctica. La retórica es un diálogo de amor.

Los dialécticos (los que viven esta retórica erotizada) llevan a cabo dos itinerarios solidarios entre sí: por una parte, un movimiento de reunión, de ascenso hacia un término incondicional (Sócrates, censurando a Lisias en el *Fedro*, define el amor en su unidad total); por otra parte, un movimiento de descenso, una división de la unidad según sus articulaciones naturales, según sus especies, hasta llegar a la especie indivisible. Este «descenso» se realiza como en una escalera: en cada etapa, en cada escalón se sitúan dos términos; hay que elegir o el uno o el otro para reiniciar el descanso y acceder a un nuevo binario, desde el que se partirá nuevamente; tal es la definición progresiva que se hace del sofista:

www.esnips.com/web/Lalia




Esta retórica divisional —que se opone a la retórica silogística de Aristóteles— se asemeja mucho a un programa cibernético, o también a la estructura paradigmática del lenguaje, cuyos binarios comportan un término marcado y uno no marcado: aquí, el término marcado pone en funcionamiento nuevamente el juego de alternativas. Pero ¿de dónde procede la marca? Aquí es donde reencontramos la retórica erotizada de Platón: en el diálogo platónico, la marca está asegurada por una *concesión del respondiente* (del alumno). La retórica de Platón implica dos interlocutores, y que uno de ellos otorgue: es la condición del movimiento. Así, todas esas partículas de coordinación que encontramos en los diálogos de Platón y que nos hacen frecuentemente sonreír (cuando no nos aburren) por su bobería y su simpleza aparentes, son en realidad «marcas» estructurales de los actos retóricos.

### A.4.1. *La retórica aristotélica*

#### A.4.1. Retórica y poética

¿Acaso la retórica en su totalidad (si se exceptúa a Platón) no es aristotélica? Sí, sin duda: todos los elementos didácticos que alimentan los tratados clásicos vienen de Aristóteles. Sin embargo, un sistema no se define solamente por sus elementos, sino también y sobre todo por la oposición en la que están comprendidos. Aristóteles escribió dos tratados que conciernen a los hechos del discurso, pero estos dos tratados son distintos: la *Tekhnē rhētorikē* trata del acto de la comunicación coti-

www.esnips.com/web/Lalia

diana, del discurso el público; la *Tekhnē poiétikē* trata de un arte de la evocación imaginaria; en el primer caso se trata de regular la progresión del discurso; en el segundo, la progresión del discurso; en el segundo caso, la progresión de la obra, de imagen en imagen: son, para Aristóteles, dos itinerarios específicos, dos «*tekhnai*» autónomas, la oposición de estos dos sistemas, uno retórico, el otro poético, es lo que, de hecho, define la retórica aristotélica. Todos los autores que reconozcan esta oposición podrán ser alineados en la retórica aristotélica; ésta cesará cuando la oposición se neutralice, cuando retórica y poética se fusionen, cuando la retórica se convierta en una *Tekhnē* poética (de «creación»): esto pasa aproximadamente en la época de Augusto (con Ovidio, Horacio) y poco después (Plutarco, Tácito), por más que Quintiliano practique todavía una retórica aristotélica. La fusión de la retórica y la poética está consagrada en el vocabulario de la Edad Media, en el cual las artes poéticas son artes retóricas, cuando los grandes retorizadores (*rhétoriqueurs*) son poetas. Esta fusión es capital, porque está en el origen mismo de la idea de literatura: la retórica aristotélica pone el acento en el razonamiento; la *elocutio* (o jurisdicción de las figuras) no es más que una parte (menor en el mismo Aristóteles); luego sucede lo contrario: la retórica se identifica no con los problemas de «prueba» sino de composición y de estilo: la literatura (acto total de escritura) se define por el escribir *bien*. Es necesario, pues, constituir en etapa de nuestro viaje, bajo el nombre de retórica aristotélica, las retóricas anteriores a la totalización poética. De esta retórica aristotélica podemos distinguir la teoría con Aristóteles mismo, la práctica con Cicerón, la pedagogía con Quintiliano y la tranformación (por generalización) con Dionisio de Halicarnaso, Plutarco y el anónimo autor del tratado *De lo sublime*.

A.4.2. La *Retórica* de Aristóteles

Aristóteles define la retórica como «el arte de extraer de cualquier tema el grado de persuasión que comporta», o como «la facultad de descubrir especulativamente lo que en cada tema puede ser adecuado para persuadir». Más importante quizá que estas definiciones es el hecho de que la retórica es una *Tekhnē* (no es una empiria), es decir, el medio para producir una de las cosas que pueden indiferentemente ser o no ser, cuyo origen está en el creador, no en el objeto creado: no hay *Tekhnē* de las cosas naturales o necesarias: el discurso, por consiguiente, no forma parte ni de las unas ni de las otras. Aristóteles concibe el

www.esnips.com/web/Lalia

discurso (la *oratio*) y lo somete a una división de tipo informático. El Libro I de la *Retórica* es el libro del emisor del mensaje: el libro de orador: se trata en él principalmente de la concepción de los argumentos en la medida en que la retórica depende del orador, de su adaptación al público, y esto de acuerdo con los tres grandes géneros reconocidos de discurso (judicial, deliberativo, epidíctico). El Libro II es el libro del receptor del mensaje, el libro del público: se trata en él de las emociones (pasiones) y nuevamente de los argumentos, pero esta vez en la medida en que son *recibidos* (y no ya, como antes, *concebidos*). El Libro III es el libro del mensaje mismo; se trata en él de la *lexis* o *elocutio*, es decir, de las «figuras», y de la *taxis* o *dispositio*, es decir, del orden de las partes del discurso.

A.4.3. Lo verosímil

La retórica de Aristóteles es sobre todo una retórica de la prueba, del razonamiento, del silogismo aproximativo (entimema); es una lógica voluntariamente degradada, adaptada al nivel del «público», es decir, del sentido común, de la opinión corriente. Extendida a las producciones literarias (lo que no era su propósito original), implicaría una estética del público, más que una estética de la obra. Por esta razón, *mutatis mutandis* y tomando debidamente en cuenta todas las proporciones (históricas) encajaría bien en los productos de nuestra cultura llamada de masas, donde reina la «verosimilitud» aristotélica, es decir, «lo que el público cree posible». ¡Cuántos films, folletines o anuncios comerciales podrían tomar como divisa la regla aristotélica: «Más vale un verosímil imposible que un posible inverosímil»: es mejor contar lo que el público cree posible, aunque sea imposible científicamente, que relatar lo que es posible realmente, si ese posible es rechazado por la censura colectiva de la *opinión corriente*! Es evidentemente tentador poner en relación esta retórica de masas con la política de Aristóteles: fue, como se sabe, una política del justo medio, favorable a una democracia equilibrada, centrada en las clases medias y encargada de reducir los antagonismos entre los ricos y los pobres, la mayoría y la minoría; de ahí una retórica del buen sentido, voluntariamente sometida a la «psicología» del público.

A.4.4. Las *Rhetorica* de Cicerón

Durante el siglo II a.C. los retóricos griegos afluyen a Roma; se

www.esnips.com/web/Lalia

fundan escuelas de retórica; funcionan por edades; se practicaban en ellas dos ejercicios: las *suasoriae*, una especie de disertaciones «persuasivas» (sobre todo en el género deliberativo) para los menores y las *controversiae* (género judicial) para los mayores. El tratado latino más antiguo es la *Rhetorica ad Herennium*, atribuido ya a Cornificio, ya a Cicerón: esto último fue lo que hizo la Edad Media, la cual no cesó de copiar este manual, que se había vuelto fundamental en el arte de escribir, junto con el *De inventione*, de Cicerón. Cicerón es un orador que habla del arte oratoria; de ahí cierta pragmatización de la teoría aristotélica (y, por consiguiente, nada demasiado nuevo en relación con esta teoría). Las *Rhetórica* [obras retóricas] de Cicerón comprenden: 1) la *Rhetorica ad Herennium* (suponiendo que le pertenezca), que es una especie de *digest* de la retórica aristotélica; la clasificación de las «cuestiones» reemplaza en importancia a la teoría del entimema: la retórica se profesionaliza. Se ve también aparecer la teoría de los tres estilos (bajo, sublime, medio); 2) *De inventione oratoria*: es una obra (incompleta) de juventud, puramente judicial, consagrada fundamentalmente al «epiquerema», silogismo ampliado en el cual una premisa o ambas son seguidas de sus pruebas: es el «buen argumento». 3) *De oratore*, obra muy apreciada hasta el siglo XIX («una obra maestra del sentido común», «de razón recta y sana», de «pensamiento generoso y elevado», «el más original de los tratados de retórica»): como recuerda a Platón, Cicerón moraliza la retórica y reacciona contra la enseñanza de las escuelas: es la reivindicación del hombre honesto contra la especialización; la obra tiene forma de diálogo (Craso, Antonio, Mucio Scaevola, Rufo, Cota): define al orador (que debe tener una cultura general) y pasa revista a las partes tradicionales de la retórica (la *Inventio*, la *Dispositio*, la *Elocutio*); 4) *Brutus*, historia del arte oratorio en rima; 5) *Orator*, retrato ideal del orador; la segunda parte es más didáctica (será largamente comentada por Pedro Ramus): aparece precisada allí la teoría del «número» oratorio, recogida por Quintiliano; 6) los *Tópicos*: es un *digest*, hecho de memoria, en ocho días, a bordo del barco que llevaba a Cicerón a Grecia después de la toma del poder de Marco Antonio, de los *Tópicos* de Aristóteles; lo más interesante para nosotros es la red estructural de la *quaestio*.[3] 7)Las *partitiones*: este pequeño manual de pre-

3. Véase más adelante B.1.25.

www.esnips.com/web/Lalia

guntas y respuestas, bajo la forma de una diálogo entre Cicerón padre y Cicerón hijo, es el más seco, el menos moral de los tratados de Cicerón (y, por consiguiente, el que yo prefiero): es una retórica elemental completa, una especie de catecismo, que tiene la ventaja de exponer ampliamente la clasificación retórica (tal es el sentido de *partitio*: división sistemática).

A.4.5. *La retórica ciceroniana*

Se puede determinar la retórica ciceroniana mediante los caracteres siguiente: *a*) el miedo al «sistema»; Cicerón debe todo a Aristóteles, pero lo desintelectualiza, quiere impregnar la especulación de «gusto», de «naturalidad»; el punto extremo de esta desestructuración se alcanzará en la *Rhetorica sacra* de San Agustín (libro IV del *De la doctrina cristiana*): nada de reglas para la elocuencia, que sin embargo es necesaria para el orador cristiano; sólo hace falta ser claro (es una obra de caridad), atenerse más a la verdad que a los términos, etcétera; este pseudonaturalismo retórico reina aún hoy en las concepciones escolares del estilo; *b*) la nacionalización de la retórica: Cicerón intenta romanizarla (es el sentido del *Brutus*), la «romanidad» aparece; *c*) la colusión mítica del empirismo profesional (Cicerón es un abogado inmerso en la vida política) con la apelación a la gran cultura; esta colusión está llamada a tener una inmensa fortuna: la cultura se convierte en la decoración de la política; *d*) la asunción del estilo: la retórica ciceroniana anuncia un desarrollo de la *elocutio*.

A.4.6. La obra de Quintiliano

Hay cierto placer en leer a Quintiliano: es un buen profesor, poco amigo de grandes frases, no demasiado moralizante; era a la vez un espíritu clasificador y sensible (conjunción que parece siempre extrañar al mundo); podría aplicársele el epitafio que M. Teste soñaba para sí mismo: *Transiit classificando*. Fue un retórico oficial, nombrado por el Estado; su renombre fue muy grande durante su vida, sufrió un eclipse a su muerte, pero brilló nuevamente a partir del siglo IV: Lutero lo prefiere a todos; Erasmo, Bayle, Le Fontaine, Racine y Rollin lo ensalzan. El *De institutione oratoria* esboza en doce libros la educación del orador desde su infancia; es un plan completo de formación pedagógica (tal es el sentido de *institutio*). El libro I trata de la educación inicial (frecuentación del gramático, luego del retórico); el libro II define la retórica, su

www.esnips.com/web/Lalia

utilidad; los libros III a VII tratan de la *Inventio* y de la *Dispositio*; los libros VIII a X de la *Elocutio* (El libro X da consejos prácticos para «escribir»); el libro XI trata de las partes menores de la retórica: la Acción (realización del discurso) y la Memoria; el libro XII enuncia las cualidades morales requeridas en el orador y plantea la exigencia de una cultura general.

A.4.7. La escolaridad retórica

La educación comporta tres frases (ahora diríamos tres ciclos): 1) aprendizaje de la lengua: no debe haber nigún defecto del lenguaje en las nodrizas (Crisipo quería que estuvieran formadas en la filosofía), los esclavos y los pedagogos; que los progenitores sean los más instruidos posible; hay que comenzar por el griego, aprender entonces a leer y escribir; no golpear a los alumnos; 2) con el *grammaticus* (el sentido del término es más amplio que el de nuestra palabra «gramática»: es, si se quiere, un profesor especializado en gramática): el niño empieza a frecuentarlo alrededor de los siete años, sin duda: oye cursos sobre poesía y hace lecturas en voz alta (*lectio*); hace redacciones escritas (narrar fábulas, parafrasear poesías, amplificar máximas), recibe lecciones de un actor (recitación y gesticulación); 3) con el *rhetor*: hay que comenzar la retórica bastante tempranamente, sin duda alrededor de los catorce años, en la pubertad; el maestro debe hacer demostraciones personales continuamente (pero los alumnos no deben levantarse ni aplaudir); los dos ejercicios principales son: *a*) las *narraciones*, resúmenes y análisis de argumentos narrativos, de acontecimientos históricos, panegíricos elementales, paralelos, amplificaciones de lugares comunes (*thesis*), discursos sobre un esquema preexistente (*performata materia*); *b*) las *declamationes* o discursos sobre casos hipotéticos; es, si se quiere, el ejercicio de lo *racional ficticio* (por consiguiente, la *declamatio* está muy cerca, ya, de la obra). Se ve cómo esta pedagogía fuerza la palabra: ésta está cercada por todas partes, expulsada del cuerpo del alumno, como si existiera una vergüenza innata a hablar en público e hiciera falta toda una técnica, toda una educación, para lograr salir del silencio, y como si esta palabra, aprendida por fin, conquistada por fin, representara una buena relación «objetal» con el mundo, un buen dominio del mundo, de los otros.

www.esnips.com/web/Lalia

A.4.8. Escribir

Al tratar de los tropos y las figuras (libros VIII a X), Quintiliano funda una primera teoría del «escribir». El Libro X está dirigido *al que quiere escribir*. ¿Cómo obtener la «facilidad bien consolidada, es decir, cómo vencer la esterilidad congénita, el terror de la página en blanco (*facilitas*) y cómo, pese a ello, decir algo, no dejarse llevar por la charlatanería, la verbosidad, la logorrea (*firma*)? Quintiliano esboza una propedéutica del escritor: hay que leer y escribir mucho, imitar los modelos (hacer *pastiches*), corregir enormemente aunque después de haber dejado «descansar» lo escrito, y saber terminar. Quintiliano comenta que la mano es lenta, el «pensamiento» y la escritura tiene dos velocidades diferentes (es un problema de raíz surrealista: ¿cómo obtener una escritura tan rápida... como ella misma?; ahora bien, la lentitud de la mano es benéfica; no hay que dictar, la escritura debe permanecer ligada no a la voz, sino a la mano, al músculo: instalarse en la lentitud de la mano: nada de borradores rápidos.

A.4.9. La retórica generalizada

Último avatar de la retórica aristotélica: su disolución por sincretismo: la retórica deja de oponerse a la poética en provecho de una noción trascendente, que actualmente llamamos «Literatura»; no sólo se constituye en materia de enseñanza sino que se convierte en un arte (en el sentido moderno); es a la vez teoría del escribir y tesoro de las formas literarias. Esta transformación puede advertirse en cinco puntos: 1) durante la Edad Media se cita a Ovidio por haber postulado el parentesco entre la poesía y el arte oratoria; esta cercanía es afirmada también por Horacio en su *Arte poética*, cuyo contenido es frecuentemente retórico (teoría de los *estilos*); 2) Dionisio de Halicarnaso, griego, contemporáneo de Augusto, en su *De compositione uerborum*, abandona el elemento importante de la retórica aristotélica (la entimemática) para ocuparse exclusivamente de un valor nuevo: el movimiento de las frases; de esta manera aparece una noción autónoma de estilo: el estilo no está fundado ya en la lógica (el sujeto antes del predicado, la sustancia antes que el accidente), el orden de las palabras es variable, guiado solamente por los valores rítmicos; 3) entre las *Moralia* de Plutarco se encuentra un opúsculo, *Quomodo adulescens poetas audire debeat*, que moraliza a fondo la estética literaria; platónico, Plutarco intenta anular la excomunión que Platón lanzó contra los poetas; ¿cómo? Precisamente

www.esnips.com/web/Lalia

mediante la asimilación de poética y retórica: la retórica es la vía que permite «distanciar» la acción imitada (muchas veces reprensible) del arte que la imita (muchas veces admirable); a partir del momento en que se puede leer a los poetas estéticamente, se los puede leer moralmente; 4) *De lo sublime (Peri Hypsous)* es un tratado anónimo del siglo I d.C. (atribuido falsamente a Longiono y traducido por Boileau): es una especie de retórica «trascendental»: la *sublimitas* es, en suma, la «elevación» del estilo; es el estilo mismo (en la expresión «tener estilo»); es la *literaturidad*, defendida en un tono caluroso, inspirado: el mito de la «creatividad» comienza a despuntar; 5) En el *Diálogo de los oradores* (cuya autenticidad ha sido cuestionada por algunos), Tácito politiza las causas de la decadencia de la elocuencia; esas causas no son el «mal gusto» de la época, sino la tiranía de Domiciano, que impone silencio al Foro y lleva a un arte no comprometido, la poesía; pero por ello mismo la elocuencia emigra hacia la «literatura», la penetra y la constituye (*eloquentia* viene a significar *literatura*).

A.5. *La neo-retórica*

A.5.1. Una estética literaria

Se denomina *neo-retórica* o *segunda sofística* a la estética literaria (retórica, poética y crítica) que imperó en el mundo grecorromano, unificado desde el siglo II al IV d.C. Es un período de paz, de comercio, de intercambios, favorables a las sociedades ociosas, sobre todo en el Oriente Medio. La neo-retórica fue verdaderamente ecuménica: las mismas figuras fueron aprendidas por San Agustín en el Africa latina, por el pagano Libanio y por san Gregorio Nacianceno en la Grecia oriental. Este imperio literario se edificó con una doble referencia: 1) la sofística: los oradores del Asia Menor, que carecen de lazos políticos quieren recuperar el nombre de los sofistas, a quienes creen imitar (Gorgias), sin ninguna connotación peyorativa; esos oradores de puro aparato disfrutan de una gran gloria; 2) la retórica: lo engloba todo, no entra ya en oposición con ninguna noción afín, absorbe toda la palabra; no es ya una tekhnē (especial), sino una cultura general, y aún más que esto: una educación nacional (en el nivel de las escuelas de Asia Menor); el *sophitēs* es un director de escuela, nombrado por el emperador o por una ciudad; el profesor que le está subordinado es el *rhētor*. En esta institución colectiva no hay nombres destacables; es una polvareda de autores, un movimiento conocido solamente por las *Vidas de los sofistas*,

www.esnips.com/web/Lalia

de Filóstrato. ¿De qué está hecha esta educación de la palabra? Es necesario nuevamente distingur la retórica sintagmática (partes) de la retorica paradigmática (figuras).

A.5.2. La *declamatio*, la *ékphrarsis*

En el plano sintagmático predomina una ejercitación, la *declamatio* (*meleté*) es una improvisación regulada sobre un tema; por ejemplo, Jenofonte rehúsa seguir a Sócrates; los cretenses afirman que poseen la tumba de Zeus; un hombre se enamora de una estatua, etcétera. La improvisación relega al segundo plano el orden de las partes (*dispositio*); el discurso, al carecer ya de finalidad persuasiva y hacerse puramente ostentativo, se desestructura, se atomiza en una cansina serie de pasajes brillantes, yuxtapuestos con un orden rapsódico. El principal de estos pasajes (se le asignaba un nivel muy alto), era la *descriptio* o *ékphrasis*. Es ésta un fragmento antológico, transferible de un discurso al otro: es una descripción, sujeta a reglas, de lugares y personajes (origen de los *topoi* de la Edad Media). Aparece de esta manera una nueva unidad sintagmática, el *trozo*: menos extenso que las partes tradicionales del discurso, más amplio que el período; esta unidad (paisaje, retrato) abandona el discurso oratorio (jurídico, político) y se integra fácilmente en la narración, en el *continuum* novelesco: una vez más, la retórica «muerde» a la literatura.

A.5.3. Aticismo/asianismo

En el plano paradigmático, la neo-retórica consagra la asunción del «estilo»; valora a fondo los adornos siguientes: arcaísmo, metáforas cargadas, antítesis y cláusula rítmica. Este barroquismo provoca su contrapartida y se produce una lucha entre dos escuelas: 1) el *aticismo*, defendido principalmente por los gramáticos, custodios del vocabulario puro (moral castradora de la pureza que subsiste hasta hoy); 2) el *asianismo* remite, en Asia Menor, al desarrollo de un estilo exuberante, fundado, como el manierismo, sobre el efecto de «sorpresa»; las «figuras» desempeñan en él un papel esencial. El asianismo ha sido evidentemente condenado (y continuá siéndolo) por toda la escuela clásica heredera del aticismo.[4]

4. *Aticismo*: este etnocentrismo acumula lo que podríamos llamar un racismo de clase: no hay que olvidar que la expresión «clásico» («clasicismo») tiene su origen en la oposición propuesta por Aulio Gelio (siglo II) entre el autor

www.esnips.com/web/Lalia

A.6. *El* Trivium

A.6.1. Estructura agonística de la enseñanza

En la Antigüedad, las bases de la cultura eran esencialmente la enseñanza oral y las transcripciones a las cuales podía dar lugar (tratados acroamáticos y *tekhnai* de los logógrafos). A partir del siglo VIII, la enseñanza adquiere una orientación agonística, que es reflejo de una situación de aguda competencia entre los docentes. Las escuelas libres (al lado de las escuelas monacales o episcopales) son abandonadas a la iniciativa de cualquiera que se ofrezca como maestro, que a veces puede ser muy joven (veinte años); todo se basa en el éxito: Abelardo, estudiante de talento, «derrota» a su maestro, le arrebata los oyentes que pagaban por su enseñanza y funda una escuela; la competencia monetaria está muy ligada al combate de las ideas: el mismo Abelardo obliga a su maestro Guillermo de Champeaux a renunciar al realismo: lo *liquida*, desde todos los puntos de vista; la estructura agonística coincide con la estructura comercial: el *scholasticus* (profesor, estudiante o exalumno) es un combatiente de las ideas y un competidor profesional. Hay dos ejercicios escolares; 1) la *lección*, lectura y explicación de un texto fijo (Aristóteles, la Biblia), comprende: *a*) la *expositio*, que es la interpretación de un texto de acuerdo con un método de subdivisión (especie de locura analítica); *b*) las *quaestiones*, que son las proposiciones de un texto que pueden tener un *pro* y un *contra*: se discute y se concluye mediante refutación; cada razón tiene que ser presentada bajo la forma de un silogismo completo; la *lección* fue abandonándose progresivamente debido a su laboriosidad; 2) la *disputa* es una ceremonia, un torneo dialéctico, desarrollado bajo la presidencia de un maestro; después de varias jornadas, el maestro determina la solución. Se trata, en conjunto, de una cultura deportiva: se forman atletas de la palabra; la palabra es el objeto de un prestigio y de un poder reglamentados, la agresividad está codificada.

---

*classicus* y el *proletarius*: alusión a la Constitución de Servio Tulio, que dividió a los ciudadanos romanos según su fortuna en cinco clases, la primera de las cuales estaba integrada por los *classici* (los *proletarii* estaban excluidos de las clases); por lo tanto, clásico quiere decir etimológicamente: el que pertenece a la «flor y nata» social (riqueza y poder).

www.esnips.com/web/Lalia

A.6.2. El escrito

En lo que se refiere al escrito, éste no está sometido, como hoy, a un valor de originalidad; lo que llamamos «el *autor*» no existe; en torno del texto antiguo, que es el único texto objeto de una práctica y en cierta medida administrado como un capital en depósito, hay funciones diferentes: 1) el *scriptor*, que se reduce simplemente a recopiar; 2) el *compilator*, que agrega algo a lo que copia, pero nunca algo que proceda de él mismo; 3) el *commentator*, que se introduce en el texto recopiado, pero solamente para hacerlo inteligible; 4) el *auctor*, finalmente, que transmite sus propias ideas pero apoyándose siempre en otras autoridades. Estas funciones no están tajantemente jerarquizadas: el *commentator*, por ejemplo, puede tener el prestigio que tendría hoy un gran escritor (tal fue el caso, en el siglo XII, de Pedro Hélie, apodado «El Comentador»). Lo que, por anacronismo, podríamos llamar hoy el *escritor*, es pues, en la Edad Media esencialmente: 1) un *transmisor*: transmite una materia absoluta que es el tesoro antiguo, fuente de autoridad; 2) un *combinador*; tiene el derecho de «quebrar» las obras pretéritas mediante un análisis incontrolado y de recomponerlas (la «creación», valor moderno, si se hubiera tenido idea de ella durante la Edad Media, habría sido desacralizada en provecho de la estructuración).

A.6.3. El *Septennium*

En la Edad Media, la cultura es una taxonomía, una red funcional de «artes», es decir, un lenguaje sometido a reglas (la etimología de la época vincula *arte* con *arctus*, que quiere decir «articulado») y a esas «artes» se las llama «liberales» porque no sirven para ganar dinero (en oposición a las *artes mecánicas*, a las actividades manuales): son lenguajes generosos, lujosos. Estas artes liberales ocupan el lugar de aquella «cultura general» que Platón rechazaba en exclusivo favor de la filosofía, pero que después fue reclamada (Isócrates, Séneca) como propedéutica para la filosofía. En la Edad Media, la filosofía misma se reduce y entra en la cultura general como un arte más (*Dialectica*). La cultura liberal no prepara ya para la filosofía sino para la teología, que quedará soberanamente fuera de las sietes Artes, del *Septennium*. ¿Por qué son siete? Ya en Varrón se encuentra una teoría de las artes liberales: son entonces nueve (las nuestras, sumadas a la medicina y la arquitectura); esta estructura es recogida y codificada en los siglos V y VI por Marciano Capella (africano y pagano), que funda la jerarquía del *Septennium* en

www.esnips.com/web/Lalia

una alegoría, *Las bodas de Mercurio y Filología* (filología designa aquí el saber total): filología, la virgen sabia, está prometida a Mercurio; recibe como regalo las siete artes liberales, cada una de las cuales es presentada con sus símbolos, su indumentaria, su lenguaje; por ejemplo, *Grammatica* es una anciana, ha vivido en el Atica y lleva vestimenta romana; en un cofrecillo de marfil guarda un cuchillo y una lima para corregir las faltas de los niños; *Rhetorica* es una hermosa mujer, su túnica está adornada con todas las figuras, tiene las armas destinadas a herir a los adversarios (coexistencia de la retórica persuasiva y de la retórica ornamental). Estas alegorías de Marciano Capella fueron muy conocidas, se las encuentra reproducidas en forma de estatuas en la fachada de Notre-Dame, en la de Chartres y dibujadas en las obras de Botticelli. Boecio y Casiodoro precisan la teoría del *Septennium*; el primero hace entrar el *Organon* de Aristóteles en la *Dialectica*, el segundo en la sabiduría divina y en las Escrituras (los Salmos están llenos de figuras): la retórica recibe el apoyo del Cristianismo, puede emigrar legalmente de la Antigüedad al Occidente cristiano (y por lo tanto a los tiempos modernos); este derecho será confirmado por Beda, en la época de Carlomagno. ¿De qué está compuesto el *Septennium*? Ante todo hay que recordar a qué se opone: por una parte, a las técnicas (las «ciencias», como los lenguajes desinteresados, forman parte del *Septennium*) y, por otra parte, a la teología (el *Septennium* organiza la naturaleza humana *en su humanidad*; esta naturaleza no puede ser trastornada más que por la Encarnación, que, si se aplica a una clasificación, reviste la forma de una subversión del lenguaje: el Creador se hace criatura; la Virgen concibe, etcétera: *in hac verbi copula stupet omnis regula*). Las Siete Artes están divididas en dos grupos desiguales, que corresponden a las dos vías (*uiae*) de la sabiduraía: el *Trivium* abarca *Grammatica, Dialectica* y *Rhetorica*; el *Quatrivium* comprende: *Musica, Arithmetica, Geometria*, y *Astronomía* (la medicina se agregará más tarde). La oposición del *Trivium* y del *Quatrivium* no es la de Letras y Ciencias; es más bien la de los secretos de la palabra y los secretos de la naturaleza.[5]

5. Existía una lista mnemotécnica de las siete artes: *Gram*(matica) loquitur. *Dia*(lectica) vera docet. *Rhe*(torica) verba colorat. *Mu*(sica) canit. *Ar*(ithmetica) numerat. *Ge*(ometria) ponderat. *As*(tronomia) colit astra.

Una alegoría de Alain de Lille (siglo XII) da cuenta del sistema en su complejidad: las siete Artes son llamadas para proporcionar un carruaje a *Prudentia*, que

www.esnips.com/web/Lalia

A.6.4. El juego diacrónico del *Trivium*

El *Trivium* (que es lo único que nos interesará aquí) es una taxonomía de la palabra; atestigua el esfuerzo de la Edad Media por determinar el lugar de la palabra en el hombre, en la naturaleza, en la creación. La palabra no es todavía un vehículo, un instrumento, como lo fue después, la mediación de *otra cosa* (alma, pensamiento, pasión); absorbe todo lo mental; no hay vivencia, no hay psicología: la palabra no es expresión sino, inmediatamente, construcción. Lo interesante del *Trivium* no es tanto el contenido de cada disciplina como la combinación de estas tres disciplinas entre ellas a lo largo de los siglos: desde el siglo V al XVI el liderazgo emigró de un arte a otra, de manera tal que cada segmento de la Edad Media estuvo bajo el predominio de un arte distinta: sucesivamente, fueron la *Rhetorica* (siglos V-VII), luego la *Grammatica* (VIII-X) y luego la *Logica* (XIV-XV) las que dominaron a sus hermanas, relegadas al rango de parientes pobres.

*Rhetorica*

A.6.5. *Rhetorica* como suplemento

La *Rhetorica* antigua había sobrevivido en las tradiciones de algunas escuelas romanas de las Galias y en algunos retóricos galos, como Ausonio (310-393), *grammaticus* y *rhetor* en Burdeos, y Sidonio Apolinar (430-484), obispo de Auvernia. Carlomagno inscribió las figuras de retórica en su reforma escolar, después de que Beda el Venerable (673-735) cristianizara por completo la retórica (tarea esbozada por san Agustín y Casiodoro), mostrando que la Biblia misma está llena de «figuras». La retórica no domina mucho tiempo; pronto se ve «arrinconada» entre la *Grammatica* y la *Logica*; es la pariente pobre del *Trivium*, a la que sólo le está prometida una gloriosa resurrección cuando pueda revivir bajo las especies de la «poesía» y de una manera más general bajo el nombre de Bellas Letras. Esta debilidad de la retórica empequeñecida por el triunfo de los lenguajes castradores, la gramática (recordaremos la lima y el cuchillo de Marciano Capella) y la lógica, se debe probablemente a que

---

quiere guiar al hombre: *Grammatica* proporciona la lanza, *Logica* (o *Dialectica*) el eje de las ruedas, que *Rhetorica* adorna con joyas; el *cuadrivium* proporciona las cuatro ruedas; los caballos son los cinco sentidos, enjaezados por *Ratio*; el atelaje se encamina hacia los santos, María, Dios; cuando se alcanza el límite de los poderes humanos, *Theologia* releva a *Prudentia* (la Educación es una redención).

www.esnips.com/web/Lalia

está por completo orientada hacia el *ornamento*, es decir, hacia lo que se considera accesorio, frente a la verdad y al hecho (primera aparición del fantasma referencial): [6] aparece entonces como *lo que viene después*.[7] Esta retórica medieval se alimenta esencialmente de los tratados de Cicerón (*Retórica a Herennio* y *De inventione*) y de Quintiliano (mejor conocido por los maestros que por los discípulos), pero produce tratados que se refieren sobre todo a los ornamentos, a las figuras, a los «colores» (*colores rhetorici*) o, posteriormente, artes poéticas (*artes uersificatoriae*); la «dispositio» es abordada sólo desde el ángulo de «principio» del discurso (*ordo artificialis, ordo naturalis*); las figuras tomadas en cuenta son principalmente las de amplificación y abreviación; el estilo es referido a los tres géneros de la rueda virgiliana: [8] *gravis, humilis, mediocris*, y a dos ornamentos: *facile* y *difficile*.

A.6.6. Sermones, *dictamen*, artes poéticas

El dominio de la *Rhetorica* engloba tres cánones de reglas, tres *artes*: 1) *Artes sermocinandi*: son las artes oratorias en general (objeto de la retórica propiamente dicha), lo que entonces significa esencialmente los sermones o discursos parenéticos (que exhortan a la virtud): los sermo-

6. Este espectro siempre está presente. Fuera de Francia, actualmente, en algunos países, donde es necesario, por oposición al pasado colonial, reducir al francés el rango de una lengua extranjera más, se escucha afirmar que lo que hay que enseñar es exclusivamente la lengua francesa, no la literatura: como si existiera un umbral entre la lengua y la literatura, como si la lengua estuviera aquí y no allá, como si se la pudiera detener en alguna parte, más allá de la cual existieran solamente suplementos inesenciales, como la literatura.

7. «*Suprema manus apponit, opusque sororum/Perficit atque semel factum perfectius ornat.*» («La retórica da la última mano, termina el trabajo de sus hermanas y adorna lo hecho de una manera más perfecta.»)

8. La rueda de Virgilio es una clasificación figurada de los tres «estilos»; cada uno de los tres sectores de la rueda reúne un conjunto homogéneo de términos y símbolos:

| | | |
|---|---|---|
| *Eneida* | *Bucólicas* | *Geórgicas* |
| *Gravis stylus* | *humilis stylus* | *mediocrus stylus* |
| *miles dominans* | *pastor otiosus* | *agricola* |
| *Hector, Ajax* | *Tityrus, Meliboeus* | *Triptolemus* |
| *equus* | *ovis* | *bos* |
| *gladius* | *bacalus* | *aratrum* |
| *urbs, castrum* | *pascua* | *ager* |
| *laurus, cedrus* | *fagus* | *pomus* |

www.esnips.com/web/Lalia

nes pueden estar escritos en dos lenguas: *sermones ad populum* (para el pueblo de la parroquia), escritos en lengua vernácula, y *sermones ad clerum* (para los sínodos, las escuelas, los monasterios), escritos en latín; la lengua vernácula sólo es usada como traducción; 2) *Artes dictandi, ars dictaminis*, arte epistolar: el crecimiento de la administración a partir de Carlomagno provoca una teoría de la correspondencia administrativa: el dictamen (se trata de dictar cartas); el *dictator* es un profesional reconocido, que enseña su arte; el modelo es el *dictamen* de la cancillería papal; el *stylus romanus* predomina sobre todo el resto; aparece una noción estilística, el *cursus*, que es la cualidad de fluidez del texto, evaluada mediante criterios de ritmo y acentuación; 3) *Artes poeticae:* la poesía forma parte inicialmente del *dictamen* (la oposición *prosa/poesía* se mantiene debilitada durante mucho tiempo); posteriormente las *artes poeticae* se hacen cargo del *rhytmicum*, toman prestado de la *Grammatica* el verso latino y comienzan a apuntar hacia la «literatura» de imaginación. Se anuncia una remodelación estructural, que opondrá a fines del siglo XV, la *Primera Retórica* (o retórica general) a la *Segunda Retórica* (o retórica poética), de la que saldrán las Artes Poéticas, como la de Ronsard.

*Grammatica*

A.6.7. Donato y Prisciano

Después de las invasiones, los líderes de la cultura son algunos celtas, ingleses y francos; necesitan aprender el latín; los carolingios consagran la importancia de la gramática por medio de las célebres escuelas de Fulda, de Saint-Gall y de Tours; la gramática es una introducción a la educación general, la poesía, la liturgia y las Escrituras; abarca, junto con la gramática propiamente dicha, la poesía, la métrica y ciertas figuras. Las dos grandes autoridades de la Edad Media son Donato y Prisciano. 1) Donato (hacia el 350) produce una gramática abreviada (*ars minor*), que trata las ocho partes de la oración bajo la forma de preguntas y respuestas, y una gramática desarrollada (*ars maior*). La fortuna de Donato fue enorme; Dante lo coloca en el Paraíso (contrariamente a Prisciano); algunas páginas suyas se cuentan entre las primeras que se imprimieron, junto con las Escrituras; dio su nombre a tratados elementales de gramática, los «donatos». 2) Prisciano (fin del siglo V, comienzos del VI) era un mauritano, profesor de latín en Bizancio,

www.esnips.com/web/Lalia

alimentado con las teorías griegas y especialmente con la doctrina gramatical de los estoicos. Su *Institutio grammatica* es una gramática normativa (*grammatica regulatiua*), ni filosófica ni «científica»; se ha transmitido en dos compendios: el *Priscianus minor* trata de la construcción, el *Priscianus maior* trata de la morfología. Prisciano ofrece muchos ejemplos tomados del Panteón griego: el hombre es cristiano, pero el retórico puede ser pagano (la fortuna de esta dicotomía es bien conocida). Dante condena a Prisciano al séptimo círculo del Infierno, el de los sodomitas: apóstata, ebrio, loco, pero reputado como un gran sabio. Donato y Prisciano representaron la ley absoluta, salvo cuando no coinciden con la Vulgata: la gramática no podía ser entonces más que normativa, puesto que se pensaba que las «reglas» de la locución habían sido inventadas por los gramáticos; se las difundió ampliamente mediante los *Commentatores* (como Pedro Helio). Hasta el siglo XII, la *Grammatica* abarca la gramática y la poesía, trata a la vez de la «precisión» y de la «imaginación»; de las letras, las sílabas, la oración, el período, las figuras y la métrica; es muy poco lo que deja a la *Rhetorica*: ciertas figuras. Es una ciencia fundamental, ligada a una *Ethica* (parte de la sabiduría humana, enunciada en los textos ajenos a la teología): «ciencia del bien hablar y del bien escribir», «cuna de toda filosofía», «primera fuente de todo estudio literario».

A.6.8. Los *Modistae*

En el siglo XII la *Grammatica* se vuelve otra vez especulativa (lo había sido con los estoicos). Lo que se llama *Grammatica especulativa* es el trabajo de un grupo de gramáticos a los que se denomina *Modistae* porque escribieron tratados titulados *De modis significandi*; muchos eran originarios de la provincia monástica de Escandinavia, llamada entonces *Dacia*, y más concretamente de Dinamarca. Los modistas fueron denunciados por Erasmo por haber escrito un latín bárbaro, por el desorden de sus definiciones, por la excesiva sutileza de sus distinciones; de hecho, ellos proporcionaron los fundamentos de la gramática durante dos siglos, y les debemos todavía ciertos términos especulativos (por ejemplo, *instancia*). Los tratados de los modistas tienen dos formas: los *modi minores*, en que el tema es presentado *modo positivo*, es decir, sin discusión crítica, de una manera breve, clara y muy didáctica, y los *modi maiores*, se presentan bajo la forma de *quaestio disputata*, es decir, con el pro y el contra, mediante preguntas cada vez más especializadas. Cada

www.esnips.com/web/Lalia

tratado comprende dos partes, a la manera de Prisciano: *Ethymologia* (morfología) —la falta de ortografía pertenece a esa época y corresponde a una falsa etimología de la palabra *Etimología*— y *Diasynthetica* (sintaxis), pero va precedido de una introducción teórica sobre las relaciones de los *modi essendi* (el ser y sus propiedades), los *modi intelligendi* (aprehensión del ser bajo sus distintos aspectos) y los *modi significandi* (nivel del lenguaje). Los *modi significandi* comprenden por su parte dos estratos: 1) la *designación* corresponde a los *modi signandi*; sus elementos son: *uox*, el significante sonoro, y *dictio*, palabra-concepto, semantema genérico (en *dolor*, *doleo* es la idea de dolor); los *modi signandi* no pertenecen todavía al gramático: *uox*, el significante fónico, depende del *philosophus naturalis* (nosotros diríamos, del fonético) y *dictio*, que remite a un estado inerte de la palabra, todavía no animada por ninguna relación, escapa al lógico de la lengua (correspondería a lo que llamamos la lexicografía); 2) el nivel de los *modi significandi* se alcanza cuando se opone a la designación un sentido intencional; en este nivel, la palabra, inerte en la *dictio*, es dotada de una relación, es aprehendida en tanto que «*constructibile*»: se la inserta en la unidad superior de la frase; corresponde entonces al gramático especulativo, al lógico de la lengua. Así, lejos de reprochar a los modistas, como algunas veces se hizo, el haber reducido la lengua a una nomenclatura, hay que felicitarlos por haber hecho todo lo contrario: para ellos, la lengua no comienza en la *dictio* ni en el *significatum*, es decir, en la palabra-signo, sino en el *consignificatum* o *constructibile*, es decir, en la relación, en el inter-signo: se le otorga un privilegio fundador a la sintaxis, a la flexión, a la rección, y no al semantema, en una palabra, a la estructuración, que sería quizá la mejor manera de traducir *modus significandi*. Hay, pues, cierto parentesco entre los modistas y ciertos estructuralistas modernos (Hjelmslev y la glosemática, Chomsky y la competencia): la lengua es una estructura, y esta estructura está de alguna manera «garantizada» por la estructura del ser (*modus essendi*) y por la del espíritu (*modus intelligendi*): existe una *grammatica universalis*; esto era nuevo, porque comúnmente se creía que había tantas gramáticas como lenguas: *Grammatica una et eadem est secundum substantiam in omnibus linguis, licet accidentaliter varietur. Non ergo grammaticus sed philosophus proprias naturas rerum diligenter considerans... grammaticam invenit.* (La gramática es una y la misma en cuanto a la sustancia en todas las lenguas, aunque puede variar accidentalmente. No es, pues, el gramático, sino el filósofo,

www.esnips.com/web/Lalia

quien, mediante el examen de la naturaleza de las cosas, descubre la gramática.)

*Logica (o Dialectica)*

A.6.9. *Studium* et *Sacerdotium*

La *Logica* domina en los siglos XII y XIII: desplaza a la *Rhetorica* y absorbe la *Grammatica*. En la primera mitad del siglo XII las escuelas de Chartres desarrollan sobre todo la enseñanza de la *Grammatica* (en el sentido amplio que hemos expuesto: es el *studium*, de orientación literaria; en el polo opuesto, la escuela de París desarrolla la filosofía teológica. París resulta vencedor frente a Chartres, el *sacerdotium* frente al *studium*: la *Grammatica* es absorbida por la *Logica*; esto va acompañado de un retroceso de la literatura pagana, de un gusto acentuado por la lengua vernácula, de una retirada del humanismo, de un desplazamiento hacia las disciplinas lucrativas (medicina, derecho). La *Dialectica* se alimentó inicialmente de los *Tópicos* de Cicerón y de la obra de Boecio, primer introductor de Aristóteles; y luego, en los siglos XII y XIII, después de la segunda entrada (masiva) de Aristóteles, de la totalidad de la lógica aristotélica relacionada con el silogismo dialéctico.[9]

A.6.10. La *disputatio*

La *Dialectica* es un arte del discurso viviente, del discurso entre dos. Este diálogo no tiene nada de platónico, no está en juego una sujeción por principio del amado al maestro; el diálogo es aquí agresivo, tiene por

9. Al indicar algunas fuentes antiguas de la Edad Media hay que recordar que el *fondo* intertextual «fuera de concurso», si es lícito decirlo así, es Aristóteles, y en cierto sentido, Aristóteles contra Platón. Platón fue transmitido parcialmente por san Agustín y alimentó, en el siglo XII, la Escuela de Chartres (escuela «literaria», opuesta a la Escuela de París, logicista y aristotélica) y la Abadía de Saint-Victor; sin embargo, en el siglo XIII, las únicas traducciones verdaderas son las del *Fedón* y el *Menón*, poco conocidas, por lo demás. En el siglo XV y en el XVI se produce una recia lucha contra Aristóteles, en nombre de Platón (Marsilio Ficino y Giordano Bruno). En cuanto a Aristóteles, entró en la Edad Media en dos oportunidades: una primera vez, en los siglos V y XIII. En el siglo IX todo Aristóteles había sido traducido al árabe; en el siglo XII se dispone de traducciones literales, sea del griego o del árabe: es la irrupción masiva de los *Analíticos II, Tópicos, Refutaciones, Física y Metafísica:* Aristóteles es cristianizado (santo Tomás). La tercera entrada de Aristóteles será la de su *Poética*, en el siglo XVI en Italia y en el siglo XVII en Francia.

www.esnips.com/web/Lalia

recompensa una victoria que no está predeterminada: es una batalla de silogismos, Aristóteles escenificado por dos rivales. De esta manera, la *Dialéctica* se confundió finalmente con un ejercicio, un modo de exposición, una ceremonia, un deporte, la *disputatio* (que se podría denominar: coloquio de opositores). El procedimiento (o el protocolo) es el del *Sic et Non*: acerca de una cuestión se reúnen los testimonios contradictorios; el ejercicio pone cara a cara un oponente y un opositor; el opositor es de ordinario el candidato: responde a las objeciones opuestas por el oponente; como en los concursos del Conservatorio, el oponente cumple un papel: es un camarada o es designado de oficio; se enuncia la tesis, el oponente expone el contra (*sed contra*), el candidato responde (*respondeo*): la conclusión es enunciada por el maestro, que preside. La *disputatio* lo invade todo,[10] es un deporte: los maestros disputan entre ellos delante de los estudiantes una vez por semana; los estudiantes disputan cuando tienen que rendir examen. Se argumenta después de haber pedido autorización mediante un gesto al maestro-presidente (en Rebelais hay un eco paródico de estos gestos). Todo esto está codificado, ritualizado en un tratado que reglamenta minuciosamente la *disputatio*

10. La muerte en la cruz es asimilada al libreto de la *Disputatio* (algunos considerarán aún sacrílega esta reducción de la Pasión a un ejercicio escolar; otros, en cambio, admirarán la libertad de espíritu de la Edad Media, que no imponía ningún tabú al drama del intelecto): *Circa tertiam vel sextam ascendunt magistri [in theologia] cathedram suam ad disputandum et querunt unam questionem. Cui questioni respondet unus assistentium. Post cujus responsionem magister determinat questionem, et quando vult ei defferre et honorem facere, nihil aliud determinat quam quod dixerat respondens. Sic fecit hodie Christus in cruce, ubi ascendit ad disputandum; et proposuit unam questionem Deo Patri: Eli, Eli, lamma sabchtani; Deus, Deus meus, quid me dereliquisti? Et Pates respondit: Ha, Fili mi, opera manuum tuarum ne despicias: non enim Pater redemit genus humanum sine te. Et ille respondens ait: Ha, Pater, bene determinasti questionem meam. Non determinabo eam post responsionem tuam. Non sicut ego volo, sed sicut tu vis. Fiat voluntas tua.* (Hacia la tercera o la sexta hora los maestros [en teología] suben a la cátedra para disputar y proponen una cuestión. A esta cuestión responde uno de los asistentes. Después de esta respuesta, el maestro concluye la cuestión, y cuando quiere conferirle un honor, no responde otra cosa que lo dicho por el respondiente. Así hizo un día Cristo en la cruz, a la que había subido para disputar, cuando propuso al Padre una pregunta: «Eli, Eli, lamma sabachtani?» (Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?) Y el Padre le respondió: «Hijo mío, no menosprecies las obras de tus manos, porque el Padre no ha podido rescatar sin ti al género humano.» Y Cristo respondió: «Padre mío, has concluido bien mi cuestión. Después de tu respuesta, no la concluiré yo», etcétera.)

www.esnips.com/web/Lalia

para impedir que la discusión se descarríe: el *Ars obligatoria* (siglo XV). El material temático de la *disputatio* proviene de la parte argumentativa de la retórica aristotélica (a través de los *Tópicos*); abarca *insolubilia*, proposiciones muy difíciles de demostrar; *impossibilia*, tesis que parecen imposibles a todos; *sophismata*, clichés y paralogismos, que sirven mayormente a las *disputationes*.

A.6.11. Sentido neurótico de la *disputatio*

Si se quisiera evaular el sentido neurótico de tal ejercicio, habría que remontarse sin duda a la *makhe* de los griegos, esa especie de sensibilidad conflictiva que hace intolerable al griego (y luego al occidental) *cualquier reducción a la contradicción del sujeto consigo mismo*: basta arrinconar a un rival hasta que se contradiga a sí mismo para *reducirlo*, eliminarlo, anularlo: Calicles (en el *Gorgias*) deja de responder para no contradecirse. El silogismo es el arma por antonomasia que permite esta *liquidación*, es el cuchillo imposible de herir y que hiere: ambos disputadores son dos verdugos que intentan castrarse uno al otro (de ahí el episodio mítico de Abelardo, el castrador castrado). Por su excesiva vivacidad, la explosión neurótica tuvo que ser codificada, la herida narcisista tuvo que ser restringida: la lógica fue transformada en deporte (como se transforma actualmente en «fútbol» el potencial conflictivo de tantos pueblos, preferentemente subdesarrollados u oprimidos): es la *erística*. Pascal vio el problema: quiere evitar poner al otro en contradicción radical consigo mismo, quiere «reprenderlo» sin herirlo de muerte, mostrarle que sólo hace falta «completar» (y no renegar). La *disputatio* ha desaparecido, pero el problema de las *reglas* (lúdicas, ceremoniales) del juego verbal subsisten: ¿cómo disputamos actualmente en nuestros coloquios, nuestras asambleas, nuestras conversaciones y hasta en las «escenas» de la vida privada? ¿Hemos arreglado cuentas con el silogismo (aun disfrazado)? Sólo una análisis del discurso intelectual podrá algún día responder con precisión.[11]

A.6.12. Reestructuración del *Trivium*

Se ha visto que las tres artes liberales libraban entre ellas una lucha por la preeminencia (en beneficio final de la *Logica*): lo verdaderamente

11. Charles Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, París, PUF, 1958 (2 vol.)

www.esnips.com/web/Lalia

significativo es el sistema del *Trivium*, en sus fluctuaciones. Los contemporáneos tuvieron conciencia de ello: algunos intentaron reestructurar a su manera la cultura hablada en su conjunto. Hugo de Saint-Victor (1096-1141) opone a las ciencias teóricas, prácticas y mecánicas, las ciencias lógicas: la *Logica* abarca el *Trivium* en su totalidad: es toda la ciencia del lenguaje. San Buenaventura (1221-1274) intenta convertir en disciplina todos los conocimientos sometiéndolos a la Teología; en particular, la *Logica*, o la ciencia de la interpretación, comprende la *Grammatica* (expresión); la *Dialectica* (educación) y la *Rhetorica* (persuasión); una vez más, aun cuando sea para oponer la naturaleza a la gracia, el lenguaje absorbe la totalidad de lo mental. Pero sobre todo (porque esto prepara el porvenir), desde el siglo XII, algo, que es preciso denominar las *Letras*, se separa de la filosofía; para Juan de Salisbury, la *Dialectica* opera en todas las disciplinas cuyo resultado es abstracto; la *Rethorica*, por el contrario, recoge lo que no quiere recoger la *Dialectica*: es el campo de la *hipótesis* (en la antigua retórica la hipótesis se opone a la tesis como lo contingente a lo general),[12] es decir todo lo que implica circunstancia concretas (¿quién? ¿qué? ¿cuándo?, ¿por qué? ¿cómo?); de esta manera aparece una oposición que tendrá una gran fortuna mítica (todavía subsiste): la de lo concreto y lo abstracto: las letras (hablando de la *Rhetorica*) serán concretas; la filosofía (partiendo de la *Dialectica*) será abstracta.

### A.7. *Muerte de la retórica*

#### A.7.1. La tercera entrada de Aristóteles, la *Poética*

Se ha visto que Aristóteles había entrado en Occidente dos veces: una vez en el siglo VI a través de Boecio y otra en el siglo XII a través de los árabes. Entra una tercera vez: mediante su *Poética*. Esta *Poética* es poco conocida en la Edad Media, salvo mediante compendios deformadores, pero en 1498 aparece en Venecia la primera traducción latina hecha sobre el original; en 1503, la primera edición en griego; en 1550, la *Poética* de Aristóteles es traducida y comentada por un grupo de eruditos italianos (Castelvetro, Scaliger —de origen italiano— y el obispo Veda). En Francia, el texto mismo es poco conocido: irrumpe mediante el italianismo del siglo XVII; la generación de 1630 congrega devotos de Aristóteles: la poética aporta al clacisismo francés su elemento princi-

12. Véase más adelante, B.1.25.

www.esnips.com/web/Lalia

pal: una teoría de lo verosímil; es el código de la «creación» literaria, cuyos teóricos son los autores, los críticos. La retórica, que tiene precisamente por objeto el «escribir bien», el estilo, está circunstancia a la enseñanza, donde, por lo demás, triunfa: es el dominio de los profesores (jesuitas).

A.7.2. Triunfante y moribunda

La retórica triunfa: reina en la enseñanza. La retórica está moribunda: reducida a ese sector, cae poco a poco en un gran descrédito intelectual. Este descrédito es generado por la promoción de un valor nuevo, la evidencia (de los hechos, las ideas, los sentimientos) que se basta a sí misma prescindiendo del lenguaje (o creyendo prescindir), o que por lo menos, pretende no servirse ya de él más que como de un *instrumento*, de una mediación, de una expresió. Esta «evidencia» toma, a partir del siglo XVI, tres direcciones: una evidencia personal (en el protestantismo), una evidencia racional (en el cartesianismo), una evidencia sensible (en el empirismo). La retórica, si se la tolera, (en la enseñanza jesuítica) no es ya una lógica, sino solamente un *color*, un ornamento, que se vigila muy de cerca en nombre de lo «natural». Sin duda existía ya en Pascal cierta postulación de este nuevo espíritu, puesto que es a él a quien se debe la antirretórica del humanismo moderno; lo que Pascal exige es una retórica (un arte de persuadir) mentalista, sensible, como por instinto, a la complejidad de las cosas (a la «delicadeza»); la elocuencia consiste no en aplicar al discurso un código exterior sino en tomar conciencia del pensamiento que nace en nosotros, de manera tal que podamos reproducir ese movimiento cuando hablamos al otro, arrastrándolo de esa manera hacia la verdad, como si él, por sí mismo, la descubriera; el *orden* del discurso no tiene caracteres intrínsecos (claridad o simetría); depende de la naturaleza del pensamiento, a la cual, para ser «recto», tiene que ajustarse el lenguaje.

A.7.3. La enseñanza jesuítica de la retórica

A finales de la Edad Media, como se ha visto, la enseñanza de la retórica fue sacrificada un poco; subsistió sin embargo en algunos colegios de estudiantes, en Inglaterra y en Alemania. En el siglo XVI esta herencia se organiza, adopta una forma estable, inicialmente en la escuela Saint-Jérôme, fundada en Lieja por los jesuitas. Ese colegio es

www.esnips.com/web/Lalia

imitado en Estrasburgo y Nimes: con ello queda fijada la forma de la enseñanza en Francia durante tres siglos. Cuarenta colegios siguen muy pronto el modelo jesuita. La enseñanza impartida en ellos es codificada en 1586 por un grupo de seis jesuitas: es la *Ratio Studiorum*, adoptada en 1600 por la Universidad de París. Esta *Ratio* consagra la preponderancia de las «humanidades» y de la retórica latina; invade toda Europa, pero su mayor éxito es en Francia; la fuerza de esta nueva *Ratio* proviene, sin duda, de que en la ideología que ella legitima hay una identidad entre una disciplina escolar, una disciplina de pensamiento y una disciplina de lenguaje. Dentro de esta enseñanza humanística, la retórica es la materia noble que todo lo domina. Los únicos premios escolares son los premios de retórica, de traducción y de memoria, pero el premio de retórica, otorgado mediante un concurso especial, designa al mejor alumno, que desde entonces es denominado el *imperator* o *tribunus* (no olvidemos que la palabra es un poder, e incluso un poder político). Hasta alrededor de 1750, fuera de las ciencias, la elocuencia constituye el único prestigio; es esa época del ocaso jesuítico, la retórica es revivida un poco por la masonería.

### A.7.4. Tratados y manuales

Los códigos de retórica son innumerables, por lo menos hasta fines del siglo XVIII. Muchos están escritos en latín; son manuales escolares redactados por jesuitas, especialmente los de los padres Núñez, Susius y Suárez. La *Institución* del padre Nuñez, por ejemplo, abarca cinco libros: ejercicios preparatorios; las tres partes principales de la retórica (la invención, la disposición, el estilo) y una parte moral (la sabiduría). Sin embargo, las retóricas escritas en lengua vernácula se multiplican (sólo se citarán aquí las francesas). A fines del siglo XV las retóricas son sobre todo poéticas (artes de versificar, o artes de la Segunda Retórica; merecen citarse: Pierre Fabri, *Grand et Vrai Art de Pleine Rhétorique* (seis ediciones de 1521 a 1544) y Antoine Foclin (Fouquelin), *Rhétorique française* (1555), que incluye una clasificación clara y completa de las figuras. En el siglo XVII y en el XVIII, hasta 1830, dominan los tratados de retórica; estos tratados presentan en general: 1) la retórica paradigmática (las «figuras»); 2) la retórica sintagmática (la «construcción oratoria»); estas dos bisagras son necesarias y complementarias, hasta el punto de que un *digest* comercial de 1806 reúne a los dos retóricos más

www.esnips.com/web/Lalia

célebres: las Figuras, escrito por Dumarsais, y la construcción oratoria, por Du Batteaux. Citemos los más conocidos de estos tratados. Para el siglo XVII es sin duda la *Rhétorique* del P. Bernard Lamy (1675); es un tratado completo de la palabra, útil «no solamente en las escuelas, sino en todos los momentos de la vida, *cuando se compra, cuando se vende*»; se basa, evidentemente, sobre el principio de la exterioridad del lenguaje y del pensamiento: uno tiene una «imagen» en el espíritu y pasa a «traducirlo» con palabras. En el siglo XVIII, el tratado más célebre (y por otra parte el más inteligente) es el de Dumarsais (*Traité des Tropes*, 1730); Dumarsais, que en vida había sido pobre y no había logrado el éxito, frecuentó el círculo irreligioso de D'Holbach y fue enciclopedista; su obra, más que una retórica, es una lingüística del cambio de sentido de las palabras. A fines del siglo XVIII se publican todavía muchos tratados clásicos, absolutamente indiferentes a las conmociones y las transformaciones revolucionarias (Blair, 1783; Gaillard, 1807: *la Rhétorique des demoiselles*; Fontanier, 1827, reeditado y presentado recientemente por G. Genette). En el siglo XIX, la retórica sobrevive sólo artificialmente, bajo la protección de los reglamentos oficiales; el título mismo de los tratados y manuales se altera de una manera significativa: el 1881, F. de Caussade, *Rhétorique et Genres Littéraires;* 1889, Prat, *Elements de Rhétorique et de Littérature:* la literatura paga todavía derechos de aduana a la retórica antes de ahogarla por completo; pero la retórica, agonizante, sufre la competencia de las «psicologías del estilo».

A.7.5. Fin de la retórica

Sin embargo, afirmar que la retórica *está muerta* sería poder precisar por qué ha sido reemplazada, y que, como se ha visto ampliamente en este recorrido diacrónico, la retórica tiene que ser leída siempre dentro del juego estructural de sus vecinas (gramática, lógica, poética, filosofía): lo históricamente significativo es el juego del sistema, no de cada una de sus partes en sí misma. Respecto de este problema, se señalarán para terminar, algunas orientaciones para la investigación ulterior: 1) habría que hacer la lexicología actual de la palabra: ¿en dónde se emplea? Algunas veces recibe todavía contenidos originales, interpretaciones personales, provenientes de escritores, no de retóricos (Baudelaire y la retórica profunda, Valéry, Paulhan); pero ante todo habría que reorganizar el campo conceptual de sus connotaciones:

www.esnips.com/web/Lalia

peyorativas,[13] analíticas,[14] revalorizadoras,[15] para trazar el proceso ideológico de la retórica antigua; 2) en la enseñanza, el fin de los tratados de retórica, es como sucede siempre en este caso, difícil de fechar; en 1926 un jesuita de Beirut escribía todavía un curso de retórica en árabe; en 1938, un belga, M. J. Vuillaume, publica todavía un manual de retórica, y las clases de retórica y retórica superior han desaparecido hace muy poco tiempo; 3) ¿en qué exacta medida y con qué reservas la ciencia del lenguaje se ha hecho cargo del campo de la antigua retórica? Hubo, inicialmente, el paso a una psicoestilítica (o estilística de la expresividad),[16] pero, en la actualidad, ¿a qué ha quedado reducido el mentalismo lingüístico? De toda la retórica, Jakobson no ha conservado más que dos figuras, la metáfora y la metonimia, para hacer de ellas el emblema de los dos ejes del lenguaje: a juicio de algunos, el formidable trabajo de clasificación llevado a cabo por la retórica antigua es aún utilizable, sobre todo si se aplica a campos marginales de la comunicación o de la significación, como la imagen publicitaria, [17] donde no ha sido utilizado todavía. De todas maneras, estas evaluaciones contradictorias muestras bien la ambigüedad actual del fenómeno retórico: prestigioso objeto de inteligencia y de penetración, grandioso sistema que toda una civilización, en su amplitud extrema, puso a punto para clasifi-

13. (La sofística del *no* en los místicos: «Para estar en todo, cuídate de no aferrarte a nada en nada».) «Por una paradoja fácilmente explicable, esta lógica destructiva agrada a los conservadores: es porque resulta inofensiva: al abolir *todo*, no afecta a *nada*. Privada de eficacia, no es, en el fondo, más que una retórica. Algunos estados de alma falseados, algunas operaciones efectuadas sobre el lenguaje, no es esto lo que cambiará el curso del mundo». (Sartre, *Saint-Genet*, pág. 191.)

14. J. Kristeva, *Semeiotiké*, Paris, Editions du Seuil, 1969. [Colección «Points» 1978.] (Trad. cast.: *Semiótica*,Madrid, Fundamentos, 1981[2].)

15. *Rhétorique générale*, por el Grupo $\mu$, Paris, Larousse, 1970. [Editions du Seuil, colección «Points», 1982.] (Trad. cast.: *Retórica general*, Barcelona, Paidós 1987.)

16. «La desaparición de la retórica tradicional ha creado un vacío en las humanidades, y la estilística ha recorrido ya un largo camino para llenar ese vacío. De hecho, no sería del todo falso si se describiera la estilística como una «nueva retórica», adaptada a los modelos y las exigencias de los estudios modernos de lingüística y literatura» (S. Ullmann, *Language and Style*, pág. 130). (Trad. cast.: *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1973.)

17. Véase en especial: Jacques Durand, «Rhétorique et image publicitaire», *Communications*, n. 15, 1970.

www.esnips.com/web/Lalia

car, es decir, para pensar su lenguaje, instrumento de poder, sede de conflictos históricos cuya lectura es apasionante cuando, precisamente, se sitúa de nuevo este objeto en la historia múltiple en la que se desarrolló; pero objeto ideológico también, que cae en la ideología por la preeminencia de esa «otra cosa» que la reemplazó y que obliga actualmente a una indispensable distancia crítica.

## B. La red

### B.0.1. La exigencia de clasificación

Todos los tratados de la Antigüedad, sobre todo los postaristotélicos, muestran una obsesión por la clasificación (el término mismo de *partitio oratoria* lo atestigua): la retórica se presenta abiertamente como una clasificación (de materiales, de reglas, de partes, de géneros, de estilos). La clasificación misma es objeto de un discurso: anuncio del plan del tratado, discusion minuciosa de la clasificación propuesta por los predecesores. La pasión por la clasificación parece siempre bizantina a quien no participa de ella: ¿por qué discutir tan acerbamente el lugar de la *propositio*, colocada unas veces al final del exordio, otras al final de la *narratio*? Sin embargo, la mayoría de las veces, y esto es normal, la opción taxonómica implica una opción ideológica: hay siempre algo en juego al tratar el lugar de las cosas: *dime cómo clasificas y te diré quién eres*. Es imposible adoptar, como lo haremos aquí, para fines didácticos, una clasificación única, canónica, que «olvidará» voluntariamente las numerosas variaciones de las que ha sido objeto el plan de la *tekhnē rhētorikē*, sin decir una palabra, primeramente, sobre esas variaciones.

### B.0.2. Los puntos de partida de la clasificación

La exposición de la retórica se ha hecho esencialmente con tres puntos de partida diferentes (estoy simplificando): 1) Para Aristóteles el punto de partida es la *tekhnē* (institución especulativa de un poder para producir lo que puede existir o no); la *tekhnē* (*rhētorikē*) genera cuatro tipos de operaciones, que son las partes del *arte* retórica (pero no las del discurso, de la *oratio*): *a) pisteis*, el establecimiento de las «pruebas» (*inventio*); *b) taxis*, la colocación de esas pruebas a lo largo del discurso de acuerdo con cierto orden (*dispositio*); *c) lexis*, la formulación verbal (en el nivel de la oración) de los argumentos (*elocutio*); *d) hupókrisis*, la escenificación del discurso por medio de un orador que se convierte en

www.esnips.com/web/Lalia

actor teatral (*actio*). Estas cuatro operaciones se examinan tres veces (por lo menos en lo que se refiere a la *inventio*): desde el punto de vista del emisor del mensaje, desde el punto de vista de su destinatario, desde el punto de vista del mensaje mismo.[18] Atendiéndose a la noción de *tekhnē* (es un poder), el enfoque aristotélico coloca en primer lugar la *estructuración* del discurso (operación activa) y relega al segundo plano su estructura (el discurso como producto). 2) Para Cicerón, el punto de partida es la *doctrina dicendi*, es decir, no ya una *tekhnē* especulativa, sino un saber enseñado para fines prácticos; la *doctrina dicendi*, desde el punto de vista taxonómico, genera: *a)* una energía, un trabajo, *vis oratoris*, del que dependen las operaciones previstas por Aristóteles; *b)* un producto, o si se prefiere, una forma, la *oratio*, a la que se refieren las partes extensivas de las que está compuesta; *c)* un tema o, si se prefiere, un contenido (un tipo de contenido), la *quaestio*, del cual dependen los géneros de discursos. Es así como se esboza cierta autonomía de la obra respecto del trabajo que la produjo. 3) Conciliador y pedagogo, Quintiliano combina Aristóteles y Cicerón; su punto de partida es ciertamente la *tekhnē*, pero una *tekhnē* práctica y pedagógica, no especulativa; comprende: *a)* las operaciones (*de arte*), que son las de Aristóteles y Cicerón; *b)* el operador (*de artifice*); *c)* la obra misma (*de opere*) (estos dos últimos temas son comentados, pero no subdivididos).

B.0.3. El riesgo de la clasificación: el lugar del plan

Es posible situar con precisión la apuesta que se arriesga mediante estas variaciones taxonómicas, por mínimas que parezcan: es el lugar del lugar, de la *dispositio*, del orden de las partes del discurso: ¿a qué referirla, esta *dispositio*? Dos opiniones son posibles; o se considera el plan como un «poner en orden» (y no como un orden ya dado), como un acto creativo de distribución de los materiales, en una palabra, como un trabajo, una estructuración, y se lo identifica entonces con la preparación del discurso; o bien se toma el plan en su estado de producto, de estructura fija, y se lo identifica entonces con la obra, la *oratio*; o bien es un *dispatching* de materiales, una distribución, o bien es un casillero, una forma estereotipada. En una palabra: el orden, ¿es activo, creador, o pasivo, creado? Cada opción ha tenido sus representantes, que la han llevado al límite; algunos identifican la *dispositio* con la *probatio* (descu-

18. Véase, A.4.2.

www.esnips.com/web/Lalia

brimiento de las pruebas); otros la vinculan con la *elocutio*: es una simple forma verbal. Es conocida la importancia que cobró este problema en el umbral de los tiempos modernos: en el siglo XVI Ramus, violentamente antiaristotélico (la *tekhnē* es una sofisticación contraria a la naturaleza), separa radicalmente la *dispositio* de la *inuentio*: el orden es independiente del descubrimiento de los argumentos: *en primer lugar*, la búsqueda de los argumentos, *luego* su agrupamiento, llamado *método*. En el siglo XVIII, los golpes decisivos contra la retórica decadente fueron aplicados precisamente contra la codificación del plan, de la *dispositio*, tal como había terminado por concebirla una retórica del producto (y no de la producción): Descartes descubre la coincidencia de la invención y del orden, no ya en los retóricos, sino en los matemáticos; y para Pascal el orden tiene un valor creativo, basta para fundar la novedad (ésta no puede surgir de un casillero ya construido, exterior y precedente): «Que no se diga que no he dicho nada nuevo: la disposición de las materias es nueva» La relación entre el *orden de invención* (*dispositio*) y el *orden de presentación* (*ordo*), y especialmente el alejamiento y la orientación (contradicción, inversión) de los dos órdenes paralelos tiene siempre, por consiguiente, un alcance teórico: es toda una concepción de la literatura lo que está en juego cada vez, como atestigua el análisis ejemplar que Poe hizo de su propio poema «El cuervo»: partiendo, para escribir la obra, *de lo último aparentemente recibido por el lector* (recibido como «ornamento»), a saber, el efecto melancólico del *nevermore (e/o)*, para remontarse de allí hasta la invención de la historia y de la forma métrica.

### B.0.4. La máquina retórica

Si, olvidando la controversia, o por lo menos optando decididamente por el punto de partida aristotélico, se suprimen de alguna manera las subclasificaciones de la retórica antigua, se obtiene una distribución canónica de las distintas partes de la *tekhnē*, una red, un árbol, o más bien una gran liana que desciende de nivel en nivel, unas veces dividiendo un elemento genérico, otras veces reuniendo las partes esparcidas. Esta red es un *montaje*. Uno piensa en Diderot y en la máquina de hacer medidas: «se la puede considerar como un solo y único razonamiento, cuya conclusión es la fabricación de la obra...» En la máquina de Diderot, lo que se mete al comienzo es el material textil, lo que se encuentra a la salida son medias. En la «máquina» retórica lo que se

www.esnips.com/web/Lalia

introduce al comienzo, emergiendo apenas de la afasia nativa, son los fragmentos brutos de razonamientos, hechos, un «tema»; lo que se encuentra al final es un discurso completo, estructurado, construido enteramente para la persuasión.

B.0.5. Las cinco partes de la *tekhnē rhetorikē*

Nuestra línea de partida estará constituida, pues, por las diferentes operaciones madres de la *tekhnē* (se comprende por lo que precede que identificaremos el orden de las partes, la *dispositio*, con la *tekhne*, no con la *oratio:* es lo que hizo Aristóteles). En su máxima extensión, la *tekhnē rhetorikē* comprende cinco *operaciones* principales; hay que insistir en la naturaleza *activa, transitiva, programática y operativa* de estas divisiones; no se trata de elementos de una estructura sino de actos de una articulación progresiva, como bien muestra la forma verbal (mediante verbos) de las definiciones [véase la tabla más adelante].

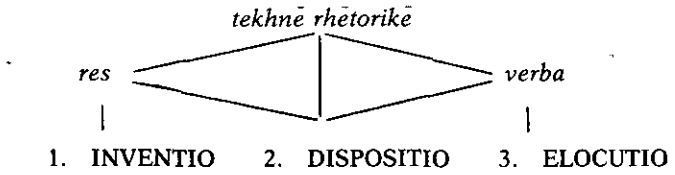
Las tres primeras operaciones son las más importantes (*Inuentio, Dispositio, Elocutio)*; cada una sustenta una red amplia y sutil de nociones, y todas han alimentado la retórica más allá de la Antigüedad (sobre todo la *Elocutio*). Las dos últimas (*Actio y Memoria*) fueron sacrificadas muy pronto, desde que la retórica dejó de versar solamente sobre los discursos orales (declamados) de abogados o estadistas, o de «conferenciantes» (género epidíctico) para ocuparse casi exclusivamente de las

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. | INVENTIO<br>*Héuresis* | *invenire quid dicas* | encontrar qué decir |
| 2. | DISPOSITIO<br>*Taxis* | *inventa disponere* | poner en orden lo que se ha encontrado |
| 3. | ELOCUTIO<br>*Lexis* | *ornare verbis* | agregar el ornamento de las palabras, de las figuras |

www.esnips.com/web/Lalia

| | | | |
|---|---|---|---|
| 4. | ACTIO<br>*Hypókrisis* | *agere et pronuntiare* | recitar el discurso como un actor: gestos y dicción |
| 5. | MEMORIA<br>*Mneme* | *memoriae mandare* | aprender de memoria |

«obras» (escritas). Es indudable, sin embargo, que estas dos partes presentan un gran interés: la primera (*Actio*) porque remite a una dramaturgia de la palabra (es decir, a una histeria y a un ritual); la segunda, porque postula un nivel de estereotipos, un intertextual fijo, transmitido mecánicamente. Pero como estas dos operaciones están ausentes de la obra (opuesta a la *oratio*) y como, aun entre los antiguos, no dieron lugar a ninguna clasificación (sino solamente a breves comentarios) las eliminaremos aquí de la máquina retórica. Nuestro árbol, por consiguiente, comprenderá tres cepas: 1) *Inuentio;* 2) *Dispositio;* 3) *Elocutio.* Precisemos sin embargo que entre el concepto de *tekhnē* y el de los tres puntos de partida se interpone todavía un plano: el de los materiales «sustanciales» del discurso: *Rest et Verba.* No pienso que haya que traducir simplemente por cosas y palabras. *Res,* dice Quintiliano, son *quae significantur,* y *Verba: quae significant;* en conclusión, en el nivel del discurso, los significados y los significantes. *Res* es lo que ya está comprometido con el sentido, constituido desde el comienzo en materiales de significación; *Verbum* es la forma que va ya a buscar el sentido para realizarlo. Lo que interesa es el paradigma *res/verba,* es la relación, la complementariedad, el intercambio, no la definición de cada término. Como la *Dispositio* versa a la vez sobre los materiales (*res*) y sobre las formas discursivas (*verba*), el primer punto de partida de nuestro árbol, el primer escorzo de nuestra máquina tiene que inscribirse así:




www.esnips.com/web/Lalia

B.1. La *inventio*

B.1.1. Descubrimiento y no invención

La *inventio* remite menos a una invención (de los argumentos) que a un descubrimiento: todo existe ya, lo único necesario es encontrarlo: es una noción más «extractiva» que «creativa». Esto se ve corroborado por la designación de un «lugar» (la tópica) de donde se pueden extraer los argumentos y a donde hay que irlos a buscar: la *inventio* es una camino (*via argumentorum*). Esta idea de la *inventio* implica dos sentimientos: por una parte, una confianza muy segura en el poder de un método, de un camino: si se arroja la red de las formas argumentativas sobre el material con una buena técnica, hay la seguridad de obtener el material para una excelente discurso; por otra parte, la convicción de que lo espontáneo, lo ametódico no rinde nada: al poder de la palabra final corresponde una nada de la palabra original; el hombre no puede hablar si no ha dado a luz su palabra, y para este dar a luz hay una *tekhnē* particular, la *inventio*.

B.1.2. Convencer/conmover

De la *inventio* parten dos grandes vías, una lógica, otra psicológica: *convencer* y *conmover*. Conmover (*fidem facere*) requiere un apartado lógico o pseudológico que se denomina en conjunto la *probatio* (dominio de las «pruebas»): mediante el razonamiento, se trata de introducir una violencia justa en el espíritu del oyente, cuyo carácter, las disposiciones psicológicas, no se tienen entonces en cuenta: las pruebas tienen su fuerza propia. *Conmover (animos impellere)* consiste, por el contrario, en pensar el mensaje probatorio no en sí mismo sino según su destino, el humor de quien debe recibirlo, en movilizar pruebas subjetivas, morales. Descenderemos inicialmente el largo camino de la *probatio (convencer)*, para retornar luego al segundo término de la dicotomía que tomamos como punto de partida *(conmover)*. Todos estos «descensos» serán recogidos gráficamente, bajo la forma de árbol, en un anexo.

B.1.3. Pruebas técnicas y pruebas extratécnicas

*Pisteis*, ¿las pruebas? Retendremos el término por costumbre, pero tiene entre nosotros una connotación científica cuya ausencia misma es la que define las *pisteis* retóricas. Sería mejor decir: razones convincentes, vías de persuasión, medios para obtener crédito, mediadores de

www.esnips.com/web/Lalia

confianza (*fides*). La división binaria de las *pisteis* es célebre; hay razones que son ajenas a la *tekhnē (pisteis átekhnoi)* y razones que forman parte de la técnica (*pisteis éntekhnoi*), en latín: *probationes inartificiales/ artificiales;* en francés (B. Lamy): *extrinsèques/intrinsèques [extrínsecas/ intrínsecas].* Esta oposición no es difícil de comprender, si tenemos presente qué es una *tekhnē:* una institución especulativa de los medios de producir lo que puede existir o no, es decir, lo que no es científico (necesario) ni natural. Las pruebas ajenas a la *tekhnē* son, pues, las que se escapan a la libertad de crear el objeto contingente; se encuentran fuera del orador (el operador de la *tekhnē*); son razones inherentes a la naturaleza del objeto. Las pruebas que forman parte de la técnica dependen, por el contrario, del poder de raciocinio del orador.

B.1.4. Pruebas ajenas a la *tekhnē*

¿Qué poder tiene el orador sobre las pruebas *átekhnoi*? No puede conducirlas (inducir o deducir); lo único que puede, ya que son «inertes» de por sí, es ordenarlas, hacerlas valer mediante una disposición metódica ¿Cuáles son estas pruebas? Son fragmentos de lo real que pasan directamente a la *dispositio* mediante un simple «hacer valer», no mediante una transformación; o también: son elementos del «expediente» que no pueden inventarse (deducirse) y que son aducidos por la causa misma, por el cliente (nos encontramos por el momento en lo puramente judicial). Tales pruebas *átekhnio* se clasifican de la manera siguiente: 1) *praeiudicia*, las sentencias anteriores, la jurisprudencia (el problema consiste en excitarlas sin atacarlas frontalmente); 2) los *rumores*, el testimonio público, el *consensus* de toda la ciudad; 3) las confesiones obtenidas mediante torturas (*tormenta, quaesita*); respecto de la tortura no existe ningún sentimiento moral, sino un sentimiento social: la Antigüedad reconocía el derecho de torturar a los esclavos, no a los hombres libres; 4) los documentos (*tabulae*): contactos, acuerdos, transacciones entre particulares, hasta las relaciones forzadas (violación, asesinato, bandidaje, afrentas); 5) el juramento (*iusiurandum*): es el elemento de todo un juego de combinatoria, de una táctica, de un lenguaje: se puede aceptar, negarse a jurar, se acepta o se rechaza el juramento del otro, etcétera; 6) los testimonios (*testimonia*): son esencialmente, por lo menos para Aristóteles, los testimonios nobles, procedentes de los poetas antiguos (Solón que cita a Homero para justificar las pretensiones de Atenas

www.esnips.com/web/Lalia

sobre Salamina), proverbios, dichos de contemporáneos; se trata más bien de «citas».

B.1.5 Sentido de los *átekhnoi*

Las pruebas «extrínsecas» son del género judicial (los *rumores* y los *testimonia* pueden servir para el deliberativo y para el epidíctico), pero se puede imaginar que sirven también, en el orden privado, para juzgar una acción, saber si hay que encomiar, etcétera. Eso es lo que hacer Lamy. A esto se debe que estas pruebas extrínsecas puedan alimentar representaciones científicas (novela, teatro); hay que tener cuidado sin embargo en no confundirlas con los *indicios*, que forman parte del razonamiento; se trata solamente de elementos de un expediente que procede del exterior, de una real ya institucionalizado; en literatura estas pruebas servían para componer *novelas-dossiers* (se han encontrado algunas), que renunciarían a toda escritura conexa, a toda representación seriada y no darían más que fragmentos de lo real ya constituido en lenguaje por la sociedad. Tal es, precisamente, el sentido de los *átekhnoi*: son elementos constituidos del lenguaje social que entran directamente en el discurso, sin ser transformados mediante ninguna operación técnica del orador, del autor.

B.1.6. Pruebas que forman parte de la *tekhnē*

A esos fragmentos del lenguaje social proporcionados directamente, en estado bruto (salvo en lo que se refiere a poner de relieve el valor de un argumento), se oponen los *razonamientos*, los cuales, ellos sí, dependen totalmente de la capacidad del orador (*pisteis éntekhnoi*). *Entekhnos* quiere decir aquí que es el producto de una *práctica* del orador, porque el material es transformado en fuerza persuasiva mediante una operación lógica. Esta operación, hablando rigurosamente, es doble: inducción y deducción. Las *pisteis éntekhnoi* se dividen, por consiguiente, en dos tipos: 1) el *exemplum* (inducción); 2) el *entimema* (deducción); se trata evidentemente de una inducción y una deducción no científicas, sino simplemente «públicas» (para el público). Estos dos caminos son obligatorios: todos los oradores, para producir la persuasión, demuestran mediante ejemplos o entimemas; no existe un modo distinto de hacerlo (Aristóteles). Sin embargo, se introdujo una especie de diferencia, casi estética, una diferencia de estilo, entre el ejemplo y el entimema: el *exemplum* produce una persuasión más suave, mejor apre-

www.esnips.com/web/Lalia

ciada por el vulgo; es una fuerza luminosa, que halaga al placer que es inherente a toda comparación; el entimema, más poderoso, más vigoroso, produce una fuerza violenta, perturbadora, se beneficia con la fuerza del silogismo; lleva a cabo un verdadero rapto: es la prueba, en toda la fuerza de su pureza, de su esencia.

B.1.7. El *exemplum*

El *exemplum (paradeigma)* es la inducción retórica: se procede de algo particular a otra cosa particular mediante la cadena implícita de lo general: de un objeto se infiere la clase, luego de esta clase se infiere, descendiendo en generalidad, un nuevo objeto.[19] El *exemplum* puede tener cualquier dimensión: puede ser una palabra, un hecho, un conjunto de hechos y el relato de esos hechos. Es una similitud persuasiva, un argumento por analogía: para encontrar buenos *exempla* hay que tener el don de ver las analogías, como también, por supuesto, los contrarios;[20] como su nombre griego indica, está situado del lado de lo paradigmático, de lo metafórico. Desde Aristóteles, el *exemplum* se divide en real y ficticio; el ficticio se divide en *parábola y fábula*; lo *real* cubre los ejemplos históricos, pero también los mitológicos, por oposición no a lo imaginario sino a lo que uno inventa, la *parábola* es una comparación breve,[21] la *fábula (logos)*, un conjunto de acciones. Esto indica la naturaleza narrativa del *exemplum*, que se ampliará históricamente.

B.1.8. La figura ejemplar: la *imago*

A comienzos del siglo I a.C. aparece una nueva forma de *exemplum*: el personaje ejemplar *(eikón, imago)* designa la encarnación de una virtud en una figura: *Cato illa virtutum viva imago* (Cicerón). Se establece un

19. Ejemplo de *exemplum* presentado por Quintiliano: «Dos flautistas que se habían retirado de Roma fueron llamados nuevamente mediante un decreto del Senado; con tanta mayor razón hay que hacer volver a grandes ciudadanos que habían merecido mejor suerte de la República y a los que las calamidades de los tiempos habían forzado al exilio»: eslabón general de la cadena deductiva: la clase de las personas útiles, expulsadas y convocadas nuevamente.

20. *Exemplum a contrario*: «Estos cuadros, estas estatuas que Marcelo devolvía a los enemigos, Verrès las arrebataba a los aliados» (Cicerón).

21. Ejemplo de parábola, tomado de un discurso de Sócrates: no hay que elegir por sorteo a los magistrados, como tampoco se hace con los atletas y los pilotos.

www.esnips.com/web/Lalia

repertorio de estas «*imagines*» para su empleo en las escuelas de los retóricos (Valerio Máximo, bajo Tiberio: *Factorum ac dictorum memorabilium libri novem)*, seguido posteriormente de una redacción en verso. Esta colección de figuras tiene una fortuna inmensa en la Edad Media; la poesía culta propone el canon definitivo de estos personajes, verdadero Olimpo de arquetipos que Dios colocó en la marcha de la historia; la *imago virtutis* incorpora a veces personajes muy secundarios, destinados a una fortuna inmensa, como Amiclas, el barquero que transportó a César y su fortuna de Epiro a Brindis en el curso de una tempestad ( = pobreza y sobriedad); en la obra de Dante hay numerosas «imagines». El hecho mismo de que se haya podido constituir un repertorio de *exempla* subraya claramente lo que podría llamarse la vocación estructural del *exemplum*: es un fragmento separable, que comporta expresamente un sentido (retrato histórico, hagiográfico); se comprende bien así que se pueda seguir su pista hasta la escritura a la vez discontinua y alegórica de la gran prensa contemporánea. Churchill, Juan XXIII son «*imagines*», ejemplos destinados a persuadirnos de que hay que ser valiente, de que hay que ser bueno.

B.1.9. *Argumenta*

Frente al *exemplum*, modo persuasivo mediante la inducción, está el grupo de los modos por deducción, los *argumenta*. La ambigüedad de la palabra *argumentum* resulta aquí significativa. El sentido usual antiguo es: tema de una fábula escénica (el argumento de una comedia de Plauto); o también: acción articulada (por oposición de *muthos*, conjunto de acciones). Para Cicerón, es a la vez «algo ficticio que habría podido suceder» (lo plausible) y «una idea verosímil empleada para convencer», cuyo alcance lógico precisa mejor Quintiliano: «manera de probar una cosa por otra, de confirmar lo que es dudoso por lo que no lo es». Aparece de esta manera una duplicidad importante: la de un «razonamiento» («cualquier forma de razonamiento público», dice un retórico) impuro, fácilmente dramatizable, que participa a la vez de lo intelectual y de lo ficticio, de lo lógico y de lo narrativo (¿no vuelve a encontrarse a caso esta ambigüedad en muchos «ensayos» modernos?). El aparato de los *argumenta* que comienza aquí y agotará hasta el final toda la *probatio*, se inicia con una pieza maestra, tabernáculo de la prueba deductiva, el *entimema*, al que se denomina a veces *commentum*, *comentatio* traducción literal del griego *enthymēma* (cualquiera que

www.esnips.com/web/Lalia

se tiene en la mente), pero la mayoría de las veces, por una *sinécdoque* significativa: *argumentum*.

B.1.10. El entimema

El entimema ha recibido dos significados sucesivos (que no son contradictorios): Para los aristotélicos es un silogismo basado en verosimilitudes o signos y no sobre lo verdadero e inmediato (como es el caso del silogismo científico); el entimema es un *silogismo retórico*, desarrollado únicamente *en el nivel del público* (en el sentido en que decimos: ponerse al nivel de alguien), a partir de lo *probable*, es decir, a partir de lo que el público piensa; es una deducción con valor concreto, planteada con vistas a una *presentación* (es una especie de espectáculo aceptable), por oposición a la deducción abstracta, hecha exclusivamente para el análisis; es un razonamiento público, manejable fácilmente por hombres incultos. En virtud de este origen el entimema procura la persuasión, no la demostración; para Aristóteles el entimema se define suficientemente por el carácter *verosímil* de sus premisas (lo verosímil admite los contrarios); de ahí la necesidad de definir y clasificar las premisas del entimema.[22] A partir de Quintiliano y triunfando plenamente durante la Edad Media (desde Boecio), prevalece una nueva definición: se lo define no por el contenido de sus premisas sino por el carácter elíptico de su articulación: es un silogismo incompleto, un silogismo abreviado: no tiene «ni tantas partes ni tan distintas como el silogismo filosófico»: se puede suprimir una de las dos premisas o la conclusión: es, pues un silogismo truncado por la supresión (en el enunciado) de una proposición cuya realidad parece incuestionable a los hombres, y que por esta razón es simplemente, «guardada en la mente» (*en thūumō*). Si se aplica esta definición al silogismo maestro de toda la cultura (no repite extrañamente nuestra muerte) —y aunque la premisa no sea simplemente probable, lo que no podría hacer un entimema en el sentido 1—, se pueden construir los entimemas siguientes: *el hombre es mortal, luego Sócrates es mortal; Sócrates es mortal porque los hombres lo son; Sócrates es un hombre, luego es mortal*, etcétera. Se podría preferir a este modelo fúnebre el ejemplo, más actual, propuesto por Port-Royal: «Todo cuerpo que refleja la luz por todas sus partes es áspero; ahora bien, la luna refleja la luz por todas sus partes; luego la

22. Véase más adelante, B.1.13,14, 15, 16.

www.esnips.com/web/Lalia

luna es un cuerpo áspero», y todas las formas entimemáticas que pueden extraerse de él (la luna es áspera puesto que refleja la luz desde todas partes, etcétera). En efecto, esta segunda definición del entimema es sobre todo la de la *Lógica* de Port-Royal, y se ve fácilmente por qué (o cómo): el hombre clásico cree que el silogismo está plenamente construido en la mente («el número de tres proposiciones está bastante proporcionado a la extensión de nuestra mente»); si el entimema es un silogismo imperfecto, ello no puede ser verdad sino *en el nivel del lenguaje* (que no es el de la «mente»): es un silogismo perfecto en la mente, pero imperfecto en la expresión: en suma, es un accidente del lenguaje, un alejamiento.

B.1.11. Metamorfosis del entimema

Algunas variantes de los silogismos retóricos son: 1) el *prosilogismo*, encadenamiento de silogismos en el cual la conclusión de uno se convierte en la premisa del siguiente; 2) el *sorites (sorós*, montón), acumulación de premisas o secuencia de silogismos truncados; 3) el *epiquerema* (comentado frecuentemente en la Antigüedad), o silogismo desarrollado, en el cual cada premisa es acompañada por su prueba; la estructura epiqueremática puede extenderse a todo un discurso en cinco partes: proposición, razón de la mayor; asunción, o menor; prueba de la menor; constitución o conclusión: A... porque...; pero B... porque...; luego C; [23] 4) el *entimema aparente*, o razonamiento fundado sobre un ardid de prestidigitación, un juego de palabras; 5) la *máxima* (gnōmē, *sententia*): forma muy elíptica, monódica, es un fragmento de entimema cuyo resto permanece virtual: «No conviene dar a los hijos un exceso de saber (porque cosechan la envidia de sus conciudadanos)».[24]Evolución significativa: la *sententia* emigra de la *inventio* (del razonamiento, de la

23. Un epiquerema extendido: todo el *Pro Milone* de Cicerón: 1) es lícito matar a quienes nos tienden emboscadas; 2) pruebas extraídas de la ley natural, del derecho de gentes, de *exempla*; 3) ahora bien, Clodio tendió una emboscada a Milón; 4) pruebas extraídas de los hechos; 5) como consecuencia, era lícito que Milón diera muerte a Clodio.

24. La máxima (*gnome, sententia*) es una fórmula que expresa algo general que tiene por objeto las acciones (lo que puede elegirse o desecharse; para Aristóteles, la sede de la *gnome* es siempre el *eikós*, ateniéndose en esto a su definición del entimema a partir del contenido de las premisas; mas para los clásicos, que definían el entimema por su «truncamiento», la máxima es esencialmente una «abreviación» [*raccourci*]: «Sucede también algunas veces que se

www.esnips.com/web/Lalia

retórica sintagmática) a la *elocutio*, al estilo (figuras de amplificación o de disminución); en la Edad Media se expande, contribuyendo a formar un tesoro de citas sobre los temas de la sabiduría: frases, versos gnómicos aprendidos de memoria, coleccionados, clasificados por orden alfabético.

B.1.12. Placer del entimema

Como el silogismo retórico está hecho para el público (y no bajo la mirada de la ciencia), las consideraciones psicológicas son pertinentes, y Aristóteles insiste en ellas. El entimema tiene los atractivos de un encaminamiento, de un viaje: se parte de un punto que no necesita ser probado, y desde él se va hacia otro punto que tiene necesidad de serlo; se tiene el sentimiento agradable (por más que proceda de un forzamiento) de descubrir algo nuevo mediante una especie de contagio natural, de capilaridad, que extiende lo conocido (lo opinable) hacia lo desconocido. Sin embargo, para producir todo su placer, este encaminamiento tiene que ser vigilado: el razonamiento no debe tomarse desde demasiado lejos y no hay que pasar por todas las etapas para sacar la conclusión: esto cansaría (el epiquerema tiene que ser usado solamente en las grandes ocasiones), porque hay que contar con la ignorancia de los oyentes (la ignorancia es precisamente esta incapacidad de deducir pasando por diferentes grados y de seguir largo tiempo un razonamiento); o más bien, esta ignorancia hay que explotarla, haciendo sentir al oyente que es él quien la hace cesar por sí mismo, por su propia fuerza mental: el entimema no es silogismo truncado por carencia, por degradación, sino porque hay que dejar al oyente el placer de ocuparse de todo en la construcción del argumento: es un poco el placer que se siente cuando uno completa un casillero (criptogramas, juegos, palabras cruzadas). Port-Royal, aunque sin dejar de juzgar que el lenguaje es defectuoso en comparación con el espíritu —y el entimema es un silogismo de lenguaje—, reconoce este placer del razonamiento incompleto: «Esta supresión [de una parte del silogismo] halaga la vanidad de aquellos con quienes se habla; al dejar algo a cargo de su inteligencia y al abreviar

encierren dos proposiciones en una sola proposición: la sentencia entimemática» (Ejemplo: «Mortal, no albergues un odio inmortal»).

www.esnips.com/web/Lalia

el discurso, lo hace más fuerte y vivaz»,[25] se ve, sin embargo, el cambio moral (por referencia a Aristóteles): el placer del entimema se refiere menos a una autonomía creadora del oyente que a una excelencia de la *concisión*, presentada triunfalmente como el signo de un *exceso* del pensamiento sobre el lenguaje (el pensamiento supera en longitud al lenguaje): «*Una de las principales bellezas de un discurso consiste en estar lleno de sentido y dar ocasión al espíritu para formar un pensamiento más extenso de su expresión...*»

B.1.13. *Las premisas entimemáticas*

El lugar del que partimos para seguir el grato camino del entimema son las premisas. Este lugar es conocido, cierto, pero no tiene la certidumbre científica: se trata de nuestra certidumbre humana. ¿Qué tenemos, pues, por cierto? 1) lo que se incluye en los sentidos, lo que vemos y oímos: los indicios seguros, *tekmeria*; 2) lo que se incluye en los sentidos y sobre lo que los hombres están generalmente de acuerdo, lo que está establecido por las leyes, lo que ha sido incorporado a los usos («existen dioses»; «hay que honrar a los padres», etcétera): son las verosimilitudes, *eikota*, o , de una manera general, lo verosímil (*eikós*); 3) entre dos tipos de «certidumbre» humana, Aristóteles coloca una categoría más ligera: los *sēmēia*, los signos (una cosa que sirve para hacer conocer otra, *per quod alia res intelligitur*).

B.1.14. El *tekmerion*, el indicio seguro

El *tekmerion* es el indicio seguro, el signo necesario o también «el signo indestructible», el que es lo que es y no puede ser de otra manera. Una mujer ha dado a luz: es el indicio seguro (*tekmerion*) de que ha tenido contacto con un hombre. Esta premisa se aproxima mucho a la que inaugura el silogismo científico, aunque no se base más que en una universalidad de experiencia. Como sucede siempre que se exhuma este viejo material lógico (o retórico) uno se queda sorprendido de verlo funcionar con perfecta comodidad en las obras de la cultura llamada de masas, hasta el punto de que cabe preguntarse si Aristóteles no es el

25. Ejemplo de abreviación lograda: este verso de la *Medea* de Ovidio, que contiene un entimema muy elegante: «*Servare potui, perdere an possim rogas?*» (Te he podido conservar, por lo tanto te puedo perder.) (Quien ha podido conservar puede perder; yo te he podido salvar, luego podría perderte.)

www.esnips.com/web/Lalia

filósofo de esta cultura y por consiguiente no funda la crítica que puede tener efecto sobre ella; estas obras, en efecto, movilizan corrientemente «evidencias» físicas que sirven de partida para razonamientos implícitos, para cierta percepción racional del desarrollo de la anécdota. En *Goldfinger* hay una electrocución en el agua: esto es común, no tiene necesidad de ser fundado, es una premisa «natural», un *tekmerion*; en otro lugar de la película una mujer muere porque han recubierto su cuerpo con oro; aquí, es necesario saber que la pintura fabricada a base de oro impide respirar y consiguientemente provoca la asfixia: como esto es raro, es necesario fundarlo (mediante una explicación); no es, por consiguiente, un *tekmerion*, o por lo menos está «desenganchado» para fundarse en una certidumbre precedente (la asfixia hace morir). Es indudable que los *tekmeriano* tienen, históricamente, el bello equilibrio que Aristóteles les otorga: lo «cierto» público depende del «saber» público, y éste varía con el tiempo y las sociedades; para volver al ejemplo de Quintiliano (y desmentirlo) me aseguran que algunas culturas no establecen relación alguna entre el alumbramiento y la relación sexual (el niño duerme en el útero de su madre, Dios lo despierta).

B.1.15. El *eikós*, lo verosímil

El segundo tipo de «certidumbre» (humana, no científica) que puede servir de premisa al entimema es lo verosímil, noción capital a juicio de Aristóteles. Es una idea general que se basa sobre el juicio que se han formado los hombres mediante experiencias e inducciones imperfectas (Perelman propone llamarlo «*lo preferible*»). En el verosímil aristotélico hay dos núcleos: 1) la idea de lo *general*, en la medida en que se opone a la idea de *universal*: lo universal es necesario (es el atributo de la ciencia), lo general no es necesario; es un «general» humano, determinado en definitiva estadísticamente por la opinión de la mayoría; 2) la posibilidad de contrariedad; es verdad que el entimema es recibido por el público como un silogismo cierto, parece partir de una opinión en la que se cree «con la firmeza del hierro»; pero, en relación con la ciencia, lo verosímil admite lo contrario: dentro de los límites de la experiencia humana y de la vida moral, que son los límites del *eikós*, lo contrario no es nunca imposible: es imposible prever de una manera cierta (científica) las resoluciones de un ente libre: «el que está sano hoy verá la luz mañana», «un padre ama a sus hijos», «un robo cometido sin violencia en un domicilio tiene que haber sido obra de un familiar», etcétera; de

www.esnips.com/web/Lalia

acuerdo, pero lo contrario es también posible; el analista, el retórico siente claramente la fuerza de esas opiniones, pero con total honestidad las mantiene a distancia, introduciéndolas mediante un imperativo *esto (sea)* que lo alivia ante los ojos de la ciencia, en la cual lo contrario nunca es posible.

B.1.16. El *semeion*, el signo

El *semeion*, tercer punto de partida posible para el entimema, es un índice más ambiguo, menos seguro que el *tekmerion*. Manchas de sangre hacen suponer un asesinato, pero esto no es seguro: la sangre puede proceder de una hemorragia nasal o de un sacrificio. Para que un signo sea una prueba hacen falta ótros signos concomitantes; o también: para que el signo deje de ser polisémico (el *semeion*, en efecto, es el signo polisémico), hay que recurrir a todo un contexto. Atalanta no es virgen porque andaba errante por las selvas con una banda de jóvenes: para Quintiliano, el hecho está aún por demostrar; incluso la proposición es tan incierta, que él excluye el *semeion* de la *tekhnë* del orador: éste no puede apoderarse del *semeion* para transformarlo, mediante conclusión entimemática, en argumento cierto.

B.1.17. Práctica del entimema

En la medida en que el entimema es un razonamiento «público», era lícito extender su práctica fuera del género judicial y se lo puede encontrar fuera de la retórica (y de la Antigüedad). El propio Aristóteles estudió el *silogismo práctico*, o entimema, que tiene por conclusión un acto decisional: la premisa mayor está ocupada por una máxima corriente (*eikós*); en la menor, el agente (por ejemplo, yo mismo) comprueba que se encuentra en la situación prevista por la mayor; concluye con una decisión de conducta. ¿Cómo es posible, entonces, que tan frecuentemente la conclusión contradiga a la mayor y que la acción se resista al conocimiento? Así sucede porque, con mucha frecuencia, de la mayor a la menor hay una desviación: la menor implica subrepticiamente otra mayor: «Beber alcohol es nocivo para el hombre; pero yo soy un hombre; luego, no debo beber», y sin embargo, pese a este bello entimema, yo bebo; es que sigilosamente me estoy refiriendo a otra mayor: lo burbujeante y lo fresco relajan, refrescarse hace bien (mayor bien conocida por la publicidad y por las conversaciones del bar). Otra extensión posible del entimema: en los lenguajes «fríos» y razonables,

www.esnips.com/web/Lalia

que son a la vez distantes y públicos, como los lenguajes institucionales (la diplomacia pública, por ejemplo): estudiantes chinos habían hecho una manifestación delante de la embajada de la URSS en Moscú (marzo de 1965), la manifestación había sido reprimida por la policía rusa y el gobierno chino había protestado por esta represión; una nota soviética responde a la protesta mediante un hermoso epiquerema, digno de Cicerón: [26] 1) premisa mayor: *eikós*, opinión general: *existen normas diplomáticas, respetadas por todos los países;* 2) prueba de la mayor: *los chinos mismos respetan, en su país, estas normas de hospitalidad;* 3) premisa menor: *pero los estudiantes chinos, en Moscú, han violado estas normas;* 4) prueba de la menor: mediante el relato de la manifestación *(injurias, agresiones y otros actos sancionados por el código penal);* 5) la conclusión no se enuncia (es un entimema), pero es clara: es la nota misma como rechazo de la protesta china: el adversario ha sido puesto en contradicción con el *eikós* y consigo mismo.

B.1.18. El lugar, *topos, locus*

Una vez diferenciadas las clases de premisas entimemáticas, es necesario todavía llenar esas clases, encontrar premisas: se cuenta ya con las grandes formas, pero, ¿cómo inventar los contenidos? Es siempre la misma cuestión angustiosa planteada por la retórica y que ella intenta resolver: ¿qué decir? De ahí la importancia de la respuesta atestiguada por la amplitud y la fortuna de esta parte de la *Inventio* encargada de proporcionar los contenidos del razonamiento y que comienza ahora: la *Tópica*. Las premisas, en efecto, pueden extraerse de ciertos *lugares*. ¿Qué es un lugar? Es, dice Aristóteles, aquello en que coincide una pluralidad de razonamientos oratorios. Los lugares, dice Port-Royal, son «ciertos enunciados generales a los que se pueden referir todas las pruebas de las que uno se vale en las diversas materias que trata»; o también (Lamy): «indicaciones generales que hacen recordar a quienes las consultan todos los aspectos bajo los que se puede considerar un tema». Sin embargo, el enfoque metafórico del *locus* es más significativo que su definición abstracta. Se han utilizado muchas metáforas para identificar el *locus*. Ante todo, ¿por qué lugar? Porque, dice Aristóteles, para acordarse de las cosas basta acordarse del lugar en que se encuentran (el lugar es, pues, el elemento de una asociación de ideas, de un

26. Véase, B.1.11.

www.esnips.com/web/Lalia

condicionamiento, de un adiestramiento, de una mnemónica); los lugares no son pues los argumentos mismos sino los compartimentos donde se los ordena. De ahí todas las imágenes que ligan la idea de un espacio y las de una reserva, de una localización y de una extracción: una *región* (donde pueden encontrarse argumentos), una *mina;* un *círculo,* una *fuente,* un *pozo,* un *arsenal,* un *tesoro,* y hasta una celdilla de *paloma* (W.D. Ross). «Los lugares», dice Dumarsais, «son las celdillas donde cualquiera puede ir a tomar, por así decirlo, la materia de un discurso y argumentos sobre toda clase de temas». Un lógico escolástico, explotando la naturaleza hogareña de los *loci,* los compara con un rótulo que indica el contenido de un recipiente (*pyxidum indices*); para Cicerón, los argumentos, viniendo de los *loci,* se presentaran por sí mismos a la causa que corresponde tratar, «como las letras para la palabra que es necesario escribir»: los *loci* forman, pues, esa reserva muy particular que constituye el alfabeto: un cuerpo de formas privadas de sentido en sí mismas, pero que concurren al sentido mediante selección, combinación, actualización. En relación con el *locus,* ¿qué es la *Tópica*? Parece posible distinguir tres definiciones sucesivas, o por lo menos tres orientaciones de la palabra. La Tópica es, o ha sido: 1) un método; 2) un casillero de formas vacías; 3) una reserva de formas llenas.

B.1.19. La tópica: un método

Originariamente (según los *Tópicos* de Aristóteles, anteriores a su *Retórica*), la tópica fue una colección de lugares comunes de la dialéctica, es decir, del silogismo fundado sobre lo probable (intermediario entre la ciencia y la verosimilitud); luego, Aristóteles la transforma en un método, más práctico que la dialéctica: el que «nos habilita, en cualquier tema propuesto, para llegar a conclusiones obtenidas de razones verosímiles». Este sentido metódico pudo durar, o por lo menos resurgir, a todo lo largo de la historia retórica: es entonces el arte (saber organizado con vistas a la enseñanza, *disciplina*) de encontrar los argumentos (Isidoro), o también: un conjunto de «medios breves y fáciles para encontrar la materia para discurrir aún sobre temas que son enteramente desconocidos» (Lamy): se comprende fácilmente la suspicacia de la filosofía respecto de tal método.

B.1.20. La tópica: un casillero

El segundo sentido es el de una red de formas, de un recorrido casi

www.esnips.com/web/Lalia

cibernético al que se somete la materia a la que se quiere transformar en discurso persuasivo. Hay que concebir el proceso de la siguiente manera: un tema (*quaestio*) es proporcionado al orador; para encontrar argumentos el orador «pasea» su tema a lo largo de un casillero de formas vacías: del contacto del tema y de cada caso (cada «lugar») del casillero (de la tópica) surge una idea posible, una premisa de entimema. En la Antigüedad existió una versión pedagógica de este procedimiento: la *cría (kheria)*, o ejercitación «útil», era una prueba de virtuosismo impuesta a los alumnos que consistía en hacer pasar un tema por una serie de lugares: *quis? quid? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando?* Inspirándose en las tópicas antiguas, Lamy, en el siglo XVII, propone el casillero siguiente: el género, la diferencia, la definición, la enumeración de las partes, la etimología, los «conjugados» (se trata del campo asociativo del radical de la palabra, la comparación, los contrarios, los efectos, las causas, etcétera. Supongamos que tenemos que hacer un discurso sobre la literatura: estamos «secos» (hay motivo para estarlo), pero felizmente disponemos de la tópica de Lamy: podemos por lo menos plantearnos preguntas y tratar de responderlas: ¿a qué «género» vincularemos la literatura? ¿Arte? ¿Discurso? ¿Producción cultural? Si es una «arte», ¿qué diferencia hay con los otros artes? ¿Cuántas partes asignarle y cuáles? ¿Qué nos inspira la etimología de la palabra? ¿Su relación con sus vecinos morfológicos (literario, literal, letras, letrado, etcétera? ¿Con qué se encuentra la literatura en relación de repugnancia? ¿el Dinero? ¿la Verdad?, etcétera.[27] La conjunción del casillero y la *quaestio* se asemeja a la del tema y los predicados, del sujeto y sus atributos: la «tópica atributiva» tiene su apogeo en las tablas de los lulistas (*ars brevis*): los atributos generales son especies de *loci*. Se ve cuál es el alcance del casillero tópico: las metáforas que apuntan al lugar (*topos*) nos lo indican suficientemente: los argumentos se *ocultan, están agazapados* en regiones, profundidades, moradas, de donde hay que convocarlos, despertarlos: la Tópica es la comadrona de lo *latente*; es una

27. Estos casilleros tópicos son estúpidos, no tienen relación alguna con la «vida», la «verdad»; fue un acierto desterrarlos de la enseñanza moderna, etcétera; sin duda, pero faltaría aún que los «temas» (de redacciones, de composiciones) acompañen a esa bella acción. Cuando escribo esto, me entero de que uno de los «temas» del último examen de bachillerato fue algo así como «*¿Hay que respetar a los ancianos?*». Para un tema estúpido, la tópica es indispensable.

www.esnips.com/web/Lalia

forma que articula los contenidos y produce así fragmentos de sentido, unidades inteligibles.

B.1.21. La tópica: una reserva

Los *loci* son en principio fórmulas vacías, pero estas formas tuvieron muy pronto tendencia a llenarse siempre de la misma manera, a apoderarse de contenidos, inicialmente contingentes, luego repetidos, cosificados. La tópica se convierte en una reserva de estereotipos, de temas consagrados, de «fragmentos» llenos, que se colocan casi obligatoriamente en el tratamiento de todo tema. De ahí la ambigüedad histórica de la expresión lugares comunes (*topoi koinoi, loci communes*): 1) son formas vacías comunes a todos los argumentos (cuanto más vacías, más comunes); [28] 2) son estereotipos, proposiciones repetidas muchas veces. La tópica, reserva plena: este sentido no es el que le da Aristóteles, pero se encuentra ya en los sofistas: éstos habían sentido la necesidad de contar con una tabla de temas sobre los que se habla comúnmente y en los cuales no hay que «dejarse arrinconar». Esta cosificación de la tópica prosiguió gestándose regularmente, más allá de Aristóteles, a través de los autores latinos; triunfó con la neorretórica y fue absolutamente general durante la Edad Media. Curtius ha dado un catálogo general de estos temas obligados, acompañados de su tratamiento fijo. He aquí algunos de estos lugares cosificados (en la Edad Media): 1) *topos* de la modestia fingida: todo orador debe declarar que está abrumado por su tema, que es incompetente, que decir esto no es coquetería, etcétera (*excusatio propter infirmitatem*); [29] 2) *topos* del *puer senilis*: es el tema mágico del adolescente dotado de una sabiduría perfecta o del viejo provisto de la belleza y la gracia de la juventud; 3) *topos* del *locus amoenus*: el paisaje ideal, Elíseo o Paraíso (árboles, bosquecillos, fuente y pradera), ha proporcionado un buen número de «descripciones» literarias,[30] pero el origen es judicial: toda narración demostrativa de una causa obligaba al *argumentum a loco*: había que basar las pruebas en la naturaleza del lugar donde había acontecido la acción; la topogra-

28. Véase más adelante, B.1.23.

29. La *excusatio propter infirmitatem* reina aún ampliamente en nuestros escritos. Testimonio, esta burda *excusatio* de Michel Cournot (*Le Nouvel Observateur*, de 4 de marzo de 1965): «Esta semana no me río; tengo el Evangelio como tema y, por qué no decirlo de inmediato, no estoy a la altura, etcétera.»

30. Véase *ékphrasis*, A.5.2.

www.esnips.com/web/Lalia

fía invadió luego la literatura (de Virgilio a Barrès); una vez cosificado, el *topos* adquiere un contenido fijo, independiente del contexto: olivos y leones son situados en las regiones nórdicas: el *paisaje* es separado del lugar, porque su función es constituir un signo universal, el de la Naturaleza; 4) los *adnata (imposibilia)*: este *topos* describe como bruscamente compatibles fenómenos, objetos y seres contrarios, y esta conversión paradójica funcionaba como el signo inquietante de un mundo «al revés»: *el lobo huye ante los corderos* (Virgilio); este *topos* floreció en la Edad Media, durante la cual permitió una crítica de la época; es el tema gruñón y senil del «¡Hay que ver cada cosa!», o también el del *colmo*.[31] Todos estos *topoi*, ya antes de la Edad Media, son trozos que se puede independizar (prueba de su fuerte cosificación), móviles, transportables: son los elementos de una combinatoria sintagmática; su colocación estaba sujeta a una sola reserva: no podían ser colocados en la *peroratio* (peroración), que es enteramente contingente, puesto que debe resumir la *oratio*. No obstante, luego y aún hoy, ¡cuántas conclusiones estereotipadas!

B.1.22. Algunas tópicas

Retornemos a nuestra tópica-casillero, porque ella es la que nos permitirá volver al «descenso» de nuestro árbol retórico, dentro del cual funciona como un gran lugar de distribución (de *dispatching*). La Antigüedad y el clasicismo han producido distintas tópicas, definidas ya sea por la agrupación de los *loci* en función de su afinidad ya sea por la de los temas. Dentro del primer tipo se puede citar la tópica general de Port-Royal, inspirada por el lógico alemán Clauberg (1654); la tópica de Lamy, que ya hemos citado, da una idea de ella: hay *loci* gramaticales (etimología, *coniugata); loci* lógicos (género, nombre propio, accidente, especie, diferencia, definición, división); *loci* metafísicos (causa final, causa eficiente, efecto, todo, partes, términos opuestos); es evidente-

31. Dos ejemplos de *adúnaton*:

Delille: «Pronto al negro cuervo se unirá la golondrina;/ Pronto a sus amores la paloma infiel/ Lejos del lecho conyugal llevará sin timidez al altivo gavilán su corazón y su fe». Théophile de Viau: «Este arroyo remonta hacia su fuente,/ Un buey trepa al campanario,/ La sangre mana de esta peña,/ Un áspid se empareja con una osa,/ Sobre lo alto de una vieja torre,/ Una serpiente desgarra a un buitre;/ El fuego brilla dentro del hielo,/ El sol se ha vuelto negro,/ Veo la luna que está a punto de caer,/ Este árbol se marchó de su lugar.»

www.esnips.com/web/Lalia

mente una tópica aristotélica. En el segundo tipo, el de las tópicas por temas, se pueden citar las siguientes: 1) la *tópica oratoria* propiamente dicha, que de hecho comprende tres tópicas: una tópica de los razonamientos; una tópica de las costumbres (*éthé*: inteligencia práctica, virtud, amistad, abnegación) y una tópica de las pasiones ( *pathē*: cólera, amor, temor, vergüenza y sus contrarios); 2) una tópica de *lo ridículo*, parte de una retórica posible de lo cómico; Cicerón y Quintiliano enumeraron algunos *loci* de lo ridículo: defectos corporales, defectos intelectuales, incidentes, exteriores, etcétera; 3) una *tópica teológica*: comprende las diferentes fuentes de donde los teólogos pueden extraer sus argumentos: Escrituras, Padres, Concilios, etcétera; 4) una *tópica* sensible, o *tópica de la imaginación*, que aparece esbozada en Vico: «Los fundadores de la civilización [alusión a la época anterior a la poesía] se entregaron a una *tópica sensible*, en la que unían las propiedades, las cualidades o las relaciones entre los individuos y sus especies y las empleaban de una manera enteramente concreta para formar su género poético»; Vico habla en otro lugar de los «*universales de la imaginación*»; puede verse en esta tópica sensible un antecesor de la crítica temática, la que procede por categorías, no por autores; la de Bachelard, en suma: lo ascensional, lo cavernoso, lo torrencial, lo reverberante, lo durmiente, etcétera, son «lugares» a los que se someten las «imágenes» de los poetas.

B.1.23. Los lugares comunes

La tópica propiamente dicha (tópica oratoria, aristotélica), la que depende de las *pisteis éntekhnoi*, por oposición a la tópica de los caracteres y a la de las pasiones, comprende dos partes, dos subtópicas: 1) una tópica general, la de los lugares comunes; 2) una tópica aplicada, la de los lugares especiales. Los *lugares comunes (topoi koinoi, loci communes)* tienen para Aristóteles un sentido enteramente diferente del que atribuimos nosotros a esta expresión (por influencia del tercer sentido de la palabra *tópica*).[32] Los lugares comunes no son estereotipos plenos, sino, por el contrario, lugares formales: por ser generales (lo general es propio de lo verosímil), son comunes a todos los temas. Para Aristóteles, estos lugares comunes son en total tres: 1) el de lo *posible/imposible*;

32. Véase, B.1.21.

www.esnips.com/web/Lalia

relacionados con el tiempo (pasado, porvenir); estos términos generan una pregunta tópica: el hecho en cuestión, ¿puede haber tenido lugar, podrá tener lugar o no? Este lugar puede aplicarse a las relaciones de contrariedad; si es posible que algo comenzara, es posible que termine, etcétera; 2) *existente/inexistente* (o *real/no real*); como el precedente, este *locus* puede ser relacionado con el tiempo: si algo poco probable para suceder, sucedió pese a todo, otro más probable para suceder ha sucedido realmente (pasado); aquí hay materiales de construcción reunidos: es probable que se construya una casa (futuro); 3) *más/menos*: es el lugar de lo grande y lo pequeño; su recurso principal es el «con más razón»: es muy probable que X haya golpeado a sus vecinos, puesto que ha golpeado efectivamente a su padre. Por más que los lugares comunes, por definición, carezcan de especificidad, cada uno de ellos puede pertenecer a uno de los tres géneros oratorios: el de lo *posible/imposible* conviene al género deliberativo (¿es posible hacer tal cosa?); el de lo *real/irreal* al judicial (¿tuvo lugar el crimen?); el de *lo más y lo menos* al epidíctico (elogio o censura).

B.1.24. Los lugares especiales

Los lugares especiales (*eide, idia*) son lugares propios de temas particulares; son verdades particulares, proposiciones especiales, aceptadas por todos: son verdades de experiencia, vinculadas con la política, el derecho, las finanzas, la marina, la guerra, etcétera. Sin embargo, como estos lugares se confunden con la práctica de disciplinas, géneros, temas particulares, no se los puede enumerar. Pero es necesario plantear el problema teórico. La continuación de nuestro árbol consistirá pues en confrontar la *inventio*, tal como la conocemos hasta aquí, y la especialidad del contenido. Esta confrontación se produce en la *quaestio*.

B.1.25. La tesis y la hipótesis: *causa*

La *quaestio* es la forma de la especialidad del discurso. En todas las operaciones planteadas idealmente por la «máquina» retórica se introduce una nueva variable (que, a decir verdad, cuando se trata de *hacer* el discurso, es la variable de partida): el contenido. Este referente, que por definición es contingente, puede sin embargo ser clasificado en dos grandes formas, que constituyen los dos grandes tipos de *quaestio*: 1) la *posición* o *tesis (thesis, propositum)*: es una cuestión general, «abstracta», diríamos hoy, pero precisada, referida (sin lo cual no tendría

www.esnips.com/web/Lalia

que ver con los lugares especiales), aunque, a pesar de ello (y esa es su marca) no tenga ningún parámetro de lugar o de tiempo (por ejemplo: *¿hay que casarse?*; 2) la hipótesis (*hypothesis*) es una cuestión particular, que implica hechos, circunstancias, personas, dicho en pocas palabras, un tiempo y un lugar (por ejemplo, *¿debe X casarse?*). Es evidente que en retórica los términos *tesis* e *hipótesis* tienen un sentido muy diferente de aquel al que estamos acostumbrados. Pero la hipótesis, ese punto de partida temporalizado y localizado, tiene otro nombre, que ha alcanzado gran prestigio: *causa*. Una *causa* es un *negotium*, un asunto, una combinación de contingencias variadas; un punto problemático en el que interviene lo contingente, y en particular el tiempo. Como existen tres «tiempos» (pasado, presente, futuro) habrá también tres tipos de *causa* y cada uno de ellos corresponderá a uno de los tres géneros oratorios que ya conocemos: de esta manera quedan estructuralmente fundados, situados en nuestro árbol retórico. Podemos asignarles sus atributos:

| *Géneros* | *Auditorio* | *Finalidad* | *Objeto* | *Tiempo* | *Razonamiento*[a] | *Lugares comunes* |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 DELIBERATIVO | miembros de una asamblea | aconsejar/desaconsejar | útil/nocivo | futuro | exempla | posible/imposible |
| 2 JUDICIAL | jueces | acusar/defender | justo/injusto | pasado | entimemas | real/no real |
| 3 EPIDICTICO | espectadores, publico | alabar/censurar | bello/feo | presente | comparación amplificadora[b] | más/menos |

([a]) Se trata de una dominante.

(b) Es una variedad de la inducción, un *exemplum* orientado hacia la exaltación de la persona alabada (mediante comparaciones implícitas).

B.1.26. De estos tres géneros, el judicial fue el mejor comentado en la Antigüedad; el árbol retórico lo prolonga más allá que a sus vecinos. Los *loci* especiales del género judicial se denominan «*status causae*». El *status causae* es el corazón de la *quaestio*, el punto sobre el cual versa el juicio; es el momento en que se produce el primer choque entre los adversarios, las partes; en previsión de ese conflicto el orador tiene que buscar el *punto de apoyo* de la *quaestio* (de ahí los términos *stasis*, *status*). Los *status causae* movilizaron en alto grado la pasión taxonómica de la Antigüedad. La clasificación más simple anumera tres *status causae* (se trata siempre de las formas que puede revestir lo contingente): 1) la

www.esnips.com/web/Lalia

*conjetura*: el hecho, ¿tuvo o no lugar (*an sit*)? Es el primer *locus* porque es el resultado immediato de un conflicto de aserciones. *fecisti/non feci: an fecerit?* (lo hiciste; no, no lo hice: ¿lo hizo?); 2) la definición (*quid sit?*): ¿cuál es la calificación legal del hecho, bajo qué calificación legal hay que colocarlo?); ¿es un crimen? ¿un sacrilegio? 3) la cualidad (*quale sit?*): ¿el hecho es permitido, útil, excusable? Es el orden de las circunstancias atenuantes. A estos tres *loci* se le agrega a veces otro, de orden procesal: es el *status* de recusación (dominio de la casación). Una vez planteados los *status*, la *probatio* queda agotada; se pasa de la elaboración teórica del discurso (la retórica es una *tekhnē*, una práctica especulativa) al discurso mismo; se ha llegado al punto en que la «máquina» del orador, el *ego*, tiene que articularse con la máquina del adversario, quien por su parte habrá hecho el mismo trayecto, el mismo trabajo. Esta articulación, este paso es evidentemente conflictivo: es la *disceptatio*, punto de fricción de las dos partes.

B.1.27. Las pruebas subjetivas o morales

Una vez recorrida toda la *probatio* (conjunto de las pruebas lógicas) hay que retornar a la primera dicotomía que abrió el campo de la *Inventio* y remontarse a las pruebas subjetivas o morales, las que dependen del *conmover*. Este es el departamento de la retórica psicológica. Dos nombres la dominan incuestionablemente: Platón (hay que encontrar los tipos de discurso adaptados a los tipos de almas) y Pascal (hay que encontrar el movimiento interior del pensamiento del otro). Aristóteles reconoce una retórica psicológica, pero como la hace depender también de una *teknē*, resulta una psicología «proyectada»: la psicología tal como se la imagina todo el mundo: no «lo que pasa dentro de la cabeza» del público sino lo que el público cree que los otros tienen en la cabeza: es un *éndoxon*, una psicología «verosímil», opuesta a la psicología «verdadera», como el entimema se opone al silogismo «verdadero» (demostrativo). Antes de Aristóteles los tecnógrafos recomendaban tomar en cuenta estados psicológicos como la compasión, pero Aristóteles innovó al clasificar las pasiones no según lo que efectivamente son sino según lo que se cree que ellas son: no las describe científicamente, sino que busca los argumentos que pueden utilizarse en función de la idea que el público tiene de las pasiones. Estas son expresamente premisas, *loci*: la «psicología» retórica de Aristóteles es una descripción del *eikós*, de lo verosímil

www.esnips.com/web/Lalia

pasional. Las pruebas psicológicas se dividen en dos grandes grupos: *ethe* (los caracteres, los tonos, los aires) y *pathē* (las pasiones, los sentimientos, los afectos).

B.1.28. *Ethe*, los caracteres, los tonos

Los *ethe* son los atributos del orador (y no los del público, *pathē*); son los rasgos de carácter que el orador debe *mostrar* al auditorio (no importa mucho su sinceridad) para causar una impresión favorable: son sus *aires*. No se trata, pues, de una psicología expresiva, sino de una psicología imaginaria (en el sentido psicoanalítico); tengo que significar eso que quiero ser *para el otro*. Por esta razón —dentro de la perspectiva de esta psicología teatral— es mejor hablar de tonos que de caracteres: *tono* en el sentido musical y ético que la palabra tenía en la música griega. En sentido propio, el *ēthos* es una connotación: el orador enuncia una información y *al mismo tiempo* dice: yo soy éste; yo no soy aquél. Para Aristóteles hay tres «aires», cuyo conjunto constituye la autoridad personal del orador: 1) *phrónesis*: es la cualidad del que delibera bien, del que sopesa el *pro* y el *contra*: es una sabiduría objetiva, un buen sentido que el orador exhibe; la *areté*: es la ostentación de una franqueza que no teme sus consecuencias y se expresa con la ayuda de expresiones directas, marcadas por una lealtad teatral; *éunoia*: se trata de no chocar, de no provocar, de ser simpático, de entrar en una complicidad complaciente con el auditorio. En conclusión: mientras habla y desarrolla el protocolo de las pruebas lógicas, el orador debe también decir incesantemente: seguidme (*phrónesis*); estimadme (*areté*) y amadme (*éunoia*).

B.1.29. *Pathē*, los sentimientos

Los *pathē* son los sentimientos del que escucha (no ya del orador), por lo menos tal cómo éste se los imagina. Aristóteles no se ocupa de ellos más que dentro de la perspectiva de una *tekhnē*, es decir, como premisas de cadenas argumentativas, distancia que marca mediante el imperativo *esto* (*admitamos que*), que precede a la descripción de cada pasión y que, según vimos, es el operador de lo «verosímil». Cada «pasión» es considerada en su *habitus* (las disposiciones generales que la favorecen), en su objeto (por quién se la siente) y según las circunstancias que suscitan la «cristalización» (*cólera/serenidad, odio/amistad, temor/confianza, envidia/emulación, ingratitud/gratitud*, etcétera). Hay que insistir en esto, porque pone de manifiesto la profunda modernidad de Aristóte-

www.esnips.com/web/Lalia

les y lo convierte en el patrón soñado de una cultura llamada de masas: todas estas pasiones son voluntariamente estudiadas en su *trivialidad*: la cólera es lo que todo el mundo piensa de la cólera, la pasión es solamente lo que todos dicen de ella, lo intertextual puro, la «citación» (así lo comprendían Paolo y Francesca, que no se amaron sino por haber leído los amores de Lancelot). La psicología retórica, por ende, es todo lo contrario de una psicología reduccionista, que intentara ver qué hay *detrás* de lo que la gente dice y que pretendiera reducir la cólera, por ejemplo, a *otra cosa*, más oculta. Para Aristóteles, la opinión del público es el dato primero y último; no hay en él ninguna idea hermenéutica (de desciframiento); para él, las pasiones son fragmentos de lenguaje preformados, que el orador debe simplemente conocer bien; de ahí la idea de un *casillero* de las pasiones, no como una colección de esencias sino como un montaje de opiniones. En lugar de la psicología reduccionista (que prevalece actualmente) Aristóteles coloca (anticipadamente) una psicología clasificadora, que distingue «lenguajes». Puede parecer muy ramplón (y sin duda falso) decir que los jóvenes se encolerizan más fácilmente que los ancianos, pero esta ramplonería (y este error) se vuelve interesante si comprendemos que tal proposición no es más que un elemento de ese *lenguaje general del otro* que Aristóteles reconstruye, de conformidad, quizás, con el arcano de la filosofía aristotélica: «la opinión universal es la medida del ser» (*Etica a Nicómaco*, X.2.1173ª1).

B.1.30. *Semina probationum*

De esta manera se termina el campo o la red de la *Inventio*, preparación heurística de los materiales del discurso. Ahora es necesario abordar la *Oratio* misma: el orden de las partes (*Dispositio*) y su expresión en las palabras (*Elocutio*) ¿Cuáles son las relaciones «programáticas» de la *Inventio* y de la *Oratio*? Quintiliano lo dice con una sola palabra (con una imagen): recomienda colocar ya en la *narratio* (es decir, antes de la parte argumentativa propiamente dicha) los «gérmenes» de las pruebas (*semina quaedam probationum spargere*). De la *Inventio* a la *Oratio* existe, pues, una relación de *enjambrazón*: hay que lanzar, callarse luego, volver, hacer explotar más adelante. Dicho de otra manera, los materiales de la *Inventio* son ya fragmentos de lenguaje, situados en un estado de *reversibilidad*, que es necesario ahora insertar en un orden fatalmente irreversible, que es el del discurso. De ahí la segunda gran operación de la *tekhnē*, la *Dispositio*, o tratamiento de las restricciones de sucesión.

www.esnips.com/web/Lalia

B.2. La *dispositio*

Se ha visto que la situación de la *dispositio* (*Taxis*) en la *tekhnē* constituía una apuesta importante. Sin volver sobre este problema, definiremos la *dispositio* como el ordenamiento (tanto en sentido activo y operativo, como en el sentido pasivo, cosificado) de las grandes partes del discurso. La mejor traducción tal vez sea *composición*, si se recuerda que la *compositio*, en latín, es otra cosa; remite exclusivamente a la ordenación de las palabras en el interior de la oración; en cuanto a la *conlocatio*, designa la distribución de los materiales en el interior de cada parte. De acuerdo a una *sintagmática* aumentativa, se dan, pues: el nivel de la frase (*compositio*); el nivel de la parte (*conlocatio*), y el nivel del discurso (*dispositio*). Las grandes partes del discuso fueron establecidas muy tempranamente por Córax [33] y su distribución casi no ha variado: Quintiliano enuncia cinco partes (desdobla la última en *confirmatio* y *refutatio*); Aristóteles, cuatro: esta división es que la adoptaremos aquí.

B.2.1. La *egressio*

Antes de enumerar estas partes fijas, hay que señalar la existencia facultativa de una parte móvil: la *egressio* o *digressio*: es un pasaje de virtuosismo, ajeno al tema, que se relaciona con él mediante un vínculo muy débil. Es por lo general un elogio de personas o lugares (por ejemplo, el elogio de Sicilia en las *Verrinas* de Cicerón). Esta unidad móvil, fuera de la clasificación, y por así decirlo, revoloteante —origen de la *ékphrasis* de la neorretórica—, es un operador de espectáculo, una especie de punzón de orfebre, de firma del «lenguaje soberano» (la *kurosis* de Gorgias, la «poética» de Jakobson). Sin embargo, la *digressió* terminó por colocarse casi regularmente entre la *narratio* y la *confirmatio*.

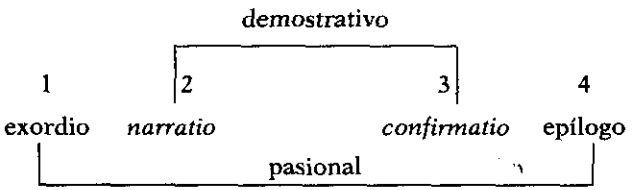
B.2.2. Estructura paradigmática de las cuatro partes

La *Dispositio* parte de una dicotomía que era ya, en otros términos, la de la *Inventio: animos impellere* (conmover) */rem docere* (informar, convencer). El primer término (la apelación a los sentimientos) cubre el *exordio* y el *epílogo*, es decir, las dos partes extremas del discurso. El segundo término (la apelación al hecho, a la razón) cubre la *narratio* relación de los hechos) y la *confirmatio* (establecimiento de las pruebas

33. Véase, A.1.2.

www.esnips.com/web/Lalia

o vías de persuasión), es decir, las dos partes intermedias del discurso. El orden sintagmático no sigue, pues, el orden paradigmático y nos encontramos frente a una construcción en quiasma: dos segmentos de «pasional» encuadran un bloque demostrativo:




Nosotros trataremos estas cuatro partes según el orden paradigmático: exordio/epílogo, narración/confirmación.

B.2.3. El comienzo y el fin

La solemnización de los comienzos y de los finales, de las inauguraciones y de las clausuras es un problema que sobrepasa a la retórica (ritos, protocolos, liturgias). La oposición del exordio y del epílogo, bajo formas bien constituidas, tiene sin duda algo de arcaizante: también, desarrollándose y secularizándose, el código retórico llevó a tolerar discursos sin exordio (en el género deliberativo), según la regla de *in media res*, y aun a recomendar los finales abruptos (por ejemplo, Isócrates). En su forma canónica, la oposición comienzo/fin implica un desnivel: en el exordio, el orador debe actuar con prudencia, reserva, mesura; en el epílogo, ya no necesita contenerse, se compromete a fondo, pone en escena todos los recursos del gran juego patético.

B.2.4. El proemio

En la poesía arcaica, la de los aedos, el *prooimion* (proemio) es lo que viene antes del canto (*oimè*) es el preludio de los que tocan la lira y, antes del concurso, ensayan la digitación y aprovechan para conciliarse anticipadamente con el jurado (hay un huella en *Los maestros cantores*, de Wagner). La *oimè* es una antigua balada épica: el recitador comenzaba a narrar la historia en un punto que, en definitiva era arbitrario: podría haberla «tomado» antes o después (la historia es «infinita»); las primeras palabras *cortan* el hilo virtual de un relato sin origen. Esta arbitrariedad del comienzo estaba marcada por las palabras griegas *ex hou* (a partir de lo cual): yo comienzo a partir de aquí; el aedo de la *Odisea* pide

www.esnips.com/web/Lalia

a la Musa que cante el regreso de Ulises «*a partir del momento en que le plazca*». La función del proemio es, por consiguiente, exorcizar, la arbitrariedad de todo inicio. ¿Por qué comenzar por esto mejor que por esto otro? ¿De acuerdo con qué razón hay que cortar con la palabra lo que Ponge (autor de *Proèmes*) llama «*el magma analógico bruto*»? Este cuchillo necesita ser moderado, esta anarquía un protocolo de decisión: es el *prooimion*. Su papel evidente es el de *aplacar*, como si comenzar a hablar, encontrarse con el lenguaje, fuera correr el riesgo de despertar lo desconocido, el escándalo, el monstruo. En cada uno de nosotros hay una solemnidad aterradora relacionada con «romper» el silencio (o el *otro* lenguaje), salvo en algunos charlatantes que se lanzan sobre la palabra como Gribouille y «la toman» por la fuerza, no importa dónde: es lo que se denomina «espontaneidad». Tal es, quizás, el fondo del que procede el exordio retórico, la inauguración reglamentada del discurso.

B.2.5. El exordio

El exordio comprende canónicamente dos momentos: 1) la *captatio benevolentiae* o empresa de seducción de los oyentes, a los que se intenta conciliar de inmediato mediante una prueba de complicidad. La *captatio* ha sido uno de los elementos más estables del sistema retórico (floreció todavía en la Edad Media y lo sigue haciendo aún en nuestros días); sigue un modelo muy elaborado, codificado según la clasificación de las *causas*: la vía de seducción varía según la relación de la causa con la *doxa*, la opinión corriente, normal: *a)* si la causa se identifica con la *doxa*, si se trata de una causa «normal», de buen tono, no es útil someter al juez a ninguna seducción, a ninguna presión; es el género *éndoxon, honestum; b)* si la causa es en cierta medida neutra en lo referente a la *doxa* hace falta una acción positiva para vencer la inercia del juez, suscitar su curiosidad, volverlo atento (*attentum*); es el género *ádoxon, humile; c)* si la causa es ambigua, hay que hacerlo inclinarse hacia una de las dos partes; es el género *amphídoxon, dubium; d)* si la causa está embrollada, oscura, hay que arrastrar al juez para que no siga como a guías, como avanzadilla, hacerlo *docilem*, receptivo, maleable; es el género *dūsparakoloútheton, obscurum*; *e)* finalmente, si la causa es extraordinaria, suscita asombro por situarse demasiado lejos de la *doxa* (por ejemplo, acusar a un padre, a un anciano, un niño, un ciego, ir contra el *human touch*), no es suficiente ya una acción difusa sobre el juez (una connotación), es necesario un verdadero remedio, pero este

www.esnips.com/web/Lalia

remedio debe ser indirecto, porque no hay que enfrentarse, chocar abiertamente con el juez; es la *insinuatio*, fragmento autónomo (y no ya un simple tono) que se coloca después del comienzo; por ejemplo, fingir estar impresionado por el adversario. Tales son los modos de la *captatio benevolentiae*; e) la *partitio*, segundo momento del exordio, anuncia las divisiones que se van a emplear, el plan que se va a seguir (las *partitiones* pueden multiplicarse; se pueden colocar una al comienzo de cada parte); la ventaja, dice Quintiliano, es que jamás parece largo aquello cuyo término se anuncia.

B.2.6. El epílogo

¿Cómo saber si un discurso termina? Es algo tan arbitrario como el comienzo. Hace falta, por consiguiente, un signo de que ha llegado el fin, un signo de la clausura (así, en ciertos manuscritos: «*ci fait la geste que Turoldus declinet*»). Este signo ha sido racionalizado con la coartada del placer (¡lo que probaría que los antiguos tenían conciencia del «aburrimiento» de sus discursos!). Aristóteles lo señaló, no a propósito del epílogo sino a propósito del período: el período es una oración «agradable» porque es la contraria de la que no termina; en cambio es desagradable no presentir nada, no ver el fin de nada. El epílogo (*peroratio, conclusio, cumulus*, coronamiento) comporta dos niveles: el nivel de las «cosas» (*posita in rebus*): se trata de recoger y de resumir (*enumeratio, rerum, repetitio)*; 2) el nivel de los «sentimientos» (*posita in affectibus*): esta conclusión patética, plañidera, no era muy usada entre los griegos, donde un encargado imponía silencio al orador que hacía vibrar demasiado tiempo la cuerda sensible, pero en Roma el epílogo era la ocasión de una gran despliegue teatral, de la gesticulación del abogado: mostrar al acusado rodeado de sus padres y de sus hijos, exhibir un puñal ensangrentado, los huesos extraídos de la herida: Quintiliano pasa revista a todos estos trucos.

B.2.7. La narratio

La *narratio* (*diēgēsis*) es ciertamente el relato de los hechos vinculados con la causa (puesto que la *causa* es la *quaestio* en la medida en que está impregnada de lo contingente), pero este relato está concebido exclusivamente desde el punto de vista de la prueba, es «la exposición persuasiva de algo que se hizo o que se pretende haber hecho». La narración no es, pues, un *relato* (en el sentido novelesco y casi desintere-

www.esnips.com/web/Lalia

sado del término), sino una premisa argumentativa. Consiguientemente, tiene dos caracteres obligados: 1) su desnudez; nada de digresión, nada de prosopopeya, nada de argumentación directa; no existe una tekhnē peculiar de la narración; sólo tiene que ser *clara, verosímil, breve*; 2) su funcionalidad: es una preparación de la argumentación; la mejor preparación es aquella cuyo sentido está oculto, en la que las pruebas están diseminadas en estado de gérmenes ocultos (*semina probationum*). La *narratio* comporta dos tipos de elementos: los hechos y las descripciones.

B.2.8. *Ordo naturalis/ordo artificialis*

En la retórica antigua, la exposición de los hechos está sometida a una sola regla estructural: que el encadenamiento sea verosímil. Pero ulteriormente, en la Edad Media, cuando la Retórica se separó por completo de lo judicial, la *narratio* se convirtió en un género autónomo y la ordenación de sus partes (*ordo*) llegó a ser un problema teórico: es la oposición del *ordo naturalis* y del *ordo artificialis*. «Todo orden», dice un contemporáneo de Alcuino, «es o natural o artificial. El orden es natural si se refieren los hechos en el mismo orden en que se sucedieron; el orden es artifical si se parte no del inicio de lo que sucedió, sino de la mitad». Es el problema del *flash-back*. El *ordo artificialis* obliga a una segmentación enérgica de la sucesión de los hechos, ya que se trata de obtener unidades móviles, reversibles; implica o produce una inteligibilidad particular, fuertemente enfatizada, ya que destruye la «naturaleza» (mítica) del tiempo lineal. La oposición de los dos «órdenes» puede versar no ya sobre los hechos sino sobre las partes mismas del discurso: el *ordo naturalis* es entonces el que respeta la norma tradicional (*exordio, narratio, confirmatio, epílogo*) el *ordo artificialis* es el que subvierte este orden en razón de las circunstancias; paradójicamente (y esta paradoja es sin duda frecuente), *naturalis* quiere decir entonces *cultural*, y *artificialis* quiere decir *espontáneo, contingente, natural.*

B.2.9. Las descripciones

A la vez que el eje propiamente cronológico —o diacrónico, o diegético—, la *narratio* admite un eje aspectual, durativo, formado por una secuencia flotante de estasis: las *descripciones*. Estas descripciones han sido fuertemente codificadas. Había, principalmente, las *cronografías* o descripciones de tiempos, de períodos, de edades; las prosopogra-

www.esnips.com/web/Lalia

fía o retratos de personas. Es conocida la fortuna que tuvieron estos «fragmentos» en nuestra literatura, fuera de lo judicial. Hay que señalar todavía, para terminar con la *narratio*, que el discurso puede incluir todavía una segunda narración; si la primera fue breve, se la recoge luego en detalle («expondré con detalle cómo sucedió lo que acabo de relatar»): es la *epidiēgēsis*, la *repetita narratio*.

B.2.10. La *confirmatio*

A la *narratio*, o exposición de los hechos, sigue la *confirmatio*, o exposición de los argumentos: en ella se enuncian las «pruebas» elaboradas en el curso de la *inventio*. La *confirmatio (apódeixis)* puede incluir tres elementos: 1) la *propositio (prothesis)*: es una definición sintética de la causa, del punto en debate; puede ser simple o múltiple, y esto depende de los puntos fundamentales sobre los que se argumentará («Sócrates fue acusado de corromper a los jóvenes y de introducir divinidades nuevas»); 2) la *argumentatio*, que es la exposición de las razones convincentes; no se recomienda ninguna estructuración particular, excepto la siguiente: hay que comenzar por las razones más fuertes, continuar por las débiles y terminar con algunas muy fuertes; 3) algunas veces, al final de la *confirmatio*, el discurso continuado (*oratio continua*) es interrumpido por un diálogo muy vivaz con el abogado contrario o un testigo: el otro irrumpe en el monólogo, es la *altercatio*. Este episodio oratorio era desconocido por los griegos y se relaciona con el género de la *rogatio*, o introducción acusadora («Quousque tandem, Catilina...»).

B.2.11. Otras divisiones del discurso

La codificación muy fuerte de la *dispositio* (de la que subsiste una huella profunda en la pedagogía del «plan» [de la «disertación» francesa] atestigua que el humanismo, en su pensamiento del lenguaje, se preocupó intensamente por el problema de las unidades sintagmáticas. La *dispositio* es una segmentación más entre otras posibles. Algunas de ellas, comenzando por las unidades de mayor dimensión, son las siguientes: 1) el discurso en su totalidad puede constituir una unidad, si se lo opone a otros discursos; es el caso de la clasificación por géneros o estilos; es también el caso de las *figuras de temas*, cuarto tipo de figuras que se suma a los tropos, las figuras de dicción y figuras de pensamiento: la *figura de temas* abarca toda la *oratio*. Dionisio de Halicarnaso distinguía tres: *a*) la *directa* (decir lo que se quiere decir): la *oblicua*

www.esnips.com/web/Lalia

(discurso sesgado: Bossuet amonestando a los reyes *con la excusa* de la religión); c) la *contraria* (antífrasis, ironía); 2) las partes de la *dispositio* (ya las conocemos); 3) el trozo, el fragmento, la *ékphrasis* o descripción (también la conocemos); 4) En la Edad Media el *articulus* es una unidad de desarrollo: es una obra de conjunto, compilación de *Disputationes* o *Summa*, se presenta un resumen de la cuestión disputada (introducida por *utrum*); 5) el *período* es una oración gramatical estructurada según un modelo orgánico (con principio y fin); tiene por lo menos dos miembros (elevación y descenso, *tasis* y *apóstasis*) y a lo sumo cuatro. Debajo del período (y, a decir verdad, desde él) comienza la oración gramatical, objeto de la *compositio*, operación técnica que incumbe a la *elocutio*.

B.3. *La elocutio*

Una vez encontrados los argumentos y situados en grandes masas en las distintas partes del discurso, resta «formularlos en palabras»; tal es la función de esta tercera parte de la *tekhnē rhētorikē* llamada *lexis* o *elocutio*, a la que, abusivamente, hay la costumbre de reducir a la retórica, parte (pero sólo parte) de la *Elocutio*.

B.3.1. Evolución de la elocutio

La *elocutio*, en efecto, ha evolucionado mucho desde los orígenes de la retórica. Ausente de la clasificación de Córax, hace su aparición cuando Gorgias decide aplicar a la prosa criterios estéticos (provenientes de la poesía); Aristóteles trata de ella menos ampliamente que del resto de la retórica; se desarrolla principalmente entre los latinos (Cicerón, Quintiliano), se amplía en espiritualidad con Dionisio de Halicarnaso y el anónimo *Perí húpsous* y termina por absorber toda la retórica, identificada bajo la única especie de la «figuras». Sin embargo, en su estado canónico, la *elocutio* define un cambio que abarca todo el lenguaje: incluye, a la vez, nuestra gramática (hasta llegar al corazón de la Edad Media) y lo que se llama la *dicción*, la utilización teatral de la voz, La mejor traducción de *elocutio* es, quizá, no tanto *elocución* (demasiado restringida) como *enunciación*, o, en rigor, *locución* (actividad locutoria).

B.3.2. La red

Las clasificaciones internas de la *elocutio* han sido numerosas, y esto se debe sin duda a dos razones; en primer lugar, porque esta *tekhnē* tuvo

www.esnips.com/web/Lalia

que atravesar idiomas diferentes (griego, latín, lenguas romances), cada una de las cuales podía modificar la naturaleza de las «figuras»; además, porque la promoción constante de esta parte de la retórica obligó a reinvenciones terminológicas (hecho patente en la denominación delirante de las figuras). Aquí simplificaremos esa red. La oposición madre es la de paradigma y sintagma: 1) *elegir* las palabras *(electio, eklogè)*; 2) *unirlas (synthesis, compositio)*.

B.3.3. Los «colores»

La *electio* implica que, en el lenguaje, se puede sustituir una palabra por otra: la *electio* es posible porque la sinonimia forma parte del sistema de la lengua (Quintiliano): el locutor puede sustituir un significante por otro, y puede también, mediante esta sustitución, producir un sentido de segundo grado (connotación). Todas las sustituciones, cualquiera que sea su índole, son *tropos* («conversiones»), pero el sentido de la palabra es por lo común restringido, para poderlo oponer a las «Figuras». Los términos verdaderamente generales, que abarcan indiferentemente todas las clases de sustituciones, son *«ornamentos»* y *«colores»*. Estas dos palabras muestran claramente, por sus connotaciones mismas, cómo concebían el lenguaje los antiguos: 1) hay una base desnuda, un nivel propio, un estado normal de la comunicación, a partir de la cual se puede elaborar una expresión más complicada, *adornada*, dotada de una *distancia* más o menos grande en relación al suelo original. Este postulado es decisivo, pues parece determinar hoy día todas las tentativas de revigorizar la retórica: recuperar la retórica supone necesariamente creer en la existencia de un alejamiento *[écart]* entre dos estados de lenguaje; inversamente, la condena de la retórica se lleva a cabo en la actualidad siempre en nombre de un rechazo de la jerarquía de los lenguajes, entre los cuales no se admite más que una «jerarquía fluctuante», y no fija, fundada en la naturaleza; 2) el segundo estrato (retórico) tiene una función de animación: el estado «propio» del lenguaje es inerte, el estado segundo es «viviente»: colores, luces, flores (*colores, lumina, flores*); los ornamentos están del lado de la pasión, del cuerpo; hacen deseable la palabra; hay una *venustas* del lenguaje (Cicerón); 3) los *colores* se colocan algunas veces para «ahorrar al pudor la incomodidad de una exposición demasiado desnuda» (Quintiliano); dicho de otra manera, como posible eufemismo, el *color* es el índice de un tabú: el de la desnudez del lenguaje: como el rubor que enrojece un rostro, el *color*

www.esnips.com/web/Lalia

expone el deseo pero oculta el objeto: es la dialéctica misma de la ropa (*skhéma* significa vestido; *figura*, apariencia).

B.3.4. El furor taxonómico

Lo que denominamos mediante el término genérico de «figuras de retórica», pero que con todo rigor histórico y para evitar la ambigüedad entre *tropos* y *figuras* convendría más llamar «ornamentos», ha sido durante siglos, y lo es todavía hoy, el objeto de un verdadero furor clasificador, indiferente a las burlas que surgieron muy tempranamente. Con estas figuras de retórica parece imposible hacer otra cosa que nombrarlas y clasificarlas: centenares de términos, de formas muy corrientes (epíteto, reticencia) o muy bárbaras (*anantapódoton, epanadiplosis, tapinosis*, etcétera), docenas de agrupamientos. ¿Por qué esta furia de la división, de la denominación, esta especie de actividad ebria del lenguaje sobre el lenguaje? Sin duda (o por lo menos es una explicación estructural) porque la retórica intenta codificar el *habla* (no ya la lengua), es decir, el espacio mismo en el cual, en principio, cesa el código. Este problema fue visto ya por Saussure: ¿qué hacer con las combinaciones estables de palabras, los sintagmas fijados que participan a la vez de la lengua y del habla, de la estructura y de la combinación? En la medida en que la retórica prefiguró una lingüística del habla (distinta de la estadística), lo cual constituye una contradicción de términos, se quedó sin aliento en el intento de aprehender mediante una red cada vez más fina las «maneras de hablar», lo que equivalía a adueñarse de lo imposible de someter: el espejismo mismo.

B.3.5. Clasificación de los ornamentos

Todos estos ornamentos (centenares) han sido desde siempre repartidos de acuerdo con ciertos ejes binarios: *tropos/figuras; tropos gramaticales/tropos retóricos; figuras de gramática/figuras de retórica; figuras de palabras/figuras de pensamiento; tropos/figuras de dicción.* De un autor a otro, las clasificaciones son contradictorias: los *tropos* se oponen aquí a las *figuras*; allí, forman parte de ellas; la hipérbole es para Lamy un tropo, para Cicerón una figura de pensamiento, etcétera. Unas palabras sobre las oposiciones más frecuentes: 1) *tropos/figuras*: es la distinción más primitiva, la de la Antigüedad; en el tropo la conversión de sentido se basa en una unidad, en una palabra (por ejemplo, el aspa de un molino, el brazo de un sillón); en la figura, la conversión exige varias

www.esnips.com/web/Lalia

palabras, un pequeño sintagma íntegro (por ejemplo, la perífrasis: *las trampas de la conversación*). Esta oposición correspondería aproximadamente a la del sistema y el sintagma; 2) *gramática/retórica*; los tropos gramaticales son conversiones de sentido que han pasado al uso corriente, hasta el punto de que no se «siente» ya el ornamento: *electricidad* (metonimia de *luz eléctrica), una casa alegre* (metáfora trivializada), mientras que los tropos retóricos son advertidos como un uso extraordinario: *la colada de la naturaleza*, por el Diluvio (Tertuliano), *la nieve del piano*, etcétera. Esta oposición correspondería casi en su totalidad a la de denotación y connotación; 3) *palabras/pensamientos*: la oposición de figuras de palabras y figuras de pensamiento es la más trivial; las figuras de palabras se dan cuando la figura desaparecería si se cambiasen las palabras (por ejemplo, el anacoluto, que depende exclusivamente del orden de las palabras: *La nariz de Cleopatra, si hubiera sido más corta, la faz del mundo...*); las figuras de pensamiento subsisten siempre, cualesquiera que sean las palabras que se decida emplear (por ejemplo, la antítesis: *Yo soy la llaga y el cuchillo*, etcétera); esta tercera oposición es mentalista, pone en escena significados y significantes; los unos pueden existir sin los otros. Es todavía posible concebir nuevas clasificaciones de figuras, y a decir verdad se puede adelantar que no existe nadie que, al ocuparse de retórica, no se sienta tentado de clasificar a su vez y a su manera las figuras. Sin embargo, nos falta aún una clasificación puramente operativa de las principales figuras: los diccionarios de retórica, en efecto, no permiten fácilmente saber qué es un *cleuasmo*, una *epanalepsis*, una *paralipsis*, pasar de la designación, frecuentemente muy hermética, al ejemplo; pero ningún libro nos permite hacer el trayecto inverso, ir de la oración (encontrada en un texto) al nombre de la figura; si leo «*tanto mármol temblando sobre tanta sombra*», ¿qué libro me dirá que es una *hipálage*, si no lo sé de antemano? Nos falta un instrumento inductivo, útil si se quieren analizar los textos clásicos de acuerdo con su propio metalenguaje.

B.3.6. Recordatorio de algunas figuras

No se trata, evidentemente, de dar una lista de los «ornamentos» reconocidos por la antigua retórica bajo el nombre general de «figuras»: existen diccionarios de retórica. Creo, sin embargo, útil recordar la definición de una decena de figuras, tomadas al azar, de manera que se cree una perspectiva concreta para estas pocas observaciones sobre la

www.esnips.com/web/Lalia

*electio*: 1) la *aliteración* es una repetición cercana de consonantes en un sintagma corto (*el cazo de Lázaro*); cuando lo que se repiten son los timbres, hay *apofonía (Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville)*. Se ha sostenido que la aliteración es menos intencional de lo que los críticos y estilistas tienden a suponer; Skinner ha demostrado que en los sonetos de Shakespeare las aliteraciones no sobrepasan en número a las que pueden esperarse de la frecuencia normal de las letras y grupos de letras; 2) el *anacoluto* es una ruptura de la construcción, a veces con defectos gramaticales (*Además del aspecto de un gran ejército en posición de batalla, los macedonios, se asombraron cuando...*); 3) la *catacresis* se produce cuando se hace necesario emplear un término «figurado» porque la lengua no dispone de un término propio (aspas del molino); 4) La *elipsis* consiste en suprimir los elementos sintácticos hasta el límite en que pude ser afectada la inteligibilidad (*Yo, te amaba inconstante, ¿qué hubiera hecho fiel?*); con frecuencia se ha sostenido que la elipsis representa un estado «natural» de la lengua; sería el modo «normal» de la palabra en la pronunciación, la sintaxis, el sueño, el lenguaje infantil; [34] 6) la *hipérbole* consiste en exagerar: sea incrementando (*áuxesis: corre más rápido que el viento*), sea disminuyendo (*tapinosis: más lento que una tortuga*); 7) la *ironía* o antífrasis consiste en hacer entender una cosa distinta de la que se dice (es una connotación); como dice F. de Neufchateau: «*Ella elige sus palabras: todas parecen halagüeñas. Pero el tono que les añade les da otro sentido*»; 8) la *perífrasis* es originariamente un rodeo del lenguaje, que se efectúa para evitar una notación tabú. Si la perífrasis está depreciada, se la llama *perisología*; 9) la *reticencia* o *aposiopesis* marca una interrupción en el discurso debida a un cambio emocional brusco (el *Quos ego* virgiliano); 10) La *suspensión* retarda el enunciado, mediante la adición de incisos, antes de resolverlo: es un *suspense* en el nivel de la oración gramatical.

B.3.7. Lo *propio* y lo *figurado*

Como se ha visto, todo el edificio de las «figuras» se basa sobre la idea de que existen dos lenguajes, uno propio y otro figurado, y en consecuencia la retórica, en su parte elocutiva, es un cuadro de los *apartamientos* del lenguaje. Desde la Antigüedad, las expresiones metarretóricas que

34. En el texto del que disponemos, hay un salto de 4 a 6. Se supone que en 5 tendría que situarse la *sinécdoque*, en la cual se dice la parte por el todo. [T.]

www.esnips.com/web/Lalia

atestiguan esta creencia son innumerables: en la *elocutio* (campo de las figuras), las palabras son *«transportadas»*, *«desviadas»*, *«alejadas»* de su hábitat normal, familiar. Aristóteles ve en ello un gusto por el extrañamiento: hay que «alejarse de las locuciones comunes (...) nosotros experimentamos a este respecto las mismas impresiones que en presencia de extranjeros: hay que dar al estilo un aire extranjero, porque lo que viene de lejos excita la admiración». Hay, por consiguiente, una relación de *extranjería* entre las «palabras corrientes», de las que cada uno de nosotros (¿pero quién es ese «nosotros»?) se sirve y las «palabras insignes», palabras extranjeras al uso cotidiano: «barbarismos» (palabras de los pueblos extranjeros), neologismos, metáforas, etcétera. Para Aristóteles es necesario mezclar estas dos terminologías, porque si uno se sirve exclusivamente de palabras corrientes, resulta un estilo *«bajo»* si uno se sirve exclusivamente de palabras insignes resulta un discurso *enigmático*. De *nacional/extranjero* y *normal/extraño*, la oposición se deslizó a *propio/figurado*. ¿Qué es el sentido propio? «Es la primera significación de la palabra» (Dumarsais): «Cuando la palabra significa aquello para lo que fue originariamente establecida.» Sin embargo, el sentido propio no puede ser el sentido muy antiguo (el arcaísmo es extrañador), sino el *sentido inmediatamente anterior a la creación de la figura*: lo propio, lo verdadero es, una vez más, lo *primero* (el Padre). En la retórica clásica lo *primero* se encontró *naturalizado*. De ahí la paradoja: ¿cómo puede el sentido propio ser el sentido «natural» y el sentido figurado el sentido «original»?

B.3.8. Función y origen de las figuras

Pueden distinguirse aquí dos grupos de explicaciones: 1) *explicación por la función*: a) el segundo lenguaje proviene de la necesidad de eufemizar, de eludir los tabúes; b) el segundo lenguaje es una técnica de la *ilusión* (en el sentido de la pintura: perspectiva, sombras, *trompe-l-oeil*); redistribuye las cosas, las hace aparecer distintas de lo que son, o como son, pero de una manera imprevista; c) hay un placer inherente a la asociación de las ideas (nosotros diríamos un *ludismo*); 2) *explicación por el origen*; estas explicaciones parten del postulado de que las figuras existen «en la naturaleza», es decir, en el «pueblo» (Racine: «No hace falta más que escuchar una riña entre dos mujeres del pueblo de la condición más vil: ¡qué abundancia de figuras! Abundan la metonimia, la catacresis, la hipérbole, etcétera»); y F. de Neufchateau: «En la ciu-

www.esnips.com/web/Lalia

dad, en la corte, en los campos en el mercado,/ La elocuencia del corazón por los tropos se exhala.» ¿Cómo conciliar entonces el origen «natural» de las figuras y su rango secundario, posterior, en el edificio del lenguaje? La respuesta clásica es que el arte *elige* las figuras (en función de una buena evaluación de su distancia, que tiene que ser *medida*, pero no las crea; en conclusión, lo figurado es una combinación artificial de elementos naturales.

B.3.9. Vico y la poesía

Partiendo de esta última hipótesis (las figuras tienen un origen «natural») es posible distinguir, aún dos tipos de explicaciones. El primero es mítico, romántico, en el sentido más amplio del término: la lengua «propia» es pobre, no alcanza para todas las necesidades, pero es suplida por la irrupción de otro lenguaje, «esas divinas eclosiones del espíritu que los griegos llamaban *tropos*» (V. Hugo); o también (Vico, recogido por Michelet), la poesía es el lenguaje original y las cuatro grandes figuras arquetípicas han sido inventadas *sucesivamente* no por los escritores sino por la humanidad en su Edad Poética: *metáfora*, luego *metonimia*, luego *sinécdoque*, luego *ironía*; al principio se las empleaba *naturalmente*. ¿Cómo pudieron, entonces, convertirse en «figuras de retórica»? Vico da una respuesta muy estructural: cuando nació la abstracción, es decir, cuando la «figura» se encontró situada en oposición paradigmática con otro lenguaje.

B.3.10. El lenguaje de las pasiones

La segunda explicación es psicológica: es la de Lamy y los clásicos: las figuras son el lenguaje de la pasión. La pasión deforma el punto de vista sobre las cosas y obliga a emplear palabras particulares: «Si los hombres concibieran todas las cosas que se presentan a su espíritu simplemente, como son en sí mismas, hablarían todos de la misma manera: los geómetras usan casi todos el mismo lenguaje» (Lamy). Esta opinión es interesante, porque si las figuras son los «morfemas» de la pasión, mediante las figuras podemos conocer la taxonomía clásica de las pasiones, y en especial la de la pasión amorosa, de Racine a Proust. Por ejemplo, la *exclamación* corresponde al rapto brusco de la palabra, a la afasia emotiva; la *duda*, la *dubitación* (nombre de una figura) a la tortura de las incertidumbres de la conducta (¿qué hacer? ¿Esto? ¿Aque-

www.esnips.com/web/Lalia

llo?), a la difícil lectura de los «signos» emitidos por el otro; la *elipsis*, a la censura de todo lo que obstaculiza la pasión; la *paralipsis* [o preterición] (anunciar que no se va a decir lo que se termina diciendo) al reinicio de la «escena», al demonio de la herida; la *repetición* a la reafirmación obsesiva de los «derechos»; la *hipotiposis* a la escena que uno se representa vivamente, al fantasma interior, al argumento mental (deseo, celos etcétera). Se comprende mejor entonces cómo lo figurado puede ser un lenguaje a la vez *natural* y *segundo*: es natural, porque las pasiones están en la naturaleza; es segundo porque la moral exige que estas mismas pasiones, aunque «naturales», sean distanciadas, colocadas en la región de la falta; como, para un clásico, la «naturaleza» es mala, las figuras de retórica son algo a la vez fundado y sospechoso.

B.3.11. La *compositio*

Es necesario volver ahora a la primera oposición, la que sirve de punto de partida para la red de la *elocutio*: a la *electio*, campo sustitutivo de los ornamentos, se opone la *compositio*, campo asociativo de las palabras en la oración. No se tomará aquí partido sobre la definición lingüística de la «oración»: para nosotros es solamente esta unidad de discurso intermediaria entre la *pars orationis* (parte mayor de la *oratio*) y la figura (pequeño grupo de palabras). La antigua retórica codificó dos tipos de «construcciones»: 1) una construcción «geométrica»: es la del *período* (Aristóteles): «una oración que tiene en sí misma principio, fin y una extensión que se puede abarcar fácilmente»; la estructura del período depende de un sistema interno de *comas* (cortes) y de *puntos* (partes); el número es variable y discutido; en general se exigen 3 ó 4 puntos, sometidos a la oposición (1/3 ó 1-2/3-4): la referencia a este sistema es vitalista (el va y viene de la respiración) o deportiva (el período reproduce la forma elíptica de los estadios; una idea, una curva, un regreso); 2) una construcción «dinámica» (Dionisio de Halicarnaso): la oración se concibe entonces como un período sublimado, vitalizado, trascendido por el «movimiento»; no se trata ya de un ir y volver sino de un ascenso y un descenso; esta especie de *swing* es más importante que la elección de las palabras: depende de una especie de sentido innato del escritor. Este «movimiento» tiene tres modos: a) *áspero*, entrecortado (Píndaro, Tucídides); b) *suave*, contenido, aceitado (Safo, Isócrates, Cicerón); c) *mixto*, reserva de casos flotantes.

www.esnips.com/web/Lalia

*Así concluye la red retórica, puesto que hemos decidido dejar de lado las partes de la* tekhnē rhetorikē *propiamente teatrales, histéricas,* ligadas a la voz: actio y memoria. *La menor conclusión histórica (aparte de que habría cierta ironía en codificar uno mismo el segundo metalenguaje que acaba de usar mediante una* perotatio *proveniente del primero) excedería la intención puramente didáctica de este sencillo prontuario. De todas maneras, al abandonar la antigua retórica quisiera decir qué saldo personal me queda de este viaje memorable (descenso en el tiempo, descenso en la red, como de un río doble). «Lo que me queda» quiere decir: las preguntas que vienen desde ese antiguo imperio hacia mi trabajo actual y que, habiéndome acercado una vez a la retórica, ya no puedo evitar.*

*Ante todo, la convicción de que muchos rasgos de nuestra literatura, nuestra enseñanza, nuestras instituciones de lenguaje (hay una sola institución sin lenguaje?) se aclararían y se comprenderían de manera diferente si se conociera a fondo (es decir, si no se censurara) el código retórico que ha dado su lenguaje a nuestra cultura; ni una técnica, ni una estética, ni una moral de la retórica son ya posibles, pero, ¿una* historia? *Sí, una historia de la retórica (como investigación, como libro, como enseñanza) es actualmente necesaria, ampliada mediante una nueva manera de pensar (Lingüística, semiología, ciencia histórica, psicoanálisis, marxismo).*

*En segundo lugar, esta idea de que existe una especie de acuerdo obstinado entre Aristóteles (de quien nació la retórica) y la cultura llamada de masas, como si el aristotelismo, muerto desde el Renacimiento en cuanto filosofía y en cuanto lógica, muerto en cuanto estética desde el romanticismo, sobreviviera en estado degradado, difuso, inarticulado, en la práctica cultura de las sociedades occidentales, práctica fundada, a través de la democracia, sobre una ideología del «mayor número», de la norma mayoritaria, de la opinión corriente: todo indica que una especie de vulgata aristotélica define todavía un tipo de Occidente trans-histórico, una cultura (la nuestra), que es la de las* éndoxa: *¿cómo evitar esta evidencia que Aristóteles (poética, lógica, retórica) brinda a todo el lenguaje, narrativo, discursivo, argumentativo, vehiculado por las «comunicaciones masivas», un casillero analítico completo (a partir de la noción de «verosímil») y que representa esta homogeneidad óptima de un metalenguaje, y de un lenguaje-objeto que puede definir una ciencia aplicada? En un régimen democrático, el aristotelismo sería entonces la mejor de las sociologías culturales.*

*Por último, la comprobación, bastante perturbadora en su concisión, de que toda nuestra literatura, formada por la retórica y sublimada por el*

www.esnips.com/web/Lalia

*humanismo, surgió de una práctica político-judicial (salvo de aferrarse al contrasentido que limita la retórica a las «figuras»): allí donde los conflictos más brutales, de dinero, de propiedad, de clases, son asumidos, contenidos, domesticados y mantenidos por un derecho de Estado, allí donde la institución reglamenta la palabra fingida y codifica todo recurso al significante, ahí nace nuestra literatura. Por ello, hacer caer la retórica al nivel de un objeto plena y simplemente histórico, reivindicar, bajo el nombre de texto, de escritura, una nueva práctica del lenguaje y no separarse jamás de la ciencia revolucionaria, son un solo y mismo trabajo.*

*Communications*, n. 16, 1970.

# APENDICE

S.E.L.F., sesión del 14 de noviembre de 1964

*La clasificación estructural de las figuras de retórica*

La retórica puede definirse como el plano de connotación de la lengua; los significados del signo retórico estuvieron constituidos durante mucho tiempo por los diferentes «estilos» reconocidos por el código y actualmente por el concepto mismo de literatura; sus significantes, formados por unidades de diferente magnitud (principalmente mayores que el monema), corresponden en gran parte a las figuras de retórica.

Las figuras pueden clasificarse en dos grandes grupos: el primero, o grupo de las *metábolas*, abarca todos los connotadores que suponen una conversión semántica; por ejemplo, la metáfora: *viajera nocturna* = vejez; la cadena semántica se establece de la siguiente manera: $Sa^1$ (*/viajera nocturna/*) = $So^1$ («viajera nocturna») = $So^2$ («vejez» = $So^2$ (/vejez/); la forma canónica de la cadena corresponde a la mayoría de las figuras conocidas (metáfora, metonimia, antífrasis, litote, hipérbole), que no se diferencian más que por la naturaleza de la relación entre $So^1$ y $So^2$; esta relación puede definirse mediante una referencia a distintos métodos (análisis lógico, análisis sémico, análisis contextual); la cadena semántica puede comportar dos casos aberrantes: 1) $Sa^2 = 0$; es el caso de la catacresis, donde la palabra «propia» falta en la lengua misma; 2) $Sa^1 = Sa^2$; es el caso del juego de palabras.

El segundo grupo, o grupo de las *parataxis*, comprende todos los accidentes codificados que pueden afectar a una secuencia sintagmática «normal» (A.B.C.D...): desvío (anacoluto), decepción (aposiopesis), retardo (suspensión), defección (elipsis, asíndesis), amplificación (repetición), simetría (antítesis, quiasmo).

*Le Français Moderne*, enero de 1966

# Introducción al análisis estructural de los relatos

Innumerables son los relatos del mundo. Ante todo, hay una variedad prodigiosa de géneros, distribuidos entre sustancias diferentes, como si toda materia fuera buena para el hombre para confiarle sus relatos: el relato puede estar sustentado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la mezcla ordenada de todas estas sustancias: está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela corta [*nouvelle*], la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la «Santa Ursula» de Carpaccio), la vidriera, el cine, los comics, las noticias periodísticas, la conversación. Además, bajo todas estas formas casi infinitas, el relato está presente en todas las épocas, todos los lugares, todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no existe, no existió nunca en ninguna parte, un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos tienen sus relatos, y muy frecuentemente estos relatos son degustados en común por hombres de culturas diferentes, incluso opuestas: [1] el relato se burla de la buena o mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está ahí, como la vida.

1. No es éste el caso, es necesario repetirlo, ni de la poesía ni del ensayo que son tributarios del nivel cultural de los consumidores.

www.esnips.com/web/Lalia

¿Tal universalidad del relato tiene que llevar a la conclusión de su insignificancia? ¿Es tan general que no tenemos nada que decir de él como no sea describir modestamente algunas de sus variantes, muy particulares, como hace a veces la historia literaria? Pero estas mismas variedades, ¿cómo adueñarse de ellas, cómo fundar el derecho a distinguirlas, a reconocerlas? ¿Cómo oponer la novela [*roman*] a la novela corta [*nouvelle*], el cuento al mito, el drama a la tragedia (se ha hecho mil veces) sin referirnos a un modelo común? Este modelo está implícito en todo lo que habla sobre la más particular, la más histórica, de las formas narrativas. Es, pues, legítimo, lejos de abdicar de toda pretensión de hablar del relato, con el pretexto de que se trata de un hecho universal, que haya habido autores que periódicamente se preocuparan de la forma narrativa (desde Aristóteles); y es normal que el estructuralismo naciente haga de esta forma una de sus primeras preocupaciones: ¿no trata siempre de dominar el infinito de las hablas para llegar a describir la «lengua» de donde surgieron y a partir de la cual se las puede engendrar? Frente al infinito de relatos, la multiplicidad de los puntos de vista desde los cuales se puede hablar (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etcétera), el analista se encuentra casi en la misma situación que Saussure, situado frente a lo heteróclito del lenguaje e intentando abstraer de la anarquía aparente de los mensajes un principio de clasificación y un centro de descripción. Para atenernos al período actual, los formalistas rusos, Propp o Lévi-Strauss, nos han enseñado a aislar el dilema siguiente: o bien el relato es una cháchara sobre sucesos, y en tal caso no se puede hablar de él más que remitiéndose al arte, talento o genio del narrador (del autor) —todas las formas míticas del azar—[2] o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis, por más paciencia que haya que emplear para enunciarla; porque hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas.

¿Dónde buscar entonces la estructura del relato? En los relatos, por supuesto. ¿En *todos* los relatos? Muchos comentaristas, que admiten la

2. Existe, por supuesto, un «arte» del narrador; es la capacidad de generar relatos (mensajes) a partir de la estructura del código; este arte corresponde al concepto de *performance* de Chomsky, y está bien alejado del «genio» de un autor, concebido románticamente como un secreto individual, apenas explicable.

www.esnips.com/web/Lalia

idea de una estructura narrativa, no pueden, sin embargo, resignarse a separar el análisis literario del modelo de las ciencias experimentales: exigen intrépidamente que se aplique a la narración un método puramente inductivo y que se empiece por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad, para pasar luego a esbozar un modelo general. Esta vía del buen sentido es utópica. La lingüística misma, que sólo tiene que abarcar unas tres mil lenguas, no llega a hacerlo; prudentemente, se ha hecho deductiva y es, por lo demás, a partir de ese día, que se constituyó verdaderamente y comenzó a avanzar a pasos de gigantes, previendo incluso hechos que no habían sido todavía descubiertos.[3] ¿Qué decir entonces del análisis narrativo, situado frente a millones de relatos? Está forzosamente condenado a un procedimiento deductivo; está obligado a concebir ante todo un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas de Estados Unidos llaman una «teoría»). O para descender luego poco a poco, a partir de ese modelo, hacia las especies que, a la vez, participan y se apartan de él: sólo en el nivel de estas conformidades y estos alejamientos volverá a encontrarse, provisto entonces de un instrumento único de descripción, con la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural.[4]

Para describir y clasificar la infinidad de los relatos hace falta, pues, una «teoría» (en el sentido pragmático que acabamos de decir), y es en esa búsqueda y en ese esbozo donde hay que trabajar primero. La elaboración de esta teoría puede ser facilitada enormemente si nos sometemos desde el comienzo a un modelo que nos proporcione sus primeros términos y sus primeros principios. En el estado actual de la

3. Véase la historia de la *a* hitita, postulada por Saussure y descubierta de hecho cincuenta años después, en E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966.

4. Recordemos las condiciones actuales de la descripción lingüística: «...La estructura lingüística es siempre relativa, no solamente respecto de los datos del corpus sino también respecto de la teoría gramatical que describe esos datos» (E. Bach, *An Introduction to Transformational Grammar*, Nueva York, 1964, pág. 29). Y Benveniste (*Problemas de linguistique générale, op, cit.*, pág. 119): «...Se ha reconocido que el lenguaje tendría que ser descrito como una estructura formal, pero que esta descripción exigía previamente establecer los procedimientos y criterios adecuados y que, en resumen, la realidad del objeto no era separable del método adecuado para definirlo.»

www.esnips.com/web/Lalia

investigación, parece razonable [5] presentar como modelo fundador del análisis estructural del relato a la lingüística misma.

## I. La lengua del relato

### 1. *Más allá de la oración*

Como es sabido, la lingüística se detiene en la oración: es la última unidad de la que considera que tiene derecho a ocuparse; si, en efecto, la oración, por ser un orden y no una serie, no puede reducirse a la suma de las palabras que la componen y por ello mismo constituye una unidad original, un enunciado, por el contrario, no es otra cosa que la sucesión de las oraciones que lo componen: desde el punto de vista de la lingüística, el discurso no es nada que no se encuentre en la oración: «la oración», dice Martinet, «es el segmento más pequeño perfecta e íntegramente representativo del discurso».[6] La lingüística no podría, pues, obtener un objeto superior a la oración, puesto que más allá de la oración no hay más que otras oraciones: una vez descrita la flor, el botánico no puede ocuparse de describir el ramo.

Y sin embargo es evidente que el discurso mismo (como conjunto de oraciones) está organizado, y que mediante esta organización aparece como el mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas: [7] el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su «gramática»: más allá de la oración y aunque compuesto exclusivamente de oraciones, el discurso tiene que ser naturalmente el objeto de una segunda lingüística. Esta lingüística del discurso tuvo durante mucho tiempo un nombre glorioso: la retórica, pero, a consecuencia de todo un juego histórico, al pasarse la retórica al bando de las Bellas Letras y habiéndose separado éstas del

5. Pero no imperativo (véase C. Bremond, «La logique des possibles narratifs», *Communications*, n. 8, 1966, más lógica que lingüística). [Colección «*Points*, 1981.]

6. «*Réflexions sur la phrase*», *Language and Society* (Melanges Jansen), Copenague, 1961, pág. 113.

7. Ni que decir tiene como ha observado Jakobson, que entre la oración [simple] y su más allá hay transiciones: por ejemplo, la coordinación puede ir más lejos que la oración [simple].

www.esnips.com/web/Lalia

estudio del lenguaje, ha sido necesario volver a abordar recientemente desde cero el problema: la nueva lingüística del discurso no se ha desarrollado todavía, pero es por lo menos postulada por los lingüistas mismos.[8] Este hecho no es insignificante: aun constituyendo un objeto autónomo, el discurso tiene que ser estudiado a partir de la lingüística; si es necesario dar una hipótesis de trabajo a un análisis cuya tarea es inmensa y los materiales infinitos, lo más razonable es postular una relación homóloga entre la oración y el discurso, en la medida en que una misma organización formal regula verosímilmente todos los sistemas semióticos, cualesquiera que sean las sustancias y las dimensiones: el discurso sería una gran «oración» (cuyas unidades no serían necesariamente oraciones), de la misma manera en que la oración, mediante ciertas especificaciones, es un pequeño «discurso». Esta hipótesis armoniza bien con ciertas proposiciones de la antropología cultural: Jakobson y Lévi-Strauss han hecho notar que la humanidad podría definirse por el poder de crear sistemas secundarios, «multiplicadores», utensilios que sirven para crear otros utensilios, doble articulación del lenguaje, tabú del incesto que permite el enjambrazón de las familias) y el lingüista soviético Ivanov supone que las lenguas artificiales no han podido adquirirse sino después del lenguaje natural: como lo importante, para los hombres, es poder usar distintos sistemas de sentido, el lenguaje natural ayuda a elaborar los lenguajes artificiales. Es, por consiguiente, legítimo establecer entre la oración y el discurso una relación «secundaria», que llamaremos homológica para respetar el carácter puramente formal de las correspondencias.

La lengua general del relato no es evidentemente más que uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso,[9] y ella se somete, en consecuencia, a la hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la oración, sin poder reducirse nunca a una suma de oraciones: el relato es una gran oración, como toda frase «constativa» (*constative*) es, en cierta medida, el esbozo de un pequeño relato. Por más que

8. Véase especialmente: Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, op. cit.* cap. X; Z. S. Harris, «Discours Analysis», *Language*, 28, 1952, págs. 1-30; N. Ruewt, *Langage, Musique, Poésie*, París, Editions du Seuil, 1972, págs. 151-175.

9. Una tarea de la lingüística del discurso sería precisamente fundar una tipología de los discursos. Provisionalmente, se pueden reconocer tres grandes tipos de discursos: metonímico (relato), metafórico (poesía lírica, discurso sapiencial), entimemático (discursivo intelectual).

www.esnips.com/web/Lalia

dispongan en él de significantes originales (a veces muy complejos), se reencuentran en el relato, ampliadas y transformadas a su medida, las principales categorías del verbo: tiempos, aspectos, modos, personas; además, los «sujetos» mismos opuestos a los predicados verbales no dejan de someterse al modelo oracional: la tipología actancial propuesta por A.J. Greimas [10] reencuentra en la multitud de personajes del relato las funciones elementales del análisis gramatical. La homología que se sugiere aquí no tiene solamente un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura (en la medida en que es una especie de vehículo privilegiado del relato): es imposible ya concebir la literatura como un arte que se desinteresaría de toda relación con el lenguaje una vez que lo ha usado como un instrumento para expresar la idea, la pasión o la belleza: el lenguaje no cesa de acompañar al discurso, presentándole el espejo de su propia estructura: la literatura, particularmente hoy, ¿no hace acaso un lenguaje de las condiciones mismas del lenguaje? [11]

2. *Los niveles de sentido*

La lingüística proporciona, desde el inicio, al análisis estructural del relato un concepto decisivo, porque, al dar cuenta de aquello que es esencial en todo sistema de sentido, a saber, su organización, permite a la vez enunciar que el relato no es una simple suma de proposicones, y clasificar la masa enorme de elementos que entran en la composición de un relato. Tal concepto es el del *nivel de descripción*.[12]

Una oración, como se sabe, puede ser descrita lingüísticamente en muchos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual); estos ni-

10. Véase más adelante, III.1.

11. Hay que recordar aquí la intuición de Mallarmé, surgida en el momento en que proyectaba un trabajo de lingüística. «El lenguaje se le apareció como el instrumento de la ficción: seguirá el método del lenguaje (determinar cuál es). El lenguaje reflexionándose a sí mismo. Finalmente, la ficción le parece ser el procedimiento propio del espíritu humano... es ella la que pone en juego cualquier método, y el hombre está reducido a su voluntad» (*Oeuvres complètes*, París, Gallimard, «Pléiade», pág. 851). Recuérdese que para Mallarmé: «la Fiction ou Poésie» (*ibid.*, pág. 335).

12. «Las descripciones lingüísticas no son nunca monovalentes. Una descripción no es exacta o falsa, es mejor o peor, más o menos útil» (M.A.K. Halliday, «Linguistique générale et linguistique appliquéé», *Études de Linguistique Appliquée*, 1, 1962, pág. 12).

www.esnips.com/web/Lalia

veles están en una relación jerárquica porque, si cada uno tiene sus propias unidades y sus propias correlaciones, obligando en cada una de ellas a una descripción independiente, ningún nivel puede por sí solo producir sentido: toda unidad que pertenece a cierto nivel no cobra sentido si no puede integrarse en un nivel superior: un fonema, aunque perfectamente descriptible, en sí mismo no quiere decir nada; no participa en el sentido más que integrado en una palabra, y la palabra misma tiene que integrarse en la oración.[13] La retórica de los niveles (tal como la enunció Benveniste) proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (si las relaciones están situadas en el mismo nivel) e integrativas (si son trasladadas de un nivel al otro). Como consecuencia, las relaciones distribucionales no bastan para dar cuenta del sentido. Para efectuar un análisis estructural es, pues, necesario distinguir primeramente varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva (integratoria).

Los niveles son operaciones.[14] Por lo tanto es normal que la lingüística tienda a multiplicarlas. El análisis del discurso no puede trabajar todavía más que en niveles rudimentarios. A su manera, la retórica había distinguido en el discurso por lo menos dos planos de descripción: la *dispositio* y la *elocutio*.[15] En nuestros días, en su análisis de la estructura del mito, Lévi-Strauss ha precisado ya que las unidades constitutivas del discurso mítico (mitemas) no adquieren significación sino por estar agrupadas en paquetes, y que esos paquetes mismos se combinan; [16] y Todorov, recogiendo la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, que ellos mismos se subdividen: la *historia* (el argumento), que comprende una lógica de las acciones y una «sintaxis» de los personajes, y el *discurso*, que comprende

13. Los niveles de integración han sido postulados por la Escuela de Praga (véase J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana Universtiy Press, 1964, pág. 468, y retomados luego por muchos lingüistas. A nuestro juicio, fue Benveniste quien dio el análisis más esclarecedor sobre ellos (*Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, cap. X.)

14. «En términos algo vagos, un nivel puede considerarse como un sistema de símbolos, reglas, etcétera, del cual hay que valerse para representar las expresiones» (E. Bach, *An Introduction... op. cit.*, págs. 57-58).

15. La tercera parte de la retórica, la *inventio*, no tenía que ver con el lenguaje: versaba sobre las *res*, no sobre las *verba*.

16. *Anthropologie structurale*, pág. 233. (París, Plon, 1958.)

www.esnips.com/web/Lalia

los tiempos, aspectos y los modos del relato.[17] Cualquiera que sea el número de los niveles que se propongan y las definiciones que de ellos se den, no puede dudarse de que el relato sea una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es solamente seguir el desarrollo de la historia, es también reconocer los «niveles», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato no es solamente pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. Permítaseme aquí una especie de apólogo: en *La carta robada* Poe analizó con agudeza el fracaso del jefe de policía, incapaz de encontrar la carta: sus investigaciones eran perfectas, dice él, «*dentro del círculo de su especialidad*»: el jefe no omitía ningún lugar, «saturaba» por completo el nivel de la «pesquisa»; mas, para encontrar la carta, protegida por su misma evidencia, era necesario pasar a otro nivel, sustituir la pertinencia del policía por la del ocultador. De la misma manera, la «pesquisa» practicada sobre un conjunto horizontal de relaciones narrativas puede ser completa, pero para ser eficaz tiene que dirigirse también «verticalmente»: el sentido no se halla «en el extremo» del relato, lo atraviesa; tan evidente como la *carta robada*, no escapa menos que ella a nuestra exploración unilateral.

Muchos tanteos serán aún necesarios antes de poder asegurarse de los niveles del relato. Los que propondremos aquí constituyen un perfil provisonal, cuya ventaja es todavía casi exclusivamente didáctica: permiten situar y agrupar los problemas, sin estar en desacuerdo, creemos, con los análisis ya realizados. Proponemos distinguir, en la obra narrativa, tres niveles de descripción: el nivel de las «*funciones*» (con el sentido que esta palabra tiene en Propp y Bremond), el nivel de las «*acciones*» (con el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como de actantes), y el nivel de la «*narración*» (que es, en general, el nivel del «discurso» en Todorov). Hay que recordar que estos niveles están ligados entre sí según un modo de integración progresiva: una función no tiene sentido sino en la medida en que ocupa un lugar en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último por el hecho de ser narrada, confiada a un discurso que tiene su propio código.

17. «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, n. 8, 1966. (Colección «Points», 1981.)

www.esnips.com/web/Lalia

## II. Las funciones

### 1. *La determinación de las unidades*

Todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas; por ello, es necesario ante todo segmentar el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que pueden distribuirse en un pequeño número de clases; dicho en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas.

De acuerdo con la perspectiva integrativa definida aquí, el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el inicio el criterio de unidad, el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia es lo que los convierte en unidades de aquélla: de ahí el nombre de «funciones» que se ha dado de inmediato a estas primeras unidades. Desde los formalismos rusos,[18] se constituye en unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación. El alma de toda función es, si se puede decir así, su germen, lo que le permite sembrar en el relato un elemento que madurará posteriormente, en el mismo nivel, o en otra parte, en un nivel diferente: si, en *Un corazón sencillo*, Flaubert nos informa en cierto momento, aparentemente sin insistir en ello, de que las hijas del perfecto de Pont-l'Evecque poseían un loro, es porque ese loro tendrá luego una gran importancia en la vida de Félicité: el enunciado de ese detalle (calquiera que sea la forma lingüística empleada), constituye, pues, una función, o unidad narrativa.

18. Véase especialmente B. Tomachevski, *Thématique* (1925) en *Théorie de la littérature*, París, Editions du Seuil, 1965. (Trad. cast.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1970.) Un poco después, Propp definía la función como «la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (*Morphologie du conte*, París, Éditions du Seuil, colección «Points», 1970, pág. 31). (Trad. cast.: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981 [5].) Hay que tomar en cuenta también la definición de Todorov: «El sentido (o la función) de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de la misma obra y con ésta en su totalidad» [«Les catégories du récit littéraire», *art. cit.*] y las precisiones aportadas por A. J. Greimas, quien termina por definir la unidad por su correlación paradigmática, pero también por su lugar en el interior de la unidad sintagmática de la que forma parte.

www.esnips.com/web/Lalia

En un relato, ¿todo es funcional? ¿Todo, hasta el más pequeño detalle, tiene sentido? ¿El relato puede ser segmentado íntegramente en unidades funcionales? Como veremos de inmediato, existen, sin duda, distintos tipos de funciones, porque existen también muchos tipos de correlaciones. Subsiste, sin embargo, el hecho de que un relato no está construido más que de funciones: todo, en diferente grado, es en él significativo. Esto no es una cuestión de arte (por parte del narrador), es una cuestión de estructura: en el orden del discurso, lo que aparece notado es, por definición, notable: aun cuando un detalle aparece irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejará de tener el sentido mismo de lo absurdo o de lo inútil: todo tiene sentido o nada lo tiene. Podría decirse en otros términos que el arte no conoce el ruido (en el sentido informacional de la palabra): [19] es un sistema puro, no hay en él, nunca hay en él, unidades perdidas,[20] por largo, por débil, por tenue que sea el hilo que lo vincula a los niveles de la historia.[21]

La función es, evidentemente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: lo que constituye en unidad funcional un enunciado es «lo que quiere decir»,[22] no la manera en que se dice. Este significado constitutivo puede tener significantes diferentes, a veces muy retorcidos: si se me enuncia (en *Goldfinger)* que «*James Bond vio un hombre de unos cincuenta años*», etcétera, la información oculta a la vez dos funciones, de presión desigual: por una parte, la edad del personaje

19. En esto es donde el arte no es «la vida», que no conoce más que comunicaciones «turbias». Lo «turbio» (aquello más allá de lo cual no se puede ver) puede existir en el arte, pero a título de elemento codificado (Watteau, por ejemplo); de todas maneras, esta «turbiedad» es desconocida por el código escrito: la escritura es fatalmente neta.

20. Por lo menos en literatura, donde la libertad de señalización (a consecuencia del carácter abstracto del lenguaje articulado) determina una responsabilidad mucho más fuerte que en las artes «analógicas», como el cine.

21. La funcionalidad de la unidad narrativa es más o menos inmediata (por ende, aparente) según el nivel donde actúa: cuando las unidades están colocadas en el mismo nivel (en el caso del suspense, por ejemplo), la funcionalidad es muy sensible; mucho menos cuando la función está saturada en el nivel narracional: un texto moderno, débilmente significante en el plano de la anécdota, no encuentra una gran fuerza de sentido más que en el plano de la escritura.

22. «Las unidades sintácticas (superiores a la oración) son de hecho unidades contenido» (A. J. Greimas, *Sémantique structurelle*, Paris, Larousse, 1966, VI, 5). (Trad. cast.: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976). La exploración del nivel funcional forma parte, por consiguiente, de la semántica general.

www.esnips.com/web/Lalia

se integra en cierto retrato (cuya «utilidad» para el resto de la historia no es nula, sino difusa, retardada) y, por otra parte, el significado inmediato del enunciado es que Bond no conoce a su futuro interlocutor: la unidad implica, pues, una correlación muy fuerte (aparición de una amenaza y obligación de identificarla). Para determinar las primeras unidades narrativas es necesario, por consiguiente, no perder nunca de vista el carácter funcional de los segmentos que es están examinando y admitir de antemano que no coinciden necesariamente con las formas que reconocemos por lo general como las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos interiores, etcétera), y mucho menos con las clases «psicológicas» (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes).

De la misma manera, puesto que la «lengua» del relato no es la misma que la del lenguaje articulado —aunque muy frecuentemente esté sustentada por ella— las unidades narrativas serán sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas: podrán, sin duda, coincidir, pero ocasionalmente, no sistemáticamente; las funciones estarán representadas unas veces por unidades superiores a la oración (grupos de oraciones de extensión distinta, hasta llegar a la obra en su totalidad), otras veces inferiores (el sintagma, la palabra y aun, en la palabra, ciertos elementos literarios);[23] si se nos dice que cuando se encontraba de guardia en su escritorio del Servicio Secreto y sonó el teléfono «*Bond levantó uno de los cuatro auriculares*», el monema *cuatro* constituye por sí solo toda una unidad funcional, ya que remite a un concepto necesario para el conjunto de la historia (el de una alta técnica burocrática); de hecho, la unidad narrativa no es aquí la unidad lingüística (la palabra) sino solamente su valor connotado (lingüísticamente la palabra [*cuatro*] no quiere decir nunca «*cuatro*»); esto explica que algunas unidades funcionales puedan ser inferiores a la oración sin dejar de pertenecer al discurso: desbordan entonces no la oración, a la cual siguen siendo materialmente inferiores, sino el nivel de denotación, que pertenece, como la oración, a la lingüística propiamente dicha.

23. «No hay que partir de la palabra como de un elemento indivisible del arte literario, tratarla como el ladrillo con el cual se construye el edificio. Puede descomponérselo en 'elementos verbales' mucho más finos» (J. Tinianov, citado por T. Todorov, *Langages*, 1, 1966, pág. 18).

www.esnips.com/web/Lalia

2. *Clases de unidades*

A estas unidades funcionales hay que repartirlas en un pequeño número de clases formales. Si se quiere determinar estas clases sin recurrir a la sustancia del contenido (sustancias psicológicas, por ejemplo), hay que volver a considerar los diferentes niveles de sentido: ciertas unidades tienen por correlatos las unidades del mismo nivel; por el contrario, para saturar las otras hay que pasar a un nivel distinto. De ahí que, desde el comienzo, haya dos grandes clases de funciones, distribucionales las unas, integrativas las otras. Las primeras corresponden a las funciones de Propp, recogidas principalmente por Bremond, pero que consideramos aquí de una manera infinitamente más detallada que estos autores; para ellas reservamos el nombre de «*funciones*» (por más que las otras unidades sean, también, funcionales); el modelo se ha convertido en clásido después del análisis de Tomachevski: la compra de un revólver tiene por correlato el momento en que se lo utilizará (y si no se usa, la connotación se convierte en signo de veleidad, etcétera); descolgar el teléfono tiene por correlato el momento en que se lo volverá a colgar; la intrusión del loro en la casa de Félicité tiene por correlato el episodio del embalsamamiento, de la adoración, etcétera. La segunda gran clase de unidades, de naturaleza integrativa, comprende todos los «indicios» (en el sentido más general de la palabra),[24] y la unidad remite entonces y no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más difuso, necesario sin embargo para el sentido de la historia: indicios caracterológicos referentes a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de «atmósfera», etcétera: la relación entre la unidad y su correlato no es entonces distribucional (con frecuencia varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinente), sino integrativa; para comprender «para qué sirve» una notación indicial hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), porque solamente allí se desnuda el indicio; el poder administrativo que está detrás de Bond, que tiene como indicio el número de los aparatos telefónicos, no tiene ninguna incidencia sobre la secuencia de acciones en las que se enzarza Bond al aceptar la comunicación; no cobra sentido más que en el nivel de una tipología general de los actantes (Bond está del lado del

24. Estas designaciones, como todas las que siguen, pueden ser provisionales.

www.esnips.com/web/Lalia

orden); los indicios, debido a la naturaleza en cierta manera vertical de sus acciones, son unidades verdaderamente semánticas, porque, contrariamente a las «funciones» propiamente dichas, remiten a un significado, no a una «operación»; la sanción de los indicios se da «más arriba», a veces es incluso virtual, fuera del sintagma explícito (el «carácter» de un personaje puede no ser descrito nunca, pero ser sin embargo incesantemente marcado mediante indicios), es una sanción paradigmática; por el contrario, la sanción de las «funciones» no se da nunca sino «más adelante», es una sanción sintagmática.[25] Funciones e *indicios* abarcan, por consiguiente, otra distinción clásica: las funciones implican *relata* metonímicos, los indicios *relata* metafóricos; las unas corresponden a una funcionalidad del hacer, los otros a una funcionalidad del ser.[26]

Estas dos grandes clases de unidades, funciones e indicios, deberían permitir ya cierta clasificación de los relatos. Algunos relatos son fuertemente funcionales (por ejemplo, los cuentos populares), y, opuestamente, otros son fuertemente indiciales (por ejemplo, las novelas «psicológicas»); entre estos dos polos, toda una serie de formas intermediarias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género. Pero esto no es todo: en el interior de cada una de estas dos grandes clases es luego posible determinar dos subclases de unidades narrativas. Para volver a la clase de las funciones, sus unidades no tienen todas la misma «importancia»; algunas constituyen verdaderas bisagras del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que «llenar» el espacio narrativo que separa las funciones-bisagra; llamemos a las primeras funciones *cardinales (o núcleos)* y a las segundas, tomando en cuenta su naturaleza completiva, *catálisis*. Para que una función sera cardinal, basta que la acción a la que ella se refiere abra (o mantenga, o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en suma, que inaugure o resuelva una incertidumbre; si, en un fragmento del relato, *suena el teléfono*, es igualmente posible que se conteste o que no se conteste, lo

25. Esto no impide que *finalmente* el despliegue sintagmático de las funciones pueda recubrir relaciones paradigmáticas entre funciones separadas, como se admite a partir de Lévi-Strauss y Greimas.

26. No se pueden reducir las funciones a acciones (verbos) y los indicios a cualidades (adjetivos), porque hay acciones que son indiciales, por ser «signos» de un carácter, una atmósfera, etcétera.

www.esnips.com/web/Lalia

que no dejaría de impulsar a la historia por dos caminos diferentes. Al contrario, entre dos funciones cardinales siempre es posible intercalar notaciones subsidiarias, que se aglomeran en torno de un nudo o de otro sin modificar su naturaleza alternativa: el espacio que separa «*sonó el teléfono*» de «*Bond descolgó*» puede ser saturado por una multitud de incidentes menudos o de menudas descripciones: «*Bond se dirigió al escritorio, levantó un auricular, apoyó el cigarrillo*», etcétera. Estas catálisis siguen siendo funcionales en la medida en que entran en relación con un núcleo, pero su funcionalidad es atenuada, unilateral, parásita: esto sucede porque se trata aquí de una funcionalidad puramente cronológica (se describe lo que separa dos momentos de la historia), mientras que en el vínculo que une dos funciones cardinales se hace pasar una funcionalidad doble, cronológica y lógica a la vez: las catálisis no son más que unidades consecutivas, las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes. Todo permite pensar, en efecto, que el resorte de la actividad narrativa está en la confusión misma de la consecución y de la consecuencia; lo que viene *después* es leído en el relato como *causado por*; el relato sería en este caso una aplicación sistemática del error lógico denunciado por la escolástica mediante la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que podría ser la divisa del Destino, cuyo relato no es en suma otra cosa que la «lengua»; y este «aplastamiento» de la lógica y de la temporalidad es llevado a cabo por el armazón de las funciones cardinales. Tales funciones pueden ser a primera vista muy insignificantes; lo que las constituye no es el espectáculo (la importancia, el volumen, la rareza o la fuerza de la acción enunciada), es, si puede decirse así, el riesgo: las funciones cardinales son los momentos de riesgo del relato; entre estos puntos de alternativa, entre estos «*dispatchers*», las catálisis establecen zonas de seguridad, descansos, lujos; estos «lujos» no son, sin embargo, inútiles: desde el punto de vista de la historia, hay que repetirlo, la catálisis puede tener una funcionalidad débil pero jamás nula: aunque fuera puramente redundante (en relación a su núcleo), no participaría menos que por ello en la economía del mensaje; pero no es éste el caso: una notación, en apariencia expletiva, tiene siempre alguna función discursiva: acelera, retarda, pone en acción nuevamente el discurso, resume, anticipa, a veces hasta despista;[27] como lo notado aparece siempre como notable, la catálisis

27. Valéry hablaba de signos «dilatorios». La novela policíaca hace mucho uso de estas unidades «despistadoras».

www.esnips.com/web/Lalia

despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice incesantemente: hubo sentido y volverá a haberlo; la función constante de la catálisis es, por tanto, en cualquier circunstancia, una función fáctica (para utilizar el término de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el narratorio. Digamos que no puede suprimirse un nudo sin alterar la historia, pero tampoco puede suprimirse una catálisis sin alterar el discurso. En cuanto a la segunda gran clase de unidades narrativas (los indicios), clase integrativa, las unidades que se encuentran allí tienen en común el hecho de no poder ser saturadas (completadas) más que en el nivel de los personajes de la narración; forman parte, pues, de una relación *paramétrica*,[28] cuyo segundo término, implícito, es continuo, se extiende a un episodio, un personaje o una obra íntegra; se pueden, sin embargo, distinguir los *indicios* propiamente dichos, que remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera (por ejemplo, de sospecha), a una filosofía, *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. Decir que Bond está de guardia en un escritorio cuya ventana permite ver la luna entre grandes nubes que se desplazan es presentar indicios de una tormentosa noche de verano, y esta deducción misma constituye un indicio de atmósfera que remite al clima pesado, angustioso, de una acción que todavía es desconocida. Los indicios son, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, por lo menos en el nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes. Los indicios implican una actividad de desciframiento: el lector tiene que aprender a conocer un carácter, una atmósfera; los informantes aporta una atmósfera constituida; su funcionalidad, como la de las catálisis, es, por consiguiente, débil, pero no por ello nula: cualquiera que sea su «opacidad» en relación al resto de la historia, el informante (por ejemplo, la edad precisa de un personaje) sirve para autentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real; es un operador realista, y con este título posee una funcionalidad incuestionable, no en el nivel de la historia sino en el nivel del discurso.[29]

28. N. Ruwet llama «elemento paramétrico» a un elemento que es constante durante toda una pieza de música (por ejemplo, el templo de un allegro de Bach, el carácter monódico de un solo).

29. G. Genette distingue dos clases de descripciones: ornamenta y significativa (véase «Frontières du récit» [*Communications*, n. 8, 1966; colección

www.esnips.com/web/Lalia

Nudos y catálisis, indicios e informantes (para decirlo una vez más, los nombres no importan) son las primeras clases en las que pueden repartirse las unidades del nivel funcional. Hay que completar esta clasificación mediante dos observaciones. En primer lugar, una unidad puede pertenecer simultáneamente a dos clases diferentes: beber un whisky (en el *hall* de un aeropuerto) es una acción que puede servir de catálisis a la notación (cardinal) de *esperar*, pero es también al mismo tiempo el indicio de cierta atmósfera (modernidad, distensión, recurso, etcétera): dicho de otra manera, ciertas unidades pueden ser mixtas. De esta manera es posible todo un juego en la economía del relato; en la novela *Goldfinger*, Bond, tiene que investigar en la habitación de su adversario, recibe una llave maestra de su socio: la notación es una pura función (cardinal); en la película se cambia este detalle: Bond le quita, bromeando, su manojo de llaves a una camarera que no protesta por ello; la notación no es ya solamente funcional, sino también indicial, remite al carácter de Bond (su desenvoltura y su éxito con las mujeres). En segundo lugar, hay que señalar (y sobre esto volveremos más adelante) que las otras clases de las que acabamos de hablar pueden ser sometidas a otra distribución, más conforme, por otra parte, con el modelo lingüístico. Las catálisis, los indicios y los informantes, en efecto, tienen un carácter en común: son *expansiones*, por referencia al núcleo; los núcleos (se verá inmediatamente) forman conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica, son a la vez necesarios y suficientes; dado este armazón, las otras unidades vienen a llenarlo de acuerdo con un modo de proliferación que en principio es infinito; es sabido que esto es lo que sucede con las oraciones gramaticales, que están formadas por proposiciones simples, complicadas hasta el infinito por duplicaciones, rellenos, revestimientos, etcétera; como la oración, el relato es infinitamente catalizable. Mallarmé asignaba tal importancia a este tipo de estructura que construyó según él su poema «Jamais un coup de dés», que puede considerarse, con sus «nudos» y sus

«Points», 1981] *Figueres II*, París, Editions du Seuil, 1969. [Colección «Points», 1979.]) La descripción significativa tiene evidentemente que estar unida al nivel de la historia y la descripción ornamental al nivel del discurso, lo que explica que haya constituido durante mucho tiempo un «fragmento» retórico perfectamente codificado, la *descriptio* o *ékphrasis*, ejercicio muy valorado por la neorretórica.

www.esnips.com/web/Lalia

«vientres», sus «palabras-nudos» y sus «palabras-encaje» como el blasón de todo relato, de todo lenguaje.

3. *La sintaxis funcional*

¿De qué manera, según qué «gramática», se encadenan entre sí estas diferentes unidades a lo largo del sintagma narrativo? ¿Cuáles son las reglas de la combinatoria funcional? Los informantes y los indicios pueden combinarse libremente entre sí: tal es el caso, por ejemplo, del retrato, que yuxtapone sin restricciones los datos del estado civil y los rasgos de carácter. Una relación de implicación simple une las catálisis y los nudos: una catálisis implica necesariamente la existencia de una función cardinal a la cual vincularse, pero no a la inversa. En cuanto a las funciones cardinales, están unidas mediante una relación de solidaridad: una función de esta clase obliga a otra de la misma clase, y recíprocamente. Sobre esta tercera relación hay que detenerse un instante: ante todo, porque define el armazón mismo del relato (las expansiones son suprimibles, los nudos no lo son), luego, porque preocupa principalmente a quienes tratan de estructurar el relato.

Se ha señalado ya que, por su estructura misma, el relato instauraba una confusión entre la consecución y la consecuencia, el tiempo y la lógica. Esta ambigüedad es lo que constituye el problema central de la sintaxis narrativa. ¿Hay detrás del tiempo del relato una lógica intemporal? Este punto dividía recientemente aún a los investigadores. Propp, cuyo análisis, como se sabe, abrió el camino a los estudios actuales, defiende de manera absoluta la irreductibilidad del orden cronológico: el tiempo es a su juicio lo real, y por esta razón parece necesario enraizar el cuento en el tiempo. Sin embargo, Aristóteles mismo, al oponer la tragedia (definida por la unidad de acción) a la historia (definida por la pluralidad de las acciones y la unidad de tiempo) atribuía ya la primacía a lo lógico sobre lo cronológico.[30] Eso es lo que hacen todos los investigadores actuales (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), que podrían todos suscribir sin vacilar (aunque divergiendo en otros puntos) la proposición de Lévi-Strauss: «El orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal».[31] En efecto: el análisis

30. *Poétique*, 1459 a.

31. Citado por C. Bremond «Le message narratif», *Communications*, n. 4, 1964. (*Logique du récit*, París, Éditions du Seuil, 1973)

www.esnips.com/web/Lalia

actual tiende a «descronoligizar» el contenido narrativo y a «relogicizarlo», a someterlo a lo que Marllamé llamaba, a propósito de la lengua francesa «los rayos primitivos de la lógica».[32] O, dicho con mayor exactitud —tal es por lo menos nuestro deseo— la tarea consiste en llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica; la lógica narrativa es quien debe dar cuenta del tiempo narrativo. Se podría decir, de otra manera, que la temporalidad no es sino una clase estructural del relato (del discurso), de la misma manera que en la lengua el tiempo no existe más que bajo la forma del sistema; desde el el punto de vista del relato, lo que nosotros llamamos «el tiempo» no existe, o por lo menos sólo existe funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua no conocen más que un tiempo semiológico; el tiempo «verdadero» es una ilusión referencial, «realista», como demuestra el comentario de Propp, y a ese título tiene que tratarlo la descripción estructural.[33]

¿Cuál es, pues, esta lógica que constriñe las principales funciones del relato? Esto es lo que se intenta activamente establecer y lo que ha sido hasta aquí debatido con más extensión. Remitiremos, pues, a las contribuciones de A. J. Greimas, C. Bremond y T. Todorov en el número 8 de *Communications* (1966), que tratan todas de la lógica de las funciones. Han surgido tres direcciones principales de investigación, expuestas por Todorov. La primera vía (Bredmond) es más propiamente lógica: se trata de reconstruir la sintaxis de los comportamientos humanos puestos en acción por el relato, de rastrear las «elecciones» a las que, en cada punto de la historia, tal personaje está sometido fatalmente,[34] y de sacar tam-

32. Quant au Livre, en *Oeuvres Complètes, op cit.*, pág. 386.

33. A su manera, perspicaz pero poco explotada como siempre, Valéry enunció acertadamente el estatuto del tiempo narrativo: «La creencia en el tiempo como agente e hilo conductor está fundada *sobre el mecanismo de la memoria y sobre el del discurso combinado*», *(Tel Quel*, II, pág. 348 [París, Gallimard, 1943]; el subrayado es nuestro): en efecto, la ilusión es producida por el discurso mismo.

34. Esta noción recuerda un concepto de Aristóteles, la *proaíresis*, elección razonada de las acciones que han de llevarse a cabo, funda la *praxis*, ciencia práctica que no produce una obra distinta del agente, contrariamente a la *poíesis*. En estos términos, diremos que el analista intenta reconstruir la *praxis* interior al relato.

www.esnips.com/web/Lalia

bién a la luz lo que se podría denominar una lógica energética,[35] puesto que aprehende a los personajes en el momento en que eligen actuar. El segundo modelo es lingüístico (Lévi-Strauss, Greimas): la preocupación esencial de esta búsqueda es encontrar en las funciones oposiciones paradigmáticas, oposiciones que, según el principio jakobsoniano de lo «poético», están «extendidas» a lo largo de la trama del relato (veremos, sin embargo, los nuevos desarrollos mediante los cuales Greimas corrige o completa el paradigmatismo de las funciones). La tercera vía, esbozada por Todorov, es un poco diferente, porque sitúa el análisis en el nivel de las «acciones» (es decir, de los personajes), intentando establecer las reglas mediante las cuales el relato combina, varía y transforma cierto número de predicados de base.

No se trata de elegir entre estas hipótesis de trabajo; no son antagónicas sino concurrentes y se encuentran actualmente en plena elaboración. El único complemento que nos permitiremos añadir aquí concierne a las dimensiones del análisis. Aun poniendo aparte los indicios, los informantes y las catálisis, subsiste en un relato (especialmente si se trata de una novela y no de un cuento) un gran número de funciones cardinales; muchas no pueden ser dominadas por los análisis que acabamos de citar; los cuales hasta el momento han trabajado sobre las grandes articulaciones del retrato. Hay que prever, sin embargo, una descripción suficientemente apretada para dar cuenta de *todas* las unidades del relato, de sus segmentos más pequeños; las funciones cardinales, recordémoslo, no pueden ser determinadas por su «importancia», sino por la naturaleza (doblemente implicativa) de sus relaciones: un «golpe de teléfono» por fútil que parezca, comporta, por una parte, algunas funciones cardinales (sonar, descolgar, hablar, colgar) y, por otra, tomado en bloque, es necesario poderlo relacionar, por lo menos paso a paso, con las grandes articulaciones de la anécdota. La cobertura funcional del relato impone una organización de relevos [*relais*], cuya unidad de base no puede ser más que un pequeño agrupamiento de funciones al que llamaremos aquí, siguiendo a Bremond, una *secuencia*.

35. Esta lógica, fundada sobre la alternativa *(hacer esto o aquello)*, tiene el mérito de dar cuenta del proceso de dramatización cuya sede es ordinariamente el relato.

www.esnips.com/web/Lalia

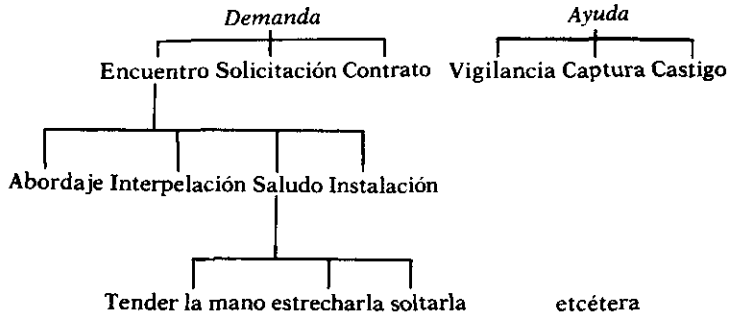
Una secuencia es una sucesión lógica de nudos, unidos entre sí por una relación de solidaridad: [36] la secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario, y se cierra cuando otro de sus términos no tiene ya consecuente. Para emplear un ejemplo voluntariamente trivial: solicitar un plato o una comida en un restaurante, consumirlo, pagarlo, son diferentes funciones que constituyen una secuencia evidentemente cerrada, porque es imposible anteponer algo al encargo o hacer seguir algo al pago sin salir del conjunto homogéneo. «*Consumición*». En efecto, la secuencia siempre es nombrable. Al determinar las grandes funciones del cuento, Propp, y luego Bremond, se vieron ya inducidos a nombrarlas *(fraude, traición, lucha, contrato, seducción,* etcétera); la operación nominativa es igualmente inevitable para secuencias triviales, lo que podría llamarse «microsecuencias», que son las que con frecuencia forman el grano más fino del tejido narrativo. ¿Estas nominaciones son únicamente problema del analista? Dicho de otra manera, ¿son puramente metalingüísticas? Sin duda lo son, puesto que tratan del código del relato, pero puede imaginarse que forman parte de un metalenguaje interior al lector (al oyente) mismo, quien capta toda sucesión lógica de acciones como un todo nominal: leer, es nombrar; escuchar, no es solamente percibir un lenguaje; es también construirlo. Los títulos de secuencias son bastante análogos a esas palabras-cobertura *(coverwords)* de las máquinas de traducir, que resuelven de una manera aceptable una gran variedad de sentidos y de matices. La lengua del relato, que está en nosotros, implica de entrada estas rúbricas esenciales: la lógica cerrada que estructura una secuencia está indisolublemente ligada a su nombre: toda función que inaugura una *seducción* impone desde su aparición, en el nombre que ella hace surgir, el proceso íntegro de seducción, tal como lo hemos aprendido de todos los relatos que han formado en nosotros la lengua del relato.

Por mínima que sea su importancia, al estar compuesta de un pequeño número de núcleos (es decir, de hecho, de «*dispatchers*»), la secuencia comporta siempre momentos de riesgo, y esto es lo que justifica el análisis: podría parecer ridículo constituir en secuencia la sucesión lógica de los pequeños actos que componen el ofrecimiento de un cigarrillo (*ofrecer, aceptar, encender, fumar*), pero lo que sucede es, precisa-

36. En el sentido hjelmsleviano de doble implicación: dos términos se presuponen uno a otro.

www.esnips.com/web/Lalia

mente, que en cada uno de estos puntos es posible una alternativa, y por consiguiente, una libertad de sentido: Du Pont, el socio de James Bond, le ofrece fuego con su encendedor, pero Bond rehúsa. el sentido de esta bifurcación es que Bond teme instintivamente que exista algún artilugio encubierto.[37] La secuencia es, pues, si se quiere, una *unidad lógica amenazada:* esto es lo que la justifica *como mínimo.* Pero también está fundada por *lo máximo:* cerrada sobre sus funciones, oculta bajo un nombre, la secuencia misma constituye una unidad nueva, presta para funcionar como simple término de otra secuencia más prolongada. He aquí una micro-secuencia: *tender la mano, apretarla, soltarla:* este *saludo* se convierte en una simple función; por una parte, adquiere el papel de un indicio (blandura de Du Pont y repugnancia de Bond), y por otra constituye globalmente el término de una secuencia más larga, denominada *encuentro,* cuyos otros términos (*acercamiento, detención, interpelación, saludo, instalación*) pueden ser también micro-secuencias. Toda una red de subrogaciones estructura de esta manera el relato, desde las más pequeñas matrices hasta las más grandes funciones. Se trata, entiéndase bien, de una jerarquía que sigue siendo interior al nivel funcional: sólo cuando el relato ha podido ser ampliado, paso a paso, desde el cigarrillo de Du Pont al combate de Bond contra Goldfinger queda terminado el análisis funcional: la pirámide de las funciones toca entonces el nivel superior (el nivel de las acciones). Existe, pues, simultáneamente una sintaxis interior a las secuencias y una sustancia (subrogante) de las secuencias entre ellas. El primer episodio de Goldfinger reviste de esta manera un aspecto «estemmático»:




37. Es muy posible encontrar, incluso en este nivel infinitesimal, una oposición de modelo paradigmático, si no entre dos polos, por lo menos entre dos polos

www.esnips.com/web/Lalia

Esta representación es evidentemente analítica. El lector, por su lado, percibe una secuencia lineal de términos. Pero lo que hay que señalar es que los términos de muchas secuencias pueden imbricarse unos en otros: no bien ha terminado una secuencia puede surgir ya, intercalándose, el término inicial de una secuencia nueva: las secuencias se desplazan en contrapunto; [38] funcionalmente, la estructura del relato tiene estructura de fuga: por ello el relato, a la vez, «se sostiene» y «aspira». En efecto: la imbricación de las secuencias sólo puede permitirse cesar, en el interior de una misma obra, por un fenómeno de ruptura radical, si los bloques (o «estemmas») estancos que, entonces, la componen, son recuperadas en alguna medida en el nivel superior de las acciones (de los pesonajes). *Goldfinger* está compuesto de tres episodios funcionalmente independientes, porque sus estemmas funcionales dejan dos veces de comunicarse: no existe ninguna relación secuencial entre el episodio de la piscina y el de Fort-Knox, pero subsiste una relación actancial, porque los personajes (y por consiguiente la estructura de sus relaciones) son los mismos. Reconocemos aquí la epopeya («conjunto de fábulas múltiples»): la epopeya es un relato quebrado en el nivel funcional pero unitario en el nivel actancial (puede verificarse en la *Odisea* o en el teatro de Brecht). Es necesario, por consiguiente, coronar el nivel de las funciones (que proporciona la mayor parte del sintagma narrativo) con un nivel superior en el cual, paso a paso, las unidades del primer nivel extraigan su sentido. Este nivel es el de las acciones.

## III. Las acciones

### 1. *Hacia un estatuto estructural de los personajes*

En la poética aristotélica la noción de personaje es secundaria, sometida por completo a la noción de acción: pueden existir fábulas sin

---

de la secuencia: la secuencia *ofrecimiento de un cigarrillo* despliega, suspendiéndolo, el paradigma *peligro/seguridad* (empleado por Chtcheglov en su análisis del ciclo de Sherlock Holmes), *sospecha/protección, agresividad/amistosidad.*

38. Este contrapunto fue supuesto por lo formalistas rusos, que esbozaron su tipología; no deja de recordar las estructuras «retorcidas» de la frase (véase más adelante, V. 1.).

www.esnips.com/web/Lalia

«caracteres», dice Aristóteles, pero no podrían existir caracteres sin fábula. Esta opinión fue recogida por los teóricos clásicos (Vossius). Más tarde, el personaje que hasta entonces no era más que un hombre, el agente de una acción,[39] cobró consistencia psicológica, se convirtió en un individuo, una persona, en síntesis, un «ente» plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada y, por supuesto, antes de actuar; [40] el personaje ha dejado de estar subordinado a la acción, encarnó desde el primer momento una esencia psicológica; estas esencias podían ser sometidas a un inventario, cuya forma más pura fue la lista de los «empleos» del teatro burgués (la coqueta, el padre noble, etcétera). Desde su aparición, el análisis estructural se resistió enormemente a tratar el personaje como una esencia, aunque fuera para clasificarlo; como recuerda Todorov, Tomachevski llegó a negar al personaje toda importancia narrativa, punto de vista que posteriormente suavizó. Sin llegar a retirar los personajes del análisis, Propp los redujo a una tipología simple, fundada no sobre la psicología sino sobre la unidad de las acciones que el relato les imponía (donador del objeto mágico, auxiliar, malvado, etcétera).

Después de Propp, el personaje no ha dejado de plantear el mismo problema al análisis estructural del relato: por una parte, los personajes (cualquiera que sea el nombre que se les dé: *dramatis personae o actantes)* constituyen un plano de descripción necesaria, fuera del cual dejan de ser inteligentes las «acciones» menudas referidas, de manera que puede afirmarse que no existe un solo relato en el mundo sin «personajes»,[41] o por lo menos sin «agentes», pero por otra parte estos agentes, muy numerosos, no pueden describirse ni clasificarse en términos de «perso-

39. No olvidemos que la tragedia clásica sólo conoce todavía «actores», pero no «personajes».

40. El «personaje-persona» reina en la novela burguesa: en *Guerra y Paz* Nicolas Rostov es de entrada un buen muchacho, leal, valeroso, ardiente; el príncipe André un ser atormentado, desencantado, etcétera: lo que les sucede los ilustra, pero no los constituye.

41. Si una parte de la literatura contemporánea ha acometido contra el «personaje», no ha sido para destruirlo (cosa imposible) sino para despersonalizarlo, lo que es muy diferente. Una novela aparentemente sin personajes, como *Drame* de Philippe Sollers, se deshace por completo de la persona en beneficio del lenguaje, pero no por ello deja de retener un juego fundamental de actantes, frente a la acción misma de la palabra. Esta literatura conoce siempre un «sujeto», pero ese «sujeto» es desde ahora el del lenguaje.

www.esnips.com/web/Lalia

nas», tanto si se considera a la «persona» como una forma puramente histórica, restringida a ciertos géneros (por cierto a los más conocidos de todos) y que, por consiguiente, hay que reservar el caso, sumamente amplio, de todos los relatos (cuentos populares, textos contemporáneos) que implican agentes pero no personas; como si se afirma que la «persona» no es nunca otra cosa que una racionalización crítica impuesta por nuestra época a los puros agentes narrativos. El análisis estructural, muy preocupado por no definir los personajes en términos de esencias psicológicas, se ha esforzado hasta el momento, a través de hipótesis diversas, por definir el personaje no como un «ente» sino como un «participante». Para Bremond cada personaje puede ser el agente de secuencias de acción que le son propias *(fraude, seducción)*; cuando una misma secuencia implica dos personajes (es el caso normal), la secuencia comporta dos perspectivas o, si se prefiere, dos nombres (lo que es *fraude* para uno es *treta* para otro; en resumen, cada personaje, aun secundario, es el héroe de su propia secuencia, Todorov, analizando una novela «psicológica» (*Las relaciones peligrosas*), parte no de los personajes-personas sino de las tres grandes relaciones en las que pueden entrar y que denomina «predicados de base» (amor, comunicación, ayuda); estas relaciones son sometidas por el análisis a dos clases de reglas: de *derivación*, cuando se trata de dar cuenta de otras relaciones, y de *acción*, cuando se trata de describir la transformación de estas relaciones en el curso de la historia: en *Las relaciones peligrosas* hay muchos personajes, pero lo que «se dice de ellos» (sus predicados) se deja clasificar.[42] Finalmente, A.J. Greimas ha propuesto describir y clasificar los personajes del relato no por lo que son, sino por lo que hacen (de ahí su nombre de *actantes*) en la medida en que participan de tres grandes ejes semánticos, que se encuentran por lo demás en la oración gramatical (sujeto, complemento directo, atributo, complemento circunstancial) y que son la comunicación, el deseo (o la búsqueda) o la prueba;[43] como esta comunicación se ordena por parejas, el mundo infinito de los personajes está sometido también a una estructua paradigmática (*sujeto/objeto, donador/destinatario, auxiliar/opositor*) proyectada a lo largo del relato; y como el actante define una clase, ésta puede ser rellenada por actores diferentes, movilizados de acuerdo con reglas de multiplicación, sustitución y carencia.

42. *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

www.esnips.com/web/Lalia

Estas tres concepciones tienen muchos puntos en común. El principal, hay que repetirlo, es definir al personaje por su participación en una esfera de acción, y estas esferas son poco numerosas, típicas, clasificables; ésta es la razón de que hayamos denominado aquí «nivel de las acciones» al segundo nivel de descripción, aunque sea el de los personajes: esta palabra, pues, no debe entenderse aquí en el sentido de los pequeños actos que forman el tejido del primer nivel, sino en el sentido de las grandes articulaciones de la *praxis* (desear, comunicar, luchar).

2. *El problema del sujeto*

Los problemas suscitados por una clasificación de los personajes del relato no están todos bien resueltos todavía. Hay acuerdo en que los innumerables personajes del relato pueden ser sometidos a reglas de sustitución y en que, aun en el interior de una obra, una misma figura puede absorber personajes diferentes; [44] por otra parte, el modelo actancial propuesto por Greimas (y recogido desde una perspectiva diferente por Todorov) parece soportar bien la prueba si se aplica a un gran número de relatos: como todo modelo estructural, vale menos por su forma canónica (una matriz de seis actantes) que por las transformaciones reguladas (carencias, confusiones, duplicaciones, sustituciones) a las que se presta, con lo cual permite esperar una tipología actancial de lo relatos; [45] sin embargo, cuando la matriz tiene un gran poder clasificatorio (es el caso de los actantes de Greimas) no justifica la multiplicidad de las participaciones, desde el momento en que son analizadas en términos de perspectivas; y, cuando esas perspectivas son respetadas (en la descripción de Bremond), el sistema de los personajes queda demasiado fragmentado; la reducción propuesta por Todorov evita ambos

43. *Sémantique structurale, op, cit.,* pág. 129 y sig. (Trad. cast.: *Semántica estructural, l.cit.).*

44. El psicoanálisis ha dado gran importancia a estas operaciones de condensación. Mallarmé decía ya, a propósito de *Hamlet:* «¡Comparsas! Tiene que haberlos, porque en el cuadro ideal de la escena todo se mueve de acuerdo a una reciprocidad simbólica de tipos o en relación a una sola figura» *(Crayonné au théatre,* en *Oeuvres complètes, op, cit.* pág. 301).

45. Por ejemplo, los relatos en los cuales el objeto y el sujeto se confunden en un mismo personaje son los relatos de la búsqueda de sí mismo, de la propia identidad (*El asno de oro*); relatos en los cuales el sujeto persigue objetos sucesivos (*Madame Bovary*), etcétera.

www.esnips.com/web/Lalia

escollos, pero hasta el momento ha sido aplicada en un solo relato. Todo esto al parecer, puede armonizarse rápidamente. La verdadera dificultad planteada por la clasificación de los personajes es el lugar (y por consiguiente, la existencia) del *sujeto* en toda matriz actancial, cualquiera que sea la forma. *¿Quién* es el sujeto (el héroe) de un relato? ¿Existe, o no, una clase privilegiada de actores? Nuestra novela nos ha acstumbrado a destacar, de una manera u otra, a veces retorcida (negativa), un personaje entre los demás. Pero el privilegio está lejos de abarcar toda la literatura narrativa. Así, muchos relatos ponen en conflicto, en torno de algo que está en juego, dos adversarios, cuyas «acciones» son de alguna manera igualadas; el sujeto es entonces verdaderamente doble, sin que se lo pueda reducir más por sustitución; y quizás está en juego aquí incluso una forma arcaica, como si el relato, a la manera de ciertas lenguas, hubiera conocido también él de un *dual* de personas. Este dual es tanto más interesante cuanto que emparenta el relato con la estructura de algunos juegos (muy modernos), en lo que dos adversarios iguales desean conquistar un objeto puesto en circulación por un árbitro; este esquema recuerda la matriz actancial propuesta por Greimas, cosa que no debe asombrar a quien esté persuadido de que el juego, por ser un lenguaje, procede también él de la misma estructura simbólica que encontramos en la lengua y en el relato: el juego también es una oración gramatical.[46] Por consiguiente, si se retiene una clase privilegiada de actores (el sujeto de la búsqueda, del deseo, de la acción), es necesario por lo menos flexibilizarlo, sometiendo este actante a las categorías mismas de la persona, no psicológica, sino gramatical: una vez más, habrá que acercarse a la lingüística para poder describir y clasificar la instancia personal (*yo/tú*) o apersonal (*ello*) singular, dual o plural, de la acción.

Las categorías gramaticales de la persona son las que tal vez nos darán la clave del nivel accional. Pero, como estas categorías no pueden definirse más que por referencia a la instancia del discurso y no a la de la realidad,[47] los personajes, como unidades del nivel accional, no encuentran su sentido (su inteligibilidad) si no se los integra en el tercer nivel de descripción que llamamos aquí nivel de la narración (por oposición a las funciones y a las acciones).

46. El análisis del ciclo James Bond efectuado por U. Eco en *Communications*, n.º 8 [Colección «Points», 1981] se refiere más al juego que al lenguaje.

www.esnips.com/web/Lalia

## IV. La narración

### 1. *La comunicación narrativa*

De la misma manera que en el interior del relato hay una amplia función de intercambio (repartida entre un donante y un beneficiario), también, homológicamente, el relato, en cuanto objeto, es la prenda puesta en juego de la comunicación: hay un donador del relato, hay un destinatario del relato. Como se sabe, *yo* y *tú*, en la comunicación lingüística, son presupuestos de manera absoluta el uno por el otro; de igual manera; no puede haber un relato sin narrador y sin oyente (o lector). Esto es quizá trivial, pero no ha sido aún bien explotado. El lugar del emisor ha sido abundantemente parafraseado (se estudia el «autor» de un relato sin preguntarse si es también el «narrador»), pero cuando pasa al lector, la teoría literaria es mucho más púdica. De hecho, el problema no es introspeccionar los motivos del narrador ni los efectos que la narración produce sobre el lector; es describir el código mediante el cual narrador y lector son significados a lo largo del relato mismo. Los signos del narrador parecen a primera vista más visibles y numerosos que los signos del lector (un relato dice más frecuentemente «*yo*» que «*tú*»; en realidad, los segundos son simplemente más retorcidos que los primeros; así, cada vez que el narrador, dejando de «representar», refiere hechos que conoce perfectamente pero que el lector ignora, se produce, por carencia significante, un signo de lectura, porque no tendría sentido que el narrador se diera a sí mismo una información: «Léo era el patrón de esa *boîte*»,[48] nos dice una novela en primera persona: éste es un signo del lector, próximo a lo que Jakobson llama función conativa de la comunicación. A falta de un inventario, se dejarán de lado por el momento los signos de la recepción (aunque también son importantes), para decir unas palabras sobre los signos de la narración.[49]

47. Véanse los análisis de la persona presentados por Benveniste en *Problèmes de linguistique générale*, *l. cit.*

48. *Double Bang a Bangkonk*. La oración funciona como un «guiño» al lector, como si el relato se volviera hacia él. Por el contrario, el enunciado: «Entonces, Léo acababa de salir» es un signo del narrador, porque forma parte de un razonamiento llevado a cabo por una «persona».

49. Todorov, por otra parte, trata la imagen del narrador y la imagen del lector («Les catégories du récit littéraire», *art. cit.*).

www.esnips.com/web/Lalia

¿Quién es el donante del relato? Tres concepciones parecen haber sido enunciadas hasta el momento. La primera considera que el relato es emitido por una persona (en el sentido plenamente psicológico del término); esta persona tiene un nombre, es el *autor*, en quien cambian sin cesar la «personalidad» y el arte de un individuo perfectamente identificado, que toma periódicamente la pluma para escribir una historia: el relato (sobre todo la novela) no es entonces más que la expresión de un *yo* que le es exterior. La segunda concepción hace del narrador una especie de *coinciencia* total, aparentemente impersonal, que emite la historia desde un punto de vista superior, el de Dios:[50] el narrador es a la vez interior a sus personajes (ya que sabe todo lo que acontece en ellos) y exterior (ya que no se identifica nunca con uno más que con el otro). La tercera concepción, la más reciente (Henry James, Sastre) afirma que el narrador tiene que limitar su relato a lo que pueden saber u observar los personajes; todo acontece como si cada personaje fuera por turno el emisor del relato. Estas tres concepciones son igualmente molestas, en la medida en que las tres parecen ver en el narrador y los personajes personas reales, «vivientes» (es bien conocida la imbatible potencia de este mito literario), como si el relato se determinara originariamente en su nivel referencial (se trata de concepciones idénticamente «realistas»). Ahora bien, por lo menos desde nuestro punto de vista, narrador y personajes son esencialmente «seres de papel»; el autor (material) de un relato no puede confundirse en absoluto con el narrador de ese relato;[51] los signos del narrador son inmanentes al relato, y por consiguiente perfectamente accesibles a un análisis semiológico; mas para decidir que el autor mismo (ya se exhiba, se oculte o se borre) dispone de «signos» que esparciría en su obra, hay que suponer entre la «persona» y su lenguaje una relación «signalética» que hace del autor un sujeto pleno y del relato la expresión estructural de esta plenitud: a esto no puede adaptarse el análisis estructural: *quien habla* (en el relato) no es *el que escribe* (en la vida) y el que escribe no es *el que es*.[52]

50. «¿Cuándo escribirá uno desde el punto de vista de un *engaño superior*, es decir, como Dios ve las cosas desde lo alto?» (Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain*, París, Editions Seuil, 1965, pág. 91.)

51. Distinción tanto más importante, cuanto que, en la escala que aquí nos interesa, una masa considerable de relatos *no tienen* autor (relatos orales, cuentos populares, epopeyas confiadas a aedos, a recitadores, etcétera).

52. J. Lacan: «El sujeto del que hablo cuando hablo, ¿es el mismo que el que habla?»

www.esnips.com/web/Lalia

De hecho, la narración propiamente dicha (o código del narrador) no conoce, como por otra parte el lenguaje, más que dos sistemas de signos: personal y apersonal; estos dos sistemas no se benefician forzosamente de las marcas lingüísticas afectadas a la persona (*je*) y a la no-persona (*il*); puede haber, por ejemplo, relatos, o por lo menos episodios escritos en tercera persona y cuya verdadera instancia es, sin embargo, la primera persona ¿Cómo decidirlo/ Basta reescribir («rewrite») o el relato (o pasaje) donde aparece *il* reemplazándolo por *je*: en la medida en que esta operación no provoque ninguna otra alteración que el cambio mismo de los pronombres gramaticales, se puede tener la certeza de que permanecemos dentro de un sistema de la persona: todo el comienzo de *Goldfinger*, aunque escrito en tercera persona, es de hecho hablado por James Bond; para que cambie la instancia es necesario que el *rewriting* resulte imposible; por ejemplo, la oración «vio un hombre de unos cincuenta años, de aspecto todavía juvenil, etcétera») es perfectamente personal, a pesar del *il* («Yo, James Bond, vi, etcétera»), pero el enunciado narrativo «el tintineo del hielo contra el vaso pareció dar a James Bond una súbita inspiración» no puede ser personal, en razón del verbo «parecer», que se convierte en signo de apersonal. Es verdad que lo apersonal es el modo tradicional del relato, pues la lengua ha elaborado todo un sistema temporal, propio del relato (articulado sobre el aoristo),[53] destinado a eliminar el presente del que habla. «En el relato», dice Benveniste, «no habla nadie». Sin embargo, la instancia personal (bajo formas más o menos disfrazadas) ha invalidado poco a poco el relato y la narración ha sido arrastrada al *hic et nunc* de la locución (tal es la definición del sistema personal); por eso se ven actualmente muchos relatos, y muy corrientes, que mezclan con un ritmo extremadamente rápido, a veces dentro de los límites de una misma oración, lo personal y lo apersonal; por ejemplo la siguiente oración de *Goldfinger*:

| | |
|---|---|
| Sus ojos | *personal* |
| gris azulado | *apersonal* |
| estaban fijos en los de Du Pont, que no sabía qué cara poner | *personal* |
| porque esta mirada fija implicaba una mezcla de candor, | |
| ironía y autodesprecio | *apersonal* |

53. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *l.cit.*

www.esnips.com/web/Lalia

La mezcla de sistemas es percibida evidentemente como algo fácil. Esta facilidad puede llegar hasta el truco: una novela policíaca de Agatha Christie (*El misterio de Sittaford*) mantiene el enigma solamente porque hace trampas con la persona de la narración: un personaje se describe desde el interior, cuando es ya el asesino: [54] todo funciona como si en la misma persona hubiera una conciencia de testigo, inmanente al discurso, y una conciencia de asesino, inmanente al referente: sólo el torniquete abusivo de los dos sistemas permite que se sostenga el enigma. Se comprende, pues, que en el otro polo de la literatura se haga al rigor del sistema elegido una condición necesaria de la obra, sin que, por lo demás, se lo respete siempre hasta el final.

Este rigor —buscado por ciertos escritores contemporáneos— no es forzosamente un imperativo estético; la que suele llamarse «novelas psicológica» está marcada habitualmente por una mezcla de los dos sistemas, que moviliza sucesivamente los signos de la no-persona y los de la persona; la «psicología» no puede —paradójicamente— adaptarse a un puro sistema de la persona, porque, al reducir todo el relato a la instancia única del discurso, o si se prefiere, al acto de locución, lo que resulta amenazado es el contenido mismo de la persona: la persona psicológica (de orden referencial) no tiene ninguna relación con la persona lingüística, que jamás es definida por disposiciones, intenciones o rasgos, sino exclusivamente por su lugar (codificado) en el discurso. Actualmente se están produciendo esfuerzos por hablar en esta persona formal; se trata de una subversión importante (el público, por lo demás, tiene la impresión de que ya no se escriben más «novelas»), porque apunta a que el relato se traslade desde el orden puramente constatativo (que ocupaba hasta el presente) al orden performativo, según el cual el sentido de una palabra es el acto mismo que la profiere: [55] actualmente escribir no es «contar», es decir que se cuenta remitir todo el referente («lo que uno dice») a este acto de locución; a ello se debe que una parte de

54. Modo personal: «Hasta le pareció a Burnaby que nada estaba cambiando», etcétera. El procedimiento es todavía más generoso en *El asesinato de Roger Ackroyd*, pues el narrador dice allí francamente «*yo*».

55. Sobre el performativo, véase T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *art. cit.* El ejemplo clásico de performativo es el enunciado «Yo declaro la guerra», que no «constata» ni «describe» nada, sino que agota su sentido en su propia emisión (contrariamente al enunciado: *El rey declaró la guerra*, que es constatativo, descriptivo).

www.esnips.com/web/Lalia

la literatura contemporánea no sea ya descriptiva, sino transitiva y se esfuerce por plasmar en la palabra un presente tan puro que todo el discurso se identifique con el acto que lo formula: la totalidad del *logos* es reducida —o ampliada— a una *lexis*.[56]

2. *La situación de relato*

El nivel narracional está, pues, ocupado por los signos de la narratividad, el conjunto de los operadores que reintegran funciones y acciones a la comunidad narrativa, articulada sobre su donante y su destinatario. Algunos de estos signos han sido estudiados ya: en las literaturas orales se conocen ciertos códigos de recitación (fórmulas métricas, rituales convencionales de presentación), y se sabe que el «autor» no es el que inventa las historias más hermosas sino el que domina mejor el código cuyo uso comparte con los oyentes: en estas literaturas, el nivel narracional es tan neto, las reglas tan restrictivas, que es difícil concebir un «cuento» privado de los signos codificados del relato (*«había una vez»*, etcétera). En nuestras literaturas escritas se han aislado muy temporalmente las «formas del discurso» (que son, de hecho, signos de narratividad): clasificación de los modos de intervención del autor, esbozada por Platón, recogida por Diomedes,[57] codificación de los comienzos y finales de los relatos, definición de los diferentes tipos de representación (la *oratio directa*, la *oratio indirecta*, con sus *inquit*, la *oratio tecta*,[58] estudio de los «puntos de vista» etcétera. Todos estos elementos forman parte del nivel narracional. Hay que añadir evidentemente la escritura en su conjunto, porque su papel no es «transmitir» el relato, sino proclamarlo.

En efecto; las unidades de niveles inferiores vienen a integrarse en una proclamación del relato; la forma última del relato, en cuanto relato, trasciende sus contenidos y sus formas propiamente narrativas (funciones y acciones). Esto explica que el código narracional sea el último nivel al que puede llegar nuestro análisis, salvo que se salga del objeto-relato, es decir, salvo que transgreda la regla de inmanencia que

56. Sobre la oposición de *logos* y *lexis*, véase G. Genette, «Frontières du récit», *art. cit.*

57. *Genus activum vel imitativum* (no hay intervención del narrador en el discurso: teatro, por ejemplo); *genus enarativum* (sólo el poeta tiene la palabra: sentencias, poemas didácticos); *genus commune* (mezcla de los dos géneros: la epopeya).

58. H. Sörensen, en *Melanges Jansen, op. cit.*, pág. 150.

www.esnips.com/web/Lalia

tiene como fundamento. La narración no puede recibir su sentido sino del mundo que la usa: más allá del nivel narracional comienza el mundo, es decir, los otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos no son solamente los relatos sino elementos de otras sustancias (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etcétera). Así como la lingüística se detiene en la oración, el análisis del relato se detiene en el discurso: es necesario luego pasar a otra semiótica. La lingüística conoce este género de fronteras, que ha postulado ya, si no explorado, bajo el nombre de *situación*. Halliday define la «situación» (por referencia a una oración) como el conjunto de los hechos lingüísticos no asociados; [59] Prieto, como «el conjunto de los hechos conocidos por el receptor en el momento del acto sémico e independiente de éste».[60] De la misma manera puede decirse que todo relato es tributario de una «situación de relato», conjunto de los rituales según los cuales se consuma el relato. En las sociedades llamadas «arcaicas», la situación de relato está fuertemente codificada; [61] en nuestra época, sólo la literatura de vanguardia sigue soñando con rituales de lectura, espectaculares en Mallarmé, que quería que el libro fuera recitado en público siguiendo una combinatoria precisa; tipográficos en Butor, que intenta acompañar el libro con sus propios signos. Pero habitualmente nuestra sociedad escamotea con todo el cuidado posible la codificación de la situación de relato: no se emplean ya los procedimientos de narración que intentan naturalizar el escrito que vendrá a continuación, fingiendo darle como causa una ocasión natural y, si así puede decirse, «desinaugurarlo»: novelas epistolares, manuscritos pretendidamente encontrados, autor que encontró al narrador, películas que cuentan su historia antes del genérico. La repugnancia a exhibir sus códigos caracteriza a la sociedad burguesa y la cultura de masas que ha surgido de ella: ambas necesitan signos que no tengan el aspecto de ser signos. Pero, sin embargo, esto no es, si así se puede hablar, más que un epifenómeno estructural: por familiar, por descuidado que sea hoy el hecho de abrir una novela o un diario o de encender un televisor, nada puede impedir que este acto

59. M. A. K. Halliday, «Linguistique générale et linguistique appliquée», *art. cit.*, pág. 6.

60. L. J. Prieto, *Principes de noologie*, Mouton, 1964, pág. 36.

61. El cuento, señalaba L. Sebag. puede referirse en todo momento y en todo lugar, el relato mítico no.

www.esnips.com/web/Lalia

modesto instale en nosotros, de un solo golpe y de manera íntegra, el código narrativo del que tendremos necesidad. El nivel narracional tiene, por ello, un papel ambiguo: contiguo a la situación de relato (incluyéndola, incluso, a veces), se abre al mundo donde el relato se deshace (se consuma); pero al mismo tiempo, coronando los niveles anteriores, cierra el relato, lo constituye definitivamente como habla de una lengua que prevé y lleva consigo su propio metalenguaje.

## V. El sistema del relato

El lenguaje propiamente dicho puede definirse mediante el concurso de dos procedimientos fundamentales: la articulación, o segmentación, que produce unidades (es la *forma*, según Benveniste) y la integración, que recoge esas unidades en unidades de un rango superior (es el *sentido*). Este doble procedimiento se encuentra en la lengua del relato; ella también concibe una articulación y una integración, una forma y un sentido.

### 1. *Distorsión y expansión*

La forma del relato está esencialmente caracterizada por dos poderes; el de distender sus signos a lo largo de la historia, y el de insertar en estas distorsiones expansiones imprevisibles. Estos dos poderes aparecen como libertades, pero lo propio del relato es precisamente incluir estos «alejamientos» en su lenguaje.[62]

La distorsión de los signos existe en la lengua, donde Bailly la estudia a propósito del francés y del alemán; [63] hay distaxia desde el momento en que los signos (de un mensaje) no están simplemente yuxtapuestos, desde que la linealidad (lógica) es perturbada (el predicado precede, por ejemplo, al sujeto). Una forma notable de la distaxia se da cuando las partes de un mismo signo son separadas por otros signos a lo largo de la cadena del mensaje (por ejemplo, en francés, la negación *ne jamais* y el verbo *a pardonné* en: *elle ne nous a jamais pardonné*): al fraccionarse el

62. Valéry: «El cuento se aproxima formalmente al sueño: se los puede definir a ambos mediante la consideración de esta curiosa propiedad: que *todos sus alejamientos les pertenecen*».

63. C. Bailly, *Linguistique générale et linguistique française*, Berna, 4ª edición, 1965.

www.esnips.com/web/Lalia

signo, su significado se reparte en diferentes significantes, distantes unos de otros, cada uno de los cuales, tomados por separado, no pueden ser comprendidos. Lo hemos visto ya a propósito del nivel funcional: es exactamente lo que sucede en el relato: las unidades de una secuencia, aunque formando un todo en el nivel de esta secuencia misma, pueden ser separadas unas de otras por la inserción de unidades que provienen de otras secuencias; lo hemos dicho: la estructura del nivel funcional está ordenada como fuga.[64] Según la terminología de Bally, que opone las lenguas sintéticas, donde predomina la distaxia (por ejemplo, el alemán) a las lenguas analíticas, que respetan más la linealidad lógica y la monosemia (como el francés), el relato sería una lengua fuertemente sintética, fundada esencialmente en una sintaxis de encajonamiento y envolvimiento: cada punto del relato se expande hacia distintas direcciones a la vez: cuando James Bond pide un whisky mientras espera el avión, este whisky, como indicio, tiene un valor polisémico, es una especie de nudo simbólico que reúne varios significados (modernidad, riqueza, ociosidad); pero, como unidad funcional, pedir un whisky tiene que recorrer, uno tras otro, distintos relevos (consumo, espera, partida, etcétera) para encontrar su sentido final: la unidad está «cogida» por todo el relato, pero igualmente el relato no se «sostiene» más que por la distorsión y la expansión de sus unidades.

La distorsión generalizada impone al relato su marca propia: fenómeno de pura lógica, como fundado en una relación, frecuentemente lejana, moviliza una especie de confianza en la memoria intelectiva, reemplaza incesantemente la copia pura y simple de los sucesos relatados por el sentido; de acuerdo con la «vida», es poco probable que, en un encuentro, el hecho de sentarse no siga de inmediato a la invitación de tomar asiento; en el relato, estas unidades, contiguas desde el punto de vista mimético, pueden estar separadas por una larga serie de inserciones que pertenecen a esferas funcionales totalmente diversas: se establece de esta manera una especie de *tiempo lógico* que tiene poca relación con el tiempo real: la pulverización aparente de las unidades es mantenida siempre firmemente bajo la lógica que une los núcleos de la secuen-

64. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale, op. cit.*, pág. 234 (trad. cast: *Antropología estructural, l. cit.*): «Relaciones que pertenecen al mismo paquete pueden aparecer a intervalos alejados, cuando uno se coloca en el punto de vista diacrónico». A. J. Greimas ha insistido sobre el alejamiento de las funciones (*Sémantique structurale, op. cit.*) (Trad. cast: *Semántica estructural, l. cit.*)

www.esnips.com/web/Lalia

cia. El «suspense» no es evidentemente más que una forma privilegiada, o si se quiere exasperada, de la distorsión: por una parte, al mantener abierta una secuencia (mediante los procedimientos enfáticos del retraso y la reiniciación) refuerza el contacto con el lector (el oyente), detenta una función puramente fática: y, por otra, le ofrece la amenaza de una secuencia incumplida, de un paradigma abierto (si, como así creemos, toda secuencia tiene dos polos), es decir, de una perturbación lógica, y esta perturbación lógica es lo que se consume con angustia y placer (tanto más, cuanto que finalmente siempre es reparada); el «suspense» es, pues, un juego con la estructura, destinado, si así puede decirse, a ponerla en riesgo y a glorificarla: constituye un verdadero «*thrilling*» de lo inteligible: al representar el orden (y no simplemente la serie) en su fragilidad, realiza la idea misma de lengua: lo que parece más patético es también lo más intelectual: el «suspense» captura mediante el «espíritu», no mediante las «tripas».[65]

Lo que puede ser separado puede también ser llenado. Distendidos, los núcleos funcionales presentan espacios intercalares que pueden ser llenados casi hasta el infinito; se pueden llenar los intersticios mediante un número muy grande de catálisis; sin embargo, aquí puede entrar en juego una nueva tipología, porque la libertad de catálisis puede ser regulada de acuerdo con el contenido de las funciones (ciertas funciones están mejor expuestas que otras a la catálisis): la Espera, por ejemplo,[66] y según la sustancia del relato (la escritura tiene posibilidades de diéresis —y por consiguiente de catálisis— muy superiores a las del cine) se puede «cortar» un gesto narrado más fácilmente que el mismo gesto visualizado.[67] El poder catalítico del relato tiene como corolario su poder elíptico. Por otra parte, una función (*hizo una comida sustanciosa*) puede economizar todas las catálisis virtuales que encierra

65. J. P. Faye, a propósito de *Baphomet*, de Klossowski: «Rara vez la ficción (o el relato) ha revelado con tanta precisión lo que es, forzosamente, siempre: una experimentación del "pensamiento" sobre la "vida"» (*Tel Quel*, n. 22, pág. 88).

66. La *espera* no tiene, desde el punto de vista lógico, más que dos núcleos: 1) espera planeada; 2) espera satisfecha o frustrada; pero el segundo núcleo puede ser ampliamente catalizado, a veces incluso indefinidamente (*Esperando a Godot*): de nuevo, un juego —en este caso, extremo— con la estructura.

67. Valéry: «Proust divide —y nos da la sensación de poder dividir indefinidamente— lo que otros escritores han acostumbrado a pasar de un salto.»

www.esnips.com/web/Lalia

(el detalle de la comida); [68] por otra parte, es posible reducir una secuencia a sus núcleos y una jerarquía de secuencias a sus miembros superiores sin alterar el sentido de la historia: un relato puede ser identificado aun si se reduce su sintagma total a sus actantes y sus grandes funciones, tales como resultan de la asunción progresiva de las unidades funcionales.[69] Dicho de otra manera, el relato se presta al *resumen* (lo que antes se llamaba el *argumento*). A primera vista, lo mismo sucede en cualquier discurso, pero cada discurso tiene su tipo de resumen: el poema lírico, por ejemplo, al no ser otra cosa que la amplia metáfora de un solo significado,[70] implica que resumirlo es dar este significado, y la operación es tan drástica que hace desvancerse la identidad del poema (resumidos, los poemas líricos se reducen a los significados *Amor* y *Muerte*); de ahí la convicción de que es imposible resumir un poema. Por el contrario, el resumen del relato (si se lleva a cabo con criterios estructurales) mantiene la individualidad del mensaje. Dicho de otra manera, el relato es *traducible* sin perjuicio fundamental: lo intraducible se determina solamente en un último nivel, narracional: los significantes de narratividad, por ejemplo, difícilmente pueden pasar de la novela a la película, que no conoce sino muy excepcionalmente el tratamiento personal,[71] y la última capa del nivel narracional, a saber, la escritura, no puede pasar de una lengua a otra, o lo hace muy mal. La traducibilidad del relato resulta de la estructura de su lengua; por un camino inverso sería, pues, posible encontrar esta estructura distinguiendo y clasificando los elementos (diversamente) traducibles e intraducibles de un relato: la existencia (actual) de semióticas diferentes y concurrentes (literatura, cinematógrafo, comics, radiodifusión) facilitaría mucho este camino de análisis.

68. También aquí hay especificaciones según la sustancia: la literatura tiene un poder elíptico inigualable, del que carece el cine.

69. Esta reducción no corresponde necesariamente a la segmentación del libro en capítulos; por el contrario, parece cada vez más que los capítulos tienen como función instaurar rupturas, es decir, suspenses (técnica del folletín).

70. N. Ruwet, *Langage, musique, poésie, op. cit.*, pág. 199: «El poema puede ser entendido como el resultado de una serie de transformaciones aplicadas a la proposición "yo te amo".». Ruwet alude acertadamente al análisis del delirio paranoico efectuado por Freud a propósito del caso Schreber.

71. Una vez más: no hay ninguna relación entre la «persona» gramatical del narrador y la «personalidad» (o subjetividad) que un director pone en su manera de presentar una historia: la *cámara-yo* (identificada continuamente con el ojo de un personaje) es un hecho excepcional en la historia del cine.

www.esnips.com/web/Lalia

2. *Mimesis y sentido*

En la lengua del relato, el segundo procedimiento importante es la integración: lo que ha sido separado en cierto nivel (una secuencia, por ejemplo) se reunifica la mayoría de las veces en un nivel superior (secuencia de un elevado grado jerárquico, significado total de una dispersión de indicios, acción de una clase de personajes); la complejidad de un relato puede compararse a la de un organigrama, capaz de integrar los retrocesos y los avances; o, más exactamente, es la integración, bajo formas variadas, la que permite compensar la complejidad de las unidades de un nivel; ella permite orientar la comprensión de elementos discontinuos, contiguos y heterogéneos (tales como los del sintagma, el cual, por su parte, no conoce más que una sola dimensión: la sucesión); si se denomina «*isotopía*», como hace Greimas, a la unidad de significación (la que impregna, por ejemplo, un signo y su contexto), se dirá que la integración es un factor de isotopía: cada nivel (integratorio) da su isotopía a las unidades del nivel inferior, impide al sentido «rebotar», lo que no dejaría de producirse si no se advirtiera la dislocación de los niveles. Sin embargo, la integración narrativa no se presenta de una manera serenamente regular, como una bella arquitectura que llevara mediante artificios simétricos desde una infinidad de elementos simples a algunas masas complejas; muy frecuentemente, una unidad puede tener dos correlatos, uno en un nivel (función de una secuencia), y otro, en otro (indicio que remite a un actante); de esta manera, el relato se presenta como una secuencia de elementos mediatos o inmediatos, fuertemente imbricados; la distaxia orienta una lectura «horizontal», pero la orientación le sobrepone una lectura «vertical»: hay una especie de «cojera» estructural, como un juego incesante de potenciales, cuyas distintas caídas infunden al relato su «*tonos*» o su energía: cada unidad es percibida en su afloramiento y en su profundidad, y es así como el relato «avanza»: mediante el concurso de estas dos vías, la estructura se ramifica, prolifera, se descubre... y se recupera: lo nuevo no deja de ser regular. Hay, por supuesto, una libertad del relato (como hay una libertad del locutor frente a su lengua), pero esta libertad está, literalmente, *limitada*: entre el código fuerte de la lengua y el código fuerte del relato, se establece, si puede decirse así, una fosa: la oración. Si se intenta abarcar el conjunto de un relato escrito se ve que parte de lo más codificado (el nivel fonemático, e incluso merismático), se extiende progresivamente hasta la oración, punto extremo de la libertad combi-

www.esnips.com/web/Lalia

natoria; comienza luego a extenderse, partiendo de pequeños grupos de oraciones (microsecuencias), muy libres todavía, hasta llegar a las grandes acciones, que constituyen un código fuerte y restringido: la creatividad del relato (por lo menos bajo su apariencia mítica de «vida») se situaría, pues, *entre dos códigos*, el de la lingüística y el de la translingüística. Por ello puede decirse paradójicamente que el *arte* (en el sentido romántico del término) es asunto de enunciados de detalle, en tanto que la *imaginación* es dueña y señora del *código*; «En conclusión», decía Poe, «se verá que el hombre ingenioso está siempre lleno de imaginación, y que el hombre *verdaderamente* imaginativo no es nunca otra cosa que un analista...» [72]

Por consiguiente, hay que hacer una poda en el «realismo» del relato. Al recibir una llamada telefónica en el despacho en el que está de guardia, Bond «piensa», nos dice el autor: «*Las comunicaciones con Hong Kong son siempre igualemente malas y difíciles de obtener.*»

Pero ni el «pensamiento» de Bond ni la mala calidad de la comunicación telefónica son una verdadera información. Esta contingencia da, quizá, sensación de «vida», pero la información verdadera, la que germinará más tarde, es la localización de la llamada telefónica, a saber, *Hong Kong*. Por ello, en todo relato, la imitación permanece como contingente; [73] la función del relato no es la de «representar», sino la de constituir un espectáculo que nos sigue siendo todavía bastante enigmático, pero que no podría ser de orden mimético; la «realidad» de una secuencia no está en la sucesión «natural» de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ella se expone, se arriesga y se satisface; podría decirse, de otro modo, que el origen de una secuencia no es la observación de la realidad, sino la necesidad de variar y sobrepasar la primera *forma* que se ofreció al hombre, a saber, la repetición: una secuencia es esencialmente un todo en el que nada se repite; la lógica tiene aquí un valor emancipador, y junto con ella todo el relato; puede suceder que los hombres reinyecten en el relato todo lo que conocieron, todo lo que vivieron; por lo menos, así es en una forma que, ella sí, ha triunfado

72. *Double assassinat dans la rue Morgue*, traducción de C. Baudelaire. (Trad. cast.: *Poe: Cuentos*, Madrid, Alianza, 1983,[10] 2 vols.)

73. G. Genette, «Frontières, du récit», *art. cit.*, tiene razón al reducir la *mimesis* a los trozos de diálogo relatados; de todas maneras, el diálogo oculta siempre una función inteligible y no mimética.

www.esnips.com/web/Lalia

sobre la repetición e instituido el modelo de un devenir. El relato no hace ver, no imita: la pasión que puede inflamarnos al leer una novela no es la de una «visión» (de hecho, nosotros no «vemos» nada), es la del sentido, es decir, de un orden superior de la relación, que posee, también él, sus emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: «lo que pasa» en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), *nada*,[74] lo que «adviene» es únicamente el lenguaje, la aventura de lenguaje, cuya llegada no cesa de ser festejada. Aunque no se sepa casi nada más sobre el origen del relato que sobre el origen del lenguaje, se puede razonablemente adelantar que el relato es contemporáneo del monólogo, creación, aparentemente, posterior a la del diálogo; en todo caso, sin querer forzar la hipótesis filogenética, puede ser significativo que sea aproximadamente en la misma época (alrededor de los tres años) que el hombrecillo «inventa» al mismo tiempo la oración gramatica, el relato y el Edipo.

*Communications*, n.º 8, 1966

74. Mallarmé, *Crayonné au théatre*, en *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, pág. 296: «... Una obra dramática muestra la sucesión de los exteriores del acto sin que ningún momento tenga realidad ni, en resumidas cuentas, pase algo.»

www.esnips.com/web/Lalia

# La concatenación de las acciones *

Se sabe que, según los primeros análisis estructurales del relato, un cuento es un encadenamiento sistemático de acciones, distribuidas entre un pequeño número de personajes cuya función es idéntica de una historia a otra. Analizando algunos cientos de cuentos eslavos, Vladimir Propp tuvo el mérito de establecer la constancia de los elementos (personajes y acciones) y de las relaciones (encadenamiento de las acciones) que constituye con seguridad un cuento popular. Pero esta forma sigue siendo en Propp un *esquema*, un diseño sintagmático, surgido por abstracción de los rumbos seguidos por la acción en cuentos distintos. Lévi-Strauss y Greimas, completando y rectificando a Propp, intentaron estructurar este método acoplando las acciones de la sucesión narrativa, separadas en el curso por otras acciones y cierta distancia temporal, pero ligadas entre sí por una relación paradigmática de oposiciones (por ejemplo, *carencia del héroe/reparación de esa carencia*). Bremond, finalmente, estudió la relación lógica de las acciones narrativas, en la medida en que esta relación remite a cierta lógica de los acontecimientos humanos, sacando a la luz, por ejemplo, cierta estructura constante de la

* En este ensayo, Barthes emplea con valores muy afines los términos «*suite*» y «*sequence*». En trabajos posteriores retiene solamente la segunda designación. Hemos optado por respetar el empleo de los términos, traduciendo «*suite*» por «concatenación» y «*sequence*» por «secuencia». En algunos pasajes «*suite*» está muy cerca de (mera) «sucesión». [T.]

www.esnips.com/web/Lalia

*estratagema* o del *fraude*, episodios muy frecuentes en el cuento.[1] Desearía hacer aquí una aportación a este problema, que es con toda seguridad fundamental para el análisis estructural del relato, analizando secuencias de acciones tomadas no ya del cuento popular sino del relato literario: los ejemplos que se aducirán aquí están tomados de un cuento largo de Balzac, *Sarrasine*, publicado en las *Escenas de la vida parisiense*, sin preocuparme en absoluto por la naturaleza del arte balzaciano y ni siquiera por el arte realista; trataré exclusivamente de las *formas* narrativas, no de los rasgos históricos o de las prácticas del autor.

Dos observaciones, para comenzar. En primer lugar, ésta: el análisis de los cuentos ha aislado las grandes acciones, las articulaciones primordiales de la historia (compromisos, pruebas o aventuras afrontadas por el héroe); pero en el relato literario, una vez detectadas, estas grandes acciones (suponiendo que ello sea fácil), subsiste una multitud de pequeñas acciones, que con frecuencia tienen la apariencia de ser fútiles y casi maquinales (*golpear una puerta, entablar una conversación, concertar una cita*, etcétera): ¿hay que considerar a estas acciones subsidiarias como una especie de fondo insignificante y sustraerlas al análisis con el pretexto de que *ni que decir tiene* que el relato las enuncia para ligar dos acciones principales? No, porque sería prejuzgar sobre la estructura final del relato, sería inflexionar esta estructura en un sentido unitario, jerárquico; nosotros pensamos, por el contrario, que *todas* las acciones de un relato, por pequeñas que parezcan, tienen que ser analizadas, integradas en un orden que conviene describir: en el texto, contrariamente al relato oral, ningún rasgo de habla es insignificante.

La segunda observación es ésta: es una medida mucho mayor que en el cuento popular, las concatenaciones [*suites*] de acciones del relato literario están encerradas en un abundante flujo de otros «detalles», otros rasgos que no son en absoluto *acciones*; son o bien indicios psicológicos que denotan el carácter de un personaje o de un lugar; o bien juegos de conversación mediante los cuales los partícipes intentan reunirse, convencerse o engañarse; o bien señalizaciones que el discurso adelanta.

1. Véase especialmente: A.J. Greimas, «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communications*, n.º 8, 1966, págs. 28-59 (Colección «Points», 1981; y *Du sens*, París, Éditions du Seuil, 1970); C. Bremond, «Le message narratif», *Communications*, n.º 4, 1964, págs 4-32 (*Logique du récit*, París, Éditions du Seuil, 1973); «La logique des possibles narratifs», *Communications* n.º 8, 1966, págs. 60-70 (Colección «Points», 1981).

www.esnips.com/web/Lalia

para plantear, retrasar o resolver enigmas; o bien reflexiones generales producto de un saber o una sabiduría, o bien, por último, invenciones de lenguaje (por ejemplo, la metáfora) que el análisis tiene que integrar ordinariamente en el campo simbólico de la obra. Ninguno de estos rasgos es «espontáneo» o «insignificante»: cada uno recibe su autoridad y su familiaridad de un conjunto sistemático de «maneras de pensar», es decir, de repeticiones y reglas colectivas, o incluso de un gran código cultural: Psicología, Ciencia, Sabiduría, Retórica, Hermenéutica, etcétera. En esta profusión de otros signos los comportamientos de los personajes (en la medida en que se unen concatenaciones coherentes) resultan de un código particular, de una lógica de las acciones que, sin duda, estructura profundamente el texto, le da su andadura «legible», su apariencia de racionalidad narrativa, lo que los antiguos llamaban su *verosimilitud*, pero está lejos de ocupar toda la superficie significante del relato literario: durante páginas puede perfectamente *no pasar nada* (es decir, no enunciarse ninguna acción) y, desde el otro extremo, un acto consecuente puede estar separado de su antecedente por una gran masa de signos procedentes de otro código distinto del código accional. Además no hay que olvidar que algunas acciones pueden ser enunciadas exclusivamente a título de indicios de un carácter (*tenía la costumbre de...*): entonces están ligados entre sí por un proceso de acumulación, no por un orden lógico, o por lo menos la lógica a la que remiten es de orden psicológico y no de orden pragmático.

Una vez reservado todo esto (que representa una parte enorme del relato literario), sigue quedando en el texto clásico (anterior al corte de la modernidad) cierto número de informaciones accionales ligadas entre sí por un orden *lógico-temporal (esto* que sigue a *aquello* es también su consecuencia), organizadas por ello mismo en concatenaciones o secuencias individuales (por ejemplo: 1) *llegar a una puerta*; 2) *golpear esa puerta;* 3) *ver aparecer a alguien*), cuyo desarrollo interno (aunque esté imbricado en el de otras secuencias paralelas) asegura a la historia su marcha y hace del relato un organismo procesivo, en devenir hacia su «fin» o su «conclusión».

¿Cómo denominar a este código general de las acciones narrativas, algunas de las cuales parecen importantes, dotadas de gran densidad novelística (*asesinar, desembarazarse de una víctima, hacer una declaración de amor,* etcétera) y las otras muy fútiles (*abrir una puerta, sentarse,* etcétera), de manera tal que se lo pueda distinguir de los otros códigos de

www.esnips.com/web/Lalia

cultura que se actualizan en el texto (esta distinción no tiene evidentemente más que un valor analítico, porque el texto presenta todos los códigos mezclados y como *trenzados*)? Refiriéndome a un término del vocabulario aristotélico (Aristóteles, después de todo, es el padre del análisis estructural de las obras), he propuesto[2] llamar a este código de las acciones narrativas «*código proairético*». Al establecer la ciencia de la acción o praxis, Aristóteles la hace venir precedida de una disciplina anexa, la *proáiresis*, o facultad humana de deliberar anticipadamente sobre el resultado de un acto, de *elegir* (es el sentido etimológico) entre los dos términos de una alternativa aquel que realizaremos. Ahora bien, en cada nudo de la concatenación de acciones, también el relato (es mejor hablar de relato y no de autor, porque aquí nos estamos refiriendo a una *lengua* narrativa y no a un cometido del que cuenta algo) «elige» entre varias posibilidades y esa elección compromete en cada caso el porvenir mismo de la historia: es evidente que la historia cambiará según que la puerta donde alguien llamó se abra o no se abra, etcétera (esta estructura alternativa ha sido particularmente estudiada por Bremond); ni que decir tiene que, situado en cada acción frente a una alternativa (darle tal o cual continuación), el relato no elige nunca sino el término que le es provechoso, es decir, *que asegura su continuación en tanto que relato;* el relato jamás marca un término (enunciándolo en su cumplimiento) que pudiera extinguir la historia, quedarse corta: hay en cierto sentido un verdadero instinto de conservación del relato que, de dos salidas posibles implicadas por una acción enunciada, elige siempre la salida que hace «rebotar» la historia; esta evidencia, trivial, pero que ha sido en realidad poco estudiada, no es inútil recordarla, puesto que el arte *narrativo* (que es ejecución [*perfomance*], aplicación de un código) consiste precisamente en dar a esas determinaciones estructurales (que tienen solamente como meta la «salvación» del relato y no la de tal o cual de sus personajes) la justificación (la coartada) de móviles ordinariamente psicológicos, morales, pasionales, etcétera; allí donde el relato elige de hecho su propia supervivencia es el personaje el que parece elegir su propio destino: el instinto de conservación del uno está enmascarado bajo la libertad del otro; la *economía* narrativa (tan restrictiva

2. En una obra consagrada al análisis estructural de *Sarrasine, S/Z*, París, Editions du Seuil, 1970. (Colección «Points», 1976.) (Trad. cast: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980.)

www.esnips.com/web/Lalia

como la economía monetaria) se sublima en libre albedrío humano. Tales son las implicaciones de ese término de *proairetismo* que propongo aplicar aquí a toda acción narrativa comprometida en una concatenación y homogénea.

Es necesario todavía saber cómo pueden constituirse esas concatenaciones, cómo se decide que una acción forma parte de tal cadena y no de tal otra. De hecho, esta constitución de la cadena está estrechamente relacionada con su nominación; e, inversamente, su análisis está relacionado con el despliegue del nombre que le ha sido encontrado: si yo puedo espontáneamente agrupar acciones diversas tales como *partir, viajar, llegar, permanecer* bajo el nombre general *de Viaje*, es porque la sucesión adquiere consistencia y se individualiza (se opone a otras concatenaciones, a otros nombres): inversamente, si cierta experiencia práctica me persuade de que bajo el término de *cita* se disponen ordinariamente una serie de actos tales como *proponer, aceptar, acudir,* es porque ese término me ha sido sugerido de una manera u otra por el texto y por ello tengo cierto derecho a observar detalladamente el esquema secuencial; aislar las secuencias (de la masa significante del texto, cuyo carácter heteróclito ha sido mencionado) es ordenar las acciones bajo algún nombre genérico (*cita, viaje, excursión, asesinato,* etcétera): analizar estas secuencias es desplegar este nombre genérico de sus componentes. Que la simple *nominación* sea un criterio suficiente para constituir el fenómeno que hay que observar puede parecer algo muy superficial, que depende de la discreción enteramente subjetiva del analista y, por así decirlo, poco «científico»; ¿no es decir a cada concatenación: tú existes porque yo te nombro; y yo te nombro así porque me da la gana? A lo cual hay que responder que la ciencia del relato (si es que existe) no puede obedecer al criterio de las ciencias exactas o experimentales; el relato es una actividad del lenguaje (de significación o de simbolización) y tiene que ser analizado en términos de lenguaje: *nombrar* es entonces para el analista una operación tan bien fundada, tan homogénea respecto de su objeto como el hecho de medir para el geómetra, pesar para el químico, u observar con el microscopio para el biólogo. Además, el nombre que se encuentra para la secuencia (y que la constituye) es un testimonio sistemático, procede él mismo de la vasta actividad de clasificación en la que consiste la lengua; si yo llamo a tal secuencia *rapto*, es porque la lengua misma ha clasificado, dominado ciertas acciones bajo un concepto único que ella me transmite y cuya coherencia autentifica; el *rapto* que yo

www.esnips.com/web/Lalia

constituyo a partir de briznas de acciones esparcidas por el texto coincide entonces con todos los raptos que he leído; el nombre es el rasgo exacto, irrefutable, tan sólido como un hecho científico, de algo *ya-escrito, ya-leído, ya-hecho*; encontrar el nombre no es, por consiguiente, de ningún modo, una operación de fantasía, librada a mi solo capricho; encontrar el nombre es ya encontrar ese *ya* que constituye el código, es asegurar la comunicación del texto y de todos los otros relatos que constituyen la lengua narrativa, porque el trabajo lingüístico o semiológico no puede consistir nunca más que en encontrar el *pasaje* que hace comunicar lo anterior del lenguaje y el presente del texto. Finalmente, al nombrar la secuencia, el analista no hace sino reproducir, de una manera más cuidadosa y más razonada, el trabajo mismo del lector, y su «ciencia» se enraiza en una fenomenología de la lectura: leer un discurso es, en efecto (al ritmo acelerado de la lectura), organizarlo en briznas de estructuras, es esforzarse para llegar a nombres que «resumen» más o menos la profusa sucesión de las señalizaciones, es proceder en uno mismo, en el momento mismo en que uno «devora» la historia, a realizar ajustes nominales, es domesticar incesantemente la novedad de lo que uno lee, apelando para ello a nombres conocidos, surgidos del vasto código anterior de la lectura; dado que en mí, muy pronto, algunos indicios hacen surgir el nombre de *asesinato*, mi recepción del cuento es efectivamente una *lectura*, y no la simple percepción de oraciones cuyo sentido lingüístico yo comprendería, pero no así el narrativo: leer es nombrar (por ello se podría llegar a decir que, por lo menos en lo referente a algunos textos modernos, leer es escribir).

Sin pretender cubrir toda la lógica accional y sin pretender siquiera que esta lógica sea una, intentemos reducir algunas secuencias proairéticas a un pequeño número de relaciones simples; de esta manera se podrá tener una primera idea de cierto desarrollo racional del relato clásico.

1. *Consecutiva.* En el relato (y ésta es quizás su marca) no hay sucesión pura: lo temporal queda penetrado inmediatamente de lógica, lo *consecutivo* es al mismo tiempo lo *consiguiente;* [3] lo que viene *después* tiene el aspecto producido por lo que estaba *delante*. Sin embargo, en la descomposición de algunos elementos nos acercamos a lo temporal

3. Véase «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n.º 8 [Y pág. 163]

www.esnips.com/web/Lalia

puro: eso sucede en la percepción de un objeto o un cuadro, por ejemplo (*echar una mirada alrededor/percibir el objeto*). El carácter débilmente lógico de estas secuencias (que por lo demás son raras) se ve bien por el hecho de que cada término no hace en definitiva más que repetir el precedente, como en una serie (que no es una estructura): *salir de un primer lugar* (una sala, por ejemplo)*/salir de un segundo lugar* (el edificio en el que está esa sala); sin embargo, la lógica está muy cerca, bajo la forma de una relación de implicación: para «advertir» *hace falta* primero «entrar en el edificio»; con mayor razón si el movimiento implica un regreso (*excursión, paseo de enamorados*): la estructura parece entonces muy tenue (a fuerza de ser elemental): es la de *ida* y *vuelta*; pero basta imaginar que un término no esté señalado para medir el escándalo lógico del que el relato se haría inmediatamente portador: el *viaje sin regreso* (por simple falta de un término de la concatenación) es uno de los incidentes más significativos que pueda tocar en suerte relatar.

2. *Consecuencial.* Es la relación clásica entre dos acciones, cada una de las cuales es la determinación de la otra (pero aquí también, simétrica e inversamente a la relación precedente, la mayor parte de las veces el vínculo causal queda penetrado de temporalidad); la articulación consecuencial es evidentemente una de las más ricas, ya que sustenta en cierta manera la «libertad» del relato: que una consecuencia sea positiva o negativa hace que todo el género de la historia cambie.

3. *Volitiva.* Una acción (por ejemplo: *vestirse*) está precedida de una señalización de intención o de voluntad (*querer vestirse, decidir vestirse*); también aquí la relación puede desviarse, la voluntad puede ser privada de su cumplimiento (*querer vestirse y no hacerlo*), si un incidente venido de una segunda secuencia perturba el devenir lógico de la primera (lo importante para nosotros es que este incidente siempre está señalado).

4. *Reactiva.* Una acción (por ejemplo, (*tocar*) va seguida de su reacción (*gritar*); se trata de una variedad del esquema consecuencial, pero el modelo es aquí más claramente biológico.

5. *Durativa.* Tras haber advertido el comienzo o la duración de una acción (o de un estado), el discurso advierte su interrupción o su cese: *estallar de risa/interrumpirse; estar oculto/salir del escondrijo; meditar/ser arrancado de la ensoñación* etcétera. Una vez más, la trivialidad misma de estas concatenaciones es lo significante; porque si sucediera que el relato no señalase el final de un estado o una acción, se produciría

www.esnips.com/web/Lalia

un verdadero escándalo narrativo: la señalización de interrupción aparece como una verdadera restricción de la lengua narrativa, o también, trasladada al plano del discurso, una de las rúbricas obligatorias de las que habla Jakobson a propósito del lenguaje.

6. *Equipolente.* Un pequeño número de secuencias (reducidas, como hemos hecho, a su núcleo) no hacen sino hacer efectivas oposiciones inscritas en el léxico; así sucede en *interrogar/responder* (o: *plantearse una pregunta/verificarla*); los dos términos están ciertamente ligados por una relación lógica de implicación simple (se responde porque alguien preguntó), pero la estructura es la de un *complemento* formal, tal como se encuentra en las parejas léxicas de contrarios.

Hay ciertamente otras relaciones lógicas en las concatenaciones y, por otra parte, las seis relaciones encontradas pueden sin duda reducirse y formalizarse más; lo importante para el análisis no es tanto la *naturaleza* del vínculo lógico como la necesidad de su señalización, el relato *debe* señalar los dos términos de la relación, salvo que acepte volverse «ilegible». Ahora bien, el vínculo lógico aparece como menos pertinente que su expresión, y ello se debe a que la lógica a la que se refiere el relato no es otra cosa que una lógica de lo *ya-leído*: el estereotipo (proveniente de una cultura secular) es la verdadera razón del mundo narrativo, construido enteramente sobre las huellas que la experiencia (mucho más libresca que práctica) ha dejado en la memoria del lector y que la constituye. También puede decirse que la secuencia perfecta, la que brinda al lector la certidumbre lógica más intensa, es la secuencia más «cultural», en la que se encuentra de manera inmediata toda una suma de lecturas y de conversaciones; por ejemplo (en el cuento de Balzac) la secuencia *carrera: trasladarse a París/entrar en la casa de un gran maestro/dejar al maestro/ganar un premio/ser consagrado por un gran crítico/partir hacia Italia*, ¿cuántas veces no ha sido impresa en nuestra memoria esta concatenación? La lógica narrativa, hay que reconocerlo, no es otra cosa que el desarrollo de lo probable aristotélico (opinión común y no verdad científica); por consiguiente es normal que, cuando se quiso legalizar esta lógica (bajo la forma de restricciones y de valores estéticos) lo que los primeros teóricos clásicos del relato pusieron en primer término fuera también una noción aristotélica: la de lo *verosímil*.

Queda por decir de qué maneras está presente en el texto la concatenación de acciones.

1. El análisis precedente ha versado sobre algunos nudos lógicos y

www.esnips.com/web/Lalia

podría hacer creer que las concatenaciones, aunque proceden por definición de un orden sintagmático, tienen una estructura binaria (paradigmática), pero planteado así se trataría de una ilusión analítica. Si se acepta como criterio de la concatenación su aptitud para ser nombrada (es decir, ser recubierta por un término genérico procedente del léxico en tanto que cultura), hay que admitir concatenaciones cuyo número de términos es variable. Cuando la concatenación denota una operación trivial, fútil, sus términos son en general poco numerosos; lo contrario sucede cuando remite a un gran modelo novelesco (*paseo de amantes, asesinato, rapto,* etcétera). Por lo demás, en estas grandes secuencias pueden superponerse diferentes estructuras: por ejemplo, el discurso puede entremezclar la denotación de elementos «reales» (en su concatenación lógico-temporal) y los términos ordinarios de la *dispositio* retórica (anuncio, comienzos, resumen) lo que alarga la cadena sin dispensarla; el discurso puede plantear también dos o tres temas principales (y diferentes) y repetir varias veces cada uno de ellos (variando su significado), un personaje, en virtud de cierta situación, puede *esperar/ser decepcionado/compensar,* pero la esperanza, la decepción y la compensación son narradas varias veces (siguiendo el ritmo de las reflexiones del sujeto y con la ayuda del *flash-back*); por último, no hay que olvidar que la repetición de los términos (causa de una proliferación de la concatenación) puede tener un valor semántico (estar dotada de un contenido propio, en tanto que repetición): es el caso de las secuencias *peligro* y *amenaza,* donde la multiplicación de un mismo término (*correr un peligro, recibir una amenaza)* tiene valor de opresión dramática.

2. En general, el análisis estructural del relato no clasifica las acciones (llamadas *funciones* por Propp) antes de haberlas especificado mediante el personaje que es el agente o el paciente; en lo que a esto se refiere, el análisis debería hacer notar que las concatenaciones se producen casi siempre entre dos o tres partícipes; en una concatenación como *actuar/reaccionar* hay evidentemente dos agentes distintos; pero esto supone un grado ulterior del análisis; desde el punto de vista de una estructuración simple (la que nos ha ocupado aquí) es legítimo (y sin duda rentable) considerar el término accional como un verbo separado de todo proceso personal, y aprehendido, por el contrario, en su estado de semantema puro (por lo demás, el semantismo de algunos verbos implica ya en sí la dualidad de agentes: tal es el caso de *unirse*).

3. Una concatenación desde el momento en que es un poco larga,

www.esnips.com/web/Lalia

puede llevar consigo cadenas subsidiarias, que están insertadas en su desarrollo general como «subprogramas» (que en cibernética se llamaban «ladrillos»). La secuencia *narrar* puede en determinado momento comportar el término *Cita (concertar una cita para narrar la historia)*; este término puede, a su vez, recubrir una secuencia (*pedir una cita/aceptarla/rehusarla*, etcétera). En efecto, la red accional está construida principalmente por una sustitución amplificadora o reductora, según el caso; unas veces el discurso *descompone* un término y así produce una concatenación de acciones y otras *resume* muchas acciones bajo una sola palabra: esta libertad de oscilación es propia del lenguaje articulado (está mucho más controlada en el lenguaje cinematográfico, por ejemplo).

4. Cuando una unidad parece presentar cierta ilógica la mayor parte de las veces es suficiente proseguir el análisis y realizar ciertas sustituciones elementales, para restituir su racionalidad a la secuencia. En la secuencia *narrar*, el término *aceptar la cita propuesta* vale por *aceptar que le cuenten a uno la historia en cuestión*; si aparece un «agujero» entre el orden del relatar una historia y el efecto de esta historia (sobre quien la escuchó) es porque el arte de narrar, sin ser denotado explícitamente, está representado por el texto mismo de la historia: el término que falta es entonces toda la historia, significada en cuanto tal por las comillas que abren el enunciado.

5. Estas sustituciones (estas «restituciones», habría que decir) se interponen porque es constante que en el relato clásico la concatenación tienda a cubrir lo más completamente posible el suceso relatado: hay una especie de obsesión narrativa por cercar el hecho mediante el mayor número de determinaciones posible: *narrar*, por ejemplo, estará precedido a la vez por las *condiciones* y las *causas* del acto; el hecho (o el nudo accional en el que se expresa) es incesantemente alargado por los precedentes (el caso típico de este proceso es el *flash-back*). Desde el punto de vista accional, el principio del arte narrativo (podría decirse, su ética) es el *complemento*; se trata de producir un discurso que satisfaga lo mejor posible una exigencia de *totalidad* y aparte al lector del «horror al vacío».

Estas observaciones referentes a cierto nivel de la narración (que abarca muchos otros) tienen por objetivo introducirnos (bajo la forma de una especie de inventario previo de evidencias) en un problema preciso: ¿qué hace que un relato sea «legible»? ¿Cuáles son las condicio-

www.esnips.com/web/Lalia

nes estructurales de la «legibilidad» de un texto? Todo lo enumerado aquí puede parecer obvio, pero si estas condiciones del relato parecen «naturales» es, entonces, porque existe virtualmente, en sus huecos, una «anti-naturaleza» del relato (de la cual sin duda ciertos textos modernos constituyen una nueva experiencia): jalonando la racionalidad elemental de las concatenaciones de acciones nos acercamos a los *límites* del relato, más allá de las cuales comienza un arte nuevo, que es el de la transgresión narrativa. Ahora bien, la concatenación de acciones es en cierta medida la depositaria privilegiada de esta legilibilidad; la pseudológica de estas secuencias de acciones es lo que hace que un relato nos parezca «normal» (legible); esta lógica, como se ha dicho, es empírica, no se la puede referir a una «estructura» del espíritu humano; lo que importa en ella es que asegura a la sucesión de los elementos narrados un orden *irreversible* (lógico-temporal): la *irreversibilidad es lo que produce la legibilidad del relato clásico*. Se comprende entonces que el relato se subvierta (se modernice) intensificando en su estructura general el trabajo de la reversibilidad. Ahora bien, el nivel reversible por excelencia es el de los símbolos (el sueño, por ejemplo, está sustraído al orden lógico-temporal). En cuanto obra romántica, el texto de Balzac al cual nos hemos referido está situado históricamente en la encrucijada de lo accional y lo simbólico: representa el paso de la legibilidad simple, marcada por una irreversibilidad forzosa de las acciones (de tipo clásico), a una legibilidad compleja (amenazada) sometida a las fuerzas de dispersión y de reversibilidad de los elementos simbólicos, destructores del tiempo y de la racionalidad.

1969, en *Patterns of Literary Style*,
compilado por Joseph Strelka,

© The Pennsylvania State University Press, 1971

# 2

# DOMINIOS

# Saussure, el signo, la democracia

La lengua popular, y el mismo Rousseau, emplean «*traisait*» en lugar de «*trayait*» [ordeñaba] siguiendo el modelo de «*plaire*» [agradar] que en el imperfecto se dice «*plaisait*». Esto es una proporción con cuatro términos, que Saussure llama una «*analogía*» (*analogía* quiere decir efectivamente *proporción*, pero actualmente hablamos más bien de una homología).

La analogía, piensa Saussure, es el resorte fundamental, el ser de la lengua: «El papel de la analogía es inmenso»; «El principio de la analogía es en el fondo idéntico al mecanismo del lenguaje». Esta preeminencia es tratada por Saussure con un acento apasionado: de la analogía, Saussure canta la fuerza, la virtud, la sabiduría; la eleva al rango de un principio creador, demiúrgico, y remodela así la jerarquía lingüística de su época; la proliferación de los fenómenos analógicos, piensa, tiene una importancia distinta de los cambios de sonidos (que era el caballo de batalla de la lingüística precedente); a lo largo de siglos de evolución, los elementos de la lengua se conservan (simplemente distribuidos de otra manera); Saussure magnifica la resistencia, la estabilidad, la identidad de la lengua (siempre tendió a absorber la diacronía en la sincronía), y la razón de esta permanencia es la analogía: «La analogía es eminentemente conservadora»; «Las innovaciones de la analogía son más aparentes que reales. La lengua es un vestido cubierto de remiendos hechos con su propia tela»; las cuatro quintas partes del francés son indoeuropeas. La analogía introduce en la lengua una eternidad.

Esta propaganda entusiasta de la analogía permite leer entre líneas una hostilidad profunda hacia el genetismo. Con Saussure hay cambio

www.esnips.com/web/Lalia

epistemológico; el analogismo ocupa el lugar del evolucionismo, la imitación ocupa el lugar de la derivación. No diga usted, como todo el mundo, que «almacenar» viene de «almacén»: diga más bien que «almacén/almacenar» se ha formado sobre el modelo de prisión/aprisionar». No diga que la ciencia etimológica tiene por objetivo «remontarse» de una forma actual a una forma original; conténtese con colocar la palabra en una configuración de términos vecinos, en una red de relaciones, que el tiempo —tal es su escaso poder— no hace más que deformar topológicamente.

Es fácil entrever la ideología de una concepción tal (de hecho, con mucha frecuencia, nada es más *directamente* ideológico que la lingüística). Por una parte, la propaganda de la analogía se suma a toda una sociología de la imitación, codificada, en aquella época, por Tarde, que Saussure había sin duda leído, más que Durkheim), y que se adecua por su parte muy bien a los comienzos de la sociedad de masas; en el orden cultural, y singularmente en el de la ropa, las clases medias comienzan, imitándolos, a apropiarse de los valores burgueses; la moda, imitación enloquecida de una renovación que es incesantemente recuperada, es el triunfo de esta imitación social (obliga a la burguesía a afirmarse fuera de la moda, en la simple pero difícil «distinción»); Saussure, como muchos de sus contemporáneos, de Spencer a Mallarmé, quedó impresionado por la importancia de la moda, a la que llama, en el dominio del lenguaje, el *inter-curso*. Por otra parte, eternizando la lengua, Saussure en cierta medida desahucia el origen (de ahí su indiferencia respecto de la etimología): la lengua no es vista en un proceso de filiación, la herencia es desvarolizada; el método científico deja de ser explicativo: (filial, rastreador de la causa, anterioridad) y se vuelve descriptivo: el espacio de la palabra deja de ser el de una ascendencia o una descendencia, pasa a ser el de una colateralidad: los elementos de la lengua —sus individuos— no son ya hijos, sino conciudadanos unos de otros: la lengua, en su devenir mismo, deja de ser un dominio feudal para convertirse en una democracia: los derechos y los deberes están limitados por la coexistencia, la cohabitación, de individuos iguales.[1]

.Todopoderoso, el principio de la analogía tiene, sin embargo, en Saussure, una causa: deriva del estatuto del signo; en la lengua, el signo

1. Como se sabe, Chomsky se opuso al principio saussuriano de la analogía, en nombre de otro principio, el de la creatividad. Está en juego aquí una nueva

www.esnips.com/web/Lalia

es «arbitrario», ningún vínculo material une el significante y el significado, y esta arbitrariedad tiene que ser compensada por una fuerza de estabilización, que es la analogía; como el signo no se tiene «de pie» naturalmente (su verticalidad es una falacia), es necesario que se apoye, para durar, en su entorno; las relaciones de vecindad (de conciudadanía) pasan a relevar a las relaciones de significación; el contrato sustituirá a la naturaleza desfalleciente, por incierta. Recordemos este trayecto que, en Saussure, cobró el aspecto de un pequeño drama científico: hasta tal punto este lingüista sufrió, al parecer, por las lagunas de significación antes de llegar a poner en claro su teoría del valor.

Saussure ve los signos bajo la forma de individuos divididos, aislados y cerrados; son verdaderas mónadas, encerrando cada una en su círculo (en su ser) un significante y un significado: es la significación. Dos inconvenientes surgen entonces: por una parte, si no estuviera articulada más que sobre estas mónadas, la lengua no sería sino una colección muerta de signos, una nomenclatura, cosa que, según toda evidencia, no es; por otra parte, si se reduce el sentido a la relación vertical y cerrada de un significante y de un significado, y dado que esta relación no es natural, es imposible comprender la estabilidad de la lengua; «Una lengua [si no es más que una colección de mónadas] es radicalmente impotente para defenderse contra los factores que desplazan por momentos la relación del significante y del significado. Esta es una de las consecuencias de la arbitrariedad del signo»; por lo tanto, si uno se atuviera a la significación, el tiempo, la muerte, amenazarían incesantemente a la lengua; este riesgo es el fruto de una especie de pecado original, del que Saussure no parece poderse nunca consolar: la arbitrariedad del signo. ¡Qué hermoso sería el tiempo, el orden, el mundo, la lengua en que un significante, sin la ayuda de ningún contrato humano, de ninguna formalidad, viniera desde toda la eternidad hacia su significado, donde el salario fuera el «justo» precio del trabajo, donde el papel moneda equivaliera siempre a su valor en oro! Porque aquí está en juego una meditación general sobre el intercambio: para Saussure, el sentido,

---

opción ideológica; para Chomsky es importante distinguir el hombre del animal y de la máquina; esta distinción tiene que respetarse tanto *en las ciencias como en el gobierno*; de ahí ese mismo movimiento que fundamenta a la vez la lingüística chomskyana y la oposición de Chomsky al Estado autoritario, tecnócrata y belicista.

www.esnips.com/web/Lalia

el trabajo y el oro son los significados del sonido, el salario y el billete de banco: ¡*el oro del significado*! Tal es el grito de todas las hermenéuticas, esas semiologías que se detienen en la significación; para ellas, lo significado *funda* lo significante, de la misma manera como, en las buenas finanzas, el oro funda la moneda; concepción profundamente degaulliana: *cuidemos el patrón oro y sed claros*, tales eran las consignas del General.

El pequeño drama de Saussure es que, contrariamente a los conservadores soberbios, no tiene confianza ni en el signo ni en el oro: ve claramente que el vínculo del papel y del oro, del significante y del significado, es móvil, precario; nada, lo garantiza; está expuesto a las vicisitudes del tiempo, de la historia. En su idea de la significación, Saussure está, en el fondo, en el punto de la crisis monetaria actual: el oro y su sustituto artificial, el dólar, se hunden: se sueña con un sistema en que las monedas se sostengan entre sí, sin referencia a un patrón natural: Saussure es, en conclusión, «europeo».

Finalmente, Saussure, más afortunado que los políticos actuales de Europa, encontró este sistema de apoyo. A partir de la comprobación de que la oración no funciona por la pura yuxtaposición, a lo largo de la cadena hablada, de signos encerrados en sí mismos, y que hace falta algo distinto para que el lenguaje «prenda», descubre el valor: ahora puede salir del atolladero de la significación: como la relación con el significado (el oro) es incierta, frágil, el sistema íntegro (de la lengua, de la moneda), se estabiliza por el apoyo que se prestan entre sí los significantes (las monedas entre sí).

¿Qué es el valor? Inútil recordarlo, el *curso* es explícito en este punto. Demos simplemente un ejemplo, que no será el de los manuales de lingüística (*sheep/mutton*): en los lavabos de la Universidad de Ginebra hay una inscripción muy singular (aunque muy oficial): las dos puertas, cuya obligada dualidad consagra ordinariamente la diferencia entre los sexos, tienen aquí las marcas de «*señores*», una, y «*profesores*» la otra. Llevada a la pura significación, la inscripción no tiene ningún sentido: ¿acaso los profesores no serían «señores»? La oposición, tan grotesca como moral, se explica en el plano del valor: entran en colisión dos paradigmas, de uno de los cuales no se leen más que las ruinas: *señores*/damas//*profesores*/estudiantes: en el juego de la lengua es ciertamente el valor (y no la significación) el que detenta la verdadera carga sensible, simbólica y social: en este caso, la de la segregación docente y sexual.

www.esnips.com/web/Lalia

En la empresa saussuriana, el valor es el concepto redentor que permite salvar la perennidad de la lengua y superar lo que es necesario denominar la *angustia fiduciaria*. Saussure tiene una concepción del lenguaje muy cercana a la de Valéry (o al revés, no importa); y ellos no tienen nada en común. Para Valéry, también, el comercio, el lenguaje, la moneda y el derecho se definen por un mismo régimen, el de la reciprocidad: no pueden sostenerse sin un contrato social, porque sólo el contrato puede corregir la falta de un patrón. En la lengua, este defecto obsesionó a Saussure (más inquieto que Valéry): ¿la arbitrariedad del signo no amenaza con introducir a cada instante en el lenguaje el tiempo, la muerte, la anarquía? De ahí la necesidad, vital para la lengua, y después de ella para la sociedad (necesidad ligada a su supervivencia), de sentar un sistema de reglas: reglas económicas, reglas democráticas, reglas estructurales (de la analogía y del valor), que emparentan todos estos sistemas con un juego (el juego del ajedrez, metáfora central de la lingüística saussuriana): la lengua se acerca al sistema económico a partir del momento en que éste abandona el patrón oro, y al sistema político a partir del momento en que la sociedad pasa de la relación *natural* (eterna) del príncipe y sus súbditos al contrato social de los ciudadanos entre sí. El modelo de la lingüística saussuriana es la democracia; no extraigamos argumentos de la situación biográfica de Saussure, notable ginebrino, perteneciente a una de las más antiguas democracias de Europa, y dentro de esa nación, a la ciudad de Rousseau; señalemos solamente la homología incuestionable, que, en el nivel epistemológico, relaciona el contrato social con el contrato lingüístico.

Otro Saussure existe, lo sabemos: el de los *anagramas*. Este *escucha* ya la modernidad en el hormigueo fónico y semántico de los versos arcaicos: entonces, nada de contrato, nada de claridad, nada de analogía, nada de valor: el oro del significante es sustituido por el oro del significado, metal más monetario que poético. Se sabe de qué manera esta escucha aterró a Saussure, que parece haber pasado su vida entre la angustia del significado perdido y el retorno aterrador del significante puro.

*Le Discours Social*,
n.º 3-4, abril de 1973,
«Socialité de l'ecriture».

www.esnips.com/web/Lalia

# La cocina del sentido

Un vestido, un automóvil, un plato cocinado, un gesto, una película cinematográfica, una música, una imagen publicitaria, un mobiliario, un titular de diario, de ahí objetos en apariencia totalmente heteróclitos.

¿Qué pueden tener en común? Por lo menos esto: son todos signos. Cuando voy por la calle —o por la vida— y encuentro estos objetos, les aplico a todos, sin darme cuenta, una misma actividad, que es la de cierta *lectura*: el hombre moderno, el hombre de las ciudades, pasa su tiempo leyendo. Lee, ante todo y sobre todo, imágenes, gestos, comportamientos: este automóvil me comunica el status social de su propietario, esta indumentaria me dice con exactitud la dosis de conformismo, o de excentricidad, de su portador, este aperitivo (whisky, *pernod*, o vino blanco) el estilo de vida de mi anfitrión. Aun cuando se trata de un texto escrito, siempre nos es dado leer un segundo mensaje entre las líneas del primero: si leo en grandes titulares: «*Pablo VI tiene miedo*», esto quiere decir también: «*Si usted lee lo que sigue, sabrá por qué*».

Todas estas «lecturas» son muy importantes en nuestra vida, implican demasiados valores sociales, morales, ideológicos, para que una reflexión sistemática pueda dejar de intentar tomarlos en consideración: esta reflexión es la que, por el momento al menos, llamamos *semiología* ¿Ciencia de los mensajes sociales? ¿De los mensajes culturales? ¿De las informaciones de segundo grado? ¿Captación de todo lo que es «teatro» en el mundo, desde la pompa eclesiástica hasta el corte de pelo de los Beatles, desde el pijama de noche hasta las vicisitudes de la política internacional? Poco importa por el momento la diversidad o fluctuación de las definiciones. Lo que importa es poder someter a un

www.esnips.com/web/Lalia

principio de clasificación una masa enorme de hechos en apariencia anárquicos, y la significación es la que suministra este principio: junto a las diversas determinaciones (económicas, históricas, psicológicas) hay que prever ahora una nueva cualidad del hecho: el sentido.

El mundo está lleno de signos, pero estos signos no tienen todos la bella simplicidad de las letras del alfabeto, de las señales del código vial o de los uniformes militares: son infinitamente más complejos y sutiles. La mayor parte de las veces los tomamos por informaciones «naturales»; se encuentra una ametralladora checoslovaca en manos de un rebelde congoleño: hay aquí una información incuestionable; sin embargo, en la misma medida en que uno no recuerda al mismo tiempo el número de armas estadounidenses que están utilizando los defensores del gobierno, la información se convierte en un segundo signo, *ostenta* una elección política.

Descifrar los signos del mundo quiere decir siempre luchar contra cierta inocencia de los objetos. Comprendemos el francés tan «naturalmente», que jamás se nos ocurre la idea de que la lengua francesa es un sistema muy complicado y muy poco «natural» de signos y de reglas: de la misma manera es necesaria una sacudida incesante de la observación para adaptarse no al contenido de los mensajes sino a su hechura: dicho brevemente: el semiólogo, como el lingüista, debe entrar en la «cocina del sentido»

Esto constituye una empresa inmensa. ¿Por qué? Porque un sentido nunca puede analizarse de manera aislada. Si establezco que el *blue-jean* es el signo de cierto dandismo adolescente, o el puchero, fotografiado por una revista de lujo, el de una rusticidad bastante teatral, y si llego a multiplicar estas equivalencias para constituir listas de signos como las columnas de un diccionario, no habré descubierto nada nuevo. *Los signos están constituidos por diferencias.*

Al comienzo del proyecto semiológico se pensó que la tarea principal era, según la fórmula de Saussure, estudiar la vida de los signos en el seno de la vida social, y por consiguiente reconstituir los sistemas semánticos de objetos (vestuario, alimento, imágenes, rituales, protocolos, músicas, etcétera). Esto está por hacer. Pero al avanzar en este proyecto, ya inmenso, la semiología encuentra nuevas tareas: por ejemplo, estudiar esta misteriosa operación mediante la cual un mensaje cualquiera se impregna de un segundo sentido, difuso, en general ideológico, al que se denomina «sentido connotado»: si leo en un diario el

www.esnips.com/web/Lalia

titular siguiente: «*En Bombay reina una atmósfera de fervor que no excluye ni el lujo ni el triunfalismo*», recibo ciertamente una información literal sobre la atmósfera del Congreso Eucarístico, pero percibo también una frase estereotipo, formada por un sutil balance de negaciones que me remite a una especie de visión equilibrada del mundo; estos fenómenos son constantes; ahora es preciso estudiarlos ampliamente con todos los recursos de la lingüística.

Si las tareas de la semiología crecen incesantemente es porque de hecho nosotros descubrimos cada vez más la importancia y la extensión de la significación en el mundo; la significación se convierte en la manera de pensar del mundo moderno, un poco como el «hecho» constituyó anteriormente la unidad de reflexión de la ciencia positiva.

*Le Nouvel Observateur*,
10 de diciembre de 1964.

www.esnips.com/web/Lalia

# Sociología y socio-lógica

## A propósito de dos obras recientes de Claude Lévi-Strauss

Estudiando la organización psicosocial de los «poblados de tela» instalados por los clubs de vacaciones en ciertos puntos del litoral mediterráneo, un joven sociógico francés [1] hizo esta observación: la estructura de estos pueblos artificiales, la distribución interior de sus «lugares», mitad funcionales, mitad ceremoniales, parece indiferente al paisaje en que se insertan: nada impide instalar un pueblo completo, con sus tiendas, sus lugares para comer, bailar, conversar, jugar y bañarse en un sitio desolado, de formas monstruosas: no hay ningún conflicto manifiesto entre la función festiva del pueblo para las vacaciones, y la austeridad, la desarmonía, incluso, del sitio que lo acoge. Tal ejemplo interesaría sin duda a Claude Lévi-Strauss: no superficialmente, porque hay una analogía entre el poblado de tela y el poblado «primitivo», sino porque uno y otro están construidos según ciertas relaciones de espacio, es decir, según cierta lógica y porque esta lógica implica en uno y otro caso toda una representación del mundo, atestiguando así que existe en

1. Henri Raymond, en un trabajo inédito. Véase, sin embargo, del mismo autor, sobre este tema: «Recherches sur un village de vacances», *Révue Française de Sociologie*, julio-septiembre de 1960, págs. 323-233.

www.esnips.com/web/Lalia

todas partes, desde la Australia «primitiva» al Mediterráneo civilizado, una responsabilidad de las formas. Porque, si la observación de Henri Raymond está bien fundada, si el poblado de tela, hecho moderno donde los haya y resultante en este sentido de una sociología del ocio, puede definirse, fuera de todo determinismo geográfico o psicológico, como una organización de funciones, hay la obligación de proceder a análisis de nuevo tipo, posible nacimiento de una sociología estructural (o, por lo menos, encuentro de la etnología y la sociología en el seno de una antropología estructural). ¿*En qué* condiciones? Eso es lo que hay que examinar.

Las dos últimas obras de Lévi-Strauss, *Le Totémisme aujourd'hui* [2] y *La Pensée sauvage*,[3] invitan a este examen (que aquí será necesariamente rápido): la primera porque, a pesar de su objetivo propiamente etnológico (el totemismo), se ocupa de una de las actitudes constantes de la ciencia contemporánea, que consiste en otorgar preeminencia a los contenidos de los símbolos sociales, y no a sus formas; la segunda, porque además de la profundización y ampliación del pensamiento estructural que atestigua, sugiere y esboza en muchos pasajes análisis de hechos modernos de incumbencia propiamente sociológica (el *bricolage*, el arte contemporáneo, la alimentación, los nombres propios, la ropa). El sociólogo, o para hablar más ampliamente, el analista de la sociedad contemporánea dispone, pues, de esta manera, de principios de investigación y de ejemplos que puede confrontar con su propia reflexión.

Hemos visto que el poblado de tela constituía un excelente objeto de análisis estructural, en la medida en que su construcción (y consiguientemente su uso) implicaba una sociológica, que el análisis tiene la misión de reconstituir. ¿Es singular este ejemplo? ¿Cuáles son los objetos de la sociedad moderna que se ofrecen al análisis estructural? ¿Cuál podría ser el campo de una sociología de las funciones (en el sentido lógico del término)? Aquí es el postulado del método el que responde por sí mismo: es probable que, para Lévi-Strauss, todas las «producciones» humanas, objetos, ritos, artes, instituciones, roles, usos, no lleguen nunca a ser consumidos sin ser sometidos por la sociedad misma a la mediación del intelecto: no existe *praxis* alguna de la que no se apodere

2. París, PUF, Colección «Mythes et Religions», 1962 (Trad. cast.: *El totemismo en la actualidad* México, Fondo de Cultura Económica, 1980).

3. París, Plon, 1962 (Trad. cast.: *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964).

www.esnips.com/web/Lalia

el espíritu humano, que no segmente y reconstruya bajo la forma de un sistema de prácticas.[4] Si el intelecto es un mediador soberano, si impone necesariamente una forma a la materia y a los actos que la transforman o la consumen (aunque esta forma varía evidentemente con las sociedades), no hay ninguna razón para excluir del análisis ningún objeto, cualquiera que sea, siempre que sea social (¿pero existen otros?): cualquiera que sea el objeto que se le presente, el analista tiene que encontrar en él la huella del espíritu, el trabajo colectivo que ha desempeñado el pensamiento para someter lo real a un sistema lógico de formas; por lo tanto, ya se trate de un poblado, de un vestido, de una comida, de una fiesta, de un uso, de un rol, de una institución o de un acto, incluso creativo, si está normalizado; ya todos estos elementos del material social pertenezcan a una sociedad «primitiva», histórica o moderna, todos emanan de cierta sociológica, postulada, bautizada, y en muchos puntos fundada, por la obra de Claude Lévi-Strauss. En conclusión, en cuanto a lo esencial de las superestructuras, nada puede separar *de iure* la etnología de la sociología y de la historia (con la condición de que ésta deje de ser historia de acontecimientos); porque lo inteligible está en todas partes, no puede haber en las ciencias humanas objetos reservados; dado que la sociedad, cualquiera que sea, se dedica a estructurar de manera inmediata lo real, el análisis estructural es necesario.

La etnología estructural elaborada por Lévi-Strauss supone, consiguientemente, por su método y por sus fines, una universalidad de campo que le hace enfrentarse con todos los objetos de la sociología. Sin embargo hay que señalar (sin volver a un viejo debate) [5] que el objeto sociológico difiere del objeto etnológico en dos puntos (no hablamos aquí más que de las diferencias de interés estructural). Ante todo, esto: lo que se denomina *masificación*, parece poner en jaque al método estructural, en la medida en que el número no puede ser dominado sino por

4. «Sin cuestionar la incontrovertible primacía de las infraestructuras, creemos que entre *praxis* y prácticas se intercala siempre un mediador, que es el esquema conceptual mediante cuya operación una materia y una forma, desprovistas ambas de existencia independiente, se realizan como estructuras, es decir, como seres a la vez empíricos e inteligibles» (*La Pensée sauvage, op. cit.*, pág. 173). (Trad. cast.: *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.)

5. Acerca de las relaciones de la etnología, la antropología y la sociología, véase C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, capítulo XVIII. (Trad. cast.: *Antropología estructural, l. cit.*)

www.esnips.com/web/Lalia

métodos estadísticos: donde el análisis estructural busca separaciones cualitativas (*entre* unidades), la sociología estadística busca promedios; la primera apunta a la exhaustividad, la segunda a la globalidad. Todavía falta precisar qué es lo que el número modifica. La sociedad de masas está caracterizada por la multiplicación mecánica de cada modelo que elabora: un diario, un automóvil, un abrigo, son reproducidos en millones de ejemplares; el mismo poblado de tela se encuentra en diez lugares distintos del Mediterráneo. Pero si los modelos originales existen en número reducido (y éste es el caso), nada, a decir verdad, impide su estructuración: estructurar (¿es necesario recordarlo?) de ninguna manera consiste en censar las diferencias: importa poco, desde el punto de vista de lo inteligible, que el número de los Citroen 2 CV exceda en mucho al de los Facel-Vega; lo que importa para comprender, no el mercado del automóvil, sino la «imagen» automóvil, es que esos dos modelos existen a través de un cuerpo (un «sistema») de diferencias institucionales.[6] Bajo este título, una sociología estructural tendrá posibilidades de respetar mucho más que otra los rasgos finos, aberrantes o extraños, de la sociedad de masas, que la sociología estadística tiene por insignificantes: un fenómeno no significa menos por ser raro, porque lo que significa no es el fenómeno mismo, sino su relación con otros fenómenos, antagónicos o correlativos; la sociología estadística implica en mayor o menor medida una sociología de la normalidad; lo que, en cambio, puede esperarse de una sociología estructural es que sea verdaderamente una sociología de la totalidad, porque, a su juicio, ninguna relación, aun si une elementos raros, dejaría de ser «excepcional»: hay muchos menos locos que hombres sensatos, pero lo que importa sobre todo *de entrada* es que la sociedad comporta institucionalmente una relación de exclusión;[7] la buena literatura es un producto de consumo raro, pero lo que importa es que la sociedad misma establece una relación estructural entre las dos literaturas: la buena y la mala: lo que define la buena literatura no es *en primer término* un contenido estético,

6. Reencontramos aquí la distinción saussuriana entre la lengua, sistema abstracto de constricciones, y el habla, proceso de actualización de la lengua.

7. Véase Michel Foucault, *Historie de la folie*, París, Plon, 1963. (Trad. cast.: *Historia de la locura*, Madrid, FCE, 1979.)

La relación de exclusión puede ser rellenada por las sociedades y las épocas, y el nombre no tiene ningún valor estructural: no es necesariamente la minoría la que es excluida.

www.esnips.com/web/Lalia

es cierto lugar que ocupa en un sistema general de producciones escritas. Bastaría, pues, con censar los modelos, poco numerosos, que nuestras sociedades lanzan masivamente a la circulación para obtener el cuerpo de formas, y luego de relaciones, mediante el cual la sociedad se hace inteligible a sí misma sus literaturas o sus automóviles, o más exactamente, se hace para sí misma inteligible el mundo a través de sus automóviles y sus literaturas.

Naturalmente, el número de los compradores del 2 CV o del Facel-Vega no es indiferente: es de una importancia decisiva cuando se trata de estudiar la economía del mercado de automóviles y el estilo de vida de los consumidores. Pero, desde el punto de vista estructural, esto no es un signo, es solamente un indicio: el número de compradores del 2 CV recuerda el uso particular de una palabra, cuya repetición en el discurso «traiciona» la situación, el humor, e incluso, si se quiere, el inconsciente del locutor; que una sociedad prefiera, a igualdad de precios, tal modelo de automóvil a tal otro, es una elección que de hecho informa no sobre la estructura, sino sobre la manera particular en que un grupo social (los compradores del modelo) se sirve de esta estructura. A esto se debe que, paradójicamente, las relaciones de la sociedad de clases y de la sociedad de masas no pueden analizarse más que en el nivel de una sociología estructural que haya sabido distinguir entre el *sentido* de los modelos globales y su consumo particular.

Hay, sin embargo, otro punto en que las sociedades etnológicas y sociológicas difieren de una manera al parecer más consecuente que en cuanto al número. Las sociedades llamadas primitivas son sociedades sin escritura. Como consecuencia la escritura y todas las formas institucionales de discurso que derivan de ella sirven para definir en su especialidad misma las sociedades sociológicas (comprendidas, entiéndase bien, las sociedades históricas): la sociología es el análisis de las sociedades «escribientes». Esto no supone de ninguna manera restringir su papel: es difícil imaginar algo, sea lo que fuere, en la sociedad moderna que no pase en algún momento por la mediación de la escritura; no solamente la escritura dobla todas las funciones confiadas antes a la comunicación oral (mitos, relatos, información, juego), sino que se desarrolla vigorosamente al servicio de otros medios de comunicación: al servicio de la imagen (en la prensa ilustrada), al servicio de los objetos mismos (los objetos «encuentran» la escritura en el nivel del catálogo y de la publicidad que son, indudablemente, poderosos factores de estruc-

www.esnips.com/web/Lalia

turación).[8] Ahora bien, la escritura tiene por función constituir reservas de lenguaje; estas reservas están fatalmente ligadas a cierta solidificación de la comunicación lingüística (se ha llegado a hablar de una cosificación del lenguaje): [9] la escritura engendra escrituras o, si se prefiere, «literaturas» y a través de estas escrituras o literaturas la sociedad de masas fracciona su realidad en instituciones, prácticas, objetos y hasta en acontecimientos, porque el acontecimiento es ahora siempre *escrito*. Dicho de otra manera, hay siempre un momento en que la sociedad de masas llega a estructurar lo real a través del lenguaje, ya que «escribe» no *solamente* lo que otras sociedades «hablan» (relatos) sino también lo que ellas se contentan con fabricar (utensilios) o «actuar» (ritos, costumbres). Pero el lenguaje, como es sabido, es en sí mismo una estructura, y de las más potentes que existen. La sociedad de masas estructura, pues, lo real de dos maneras concomitantes: produciéndolo y escribiéndolo: un automóvil es al *mismo tiempo* un elemento de una estructura «automóvil» y el objeto de un discurso (publicidad, *conversación*, literatura); se ofrece a lo inteligible por dos vías: la de las formas y la de las palabras. Determinar la relación de estas estructuras será decisivo: la escritura, ¿confirma, inflexiona o contraría la versión agráfica de lo inteligible suministrado ya por las prácticas mismas? El «poblado de tela» real (o por lo menos material), ¿es lo mismo que el poblado de tela de los *folletos* o de las *conversaciones*? Dicho con otros términos, ¿tiene el lenguaje en las sociedades con escritura una función de pura denotación o, por el contrario, de connotación compleja? En el sengundo caso, el lenguaje no podría hacer otra cosa que desarrollar, si así puede decirse, una sociología de la connotación cuyos materiales serían evidentemente lingüísticos y cuyo objeto sería la *estructura* segunda que la sociedad impone, escribiéndola, a una realidad que estructura ya cuando la fabrica.

Queda el problema del método. ¿De qué se trata? De encontrar el sistema o los sistemas de clasificación de una sociedad: [10] cada sociedad clasifica los objetos a su manera, y esta manera constituye la inteligibili-

8. La publicidad ha sido pensada *hasta aquí en términos* de motivación, no en términos de significación.

9. Véase, J. Gabel, *La fausse conscience*, París, Editions de Minuit, 1962, págs. 127 y 209.

10. «Como parece haber entrevisto a veces Durkheim, el fundamento de la sociología reside en una socio-lógica» (*La pensée sauvage, op. cit.*, pág. 101).

www.esnips.com/web/Lalia

dad misma que ella se confiere: el análisis sociológico tiene que ser estructural, no porque los objetos sean estructurados «en sí», sino porque las sociedades no cesan de estructurarlos; [11] la taxonomía sería, en conclusión, el modelo heurístico de una sociología de las superestructuras. Ahora bien, como ciencia general, la taxonomía no existe; hay ciertamente taxonomías parciales (botánicas, zoológicas, mineralógicas), pero además de que estas clasificaciones son temporales (y nada ilustra mejor el carácter histórico e ideológico de los modos de clasificación, hasta el punto de que una historia de las formas —que está por hacer— aprendería quizás tanto de ella como la historia de los contenidos en la cual tantos se empeñan), no han sido observadas aún en el nivel de nuestra sociedad de masas: no sabemos nada de la manera en que esta sociedad clasifica, reparte, une y opone los innumerables objetos que ella produce y cuya producción misma es un acto inmediato de clasificación; queda aún, pues, por reconstituir un número importante de taxonomías particulares, pero también por edificar a partir de allí, si así puede decirse, una taxonomía de las taxonomías; porque, si hay realmente sociedad de masas, es necesario admitir que hay siempre o bien contagio de un modo arquetípico de clasificación a una infinidad de objetos, o bien correspondencias homológicas entre muchos modos de clasificación.

¿Cuáles son las clasificaciones que la investigación taxonómica puede sacar a la luz? No son forzosamente las que el «buen sentido» nos propone (por más que estas clasificaciones del «buen sentido» tengan ellas mismas su significación). Al tratar de los alimentos modernos nosotros clasificamos los productos según una tipología racional: los frutos de un lado, las bebidas de otro, etcétera: [12] es ésta una clasificación perezosa, verbal (se trata de una tipología lingüística que determina grupos dondequiera que existe el término genérico; pero —Lévi-Strauss lo muestra bien— se pueden efectuar otros agrupamientos; cierta «lógica de la percepción» llevaría a clasificar aquí la cereza silvestre, la canela, la vainilla y el jerez, y allí el té del Canadá, la lavanda

11. «La estructuración poseería ... una eficacia intrínseca, cualesquiera que sean los principios y métodos en que se inspire» (*ibíd.*, pág. 19).

12. Se trata, en líneas generales, de una clasificación «comercial», cuya unidad sería la tienda especializada. Pero se sabe que con los almacenes polivalentes está en trance de nacer una nueva clasificación alimentaria.

www.esnips.com/web/Lalia

y la banana, y encontraría, por otra parte, en estas asociaciones, los resultados del análisis químico, ya que éste detecta en cada grupo un elemento común (aquí el alhehído; allí los ésteres).[13] Sería precisamente la tarea de una taxonomía «sociológica» encontrar los sistemas de objetos que la sociedad consume, a través del lenguaje, más allá de él y a veces quizá contra él. Si desde el punto de vista no sabemos todavía nada acerca del orden de nuestras representaciones alimentarias,[14] los colores proporcionan ya algunas observaciones; Lévi-Strauss se ha ocupado de ellos desde el punto de vista etnológico; [15] sus observaciones resultan perfectamente corroboradas por un análisis semántico de los textos de la moda: a pesar de las apariencias (parece manejar una gran profusión de colores), la moda contemporánea no conoce más que dos grupos significantes de colores (que están, por cierto, en oposición): los colores «marcados» (es lo *coloreado*) y los colores «neutros»; llevado de alguna manera por esta oposición, lo inteligible puede muy bien dividir un solo y mismo color; hay negros brillantes y negros opacos, y esta oposición es la significante, no la de, por ejemplo, el negro y el blanco.

Parece, pues, que las categorías de lo inteligible son específicas. De ahí el enorme interés que tendría el descubrirlas. Y, en este punto, la gran aportación metodológica de Lévi-Strauss, la que sin duda encontrará más resistencias, ya que afecta el tabú formalista es, si se quiere, el haber «desenganchado» resueltamente las formas de los «contenidos». Hay que recordar aquí que no sólo la etnología, sino también una buena parte de la sociología —en la medida en que trata de estos problemas— describen de ordinario las correspondencias de lo sensible con el «resto» (ideas, creencias, afectos) bajo la forma de *símbolos* (éste es el término consagrado por la sociología); ahora bien, el símbolo se define por la unión solitaria, si así puede decirse, de un significante y un significado, cuya equivalencia se lee en profundidad, porque cada forma no es más que la materialización más o menos analógica de un contenido específico (por ejemplo, un arquetipo inconsciente). En el lugar de esta imagen en cierta manera profunda de la relación entre la superestructura y la infraestructura, el análisis de Lévi-Strauss tiende a colocar una imagen

13. *La pensée sauvage, op. cit.*, pág. 20.

14. Ronald Barthes, «Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine», *Annales*, septiembre-octubre de 1961, págs. 977-986.

15. *La pensée sauvage, op. cit.*, especialmente pág. 75.

www.esnips.com/web/Lalia

extensiva de las relaciones de las formas entre ellas; al estudiar, siguiendo a Lévi-Strauss, antes que nada, las «separaciones diferenciales» de las formas de una sociedad dada; luego la manera en que estas separaciones se agrupan y se corresponden de acuerdo a ciertos procedimientos de homología,[16] es posible alcanzar no ya imágenes dispersas, erráticas y analógicas a la vez, de lo social, sino un corpus estructurado de funciones formales, y reemplazar de esta manera una sociología de los *símbolos* por una sociología de los *signos*: contrariamente al símbolo, el signo se define no por su relación analógica y en cierto sentido natural con un contenido, sino, esencialmente, por su lugar en el seno de un sistema de diferencias (de oposiciones en el plano paradigmático y de asociaciones en el plano sintagmático). Este sistema de signos es el que constituye la marca que una sociedad imprime a la realidad, a su realidad; dicho de otra manera, la mediación de lo sensible no se establece en el nivel de la imagen fragmentaria (el símbolo), sino en el de un sistema general de formas (signos). Al introducir una sociología, o si se prefiere una semiología (y no una simbólica), la etnología de Lévi-Strauss no hace sino atacar de frente un problema que siempre perturbó considerablemente a la sociología de las superestructuras, y que es el de la mediación que la sociedad establece entre lo real y sus imágenes; hasta aquí, esta mediación parece haber sido concebida de una manera demasiado estrecha; el recurso a la dialéctica no ha impedido a las sociologías historicistas concebir, en el fondo, la imagen colectiva como una especie de producto analógico de lo real, de acuerdo con la idea implícita de que cada contenido determina su forma. Lévi-Strauss, por el contrario, invita a describir *in extenso* las formas mediacionales elaboradas por la sociedad y a sustituir las antiguas cadenas clásicas por nuevos sistemas de significación, de modelo homológico. Así, aunque durante mucho tiempo se preguntaba (sin gran resultado) por las *razones* que impulsaban a tal clan a tomar por totem determinado animal (problema simbólico, y por ende analógico), Lévi-Strauss propone comparar no el clan y el animal, sino las relaciones entre clanes y las relaciones entre animales; el clan y el animal desaparecen, uno como significado, el otro como significante; la organización de los unos es lo

16. «Si se nos permite la expresión, *no son las semejanzas, sino las diferencias las que se asemejan*» (*Le totémisme aujourd'hui, op. cit.*, pág. 111). (Trad. cast.:*El totemismo en la actualidad*, México, FCE, 1980.)

www.esnips.com/web/Lalia

que significa la organización de los otros y la misma relación de significación remite a la sociedad que la elabora. De la misma manera es posible imaginar (simplemente para sugerir que un método como éste puede aplicarse a un material contemporáneo) que *en* un sistema de representaciones como el de las imágenes actuales de la realeza (cuya importancia en la prensa es bien conocida) cada «rol» no remite directamente a un arquetipo, social o psicológico (el rey, el jefe, el padre), sino que la significación comienza solamente en el nivel del «mundo» real (familia ampliada o «gens») *como* sistema formal de roles. [17]

Parece, pues, que en dos puntos al menos (especificidad de las categorías semánticas y análisis formal de las separaciones diferenciales), la sociológica reclamada por Lévi-Strauss podría ser extendida de las sociedades etnológicas a las sociedades sociológicas. Queda el problema de cuál es la naturaleza formal de esta lógica. Lévi-Strauss, siguiendo en esto el modelo lingüístico, piensa que se trata esencialmente de una lógica binaria: [18] el espíritu constituiría siempre parejas de términos antagónicos (del tipo *marcado/no marcado*), pero la sustancia de esos contrarios no sería estable y no tendría evidentemente valor antropológico: una sociedad puede oponer el blanco al negro; otra, el negro brillante al negro opaco. El binarismo es una hipótesis lógica seductora: se conoce su éxito en fonología, en cibernética e incluso tal vez en fisiología.[19] Sin embargo, surgen ya límites y se imponen acomodaciones: A. Martinet se opone a reconocer en el binarismo de las oposiciones fonológicas un rango universal, y Jakobson completó el esquema de la oposición binaria (*a/b*) mediante la adición de dos términos derivados, el uno neutro (ni *a* ni *b*), el otro mixto (a la vez *a* y *b*); el propio Lévi-Strauss ha reconocido con frecuencia la importancia del término neutro o grado

17. La «formalización» de la familia real explicaría entonces que el papel carismático pueda confiarse indiferentemente a un rey o a una reina, siempre que se respete la distribución formal de roles: la pareja Elisabeth-Philip es perfectamente homológica a la pareja Sha-Farah.

18. C. Lévi-Strauss habla de la «emergencia de una lógica que opera en medio de oposiciones binarias y coincide con las primeras manifestaciones del simbolismo» (*Le totémisme aujourd'hui, op. cit.*, pág. 145). (Trad. cast.: *El totemismo en la actualidad, l. cit.*)

19. Véase V. Belevitch, *Langage des machines el langage humain*, París, Hermann, 1956, págs. 74-75.

www.esnips.com/web/Lalia

cero.[20] Es posible preguntarse (pero esto es solamente una idea, ni siquiera una hipótesis) si precisamente, frente a las sociedades etnológicas, cuya lógica sería binaria (aun cuando practican el grado cero del signo), las sociedades sociológicas no tenderían a desarrollar lógicas más complejas (o simplemente menos afirmadas), ya sea multiplicando el recurso a los términos derivados de la oposición madre, ya sea mediante el poder de imaginar *series* de términos, es decir, en suma, paradigmas intensivos, en los cuales la lengua introduciría una discontinuidad enteramente relativa. La tarea esencial de una sociológica aplicada a las sociedades modernas sería evidentemente establecer, en su generalidad más formal, el tipo de lógica binaria, compleja, serial o de otra clase, del que estas sociedades se valen para pensar su realidad. Quedaría, por supuesto, por establecer si la complicación o el abandono del binarismo provienen de que nuestras sociedades tienden a elaborar una lógica original o si, por el contrario, se trata tan sólo de enmascarar un binarismo real (pero vergonzante) bajo la apariencia de una razón puramente discursiva: la confusión lógica de la modernidad podría constituir entonces un proceso de cosificación perfectamente histórico. Así como las sociedades primitivas fundan su propia lógica para pasar de la naturaleza a la cultura, de la misma manera, pero a la inversa, las sociedades modernas, al «embrollar» su lógica no harían sino protegerse detrás de ese retorno mítico de lo cultural a lo natural que marca paradójicamente la mayoría de las ideologías y las morales de nuestro tiempo. Si es así, el análisis formal no incurriría en ninguna deficiencia en cuanto a la función humanística del trabajo sociológico, puesto que se asigna a sí mismo como tarea el encontrar, detrás de las razones de la sociedad de masas o, si se prefiere, en sus relatos, la sociológica de cuyas razones son la más cara y cuyo vehículo es el relato.

Porque, hay que señalarlo, en razón del tabú formalista, en todo un sector de nuestra sociedad intelectual, el pensamiento de Claude Lévi-Strauss (y por consiguiente, lo que éste puede aportar a una sociología de lo inteligible) es un pensamiento profundamente responsable. Para condenar el análisis formal bajo el pretexto de que es un «refugio» lejos de la historia y de lo social hay que decretar primero mediante una petición

20. Especialmente a propósito del *mana* como valor simbólico cero («Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss», M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 1950, pág. XLIX, *sig.*). (Trad. cast.: *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1971.)

www.esnips.com/web/Lalia

de principios que la forma es irreponsable. Todo el esfuerzo de Lévi-Strauss parece consistir, por el contrario, en extender el campo de la libertad humana a un orden de funciones considerado hasta el presente como insignificante, fútil o fatal. Para atenernos a las dos obras a las que acabamos de referirnos, el dinamismo de ese pensamiento y, ya que no podría existir ciencia sin ética, su profunda generosidad se afirman aquí en muchos planos: ante todo, en el plano de la historia: esta ofrece poco apoyo a la etnología: la manera en que Lévi-Strauss describió el contexto histórico de sus concepciones sobre el totemismo es sin embargo un modelo de sociología histórica; [21] además, en el plano de la ética misma de lo social, la sociológica puesta de manifiesto por Lévi-Strauss no es un juego del espíritu indiferente a los fines de los hombres que la edifican; por el contrario, está descrita como un esfuerzo llevado a cabo por los hombres para dominar lo discontinuo de las cosas y para que «la oposición, en lugar de ser un obstáculo a la integración, sirva más bien para producirla»; [22] en este punto la sociológica puede incluso llegar a ser algún día capaz de dar cuenta de las ambigüedades éticas de la sociedad de masas, alienada en lo social (y no ya en la naturaleza), sirviéndose, sin embargo, de esta alienación para comprender el mundo; finalmente, en el plano mismo de la cultura, en la medida en que se aplica a los actos del entendimiento, la sociología a la que invita Lévi-Strauss es una sociología de lo «propiamente humano»: reconoce a los hombres el poder ilimitado de hacer que las cosas signifiquen.

*Informations sur les*
*Sciencies Sociales*, vol 1n.º 4,
nueva serie, 12/1962.

21. *Le totémisme aujourd'hui, op. cit.*, Introducción. (Trad. cast.: *El totemismo en la actualidad, l. cit.*)
22. *Ibíd.* pág. 128.

www.esnips.com/web/Lalia

# El mensaje publicitario

Toda publicidad es un mensaje: en efecto, comporta una fuente de emisión, que es la firma a la que pertenece el producto lanzado (y alabado), un punto de recepción, que es el público, y un canal de transmisión, que es precisamente lo que se denomina el soporte publicitario; y, como la ciencia de los mensajes está actualmente de actualidad, es posible intentar aplicar al mensaje publicitario un método de análisis que nos ha llegado (muy recientemente) de la lingüística; para ello hay que adoptar una posición *inmanente* al objeto que se desea estudiar, es decir, abandonar voluntariamente toda observación referente a la emisión o recepción del mensaje, para colocarse en el nivel del mensaje mismo: semánticamente, es decir, desde el punto de vista de la comunicación, ¿cómo está constituido un texto publicitario (la cuestión tiene validez también para la imagen, pero es mucho más difícil de resolver)?

Se sabe que todo mensaje es la unión de un plano de la expresión o significante y un plano del contenido, o significado. Ahora bien, si se examina una frase publicitaria (el análisis sería idéntico para todos los textos largos), se ve muy pronto que esa frase contiene de hecho dos *mensajes*, cuya imbricación misma constituye el lenguaje publicitario en su especificidad: es lo que comprobaremos aquí a propósito de dos eslóganes, tomados como ejemplo en razón de su simplicidad: *Cocine en oro con Astra y Un helado Gervais es derretirse de placer.*

El primer mensaje (se trata de un orden de análisis arbitrario) está constituido por la frase aprehendida (si fuera posible) en su literalidad, abstracción hecha, precisamente, de su intención publicitaria; para aislar ese primer mensaje basta imaginar algún hurón o algún marciano, dicho brevemente, cualquier personaje venido de otro mundo y desembarcado bruscamente en el nuestro y que, por una parte, cono-

www.esnips.com/web/Lalia

*ciera perfectamente* la lengua francesa (por lo menos, su vocabulario y su sintaxis, si no su retórica) y, por la otra, lo ignorase todo respecto del comercio, la cocina, la gastronomía y la publicidad; dotado mágicamente de este conocimiento y de esta ignorancia, este hurón o este marciano recibiría un mensaje perfectamente claro (pero a nuestro juicio, el de nuestro, que *sabemos*, absolutamente extraño); en el caso de Astra lo tomará por una orden literal de ponerse a cocinar y por una garantía indiscutible de que la cocina practicada de esta manera tendrá como resultado una materia emparentada con el metal llamado «oro»; y en el caso de Gervais se enteraría de que la ingestión de cierto helado va infaliblemente seguida de una fusión de todo el ser por obra del placer. Naturalmente, la intelección de nuestro marciano no tiene en cuenta para nada las metáforas de nuestra lengua, pero esta particular sordera no le impide de ninguna manera recibir un mensaje perfectamente constituido, porque este mensaje comporta un plano de la expresión (es la sustancia fónica o gráfica de las palabras, son las relaciones sintácticas de la frase recibida) y un plano del contenido (es el sentido literal de esas mismas palabras y de esas mismas relaciones): dicho brevemente, hay aquí, en este primer nivel un conjunto suficiente de significantes, y ese conjunto remite a un cuerpo, no menos suficiente, de significados; por referencia a lo real que todo mensaje se supone «traducir», este primer mensaje es denominado mensaje de *denotación*.

El segundo mensaje no tiene en absoluto el carácter analítico del primero; es un mensaje global, y esta globalidad la debe al carácter singular de su significado: *este significado es único y es siempre el mismo en todos los mensajes publicitarios:* dicho en una palabra, es la excelencia del producto anunciado. Porque no cabe duda de que, dígase lo que se diga de Astra o de Gervais, *finalmente* se ha dicho una sola cosa: a saber, que Astra es la mejor de las mantecas y Gervais el mejor de los helados; este significado único es, de alguna manera, el fondo del mensaje, agota por completo la intención de comunicación: el fin publicitario está logrado desde el instante en que se percibe este segundo significado. En cuanto al significante de este segundo mensaje (cuyo significado es la excelencia del producto), ¿cuál es? Ante todo son rasgos de estilo, provenientes de la retórica (figuras de estilo, metáforas, cortes de frases, alianzas de palabras); pero, como estos rasgos están incorporados a la frase literal que ha sido aislada del mensaje total (y a veces lo impregnan por completo, si se trata, por ejemplo, de una publicidad rimada o

www.esnips.com/web/Lalia

ritmada), se sigue que el significante del segundo mensaje está formado por el *primer mensaje en su integridad,* y por ello se dice que el segundo mensaje *connota* el primero (del cual ya se vio que era de simple denotación). Nos encontramos aquí, por consiguiente, frente a una verdadera arquitectura de mensajes (y no frente a una simple adición o sucesión): constituido él mismo por una reunión de significantes y significados, el primer mensaje se convierte en el simple significante del segundo mensaje, de acuerdo a una especie de movimiento de desligamiento, ya que un solo elemento del segundo mensaje (su significante) es extensivo a la totalidad del primer mensaje.

Este fenómeno de «desligamiento» [«décrochage»] o de «connotación» tiene gran importancia, mucho más allá del hecho publicitario mismo: parece, en efecto, estar ligado estrechamente a la comunicación de masas (cuyo desarrollo en nuestra cultura es bien conocido): cuando leemos nuestro diario, cuando vamos al cine, cuando miramos la televisión y escuchamos la radio, cuando recorremos con una mirada el envase del producto que compramos, es casi seguro que no recibiremos ni percibiremos jamás otra cosa que mensajes connotados. Sin decidir aún si la connotación es un fenómeno (común, bajo distintas formas, a todas las historias y todas las sociedades) se puede decir que nosotros, hombres del siglo XX, nos encontramos en una civilización de la connotación, y esto nos invita a examinar el alcance ético del fenómeno; la publicidad constituye sin duda una connotación particular (en la medida en que es «franca»), no se puede, por consiguiente, tomar partido, por referencia a ella, sobre cualquier otra connotación; más por la claridad misma de su constitución, el mensaje publicitario permite por lo menos formular el problema y ver de qué manera una reflexión general puede articularse sobre el análisis «técnico» del mensaje, tal como acabamos de esbozarlo aquí.

¿Qué sucede, pues, cuando uno recibe un doble mensaje, denotado-connotado (es la situación exacta de millones de individuos que «consumen» la publicidad)? No es preciso creer que el segundo mensaje (de connotación) está «oculto» bajo el primero (de denotación); muy al contrario: lo que percibimos inmediatamente (nosotros que no somos hurones ni marcianos) es el carácter publicitario del mensaje, es su segundo significado (Astra y Gervais son productos maravillosos): el segundo mensaje no es subrepticio (contrariamente a otros sistemas de connotación en los cuales la connotación se ha deslizado, como una

www.esnips.com/web/Lalia

mercadería de contrabando, en el primer mensaje, que le presta así su inocencia). En publicidad, lo que hay que explicar es, por el contrario, el papel del mensaje de denotación: ¿por qué no decir, simplemente, sin doble mensaje: «*Compre Astra y Gervais*»? Podría sin duda responderse (y ésta es quizás la opinión de los publicitarios) que la denotación sirve para desarrollar argumentos, en una palabra, para persuadir: pero es más probable (y más acorde con las posibilidades de la semántica) que el primer mensaje sirva más sutilmente para *naturalizar* el segundo: le arrebata su finalidad interesada, la gratuidad de su afirmación, la rigidez de su conminación: reemplaza la invitación trivial (*compre*) por el espectáculo de un mundo donde es *natural* comprar Astra o Gervais; la motivación comercial resulta así no enmascarada sino *duplicada* por una representación mucho más amplia, porque poner al lector en comunicación con los grandes temas humanos, esos mismos que en todos los tiempos han asimilado el placer a una disolución del ser o la excelencia de un objeto a la pureza del oro. Mediante su doble mensaje, el lenguaje connotado de la publicidad reintroduce el sueño en la humanidad de los compradores: el sueño, es decir, indudablemente, cierta alienación (la de la sociedad competitiva), pero también cierta verdad (la de la poesía).

En efecto, el mensaje denotado (que es al mismo tiempo el significante del significado publicitario) es el que detenta, si se puede decir, la responsabilidad humana de la publicidad: si es «bueno», la publicidad enriquece; si es «malo», la publicidad degrada. ¿Pero qué significa ser «bueno» o «malo», en un mensaje publicitario? Invocar la eficacia de un eslogan no es una respuesta, porque los caminos de esta eficacia siguen siendo inciertos: un eslogan puede «seducir» sin convencer, y sin embargo determinar la compra mediante sólo esta seducción; manteniéndonos en el nivel lingüístico del mensaje puede decirse que el «buen» mensaje publicitario es el que condensa en sí mismo la retórica más rica y alcanza con precisión (a veces con una sola palabra) los grandes temas oníricos de la humanidad, operando así esta gran liberación de las imágenes (o mediante las imágenes) que define a la poesía misma. Dicho de otra manera; los criterios del lenguaje publicitario son los mismos que los de la poesía: figuras retóricas, metáforas, juegos de palabras, todos esos signos atávicos que son los signos *dobles*, que amplían el lenguaje hacia significados latentes y dan de esta manera al hombre que los recibe el poder mismo de una experiencia de totalidad. En una palabra, cuanta más duplicidad contiene una frase publicitaria o, para

www.esnips.com/web/Lalia

evitar una contradicción en los términos, cuanto más múltiples es, mejor cumple su función de mensaje connotado; si un helado hace «derretirse» de placer, quedan unidos, en un enunciado económico, la representación literal de una materia que se derrite (y cuya excelencia depende de su ritmo de fusión) y el gram tema antropológico de la aniquilación por el placer; si una cocina es de oro, queda condensada la idea de un precio inestimable y de una materia sabrosa. La excelencia del mensaje publicitario depende también del poder —que hay que saber infundirle— de relacionar a su lector con la mayor cantidad del «mundo» posible: el mundo, es decir, experiencia de imágenes muy antiguas, oscuras y profundas sensaciones del cuerpo, nombradas poéticamente durante generaciones, sabiduría de las relaciones del hombre y la naturaleza, ascenso paciente de la humanidad hacia una inteligencia de las cosas mediante el único poder incuestionablemente humano: el lenguaje.

De esta manera, pues, mediante el análisis semántico del mensaje publicitario podemos comprender que lo que «justifica» un lenguaje no es solamente su sumisión al «arte» o a la «verdad», sino por el contrario su duplicidad; o mejor todavía, que esta duplicidad (técnica) no es de ninguna manera incompatible con la franqueza del lenguaje, porque esta franqueza depende no del contenido de las *aseveraciones* sino del carácter declarado de los sitemas semánticos implicados en el mensaje; en el caso de la publicidad, el significado segundo (el producto) está siempre puesto al descubierto por un sistema franco, es decir, que deja ver su duplicidad, porque este sistema *evidente* no es un sistema *simple*. De hecho, mediante la articulación de los dos mensajes, el lenguaje publicitario (cuando está «logrado») nos abre a una representación hablada del mundo que el mundo practica hace mucho tiempo, y que es el «relato»: toda publicidad «dice» su producto, pero *cuenta* otra cosa (es su denotación); tal es la razón de que no podamos sino colocarla en el mismo orden que esos grandes alimentos de la nutrición psíquica (según la expresión de R. Ruyer) que son para nosotros la literatura, el espectáculo, el cinematógrafo, el deporte, la prensa, la moda: al tocar el producto mediante el lenguaje publicitario, los hombres le asignan *sentido* y transforman así su mero uso en experiencia del espíritu.

*Les Cahiers de la Publicité*,
n.7, julio-septiembre 1963.

www.esnips.com/web/Lalia

# Semántica del objeto

Querría presentar ante ustedes algunas reflexiones sobre el objeto en nuestra cultura, a la que comúnmente se califica de cultura técnica; quisiera situar estas reflexiones en el marco de una investigación que se lleva a cabo actualmente en muchos países bajo el nombre de semiología o ciencia de los signos. La semiología, o como se la denomina en inglés, la *semiótica*, fue postulada hace ya cincuenta años por el gran lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure, quien había previsto que un día la lingüística no sería más que una parte de una ciencia, mucho más general, de los signos, a la que llamaba precisamente «semiología». Pero este proyecto semiológico ha recibido desde hace varios años una gran actualidad, una nueva fuerza, porque otras ciencias, otras disciplinas anexas, se han desarrollado considerablemente, en particular la teoría de la información, la lingüística estructural, la lógica formal y ciertas investigaciones de la antropología; todas estas investigaciones han coincidido para poner en primer plano la preocupación por una disciplina semiológica que estudiaría de qué manera los hombres dan sentido a las cosas. Hasta el presente, una ciencia ha estudiado de qué manera los hombres dan sentido a los sonidos articulados: es la lingüística. Pero, ¿cómo dan sentido los hombres a las cosas que no son sonidos? Esta exploración es la que tienen aún que hacer los investigadores. Si todavía no se han dado pasos decisivos, es por muchas razones; ante todo, porque sólo se han estudiado, en este plano, códigos extremadamente

www.esnips.com/web/Lalia

rudimentarios, que carecen de interés sociológico, por ejemplo el código vial; luego, porque todo lo que en el mundo genera significación está, más o menos, mezclado con el lenguaje; jamás nos encontramos con objetos significantes en estado puro; el lenguaje interviene siempre, como intermediario, especialmente en los sistemas de imágenes, bajo la forma de títulos, leyendas, artículos; por eso no es justo afirmar que nos encontramos exclusivamente en una cultura de la imagen. Es, por consiguiente, dentro del cuadro general de una investigación semiológica donde yo querría presentar a ustedes algunas reflexiones, rápidas y sumarias, acerca de la manera en que los objetos pueden significar en el mundo contemporáneo. Y aquí precisaré de inmediato que otorgo un sentido muy intenso a la palabra «*significar*»; no hay que confundir «*significar*» y «*comunicar*»: *significar* quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes.

Y ante todo, ¿cómo definiremos los objetos (antes de ver cómo pueden significar)? Los diccionarios dan definiciones vagas de «objeto»: lo que se ofrece a la vista; lo que es pensado (por oposición al sujeto que piensa), en una palabra, como dice la mayor parte de los diccionarios, el objeto es *alguna cosa*, definición que no nos enseña nada, a menos que intentemos ver cuáles son las connotaciones de la palabra «*objeto*». Por mi parte, vería dos grandes grupos de connotaciones: un primer grupo constituido por lo que llamaría las connotaciones existenciales del objeto. El objeto, muy pronto, adquiere ante nuestra vista la apariencia o la existencia de una cosa que es inhumana y que se obstina en existir; un poco como el hombre; dentro de esta perspectiva hay muchos desarrollos, muchos tratamientos literarios del objeto; en *La náusea*, de Sartre, se consagran páginas célebres a esta especie de persistencia del objeto en estar fuera del hombre, existir fuera del hombre, provocando un sentimiento de náusea en el narrador frente a los troncos de un árbol en un jardín público, o frente a su propia mano. En otro estilo, el teatro de Ionesco nos hace asistir a una especie de proliferación extraordinaria de objetos: los objetos invaden al hombre, que no puede defenderse y que, en cierto sentido, queda ahogado por ellos. Hay también un tratamiento más estético del objeto, presentado como si escondiera una especie de esencia que hay que reconstituir, y este tratamiento es el que encontramos entre los pintores de naturalezas muertas o en el cine, en ciertos directores,

www.esnips.com/web/Lalia

cuyo estilo consiste precisamente en reflexionar sobre el objeto (pienso en Bresson); en lo que comúnmente se denomina «*Nouveau Roman*» hay también un tratamiento particular del objeto, descrito precisamente en su apariencia estricta. En esta dirección, pues, vemos que se produce incesantemente una especie de huida del objeto hacia lo infinitamente subjetivo y por ello mismo, precisamente, en el fondo, todas estas obras tienden a mostrar que el objeto desarrolla para el hombre una especie de absurdo, y que tiene en cierta manera el sentido de un no-sentido; así, aun dentro de esta perspectiva, nos encontramos en un clima en cierta forma semántico. Hay también otro grupo de connotaciones en las cuales me basaré para seguir adelante con mi tema: se trata de las connotaciones «tecnológicas» del objeto. El objeto se define entonces como lo que es fabricado; se trata de la materia finita, estandarizada, formada y normalizada, es decir, sometida a normas de fabricación y calidad; el objeto se define ahora principalmente como un elemento de consumo: cierta idea del objeto se reproduce en millones de ejemplares en el mundo, en millones de copias: un teléfono, un reloj, un *bibelot*, un plato, un mueble, una estilográfica, son verdaderamente lo que de ordinario llamamos objetos; el objeto no se escapa ya hacia lo infinitamente subjetivo, sino hacia lo infinitamente social. De esta última concepción del objeto quisiera partir.

Comúnmente definimos el objeto como «una cosa que sirve para alguna cosa». El objeto es, por consiguiente, a primera vista, absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una función. Y por ello mismo existe, espontáneamente sentida por nosotros, una especie de transitividad del objeto: el objeto sirve al hombre para actuar sobre el mundo, para modificar el mundo, para estar en el mundo de una manera activa; el objeto es una especie de mediador entre la acción y el hombre. Se podría hacer notar en este momento, por lo demás, que no puede existir por así decirlo, un objeto *para nada*; hay, es verdad, objetos presentados bajo la forma de *bibelots* inútiles, pero estos *bibelots* tienen siempre una finalidad estética. La paradoja que quisiera señalar es que estos objetos que tienen siempre, en principio, una función, una utilidad, un uso, creemos vivirlos como instrumentos puros, cuando en realidad suponen otras cosas, son también otras cosas: suponen sentido; dicho de otra manera, el objeto sirve efectivamente para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones; todo esto podríamos resumirlo en una frase diciendo que siempre hay un sentido que desborda el uso del

www.esnips.com/web/Lalia

objeto. ¿Puede imaginarse un objeto más funcional que un teléfono? Sin embargo, la apariencia de un teléfono tiene siempre un sentido independiente de su función: un teléfono blanco transmite cierta idea de lujo o de femineidad; hay teléfonos burocráticos, hay teléfonos pasados de moda, que transmiten la idea de cierta época (1925); dicho brevemente, el teléfono mismo es susceptible de formar parte de un sistema de objetos-signos; de la misma manera, una estilográfica exhibe necesariamente cierto sentido de riqueza, simplicidad, seriedad, fantasía, etcétera; los platos en que comemos tienen también un sentido y, cuando no lo tienen, cuando fingen no tenerlo, pues bien, entonces terminan precisamente teniendo el sentido de no tener ningún sentido. Por consiguiente, no hay ningún ~~objeto~~ que escape al sentido.

¿Cuándo se produce esta especie de semantización del objeto? ¿Cuándo comienza la semantización del objeto? Estaría tentado a responder que esto se produce desde el momento en que el objeto es producido y consumido por una sociedad de hombres, desde que es fabricado, normalizado; aquí abundarían los ejemplos históricos; por ejemplo, sabemos que ciertos soldados de la república romana solían echarse sobre las espaldas una prenda para protegerse de la lluvia, la intemperie, el viento, el frío; en ese momento, evidentemente, la prenda de vestir no existía todavía; no tenía nombre, no tenía sentido; estaba reducida a un puro uso, pero a partir del momento en que se cortaron las prendas, se las produjo en serie, se les dio una forma estandarizada, fue necesario por ello mismo encontrarles un nombre, y esta indumentaria desconocida se convirtión en la «*paenula*»; desde ese momento la imprecisa prenda se convirtió en vehículo de un sentido que fue el de la «militariedad». Todos los objetos que forman parte de una sociedad tienen un sentido; para encontrar objetos privados de sentido habría que imaginar objetos enteramente improvisados; pero, a decir verdad, tales objetos no se encuentran; una página célebre de Claude Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* nos dice que el *bricolaje*, la invención de un objeto por una aficionado, es en sí misma búsqueda e imposición de un sentido al objeto; para encontrar objetos absolutamente improvisados habría que llegar a estados absolutamente asociales; puede imaginarse, por ejemplo, que un vagabundo, improvisando calzados con papel de diario, produce un objeto perfectamente libre; pero tampoco esto sucede; muy pronto, ese diario se convertirá precisamente en el *signo* del vagabundo. En conclusión, la función de un objeto se convierte siempre, por lo

www.esnips.com/web/Lalia

menos, en el signo de esa misma función: no existen objetos, en nuestra sociedad, sin algún tipo de suplemento de función, un ligero énfasis que hace que los objetos por lo menos se signifiquen siempre a sí mismos. Por ejemplo, yo puedo tener realmente necesidad de telefonear y tener para eso un teléfono sobre mi mesa; esto no impide que a juicio de ciertas personas que me vendrán a ver, que no me conocen muy bien, funcione como un signo, el signo del hecho de que soy una persona que tiene necesidad de tener contactos en su profesión; y aun este vaso de agua, del que me he servido porque tengo realmente sed, no puedo, pese a todo, evitar que funcione como el signo mismo del conferenciante.

Como todo signo, el objeto se encuentra en la encrucijada de dos coordenadas, de dos definiciones. La primera de las coordenadas es la que yo llamaría una coordenada simbólica: todo objeto tiene, si puede decirse así, una profundidad metafórica, remite a un *significado*; el objeto tiene por lo menos un significado. Tengo allí un serie de imágenes: son imágenes tomadas de la publicidad: ustedes ven que hay aquí una lámpara, y comprendemos de inmediato que esta lámpara significa la noche, lo nocturno, más exactamente; si usted tiene una imagen de publicidad de pastas italianas (me refiero a una publicidad hecha en Francia), es evidente que el tricolor (verde, amarillo, rojo) funciona como un signo de cierta italianidad; por lo tanto, primera coordenada, la coordenada simbólica, constituida por el hecho de que todo objeto es por lo menos el significante de un significado. La segunda coordenada es lo que yo llamaría la coordenada de la clasificación, o coordenada taxonómica (la taxonomía es la ciencia de las clasificaciones); no vivimos sin albergar en nosotros, más o menos conscientemente, cierta clasificación de los objetos que nos es sugerida o impuesta por nuestra sociedad. Estas clasificaciones de objetos son muy importantes en las grandes empresas o en las grandes industrias, donde se trata de saber cómo clasificar todas las piezas o todos los pernos de una máquina en los almacenes, y en las cuales, por consiguiente, hay que adoptar criterios de clasificación; hay otro orden de hechos en el cual la clasificación de los objetos tiene mucha importancia, y corresponde a un nivel muy cotidiano: el de los grandes almacenes; en los grandes almacenes hay también cierta idea de la clasificación de los objetos, y esta idea, entiéndase bien, no es gratuita, comporta cierta responsabilidad; otro ejemplo de la importancia de la clasificación de los objetos es la enciclopedia; desde el momento en que alguien se decide a hacer una enciclopedia sin optar por clasificar las

www.esnips.com/web/Lalia

palabras siguiendo el orden alfabético, se ve obligado también a hacer una clasificación de los objetos.

Una vez establecido que el objeto es siempre un signo, definido por dos coordenadas, una coordenada profunda, simbólica, y una coordenada extensa, de clasificación, quisiera decir ahora algunas palabras sobre el sistema semántico de los objetos propiamente dichos; serán observaciones prospectivas, porque la investigación seria sobre este tema está todavía por hacer. Hay, en efecto, un gran obstáculo para estudiar el sentido de los objetos, y este obstáculo yo lo llamaría el obstáculo de la evidencia: si hemos de estudiar el sentido de los objetos, tenemos que darnos a nosotros *mismos* una especie de sacudida, de distanciamiento, para objetivar el objeto, estructurar su significación: y para ellos hay un recurso que todo semántico del objeto puede emplear, y consiste en recurrir a un orden de representaciones donde el objeto es entregado al hombre de una manera a la vez espectacular, enfática e intencional, y ese orden está dado por la publicidad, el cine e incluso el teatro. En cuanto a los objetos *tratados por* el teatro, recordaré que hay indicaciones preciosas, de una extremada riqueza de inteligencia, en los comentarios de Brecht sobre algunas de sus puestas en escena; el comentario más célebre consiste en la puesta en escena de *Madre Coraje*, donde Brecht explica muy bien el tratamiento largo y complicado al cual hay que someter a ciertos objetos de la puesta en escena para hacerles significar cualquier concepto; porque en la ley del teatro no basta que el objeto representado sea real; hace falta que el sentido sea separado de alguna manera de la realidad: no basta presentar al público un vestido de cantinera realmente ajado para que signifique el deterioro: es preciso que usted, director, invente los signos del deterioro.

Por consiguiente, si recurriéramos a estos tipos de «corpus» bastante artificiales, pero muy valiosos, *como el* teatro, el cine y la publicidad, podríamos aislar, en el objeto representado, significantes y significados. Los significantes del objeto son, naturalmente, unidades materiales, como todos los significantes de todo sistema de signos, no importa cuál, es decir, colores, formas, atributos, accesorios. Yo indicaré aquí dos estados principales del significante, según un orden creciente de complejidad.

En primer lugar, un estado puramente simbólico; es lo que sucede, como ya dije, cuando un significante, es decir, un objeto, remite a un solo significado; es el caso de los grandes símbolos antropológicos, como la

www.esnips.com/web/Lalia

cruz, por ejemplo, o la media luna, es probable que la humanidad disponga aquí de una especie de reserva finita de grandes objetos simbólicos, reserva antropológica, o por lo menos ampliamente histórica, que resulta, por consiguiente, de una especie de ciencia o, en todo caso, de disciplina, que podemos llamar la *simbólica*; esta simbólica ha sido, en general, muy bien estudiada, en lo referente a las sociedades del pasado, por medio de las obras de arte que la ponen en funcionamiento, pero, ¿la estudiamos o nos disponemos a estudiarla en nuestra sociedad actual? Habría que preguntarse qué queda de esos grandes símbolos en una sociedad técnica como la nuestra: ¿han desaparecido esos grandes signos, se han transformado, se han ocultado? Son éstas preguntas que podríamos plantearnos. Pienso, por ejemplo, en una imagen de publicidad que se ve a veces en las carreteras francesas. Es una publicidad de una marca de camiones; es un ejemplo muy interesante, porque el publicitario que concibió ese cartel ha hecho mala publicidad, precisamente porque no pensó el problema en términos de signos; queriendo indicar que los camiones duraban mucho tiempo, representó una palma de la mano cruzada por una especie de cruz; para él, se trataba de indicar la línea de la vida del camión; pero yo estoy persuadido de que en función de las reglas mismas de la simbólica, la cruz sobre la mano es aprehendida como un símbolo de muerte: aun en el orden prosaico de la publicidad habría que buscar la organización de esta simbólica tan arcaica.

Otro caso de relación simple —estamos siempre dentro de la relación simbólica entre el objeto y un significado— es el caso de todas las relaciones *desplazadas*: quiero decir con esto que un objeto percibido en su integridad o, si se trata de publicidad, dado en su integridad, no significa sino por medio de uno de sus atributos. Tengo aquí dos ejemplos: una naranja, aunque representada en su integridad, no significará más que la cualidad de *jugoso y refrescante*: lo significado por la representación del objeto es lo *jugoso*, no todo el objeto; hay pues un desplazamiento del signo. Cuando se presenta una cerveza, no es esencialmente la cerveza la que constituye el mensaje, sino el hecho de que está helada; hay también desplazamiento no por metáfora sino por metonimia, es decir, por deslizamiento del sentido. Estos tipos de significaciones metonímicas son extremadamente frecuentes en el mundo de los objetos; es un mecanismo ciertamente muy importante, porque el elemento significante es entonces perceptible —lo recibimos de una manera perfecta-

www.esnips.com/web/Lalia

mente clara— y sin embargo está en cierta manera anegado, naturalizado, en lo que podría llamarse el estar-*ahí* del objeto. Se llega de esta manera a una suerte de definición paradójica del objeto: una naranja, en este modo enfático de la publicidad, es *lo jugoso más la naranja*; la naranja está siempre allí como objeto natural para sustentar una de las cualidades que pasan a ser su signo.

Después de la relación puramente simbólica, vamos a examinar ahora todas las significaciones que están añadidas a las colecciones de objetos, a pluralidades organizadas de objetos; son los casos en los que el sentido no nace de un objeto sino de una colección inteligible de objetos: el sentido aparece de alguna manera extendido. Hay que tener cuidado aquí en comparar el objeto con la palabra que estudia la lingüística y la colección de objetos con la oración: sería una comparación inexacta, porque el objeto aislado es ya una oración; es una cuestión que los lingüistas han elucidado bien, la cuestión de las *palabras-oraciones*; cuando usted ve en el cine un revólver, el revólver no es el equivalente de la palabra en relación a un cojunto más grande; el revólver es ya él mismo una oración, una oración evidentemente muy simple, cuyo equivalente lingüístico es: «*He aquí un revólver.*» Dicho de otra manera, el objeto no está nunca —en el mundo en que vivimos— en el estado de elemento de una nomenclatura. Las colecciones significates de objetos son numerosas, especialmente en la publicidad. He mostrado un hombre que lee de noche: hay en esta imagen cuatro o cinco objetos significantes que coinciden para transmitir un sentido global único, el de distensión, descanso: está la lámpara, está la comodidad del jersey de lana gruesa, está el sillón de cuero, está el diario; el diario no es un libro; no es algo tan serio, es una distracción: todo esto quiere decir que uno puede beber tranquilamente un café, por la noche, sin excitarse. Estas composiciones de objetos son *sintagmas*, es decir, fragmentos extensos de signos. La sintaxis de los objetos es evidentemente una sintaxis muy elemental. Cuando colocamos juntos varios objetos es imposible atribuirles coordinaciones tan complicadas como las que se atribuyen en el lenguaje humano. En realidad, los objetos —sean los objetos de la imagen o los objetos reales de una obra teatral o de una calle— están ligados por una única forma de conexión, que es la parataxis, es decir, la yuxtaposición pura y simple de elementos. Esta clase de parataxis de los objetos es muy frecuente en la vida: es el régimen al que están sometidos, por ejemplo, todos los muebles de una habitación. El mobiliario de una

www.esnips.com/web/Lalia

habitación converge en un sentido final (un «estilo») mediante la sola yuxtaposición de elementos. Un ejemplo: se trata de la publicidad de una marca de té; es necesario, pues, significar no Inglaterra, porque las cosas son más sutiles, sino la *anglicidad* o la *britanicidad*, si puedo decirlo así, es decir, una especie de identidad enfática del inglés: tenemos, pues, aquí, mediante un sintagma minuciosamente compuesto, el cortinaje de las mansiones coloniales, la ropa del hombre, sus bigotes, el gusto típico de los ingleses por la naútica y la hípica, que está presente en las reproducciones en miniatura de esos navíos, en esos caballos de bronce, y finalmente leemos espontáneamente en esta imagen, a causa sólo de la yuxtaposición de cierto número de objetos, un significado extremadamente intenso, que es precisamente la anglicidad de la que hablaba.

¿Cuáles son los significados de estos sistemas de objetos, cuáles son las informaciones transmitidas por los objetos? Aquí no podemos dar más que una respuesta ambigua, porque los significados de los objetos dependen mucho no del emisor del mensaje sino del receptor, es decir, del lector del objeto. En efecto; el objeto es polisémico, es decir, se ofrece fácilmente a muchas lecturas de sentido: frente aun objeto, hay casi siempre muchas lecturas posibles, y esto no sólo si se pasa de un lector a otro, sino que también, algunas veces, en el interior de cada hombre hay varios léxicos, varias reservas de lectura, según el número de saberes, de niveles culturales de los que dispone. Todos los grados de saber, de cultura y de situación son posibles frente a un objeto y una colocación de objetos. Podemos incluso imaginar que frente a un objeto o una colección de objetos aplicamos una lectura propiamente individual, que invertimos en el espectáculo del objeto lo que se podría llamar nuestra propia *psykhe*: sabemos que el objeto puede suscitar en nosotros lecturas de nivel psicoanalítico. Esto no elimina la naturaleza sistemática, la naturaleza codificada del objeto. Sabemos que, aun descendiendo a lo más profundo de lo individual, no se escapa con ello al sentido. Si se propone el test de Rorschach a millares de sujetos, se llega a una tipología muy estricta de las respuestas; cuanto más creemos descender en la reacción individual, más encontramos sentidos en cierta forma simples y codificados: en cualquier nivel que nos coloquemos en esta operación de lectura del objeto comprobamos que el sentido atraviesa siempre de parte a parte al hombre y al objeto.

¿Existen objetos fuera del sentido, es decir, casos límites? Un objeto

www.esnips.com/web/Lalia

no significante, no bien es tomado a su cargo por una sociedad —y es imposible que esto suceda— funciona por lo menos como signo de lo insignifiante, se significa como insignificante. Es un caso que puede observarse en el cine: es posible encontrar directores cuyo arte consiste en sugerir, por los motivos mismos del argumento, objetos insignificantes; el objeto insólito en sí no está fuera del sentido; hay que buscar el sentido: hay objetos delante de los que nos preguntaremos: *¿qué es esto?* Eso genera una forma ligeramente traumática, pero esta inquietud, finalmente, no dura, los objetos proporcionan por sí mismos cierta respuesta, y con ello, cierto apaciguamiento. Hablando de manera general, en nuestra sociedad no hay objetos que no terminen por proporcionar un sentido y reintegrar ese gran código de los objetos en medio del cual vivimos.

Hemos llevado a cabo una especie de descomposición ideal del objeto. En un primer tiempo (todo esto ha sido puramente operacional), hemos comprobado que el objeto se presenta siempre ante nosotros como un útil funcional: es tan sólo un uso, un mediador entre el hombre y el mundo: el teléfono sirve para telefonear, la naranja para alimentarse. Luego, en un segundo tiempo, hemos visto que, en realidad, la función sustenta siempre un sentido. El teléfono indica un cierto modo de actividad en el mundo, la naranja significa la vitamina, el jugo vitaminado. Pero sabemos que el sentido es un proceso no de acción sino de equivalencias; dicho de otra manera, el setido no tiene un valor transitivo; el sentido es de alguna manera inerte, inmóvil; puede, por ende, decirse que en el objeto hay una suerte de lucha entre la actividad de su función y la inactividad de su significación. El sentido desactiva el objeto, lo vuelve intransitivo, le asigna un lugar establecido en lo que se podría llamar un cuadro vivo del imaginario humano. Estos dos tiempos, a mi entender, no son suficientes para explicar el trayecto del objeto; añadiré por mi parte un tercero: es el momento en que se produce una especie de movimiento de retorno que va a llevar al objeto del signo a la función, pero de una manera un poco particular. En efecto, los objetos no nos dan lo que son de una manera franca, declarada. Cuando leemos una señal del código de circulación recibimos un mensaje absolutamente franco; ese mensaje no juega al no-mensaje, se brinda verdaderamente como un mensaje. De la misma manera, cuando leemos letras impresas tenemos la conciencia de percibir un mensaje. A la inversa, el objeto que nos sugiere sigue siendo sin embargo siempre a

www.esnips.com/web/Lalia

nuestros ojos un objeto funcional: el objeto parece siempre funcional, en el momento mismo en que lo leemos como un signo. Pensamos que un impermeable sirve para proteger de la lluvia, aun cuando lo leamos como el *signo* de una situación atmosférica. Esta última transformación del signo en función utópica, irreal (la moda puede proponer impermeables que no podrían proteger en absoluto de la lluvia), es, creo, un gran hecho ideológico, sobre todo en nuestra sociedad. El sentido es siempre un hecho de cultura, un producto de la cultura; ahora bien, en nuestra sociedad ese hecho de cultura, es incesantemente naturalizado, reconvertido en naturaleza, por la palabra que nos hace creer en una situación puramente transitiva del objeto. Creemos encontrarnos en un mundo práctico de usos, de funciones, de domesticación total del objeto, y en realidad estamos también, por los objetos, en un mundo de sentido, de razones, de coartadas: la función hace nacer al signo, pero este signo es reconvertido en el espectáculo de una función. Creo que precisamente esta conversión de la cultura en pseudonaturaleza es lo que puede definir la ideología de nuestra sociedad.

Conferencia pronunciada en septiembre de 1964
en la Fundación Cini, en Venecia, dentro del marco
de un coloquio acerca de «El arte y la cultura
en la civilización contemporánea».
Publicado en el volumen *Arte e Cultura
nella civiltà contemporanea*, preparado por
Piero Nardi. © Sansoni, Florencia, 1966.

# Semiología y urbanismo

El tema de este encuentro se refiere a cierto número de problemas de la semiología urbana.

Pero tengo que añadir que quien quisiera esbozar una semiótica de la ciudad tendría que ser a la vez semiológo (especialista en signos), geógrafo, historiador, urbanista, arquitecto y probablemente psicoanalista. Como es muy evidente que no es éste mi caso —de hecho, no soy ninguna de estas cosas, salvo, y aun apenas, semiólogo—, las reflexiones que voy a presentar ante ustedes son reflexiones de *amateur*, en el sentido etimológico de la palabra, «amante» de los signos, el que ama los signos, amante de ciudades, el que ama la ciudad. Porque amo la ciudad y los signos. Y este doble amor (que probablemente es un solo amor) me impulsa a creer, quizá con cierta presunción, en la posibilidad de una semiótica de la ciudad. ¿En que condiciones, o mejor, con qué precauciones y con qué preliminares, sería posible una semiótica urbana?

Este es el tema de las reflexiones que voy a presentar. Quisiera de entrada recordar una cosa muy conocida que servirá de punto de partida: el espacio humano en general (y no el espacio urbano solamente) ha sido siempre significante. La geografía científica y sobre todo la cartografía moderna pueden ser consideradas como una especie de obliteración, de censura, que la objetividad ha impuesto a la significación (objetividad que es una forma como cualquier otra del imaginario). Y antes de hablar de la ciudad, querría recordar ciertos hechos de la

www.esnips.com/web/Lalia

historia cultural de Occidente, más exactamente, de la antigüedad griega: el hábitat humano, la *oikoumenē*, tal como la podemos entrever a través de la cartografía mental de un hombre como Heródoto, constituye un verdadero discurso, con sus simetrías, sus oposiciones de lugares, su sintaxis y sus paradigmas. Una carta del mundo de Heródoto, representada gráficamente, está construida como un lenguaje, como una oración gramatical, como un poema, sobre oposiciones: países cálidos y países fríos, países conocidos y desconocidos; luego una oposición entre los hombres, de una parte, y los monstruos y quimeras, de la otra, etcétera.

Si del espacio geográfico pasamos ahora al espacio urbano propiamente dicho, recordaré que la noción de *isonomía*, forjada para la Atenas del siglo VI por un hombre como Clístenes, es una concepción verdaderamente estructural, en la cual sólo es privilegiado el centro, ya que todos los ciudadanos tienen con él relaciones que son a la vez simétricas y reversibles.[1] En esa época se tenía una concepción de la ciudad basada exclusivamente en la significación, por que la concepción utilitaria de una distribución urbana basada en las funciones y los empleos aparecerá más tardíamente. Sólo quería recordar este relativismo histórico en la concepción de los espacios significantes.

Por último, es en un pasado reciente cuando un estructuralista como Lévi-Strauss hizo , en *Tristes tópicos*, semiología urbana, aunque en una escala reducida, a propósito de una aldea bororo, cuyo espacio estudió siguiendo un enfoque esencialmente semántico.

Es extraño que, paralelamente a estas concepciones fuertemente significantes del espacio habitado, las elaboraciones teóricas de los urbanistas no hayan acordado hasta el presente, si no me equivoco, más que un espacio muy reducido a los problemas de la significación.[2] Existen, ciertamente, excepciones, pues muchos escritores han hablado de la ciudad en términos de significación. Uno de los autores que mejor ha expresado esta índole esencialmente significante del espacio humano es, a mi juicio, Víctor Hugo. En *Nuestra Señora de París*, Hugo escribió un hermoso capítulo, de una inteligencia muy fina, «Este matará a aquél»; éste, es decir, el libro; aquél, es decir, el monumento. Expresándose así,

1: Sobre Clístenes y la isonomía, véase, P. Leveque y P. Vidal-Naquet, *Clisthène l'Anthenien*, Paris, Macula, 1983.

2. Véase F. Choay, *L'urbanisme: utopie et réalités*, París, Editions du Seuil 1965. (Trad. cast.: *El urbanismo, utopías y realidades*, Barcelona, Lumen, 1983.)

www.esnips.com/web/Lalia

Hugo da pruebas de una manera muy moderna de concebir el monumento y la ciudad, verdaderamente como una escritura, como una inscripción del hombre en el espacio. Este capítulo de Víctor Hugo está consagrado a la rivalidad de dos modos de escritura, la escritura por la piedra y sobre el papel. Por lo demás, este tema puede encontrar su actualidad en las consideraciones sobre la escritura de un filósofo como Jacques Derrida. Entre los urbanistas propiamente dichos no se habla casi de significación: el único nombre que emerge, con justicia, es el del estadounidense Kewin Lynch, que parece estar más cerca que nadie de estos problemas de semántica urbana, en la medida en que se ha preocupado de pensar la ciudad en los términos mismos de la conciencia que la percibe, es decir, encontrar la imagen de la ciudad en los lectores de esa ciudad. Pero, en realidad, las investigaciones de Lynch, desde el punto de vista semántico, siguen siendo bastante ambiguas; por una parte, hay en su obra todo un vocabulario de la significación (por ejemplo, otorga un gran lugar a la legibilidad de la ciudad y ésta es una noción importante para nosotros) y, como buen semántico, tiene el sentido de las *unidades discretas:* intentó encontrar en el espacio urbano las unidades discontinuas que, guardadas todas las proporciones, se asemejarían algo a los fonemas y a los semantemas. Esas unidades las llama caminos, cercados, barrios nudos, puntos de referencia. Son categorías de unidades que podrían fácilmente convertirse en categorías semánticas. Pero, por otra parte, a pesar de ese vocabulario, Lynch tiene de la ciudad una concepción que sigue siendo más guestaltista que estructural.

Fuera de estos autores que se aproximan explícitamente a una semántica de la ciudad, asistimos a una toma de conciencia creciente de las funciones de los símbolos en el espacio urbano. En muchos estudios de urbanismo que se apoyan sobre estimaciones cuantitativas y sobre cuestionarios de motivaciones se ve apuntar, pese a todo, aunque no sea más que para recordarlo, el motivo puramente cualitativo de la simbolización, del que se hace uso con frecuencia actualmente para explicar otros hechos. Encontramos, por ejemplo, en el urbanismo una técnica relativamente usual: la simulación, pero la técnica de la simulación lleva, aun si se la emplea con un espíritu algo estrecho y empírico, a profundizar el concepto de modelo, que es un concepto estructural o por lo menos preestructural.

En otro nivel de estos estudios de urbanismo se pone de manifiesto la exigencia de la significación. Se descubre poco a poco que existe una

www.esnips.com/web/Lalia

especie de contradicción entre la significación y otro orden de fenómenos y que, por consiguiente, la significación posee una especificidad irreductible. Por ejemplo, algunos urbanistas o algunos de esos investigadores que estudian la planificación urbana, se ven obligados a constatar que, en ciertos casos, existe un conflicto entre el funcionalismo de una parte de la ciudad, digamos un barrio, y lo que yo llamaría su contenido semántico (su potencia semántica). Es así que han observado con cierta ingenuidad (pero quizás haya que comenzar por la ingenuidad) que Roma presenta un conflicto permanente entre las necesidades funcionales de la vida moderna y la carga semántica que le es comunicada por la historia. Y este conflicto entre la significación y la función provoca la desesperación de los urbanistas. Existe además un conflicto entre la significación y la razón, o por lo menos entre la significación y esa razón calculadora que quisiera que todos los elementos de una ciudad fueran recuperados uniformemente por la planificación, cuando existe una evidencia cada día más grande de que una ciudad es un tejido formado no por elementos aislados cuyas funciones se pueden inventariar, sino por elementos fuertes y por elementos neutros o bien, como dicen los lingüistas, por elementos marcados y elementos no marcados (es sabido que la oposición entre el signo y la ausencia de signo, entre el grado pleno y el grado cero constituye uno de los grandes procesos de elaboración de la significación). Es plenamente evidente que cada ciudad posee esta especie de ritmo: Kewin Lynch lo ha señalado: en toda ciudad, a partir del momento en que es verdaderamente habitada por el hombre, y hecha por él, existe ese ritmo fundamental de la significación que es la oposición, la alternancia y la yuxtaposición de elementos marcados y elementos no marcados. Existe, finalmente, un último conflicto entre la significación y la realidad misma, por lo menos entre la significación y esa realidad de la geografía objetiva, la de las cartas geográficas. Investigaciones llevadas a cabo por psicosociólogos han demostrado que, por ejemplo, dos barrios se funden entre sí si no confiamos en la carta, es decir, en lo «real», en la objetividad, en tanto que, a partir del momento en que reciben dos significaciones diferentes, se escinden radicalmente en la imagen de la ciudad: la significación es vivida en completa oposición a los datos objetivos.

La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, reco-

www.esnips.com/web/Lalia

rrerla, mirarla. Sin embargo, el problema consiste en hacer surgir del estadio puramente metafórico una expresión como «lenguaje de la ciudad». Es muy fácil hablar metafóricamente del lenguaje de las flores. El verdadero salto científico se dará cuando podamos hablar del lenguaje de la ciudad sin metáforas. Y podemos decir que es exactamente lo que le pasó a Freud cuando fue el primero en hablar del lenguaje de los sueños, vaciando esta expresión de su sentido metafórico para darle un sentido real. También nosotros debemos afrontar este problema: ¿cómo pasar de la metáfora al análisis cuando hablamos del lenguaje de la ciudad? Una vez más; me estoy refiriendo a los especialistas del fenómeno urbano, porque aun si están muy alejados de estos problemas de semántica urbana, han observado ya (cito el protocolo de una encuesta) que «los datos utilizables en las ciencias sociales presentan una forma muy poco adaptada para una integración a los modelos». Pues bien, si es con dificultad que podemos insertar en un modelo los datos que nos son proporcionados, en lo referente a la ciudad, por la psicología, la sociología, la geografía o la demografía, ello se debe a que nos falta una última técnica, la de los símbolos. Por consiguiente, necesitamos una nueva energía científica para transformar esos datos, para pasar de la metáfora a la descripción de la significación, y aquí es donde la semiología (en el sentido más amplio del término) podrá quizá, mediante un desarrollo todavía imprevisible, brindarnos una ayuda. No tengo la intención de recordar aquí los procedimientos de descubrimiento de la semiología urbana. Es probable que estos procederes consistan en disociar el texto urbano en unidades, luego en distribuir estas unidades en clases formales y, en tercer lugar, en encontrar las reglas de combinación y tranformación de estas unidades y estos modelos. Me limitaré a tres observaciones que no tienen relación directa con la ciudad, pero que podrían ser útiles para orientarnos hacia una semiología urbana, en la medida en que hacen un balance rápido de la semiología actual y tienen en cuenta que desde hace algunos años el «paisaje semiológico» no es el mismo.

La primera observación es que el «simbolismo» (que hay que entender como discurso general concerniente a la significación) no se concibe ya actualmente, por lo menos por regla general, como una correspondencia regular entre significantes y significados. Dicho con otros términos, una noción de la semántica que era fundamental hace algunos años se ha vuelto caduca; es la noción de léxico, es decir, un conjunto de listas

www.esnips.com/web/Lalia

de significados y de significantes correspondientes. Esta especie de crisis, de desgaste, de la noción de léxico, se encuentra en muchos sectores de la investigación. En primer lugar, está la semántica distributiva de los discípulos de Chomsky, como Katz y Fodor, que han desencadenado un enérgico ataque contra el léxico. Si abandonamos el dominio de la lingüística para pasar al de la crítica literaria, vemos que la crítica temática, que prevaleció durante quince o veinte años, por lo menos en Francia, y que formó lo esencial de los estudios de lo que llamamos *Nouvelle Critique*, está actualmente limitada, remodelada, en perjuicio de los significados que se proponía descifrar. En el dominio del psicoanálisis, por último, no se puede hablar ya de un simbolismo término a término: tal es evidentemente la parte muerta de la obra de Freud: ya no puede concebirse un léxico psicoanalítico. Todo esto ha arrojado un descrédito sobre la palabra «símbolo», porque este término hizo siempre suponer, hasta nuestros días, que la relación significante se apoyaba sobre el significado, sobre la presencia del significado. Personalmente, empleo la palabra «símbolo» referida a una organización significante sintagmática y/o paradigmática, pero no ya semántica: hay que hacer una rotunda distinción entre el valor semántico del símbolo y la naturaleza sintagmática o paradigmática de ese mismo *símbolo*.

Sería una empresa absurda querer elaborar un léxico de las significaciones de la ciudad poniendo de un lado los barrios, las funciones, y del otro las significaciones, o más bien poniendo de un lado los lugares enunciados como significantes y del otro las funciones enunciadas como significados. La lista de las funciones que pueden asumir los barrios de una ciudad es conocida desde hace tiempo. Se pueden enumerar alrededor de treinta funciones para el barrio de una ciudad (por lo menos, para un barrio del centro de la ciudad, zona que ha sido bien estudiada desde el punto de vista sociológico). Esta lista puede, por supuesto, ser completada, enriquecida, limada, pero no constituirá más que un nivel sumamente elemental para el análisis semiológico, un nivel que probablemente habrá de revisar más adelante, no solamente por el peso y la presión ejercidos por la historia sino porque, precisamente, los significados son como seres *míticos*, de cierta imprecisión y que en cierto momento se convierten siempre en significantes de *otra cosa*: los significados pasan, los significantes quedan. La caza del significado no puede, por consiguiente, constituir más que un procedimiento provisional. El papel del significado, cuando se lo llega a aislar, consiste solamente en

www.esnips.com/web/Lalia

aportarnos una especie de testimonio sobre un estado definido de la distribución significante. Por lo demás, hay que señalar que se atribuye una importancia siempre creciente al significante vacío, al lugar vacío del significado. Dicho en otros términos, los elementos se comprenden como significantes más por su propia posición correlativa que por su contenido. Así, Tokio, que es uno de los complejos urbanos más embrollados que pueden imaginarse desde el punto de vista semántico, posee, sin embargo, una especie de centro. Pero este centro, formado por el palacio imperial y oculto por el follaje, es vivido como un centro vacío. Hablando más generalmente aún, los estudios realizados sobre el núcleo urbano de las diferentes ciudades han mostrado que el punto central del centro de la ciudad (toda ciudad posee un centro), que nosotros llamamos «núcleo sólido», no constituye el punto culminante de ninguna actividad particular, sino una especie de «foco» vacío de la imagen que la comunidad se hace del centro. Vemos en él un lugar en cierta medida vacío, que es necesario para la organización del resto de la ciudad.

La segunda observación es que el simbolismo tienen que definirse esencialmente como el mundo de los significantes, de las correlaciones, y sobre todo de las correlaciones que no se pueden nunca encerrar en una significación plena, en una significación última. A partir de aquí, desde el punto de vista de la técnica descriptiva, la distribución de los elementos, es decir, de los significantes, agota en cierta manera el descubrimiento semántico. Esto vale para la semántica chomskyana de Katz y Fodor y aun para los análisis de Lévi-Strauss que se fundan en la clarificación de una relación que no es ya una relación analógica sino homológica (lo ha demostrado en su libro sobre el totemismo, que rara vez se cita). De esta manera descubrimos que, cuando se desee hacer la semiología de la ciudad, será necesario probablemente llevar más allá y con mayor minuciosidad la división significante. Para esto, yo apelo a mi experiencia de *amateur*. Sabemos que en algunas ciudades existen espacios que presentan una especialización muy avanzada de funciones: es el caso, por ejemplo, del *souk* oriental, donde una calle está reservada exclusivamente a los curtidores y la otra a los orfebres; en Tokio, ciertas partes de un mismo barrio son muy homogéneas desde el punto de vista funcional: prácticamente sólo se encuentran allí bares, *snacks* o lugares de entretenimiento. Pues bien, será necesario ir más allá de este primer aspecto y no limitar la descripción semántica de la ciudad a esta unidad; habrá que intentar disociar microestructuras de la misma

www.esnips.com/web/Lalia

manera en que se pueden *aislar* pequeños fragmentos oracionales dentro de un período largo; hay que tomar, por consiguiente, la costumbre de hacer un análisis muy desarrollado, que lleve a esas microestructuras, e inversamente habrá que habituarse a un análisis más *amplio*, que culminará sin duda en las macroestructuras. Todos sabemos que Tokio es una ciudad *polinuclear*; *tiene* muchos núcleos alrededor de cinco o seis centros; hay que aprender a diferenciar semánticamente estos centros, que, por lo demás, están señalados por estaciones ferroviarias. Dicho en otros términos, aun en este sector, el mejor *modelo* para el estudio semántico de la ciudad estará dado, creo, por lo menos al comienzo, por la *oración gramatical* del discurso. Y encontramos aquí nuevamente la vieja intuición de Víctor Hugo: la ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según *sus obligaciones* y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente. *Cuando nos* desplazamos por una ciudad, estamos todos en la situación de los *100000 millones de poemas* de Quenau, donde puede encontrarse un poema diferente cambiando un solo verso; sin saberlo, cuando estamos en una ciudad somos un poco ese *lector* de vanguardia.

La tercera observación, finalmente, es que la semiología nunca postula actualmente la existencia de un significado definitivo. Lo cual quiere decir que los significados son siempre significantes para los otros, y al revés. En realidad, en todo complejo cultural, e incluso psicológico, cualquiera que sea, nos encontramos frente a cadenas de metáforas infinitas, cuyo significado está siempre en retirada o se convierte él mismo en *significante*. Esta estructura comienza a ser explorada, como ustedes saben, en el psicoanálisis por Jacques Lacan, y también en el estudio de la escritura, donde por lo menos se la postula, aunque no se la explote verdaderamente. Si aplicamos estas *ideas* a la ciudad, nos veremos sin duda obligados a sacar a la luz una dimensión que, debo decirlo, jamás *he visto* citada, por lo menos claramente, en los estudios y encuestas sobre el urbanismo. A esta dimensión yo la llamaría la dimensión «*erótica*». El erotismo de la ciudad es la enseñanza que podemos extraer de la naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano. Empleo la palabra «erotismo» en su sentido más amplio: sería ridículo asimilar el erotismo de una ciudad sólo al barrio reservado para esta clase de placeres, porque el concepto de lugar de placer es una de las mistificaciones más tenaces del funcionalismo urbano; es una noción funcional, y no

www.esnips.com/web/Lalia

una noción semántica; yo utilizo indiferentemente erotismo o *socialidad*. La ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro, y por esta razón el centro es el punto de reunión de toda ciudad; el centro de la ciudad es instituido ante todo por los jóvenes, por los adolescentes. Cuando estos últimos expresan su imagen de la ciudad, siempre tiene tendencia a concentrar, a condensar el centro; el centro de la ciudad es vivido como lugar de intercambio de las actividades sociales y diría casi de las actividades eróticas en el sentido amplio del término. Mejor todavía; el centro de la ciudad es vivido siempre como el espacio donde actúan y se encuentran fuerzas subversivas, fuerzas de ruptura, fuerzas lúdicas. El juego es un tema frecuentemente subrayado en las encuestas sobre el centro; hay en Francia una serie de encuestas referentes a la atracción ejercida por París sobre su extrarradio, y a través de estas encuestas se observó que París, en cuanto centro para la periferia, era vivido siempre semánticamente como el lugar privilegiado donde está el otro y donde nosotros mismos somos el otro, como el lugar donde se juega. Por el contrario, todo lo que no es el centro es precisamente todo lo que no es espacio lúdico, todo lo que no es la alteridad: la familia, la residencia, la identidad. Naturalmente, sería necesario, sobre todo en lo referente a la ciudad, investigar la cadena metafórica, la cadena que reemplaza a Eros. Hay que investigar particularmente por el lado de las grandes categorías, de los grandes hábitos del hombre, por ejemplo el alimento, las compras, que son verdaderamente actividades eróticas en la sociedad de consumo. Me refiero una vez más al ejemplo de Tokio: las grandes estaciones que son los puntos de referencia de los barrios principales, son también grandes tiendas. Y es seguro que la estación japonesa, la estación-tienda, tiene fundamentalmente una significación única, y que esta significación es erótica: compra o encuentro. Habría que indagar luego las imágenes profundas de los elementos urbanos. Por ejemplo, numerosas encuestas han subrayado la función imaginaria del *paseo*, que en toda ciudad es vivido como un río, un canal, un agua. Hay una relación entre el camino y el agua, y sabemos bien que las ciudades que ofrecen mayor resistencia a la significación y que por lo demás presentan con frecuencia dificultades de adaptación para sus habitantes son precisamente las ciudades que no tiene costa marítima, plano acuático, sin lago, sin río, sin curso de agua; todas estas ciudades presentan dificultades de vida, de legibilidad.

Para determinar, quisiera decir solamente esto: en las observaciones

www.esnips.com/web/Lalia

que acabo de exponer no abordaré el problema de la metodología. ¿Por qué razón? Porque si se desea emprender una semiología de la ciudad, el mejor enfoque, a mi juicio, como por lo demás para cualquier empresa semántica, será cierta ingenuidad del lector. Tenemos que ser muchos los que intentemos descifrar la ciudad en la cual nos encontramos, partiendo, si es necesario, de una relación personal. Dominando todas estas lecturas de diversas categorías de lectores (porque tenemos una gama completa de lectores, desde el sedentario hasta el forastero), se elaboraría así el lenguaje de la ciudad. Por ello diría que lo más importante no es tanto multiplicar las encuestas o los estudios funcionales de la ciudad, como multiplicar las lecturas de la ciudad, de las cuales, lamentablemente, sólo los escritores nos han dado algunos ejemplos.

A partir de esas lecturas, de esta reconstitución de una lengua o de un código de la ciudad, podríamos orientarnos hacia medios de naturaleza más científica: investigación de las unidades, sintaxis, etcétera, pero recordando siempre que nunca hay que tratar de fijar y paralizar los significados de las unidades descubiertas, porque históricamente esos significados son extremadamente imprecisos, recusables e indomables.

Toda ciudad está construida, hecha para nosotros un poco según la imagen del navío *Argo*, cada una de cuyas piezas no era una pieza original, pero que seguía siendo siempre el navío *Argo*, es decir, un conjunto de significaciones fácilmente legibles o identificables. En este esfuerzo de aproximación semántica a la ciudad tenemos que intentar comprender el juego de los signos, comprender que cualquier ciudad, no importa cual, es una estructura, pero que no hay que tratar jamás y no hay que querer jamás llenar esa estructura.

Porque la ciudad es un poema, como se ha dicho frecuentemente y Hugo expresó mejor que nadie, pero no es un poema clásico, un poema bien centrado en un tema. Es un poema que despliega el significante, y este despliegue es lo que la semiología de la ciudad debería tratar de aprehender y hacer cantar.

1967, Conferencia organizada por el Instituto Francés del Instituto de Historia y de Arquitectura de la Universidad de Nápoles, y la revista *Op. cit.* Reimpreso en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 53, diciembre 1970-enero 1971.

www.esnips.com/web/Lalia

# Semiología y medicina

Ustedes saben que la palabra «semiología», con el sentido que tiene en las ciencias del hombre, fue propuesto por Saussure en su *Curso de lingüística general*, hace, por lo tanto, alrededor de cincuenta años, como ciencia general de los signos, ciencia que no existía todavía entonces, pero de la que la lingüística pasaría a ser más adelante sólo un apartado. Cuando la semiología propuesta por Saussure y desarrollada después por otros sabios fue objeto de coloquios internacionales, la palabra se examinó seriamente, y se propuso reemplazarla por el de «semiótica», y esto precisamente por una razón que nos interesa aquí: evitar la confusión entre la semiología de origen lingüístico y la semiología médica. Por eso, pues, se propuso designar a la semiología no médica con el nombre de semiótica. Creo que eran un temor y una preocupación un poco vanos, puesto que la palabra «semiología» en el sentido postlingüístico se ha implantado ya perfectamente en nuestro vocabulario intelectual y es siempre un poco peligroso y un poco vano dar marcha atrás en el uso de las palabras cuando ya han entrado en la lengua; por un lado, Littré registra «*semiologie*» como término de medicina; es, dice, la parte de la medicina que trata de los signos de las enfermedades, pero atestigua también «*sémiotique*»; se encuentra, en efecto, «sémiotique» en los textos del siglo XVI, en Ambrosio Paré, y, mucho más tarde, en libros de

www.esnips.com/web/Lalia

medicina de comienzos del siglo XIX. Señalaré que la palabra *«sémiotique»* en época de Littré tenía también otro sentido que el sentido médico; podía designar el arte de hacer maniobrar las tropas indicándoles los movimientos por signos y no por la voz; se trataba, pues, ya entonces, de una ciencia de signos que no es la del lenguaje articulado.

Evidentemente, entre la semiología general y la semiología médica hay no solamente identidad de designación sino también correspondencias sistemáticas, correspondencias de sistemas, de estructuras; hay, incluso, quizás, una identidad de implicaciones ideológicas, en el sentido muy amplio de la palabra, en torno de la noción misma de *signo*, que aparece cada vez más como noción histórica, ligada a cierto tipo de cultura, la nuestra. Este último punto ha sido tratado por Michel Foucault, que habló del signo médico en su libro El *nacimiento de la clínica*; dejaré ese punto de lado, ante todo precisamente porque ha sido tratado por Foucault y porque el proceso filosófico del signo desbordaría el marco de nuestra discusión, que consiste en esclarecer las relaciones entre el signo médico y el signo lingüístico. Me limitaré, pues, al problema de las correspondencias sistemáticas entre las dos semiologías.

Este problema me parece muy interesante, y esperaba, aun no siendo médico, poder encontrar fácilmente algunos principios de la semiología médica en los libros que llevan ese título; esos libros no me aportaron nada porque son sumamente técnicos, fuera del alcance de mi lectura, y también porque no incluyen ninguna conceptualización de la semiología ni ninguna teoría de los signos *médicos*. Me veré, pues, obligado a exponer muy brevemente una especie de cuadro ingenuo y, si puedo decirlo así, salvaje —el de las correspondencias rudimentarias entre ambas semiologías—, a la espera de poder provocar, justamente a partir de esta exposición, el testimonio de los médicos.

Agruparé de una manera muy simple estas observaciones alrededor de algunos conceptos; ante todo, el concepto mismo de signo. Pienso que es bueno, como ha dicho Foucault y como lo confirma un diccionario de medicina recientemente editado, distinguir y oponer *síntomas y signos*. ¿Qué es el síntoma desde el punto de vista semiótico? Según Foucault sería la forma bajo la cual se presenta la enfermedad; un diccionario de medicina dice: «Síntoma: fenómeno particular que provoca en el organismo el estado de enfermedad»; antes se distinguía entre los síntomas objetivos, descubiertos por el médico, y los síntomas subjetivos, señala-

www.esnips.com/web/Lalia

dos por el paciente. Si se retiene esta definición —y pienso que en definitiva es importante retenerla— el síntoma sería lo real aparente o lo aparente real, digamos lo fenoménico, pero un fenoménico que precisamente no tiene todavía nada de semiológico, de semántico. El síntoma sería el hecho mórbido en su objetividad y su discontinuidad; por eso se puede hablar, como se hacía corrientemente en los discursos de los médicos del siglo XIX, de la oscuridad, de la confusión, de los síntomas; lo cual no quiere decir oscuridad de los signos, sino por el contrario la oscuridad de los hechos mórbidos que no llegan todavía a la naturaleza de signos. Esta definición tiene importancia, porque, si es justa, ello quiere decir que la palabra «síntoma» no comportó de inmediato la idea de significación, contrariamente a la connotación de la palabra cuando se la toma en sentido metafórico. En efecto, cuando hablamos metafóricamente de «síntoma», en el fondo le añadimos ya una idea semántica. Nosotros creemos que el síntoma es algo que hay que descifrar mientras que de hecho parece que, médicamente, la idea de síntoma no trae consigo inmediatamente la idea de un desciframiento, de un sistema que se deba leer, de un significado que haya que descubrir; no sería en el fondo más que el hecho en bruto abierto a un trabajo de desciframiento, antes de que ese desciframiento haya comenzado. Si se quiere llevar adelante la analogía con las categorías de la semiótica o de la lingüística general, se podría decir que el síntoma corresponde a lo que Hjelmslev llamaba la sustancia del significante, es decir, el significante en cuanto sustancia, en tanto que la materia no ha sido segmentada aún en unidades significantes.

Frente al síntoma, el signo que forma parte de la definición de la semiología médica sería en el fondo el síntoma añadido, complementado, por la conciencia organizadora del médico; Foucault ha insistido sobre este punto: el signo es el síntoma en la medida en que ocupa un lugar en una descripción; es un producto explícito del lenguaje en cuanto participa de la elaboración del cuadro clínico del discurso del médico; el médico sería entonces el que transforma, por la mediación del lenguaje —creo que este punto es esencial—, el síntoma en signo. Si se retiene esta definición, esto quiere decir que hemos pasado de lo fenoménico a lo semántico. Aquí, dos observaciones: el signo médico, mediante dos operaciones de las cuales hablaremos de inmediato, remite evidentemente a un significado, y a este respecto es signo; hay un significado o, en todo caso, para muchos signos es posible postular un significado; este

www.esnips.com/web/Lalia

significado es nosográfico, es la enfermedad provista de nombre que se da a través del signo o de los signos; por consiguiente, en el campo médico se trabaja con un signo absolutamente ortodoxo desde el punto de vista de la composición, es decir, una especie de unidad bifacial, una de cuyas caras, oculta y que hay que descubrir y nombrar, es la enfermedad, y la otra cara exteriorizada, materializada, fragmentada eventualmente en muchos significantes, tiene que ser construida, interpretada, sintactizada, etcétera. Segunda observación: el signo, opuesto al síntoma, forma parte del campo de lo inteligible: al pasar del síntoma al signo, el signo médico obliga a un dominio del tiempo, a un dominio de la enfermedad como duración; encontramos allí el principio mismo de la medicina hipocrática; en la medida misma en que está hecho para dominar el tiempo de la enfermedad, el signo médico tendrá un triple valor o una triple función; es anamnésico, dice lo que ya sucedió; es pronóstico, dice lo que va a pasar; y es diagnóstico, dice lo que se está desarrollando actualmente. El signo médico, pues, sería comparable a los elementos propiamente estructurantes de la oración, es decir, a los elementos sintácticos que relacionan a los significantes, que los estructuran en el desarrollo progresivo del sentido; no pienso solamente en los verbos sino también en la temporalidad sintagmática de la oración que depende de su parte sintáctica, al hecho de que una preposición anuncia como una especie de proyecto otro elemento de la oración que será recogido más tarde; se puede decir que en una oración la sintaxis es ese poder de dominar el tiempo, el tiempo propio de la oración y no solamente el tiempo de lo real. Dicho de otra manera, el signo denuncia, define o pronuncia, pero también anuncia; diré, pues, que si el síntoma corresponde a la sustancia del significante, el signo pertenece, de una manera muy grosera, a la forma del significante o implica, en todo caso, la forma del significante. Hasta aquí, hemos hablado, sobre las nociones de síntoma y de signo.

Otra noción básica de la semiología general es la noción del sistema. El sistema es el campo de las correlaciones del signo. Recordaré una oposición muy trivial en la semiología, la de lo paradigmático y lo sintagmático; lo paradigmático es el plano de las oposiciones virtuales entre un signo y sus vecinos diferentes, entre un fenómeno y sus vecinos virtuales; por ejemplo, *p* y *b* están en relación paradigmática porque al pasar de *b* a *p* se opera un cambio de sentido, ya que, en francés, por lo menos, «boisson» [bebida] no es lo mismo que «poisson» [pez]; es el

www.esnips.com/web/Lalia

plano de la oposición virtual entre dos elementos, de los cuales sólo uno es actualizado en la palabra o la oración que alguien emplea. Una paradigmática del signo médico (no sé si existe o si es percibida como tal) consistiría en oponer los signos médicos entre sí en la medida en que esta oposición implicase un cambio de la enfermedad; se haría entonces el inventario de los signos médicos en la medida en que cada uno se opone a otro signo y esta oposición provoca un cambio del significado, es decir, de la lectura de la enfermedad. Más aún, el ideal sería poder simplificar o reducir esta oposición entre dos signos a la presencia o ausencia de un elemento, es decir, al juego de lo marcado y no-marcado. Se sabe que en fonología se han podido reducir finalmente todas las oposiciones significantes de las lenguas a especies de juegos alternativos en los cuales un término está marcado y el otro no; el término marcado posee un rasgo que le falta al no-marcado. ¿Es imaginable que en la semiología médica sea posible clasificar los signos reduciéndolos a la presencia/ausencia de un rasgo (en ciertos contextos, por supuesto)? Tal es la pregunta que habría de plantearse para resolver el problema de la paradigmática médica. A primera vista parece, sobre todo para un profano, que, en medicina, el signo, si se lo quiere determinar por la presencia o ausencia de un rasgo, tiene necesidad de su lugar, es decir, de un espacio corporal. El signo significa según cierto espacio del cuerpo, salvo que se imagine una clase de signos médicos sin lugares, es decir, cuyo lugar sería el cuerpo entero, por ejemplo, la fiebre. Se ve entonces que la semiología médica, y en esto se distinguiría del mecanismo de la lengua, necesita, para que el signo opere su función significante, una especie de soporte corporal, un lugar particularizado, lo que no sucede con la lengua, donde el sonido fonemático no es soportado por una materia que sea independiente de él.

En cuanto a la sintagmática —es decir el agrupamiento extenso de los signos o la fasciculación de los signos, puesto que muchos signos se leen a la vez a lo largo del cuerpo o sucesivamente a lo largo del tiempo—, es bien evidente que constituye lo esencial de la semiología médica: encontramos en ella el mismo movimiento y la misma jerarquía que en la lingüística y en la semiología general, en la cual lo que resulta más importante, finalmente, no es la paradigmática, por más que ésta haya sido lo que se descubrió quizá primero, sino la sintagmática; con el nombre de sintaxis se conoce la parte de la lingüística que más se ha desarrollado, la que ha sido más estudiada, en tanto que la semántica

www.esnips.com/web/Lalia

misma no solamente está retrasada sino que, actualmente, se encuentra en un cierto atolladero. La sintagmática médica sería, entonces, la puesta en funcionamiento de un signo mediante una operación de combinación. Añadamos también aquí algunas observaciones. Ante todo una pregunta: ¿existen médicamente signos puros? Quiero decir con esto: ¿existe en el cuadro general clínico de las enfermedades un signo, por ejemplo, que, por sí solo, baste para denunciar, para nombrar un significado, es decir, una enfermedad, con exclusión de toda combinación con otros signos? Supongo que sí, porque me parece que esto es evidente en la medida en que se atribuyen ciertos signos típicos a ciertos médicos que los han descubierto; ¿quizás, en ese momento, se quiere decir que se está en presencia de ese signo típico que, por sí solo, puede significar en el fondo la especificidad misma de una enfermedad? Entonces, ese signo único, suficiente, sería el equivalente de la palabras-oraciones en la lengua, las interjecciones, etcétera. Pero supongo que la situación habitual es la coincidencia de los signos, es decir, la combinatoria o la sintaxis de los signos que implica el tiempo como espacio de lectura, es decir, la diacronía de la aparición de los signos, hecho que, entiéndase bien, es muy importante. A comienzos del siglo XIX, por ejemplo, Cabanis había formulado perfectamente esta naturaleza combinatoria de los signos médicos al decir que en el estado patológico no hay nunca más que un pequeño número de hechos principales, y que todos los otros resultan de la mezcla de aquéllos, y sus diferentes grados de intensidad y el orden en que aparecen, su importancia respectiva, sus relaciones diversas, bastan para dar origen a todas las variedades de las enfermedades. Aquí está en juego la definición típica de un proceso: del poder de la combinatoria, que con pocos elementos multiplicados produce de alguna manera los resultados de la lectura. Me parece que una configuración estable y repetida de los mismos signos médicos podría ser llamada precisamente «*síndrome*», que sería entonces lingüísticamente equivalente a lo que se llama el sintagma estereotipado, es decir, el grupo de palabras estereotipadas que reaparece siempre conglomerado de la misma manera en oraciones diferentes y que, por consiguiente, aun estando rigurosamente compuesto por varias palabras, dos, tres o cuatro, ofrece absolutamente el mismo valor funcional que una sola palabra. Es, o por lo menos fue, como se sabe, uno de los grandes problemas de la lingüística: ¿cómo tratar a la vez sistemática, teórica y *prácticamente* —*en una palabra*, operativamente— los sintagmas este-

www.esnips.com/web/Lalia

reotipados? Cuando, por ejemplo, decimos *pomme de terre*, nuestra manera de hablar plantea problemas: es evidente que *pomme de terre*, de hecho, es una palabra, poco importa que esté concretada en tres términos; pero es una palabra que plantea dificultades, especialmente cuando uno se enfrenta con el problema de la traducción automática, ya que formalmente no se la puede tratar como una palabra única. Saussure había visto bien la dificultad teórica planteada por los sintagmas estereotipados, en la medida en que tienden a constituir estados intermediarios entre lo paradigmático puro y lo sintagmático, pues son elementos sintagmáticos, una sucesión de palabras, que finalmente tienen un valor paradigmático. De ahí, pues, quizá, lo que sería el síndrome: el acto de lectura de la configuración de signos, es decir, la aprehensión de cierto número de signos médicos como configuración significante, estable, regular, legal y que remite a un significado que es siempre el mismo. Ahora bien; precisamente eso es el diagnóstico: el diccionario dice «acto mediante el cual el médico, agrupando los síntomas que le ofrece el enfermo, los refiere a una enfermedad que tiene su lugar en el cuadro nosológico».

Surge una nueva pregunta, a la que lamentablemente no puedo responder, por carencia de conocimientos médicos: ¿cómo podrían definirse lingüística, estructuralmente, las dificultades o los errores del diagnóstico? Ciertamente, es posible dar una definición estructural de las dificultades que encuentra un médico al leer un signo o signos, al equivocarse sobre los signos. ¿Pero en qué preciso momento de la combinatoria hay riesgo de encontrarse con dificultad o errores? Sería muy interesante, desde el punto de vista de una sistemática de los signos, llegar a precisarlo (¡por no hablar del interés que la solución de este problema tendría para el enfermo!).

Una o dos observaciones ahora sobre la noción de significado. Por supuesto, la configuración sintagmática de los signos médicos, de los signos articulados, remite a un significado. Este significado médico es un lugar, un sitio de cuadro nosográfico. El médico relaciona todos esos síntomas mórbidos, es decir, los signos, con una enfermedad que tiene su lugar en el cuadro nosológico. El lugar del cuadro nosológico es entonces simplemente un nombre, es la enfermedad como nombre. Por lo menos así era de una manera ciertamente indiscutible al comienzo de la clínica. Esto es justamente lo que Foucault sacó a la luz al mostrar el papel del

www.esnips.com/web/Lalia

lenguaje en el nacimiento de la clínica; en el fondo, leer una enfermedad es darle un nombre, y desde ese momento (entonces es cuando las cosas se vuelven por lo demás bastante sutiles), hay una especie de reversibilidad perfecta, que es la misma del lenguaje, una reversibilidad vertiginosa entre el significante y el significado; la enfermedad se define en cuanto nombre, se define como concurso de signos: pero el concurso de signos no se orienta y no se cumple más que en el nombre de la enfermedad, se produce así un circuito infinito. La lectura diagnóstica, es decir la lectura de los signos médicos, parece culminar en nombrar: el significado médico no existe nunca más que nombrado; reencontramos aquí el proceso del signo, planteado actualmente para algunos filósofos: no podemos manejar los significados de un signo o de los signos si no es nombrando esos significados, pero por ese mismo acto de nominación, reconvertimos el significado en significante, y hay aquí una proposición que, de hecho, estructura toda la modificación del paisaje semiológico desde hace algún tiempo, digamos cuatro o cinco años, en la medida en que se comprende mejor ahora, sin entrever todavía todas las consecuencias, que el proceso del sentido es infinito y que el retroceso de los significados es de alguna manera interminable; teóricamente, nunca es posible detener un signo sobre un significante último; la única detención que se puede imponer a un signo en su lectura es una detención que viene de la práctica, pero no del sistema semiológico mismo. Tomemos dos ejemplos. En medicina, lo que detiene esta especie de retroceso o de conversión de lo significado en significante es la práctica médica, es el hecho de que al ser aprehendido el significante en cuanto nombre de enfermedad, el médico convierte desde ese momento el sistema semiológico en problema de terapia, intenta curar la enfermedad y, por consiguiente, en ese momento escapa al circuito vertiginoso del significante y el significado, mediante la operatoria, por la intromisión de la operatoria, que es un salirse fuera del sentido. En lingüística sucede lo mismo: en un diccionario, cada significante es definido por otros significantes, es decir, una palabra es definida por otras palabras; pero si se quiere definir esas palabras es necesario recurrir a otras palabras, y jamás se puede detener el circuito del significante y el significado; teórica y sistemáticamente, un diccionario es un objeto imposible, es un objeto vertiginoso y en cierta medida demoníaco. Sin embargo, los diccionarios son útiles y son manejables, porque, precisamente, en cierto momento, detenemos ese proceso infinito mediante la intromisión de la operatoria, es decir,

www.esnips.com/web/Lalia

simplemente nos detenemos en una definición y nos servimos de ella para tareas de tipo práctico u operatorio.

Me pregunto también, a propósito de este problema del significado, si no hay casos límites en la semiología médica, es decir, si no se pueden encontrar signos que no remitan de alguna manera más que a sí mismos. Por casualidad di con una enfermedad que sería una especie de dermatosis pigmentaria progresiva; ahora bien, si lo he entendido adecuadamente, en esta enfermedad, que se significa por pequeñas manchas en la piel, estas manchas no remitirían a nada que no sean ellas mismas; no necesitarían, por consiguiente, ningún proceso de lectura, de profundización o de interpretación; la enfermedad sería el signo mismo. Tal vez se podría filosofar sobre el hecho de que las enfermedades de la piel no se reducen nunca a otra cosa que a una enfermedad de signos. Si esta especie de hipótesis que hago aquí sobre ciertos signos médicos fuera más o menos verdadera, sería el equivalente de lo que en lingüística se llama la autonimia, es decir, la demostración del signo mediante él mismo.

En conclusión, quisiera plantear el problema del lenguaje de una manera interrogativa. Parece que en el espacio clínico (pero una vez más repetiré que lo he interrogado a través del libro de Foucault, es decir, en una época probablemente arqueológica de la clínica), la enfermedad sería al campo de un verdadero lenguaje, ya que existe una sustancia, el síntoma, y una forma, el signo (un orden de doble faz, significante-significado); una combinatoria multiplicante; un significado nominal, como en los diccionarios; y una lectura, el diagnóstico, que por lo demás, como las lenguas, está sujeta a un aprendizaje. La última cuestión es saber si un orden semejante de signos es verdaderamente un lenguaje; es la cuestión de la *doble articulación*, ya que parece efectivamente comprobado que el lenguaje articulado humano se define en esencia por esta doble articulación, es decir, por el hecho de que hay primeras unidades que son unidades significativas, cada una de las cuales tiene un sentido, que son, en líneas generales, las palabras; y que cada una de estas grandes unidades significativas puede descomponerse en unidades distintivas, es decir, en fonemas, cada uno de cuyos elementos no tiene ya sentido; debido a esta doble articulación, las lenguas pueden ser de una riqueza increíble con muy pocos elementos; que con unos treinta fonemas (en promedio) por lengua, se pueden construir diccionarios de cien mil palabras.

www.esnips.com/web/Lalia

Así, podríamos preguntarnos si el lenguaje médico está sometido también él a una doble articulación. En un cierto sentido, diré que sí, puesto que hay unidades distintivas e insignificantes, signos que, por sí mismos, no llegan a significar, que están combinados en unidades significantes y que, como los fonemas, pueden participar, cada uno de ellos, de muchos síndromes; tomaré como ejemplo un tipo de diagnóstico que se realizaba hace alrededor de ciento cincuenta años mediante los cuatro signos siguientes: la debilidad muscular, que podía pertenecer a la hidropesía; la palidez, que podía pertenecer a lo que se llamaba «las obstrucciones»; las manchas en el cuerpo, que podían pertenecer a la viruela, y la inflamación de las encías, que podía estar provocada por acumulaciones de sarro; pero, si se separan estos signos de cierto complejo en el cual se encuentran y si se los reúne, se produce otra enfermedad, que es el escorbuto, es decir, que en el fondo se trata de signos que pertenecen a distintas enfermedades y sólo su agrupamiento produce una especialidad mórbida que queda determinada en el esquema mismo de la doble articulación.

La cuestión final que podemos ahora plantear, y que es verdaderamente cuestión de orden filosófico, ideológico, sería la de saber si la lingüística, y por consiguiente la semiología de estos últimos años, pertenece a cierta historia del signo, a cierta ideología del signo, porque si la naturaleza ideológica del campo de las enfermedades, y ésta es la hipótesis de Foucault, corresponde a cierta historia, entonces el predominio de la noción del signo, la cultura de la noción del signo, corresponderían a cierta fase ideológica de nuestra civilización. Pero, en ese momento, ¿cómo podría explicarse que haya acuerdo entre una ciencia positiva y una ciencia ideológica, como la hermenéutica? En el fondo, en los términos mismos de la clínica del siglo XIX hay una hermenéutica médica. ¿Puede una ciencia positiva identificarse con una hermenéutica, que al mismo tiempo está inmersa en cierta visión ideológica del mundo? De hecho, el ejercicio de una ciencia positiva como la medicina no excluye sin duda que sigan circulando en su interior esquemas que podríamos llamar míticos, ya que, en el fondo, la semiología médica corresponde bastante bien a cierto esquema de tipo animista: la enfermedad es en el fondo inteligibilizada como una persona que conoce el secreto del cuerpo, detrás de la piel, si así puede decirlo, y que emite signos, mensajes, que el médico debe recibir e interpretar de alguna manera como un adivino que descifra: en realidad, es una mántica. Falta

www.esnips.com/web/Lalia

la pregunta final: la medicina actual, ¿es todavía verdaderamente semiológica?

En *Les sciencies de la folie*, editada bajo la dirección de Roger Bastide (publicaciones del Centro de Psiquiatría Social de la Ecole pratique des hautes études), Mouton, 1972.

# 3

# ANALISIS

# El análisis estructural del relato

## A propósito de *Hechos*, 10-11

La visión de Cornelio en Cesarea*

**10** [1] *Había en Cesarea un hombre llamado Cornelio, centurión de la*
*cohorte llamada «La Itálica», [2] piadoso y temeroso de Dios con toda su*
*casa, y que hacía muchas limosnas al pueblo, y oraba a Dios siempre.*
[3] *Este vio claramente en una visión, como a la hora novena del día, que un*
*ángel de Dios entraba donde él estaba, y le decía: Cornelio.* [4] *El, mirándole*
*fijamente, y atemorizado, dijo: ¿Qué es, Señor? Y le dijo: Tus oraciones y*
*tus limosnas han subido para memoria delante de Dios.* [5] *Envía, pues,*
*ahora hombres a Jope, y haz venir a Simón, el que tiene por sobrenombre*
*Pedro.* [6] *Este posa en casa de cierto Simón curtidor, que tiene su casa*
*junto al mar; él te dirá lo que es necesario que hagas.* [7] *Ido el ángel que*
*hablaba con Cornelio, éste llamó a dos de sus criados, y a un devoto*
*soldado de los que le asistían;* [8] *a los cuales envió a Jope, después de*
*haberles contado todo.*

La visión de Pedro en Jope

[9] *Al día siguiente, mientras ellos iban por el camino y se acercaban a la*
*ciudad, Pedro subió a la azotea para orar, cerca de la hora sexta.* [10] *Y tuvo*

* Traducción de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera, nuevamente revisada en 1960, Sociedades Bíblicas de América Latina. Se han introducido pequeñas modificaciones para adecuarlas a la traducción francesa empleada por Barthes y sus comentarios. [T.]

*gran hambre, y quiso comer; pero mientras le preparaban algo, le sobrevino un éxtasis;* [11] *y vio el cielo abierto, y que descendía algo semejante a un gran mantel, que atado de cuatro puntas era bajado a la tierra;* [12] *en el cual había de todos los cuadrúpedos terrestres y reptiles y aves de cielo.* [13] *Y le vino una voz: Levántate, Pedro, mata y come.* [14] *Entonces Pedro dijo: Señor, no; porque ninguna cosa común o inmunda he comido jamás.* [15] *Volvió la voz a él la segunda vez. Lo que Dios limpió, no lo llames tú común.* [16] *Esto se hizo tres veces; y aquel lienzo volvió a ser recogido en el cielo.*

[17] *Y mientras Pedro estaba perplejo dentro de sí sobre lo que significaría la visión que había visto, he aquí los hombres que habían sido enviados por Cornelio, los cuales, preguntando por la casa de Simón, llegaron a la puerta.* [18] *Y llamando, preguntaron si moraba allí un Simón que tenía por sobrenombre Pedro.* [19] *Y mientras Pedro pensaba en la visión, le dijo el Espíritu: He aquí tres hombres que te buscan.* [20] *Levántate, pues, y desciende, y no dudes de ir con ellos, porque yo los he enviado.* [21] *Entonces Pedro, descendiendo adonde estaban los hombres que fueron enviados por Cornelio, les dijo: He aquí, yo soy el que buscáis; ¿cuál es la causa por la que habéis venido?* [22] *Ellos dijeron: Cornelio el centurión, varón justo y temeroso de Dios, y que tiene buen testimonio en toda la nación de los judíos, ha recibido instrucciones de un santo ángel, de hacerte venir a su casa para oír tus palabras.* [23] *Entonces, haciéndoles entrar, los hospedó. Y al día siguiente, levantándose, se fue con ellos; y le acompañaron algunos de los hermanos de Jope.* [24] *Al otro día entraron en Cesarea. Y Cornelio los estaba esperando, habiendo convocado a sus parientes y amigos más íntimos.* [25] *Cuando Pedro entró, salió Cornelio a recibirle, y postrándose a sus pies, adoró.* [26] *Mas Pedro le levantó, diciendo: Levántate, pues yo mismo también soy hombre.* [27] *Y hablando con él, entró, y halló a muchos que se habían reunido.* [28] *Y les dijo: Vosotros sabéis cuán abominable es para un varón judío juntarse o acercarse a un extranjero: pero a mí me ha mostrado Dios que a ningún hombre llame común o inmundo;* [29] *por lo cual, al ser llamado, vine sin replicar. Así que pregunto: ¿Por qué causa me habéis hecho venir?* [30] *Entonces Cornelio dijo: Hace cuatro días que a esta hora yo estaba en ayunas; y a la hora novena, mientras oraba en mi casa, vi que se puso delante de mí un varón con vestido resplandeciente,* [31] *y dijo: Cornelio, tu oración ha sido oída, y tus limosnas han sido recordadas delante de Dios.* [32] *Envía, pues, a Jope, y haz venir a Simón el que tiene por sobrenombre Pedro, el cual mora en casa de Simón, un curtidor, junto al mar; y cuando llegue, él te hablará.* [33] *Así que luego envié por ti; y tú has*

www.esnips.com/web/Lalia

*hecho bien en venir. Ahora, pues, todos nosotros estamos aquí en la presencia de Dios, para oír todo lo que Dios te ha mandado.*

El discurso de Pedro en casa de Cornelio

[34] *Entonces Pedro, abriendo la boca, dijo: En verdad comprendo que Dios no hace acepción de personas,* [35] *sino que en toda nación se agrada del que le teme y hace justicia.* [36] *Dios envió mensaje a los hijos de Israel, anunciando el evangelio de la paz por medio de Jesucristo; éste es Señor de todos.* [37] *Vosotros sabéis lo que se divulgó por toda Judea, comenzando desde Galilea, después del bautismo que predicó Juan:* [38] *cómo Dios ungió con el Espíritu Santo y con poder a Jesús de Nazaret, y cómo éste anduvo haciendo bienes y sanando a todos los oprimidos por el diablo, porque Dios estaba con él.* [39] *Y nosotros somos testigos de todas las cosas que Jesús hizo en la tierra de Judea y en Jerusalén; a quien mataron colgándole en un madero.* [40] *A éste levantó Dios al tercer día, e hizo que se manifestase;* [41] *no a todo el pueblo, sino a los testigos que Dios había ordenado de antemano, a nosotros que comimos y bebimos con él después que resucitó de los muertos.* [42] *Y nos mandó que predicásemos al pueblo, y testificásemos que él es el que Dios ha puesto por Juez de vivos y muertos.* [43] *De éste dan testimonio todos los profetas, que todos los que en él creyeren, recibirán perdón de pecados por su nombre.*

La venida del Espíritu sobre los paganos

[44] *Mientras aún hablaba Pedro estas palabras, el Espíritu Santo cayó sobre todos los que oían el discurso.* [45] *Y los fieles de la circuncisión que habían venido con Pedro se quedaron atónitos de que también sobre los gentiles se derramase el don del Espíritu Santo.* [46] *Porque los oían que hablaban en lenguas, y que magnificaban a Dios.* [47] *Entonces respondió Pedro: ¿Puede acaso alguno impedir el agua, para que no sean bautizados estos que han recibido el Espíritu Santo también como nosotros?* [48] *Y mandó bautizarles en el nombre del Señor Jesús. Entonces le rogaron que se quedase por algunos días.*

www.esnips.com/web/Lalia

El relato de Pedro en Jerusalén

**11** [1] *Oyeron los apóstoles y los hermanos que estaban en Judea, que también los gentiles habían recibido la palabra de Dios.* [2] *Y cuando Pedro subió a Jerusalén, disputaban con él los que eran de la circuncisión,* [3] *diciendo: ¿Por qué has entrado en casa de hombres incircuncisos, y has comido con ellos?* [4] *Entonces comenzó Pedro a contarles por orden lo sucedido, diciendo:* [5] *Estaba yo en la ciudad de Jope orando, y vi en éxtasis una visión; algo semejante a un gran lienzo que descendía, que por las cuatro puntas era bajado del cielo y venía hasta mí.* [6] *Cuando fijé en él los ojos, consideré y vi cuadrúpedos terrestres, y fieras, y reptiles, y aves del cielo.* [7] *Y oí una voz que me decía: Levántate, Pedro, mata y come.* [8] *Y dije: Señor, no; porque ninguna cosa común o inmunda entró jamás en mi boca.* [9] *Entonces la voz me respondió del cielo por segunda vez: Lo que Dios limpió, no lo llames tú común.* [10] *Y esto se hizo tres veces, y volvió todo a ser llevado arriba al cielo.* [11] *Y he aquí, luego llegaron tres hombres a la casa donde yo estaba, enviados a mí desde Cesarea.* [12] *Y el Espíritu me dijo que fuese con ellos sin dudar. Fueron también conmigo estos seis hermanos, y entramos en casa de un varón,* [13] *quien nos contó cómo había visto en su casa un ángel, que se puso en pie y le dijo: Envía hombres a Jope, y haz venir a Simón, el que tiene por sobrenombre Pedro;* [14] *él te hablará palabras por las cuales serás salvo tú, y toda tu casa.* [15] *Y cuando comencé a hablar, cayó el Espíritu Santo sobre ellos también, como sobre nosotros al principio.* [16] *Entonces me acordé de lo dicho por el Señor, cuando dijo: Juan ciertamente bautizó en agua, mas vosotros seréis bautizados con el Espíritu Santo.* [17] *Si Dios, pues, les concedió también el mismo don que a nosotros que hemos creído en el Señor Jesucristo, ¿quién era yo que pudiese estorbar a Dios?* [18] *Entonces, oídas estas cosas, callaron, y glorificaron a Dios, diciendo: ¡De manera que también a los gentiles ha dado Dios arrepentimiento para vida!*

Mi tarea consiste en presentar lo que comúnmente se llama ya el análisis estructural del relato. Hay que reconocer que el nombre se adelanta a la cosa. Lo que es posible designar actualmente así es ya un grupo de investigación, pero no es todavía una ciencia ni siquiera, hablando con propiedad, una disciplina, porque una disciplina supondría que existe una enseñanza del análisis estructural del relato, lo que no es todavía el caso. Las primeras palabras, pues, de esta presentación

www.esnips.com/web/Lalia

tienen que ser una advertencia: no existe actualmente una ciencia del relato (aun si se da a la palabra «ciencia» un significado muy amplio); no existe actualmente una «diegetología». Quisiera precisar esto, e intentar prevenir ciertas decepciones.

*Origen del análisis estructural del relato*

Este origen es, si no confuso, por lo menos «disponible». Se lo puede considerar muy lejano, si se remonta el espíritu que preside el análisis del relato y de los textos a la poética y la retórica aristotélicas; menos lejano, si nos referimos a la posteridad clásica de Aristóteles, a los teóricos de los géneros; mucho más cercano, muy cercano incluso, pero más preciso, si se piensa que en su forma actual se remonta a lo que llamamos los formalistas rusos, cuyas obras han sido parcialmente traducidas al francés por Tzvetan Todorov.[1] Dicho formalismo ruso (esta diversidad nos interesa) abarcaba poetas, críticos literarios, lingüistas y folkloristas, que trabajaron alrededor de los años 1920-1925 sobre las formas de la obra; el grupo fue dispersado luego por el estalinismo cultural y renació en el extranjero, principalmente por mediación del Círculo Lingüístico de Praga. El espíritu de este grupo de investigación formalista ruso se prolongó esencialmente en el trabajo del gran lingüista Roman Jakobson.

Desde el punto de vista metodológico (no ya histórico), el origen del análisis estructural del relato está en el desarrollo reciente de la lingüística llamada estructural. A partir de esta lingüística, se produjo una extensión «poética», mediante los trabajos de Jakobson, hacia el estudio del mensaje poético o del mensaje literario; hubo una extensión antropológica a través de los estudios de Lévi-Strauss sobre los mitos y de la manera en que lo empleó uno de los formalistas rusos más importantes para el estudio del relato, Vladimir Propp, el folclorista. Actualmente, la investigación sobre ese campo se hace, en Francia, esencialmente (espero no ser injusto), en el seno del Centre d'études des communications de masse, en la École pratique des hautes études y en el grupo semiolingüístico de mi amigo y colega Greimas. Este tipo de análisis comienza a penetrar en la enseñanza de las facultades, especialmente en Vicennes;

1. T. Todorov, *Théorie de la littérature.* (Trad. cast.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1970.)

www.esnips.com/web/Lalia

en el extranjero, investigadores aislados trabajan también en este sentido, principalmente en Rusia, Estados Unidos y Alemania. Señalaré algunos intentos de coordinar estas investigaciones: en Francia, la aparición de la revista de poética (en el sentido jakobsoniano de la palabra) dirigida por Tzvetan Todorov y Gérard Genette; en Italia, un coloquio anual sobre el análisis del relato, que se celebra en Urbino; por último, acaba de crearse, a gran escala, una Asociación Internacional de Semiología (es decir, la ciencia de las significaciones); tiene ya su revista, que se titula *Semiotica*, en la que con frecuencia se tratan los problemas del análisis del relato.

Sin embargo, esta investigación se encuentra actualmente sometida a cierta dispersión, y esta dispersión es en cierto sentido constitutiva de la investigación misma, o por lo menos así la veo. En primer término esta investigación sigue siendo individual, no por individualismo, sino porque se trata de un trabajo delicado: trabajar el texto o el sentido del texto (porque esto es el análisis estructural del relato) no puede desvincularse de cierto punto de partida fenomenológico: no existe una máquina de leer el sentido; hay, ciertamente, máquinas de traducir que implican ya, e implicarán fatalmente, máquinas de leer, pero estas máquinas de traducir, aunque pueden transformar sentidos denotados, sentidos literales, no tienen evidentemente ningún poder sobre los sentidos segundos, en el nivel connotado, asociativo, de un texto; hace falta siempre al inicio una operación individual de lectura, y la noción de «equipo», en este plano, sigue siendo, creo, ilusoria; el análisis estructural del relato no puede tratarse, en cuanto disciplina, como la biología, ni siquiera como la sociología: no existe exposición canónica posible, un investigador no puede nunca hablar en nombre de otro. Por otra parte, esta investigación individual está, en el nivel de cada investigador, en constante devenir: cada investigador tiene su historia personal, y puede variar, tanto más cuanto que la historia del estructuralismo circundante es una historia acelerada: los conceptos cambian velozmente, las divergencias aparecen pronto, las polémicas se vuelven rápidamente muy vivas, y todo esto influye evidentemente sobre la investigación.

Finalmente (me permito decirlo porque es lo que en realidad pienso), puesto que se trata de estudiar un lenguaje cultural, a saber, el lenguaje del relato, el análisis es inmediatamente sensible (y necesario que tenga lucidez al respecto) a sus implicaciones ideológicas. En la actualidad, lo que pasa por «el» estructuralismo es una noción en realidad muy socio-

www.esnips.com/web/Lalia

lógica y muy trabajada, en la medida en que se cree ver en ella una escuela unitaria. De ninguna manera es éste el caso. En el nivel del estructuralismo francés, por lo menos, hay divergencias ideológicas profundas entre sus distintos representantes, a los que se mete en el mismo saco de «estructuralismo», por ejemplo entre Lévi-Strauss, Derrida, Lacan o Althusser; existe, por consiguiente, un fraccionamiento estructuralista y, si se lo quisiera situar (lo que no es aquí mi propósito), cristalizaría, creo, alrededor del concepto de «Ciencia».

He dicho todo esto para prevenir en todo lo posible una decepción, y para no provocar demasiada esperanza en un método científico que es apenas un método y que ciertamente no es una ciencia. Antes de pasar al texto de los *Hechos de los Apóstoles* que nos interesa, quisiera presentar tres principios generales que podrían, pienso, ser reconocidos por todos los que se ocupan actualmente del análisis estructural del relato. Añadiré algunas observaciones a propósito de las disposiciones operativas del análisis.

## I. Principios generales y disposiciones del análisis

### 1. *Principio de formalización*

Este principio, que podría llamarse también «*principio de abstracción*» deriva de la oposición saussuriana de la *lengua* y el *habla*. Nosotros consideramos que cada relato (recordamos que, en el mundo y en la historia del mundo, y en la historia de pueblos enteros de la tierra, el número de los relatos producidos por el hombre es incalculable), cada relato de esta masa aparentemente heteróclita de relatos es el *habla*, en el sentido saussuriano, el mensaje de una lengua general del relato. Esta lengua del relato se sitúa evidentemente más allá de la lengua propiamente dicha, la que estudian los lingüistas. La lingüística de las lenguas nacionales (en las que están escritos los relatos) se detiene en la oración gramatica, que es la unidad última que el lingüista puede estudiar. Más allá de la oración, la estructura no depende ya de la lingüística, sino de una lingüística segunda, de una translingüística, que es el lugar del análisis del relato: más de allá de la oración, allí donde muchas oracio-

www.esnips.com/web/Lalia

nes son colocadas juntas. ¿Qué sucede entonces? Todavía no lo sabemos; durante mucho tiempo se ha creído saberlo, era la retórica aristótelica o ciceroniana la que nos informaba al respecto; pero los conceptos de estas retóricas están superados, porque eran sobre todo conceptos normativos; sin embargo, la retórica clásica, aunque caduca, no ha sido aún reemplazada; Benveniste ha proporcionado algunas indicaciones —como siempre extremadamente penetrantes— sobre este tema; están también los estadounidenses que se han preocupado del *speech-analysis*, del análisis del discurso, pero esta lingüística está todavía por construir. Y el análisis del relato, la lengua del relato, forma parte, por lo menos en el nivel de los postulados, de esta translingüística futura.

Una incidencia práctica de este principio de abstracción en cuyo nombre intentamos establecer una lengua del relato es que no se puede ni se quiere analizar un texto en sí mismo. Hay que aclararlo, porque les hablaré a ustedes de un solo texto: me siento molesto por ello, porque la actitud del analista clásico del relato no es ocuparse de un texto aislado; en este punto hay una diferencia fundamental entre el análisis estructural del relato y lo que tradicionalmente se denomina «el comentario de textos». Para nosotros, un texto es un habla que remite a una lengua, es un mensaje que remite a un código, es una ejecución [*performance*] que remite a una competencia, términos todos que pertenecen a los lingüistas. El análisis estructural del relato es fundamentalmente comparativo: busca formas y no un contenido. Cuando hable del texto de los *Hechos*, no trataré de explicar ese texto, trataré de colocarme frente a ese texto como un investigador que reúne los materiales necesarios para edificar una gramática; para ello, el lingüista está obligado a reunir oraciones, un corpus de oraciones. Un análisis del relato tiene exactamente la misma tarea: tiene que reunir relatos, un corpus de relatos, para intentar extraer una estructura.

2. *Principio de permanencia*

Este segundo principio tiene su origen en la fonología. Por oposición a la fonética, la fonología no intenta buscar la cualidad intrínseca de cada sonido emitido en una lengua (la cualidad física o acústica del sonido), sino establecer las diferencias de sonido de una lengua, en la medida en que esos sonidos remiten a diferencias de sentido, y en esa única medida: es el principio de pertinencia; se intentan encontrar las diferencias de forma que vienen atestiguadas mediante diferencias de

www.esnips.com/web/Lalia

contenido; estas diferencias son rasgos pertinentes y no pertinentes. Quisiera aquí proponer una precisión, un ejemplo y una especie de advertencia.

Una *precisión*, ante todo, sobre la palabra *sentido*; en el análisis del relato no se intenta encontrar significados que llamaré plenos, significados léxicos, sentidos en la acepción común de la palabra: llamamos sentido a todo tipo de correlación intratextual o extratextual, es decir, todo rasgo del relato que remita a otro momento del relato o a otro lugar de la cultura necesaria para leer el relato: todos los tipos de anáfora, de catáfora, en una palabra, de «diáfora» (si se me permite la palabra), todos los nexos, todas las correlaciones paradigmáticas y sintagmáticas, todos los hechos de significación y también los hechos de distribución. Lo repito: el sentido no es, pues, un sentido pleno, como podría encontrarse en un diccionario, aunque fuera un diccionario del Relato; es esencialmente una correlación, o el término de una correlación, un correlato, o una pura connotación. Para mí, el sentido (así lo vivo en la investigación) es esencialmente una *citación*; es el punto de arranque de un código, es lo que nos permite partir hacia un código y lo que implica un código, aun cuando ese código (volveré sobre ello) no esté reconstituido o no sea reconstituible.

A continuación, un *ejemplo*; para el análisis estructural de relato, al menos para mí (pero se puede discutir), los problemas de traducción no son sistemáticamente pertinentes. Así, en el caso de la visión de Cornelio y de Pedro los problemas de traducción no conciernen al análisis más que dentro de ciertos límites: sólo si las diferencias de traducción implican una modificación estructural, es decir, la alteración del conjunto de funciones o de una secuencia. Quisiera dar un ejemplo, quizás grosero: tomemos dos traducciones de nuestro texto de los *Hechos*. La primera la debo a la colaboración preciosa de Edgar Haulotte que preparó esta traducción para la versión ecuménica de la Biblia:

«*Dans sa piété et sa révérence envers Dieu, que toute sa maison partageait, il comblait de largesses le peuple juif, et il invoquait Dieu en tout temps.*» (*Hechos* 10,2.)*

Yo había comenzado a trabajar este texto (sin plantearme ningún

* «En su piedad [se trata de Cornelio] y su reverencia para con Dios, que toda su casa compartía, se mostraba espléndido con el pueblo judío e invocaba a Dios todo el tiempo.»

www.esnips.com/web/Lalia

problema de traducción) sobre la antigua versión, muy bella por lo demás, de Lemaistre de Sacy (siglo XVII); el mismo pasaje reza así:

*«Il était religieux et craignant Dieu avec toute sa famille, il faisait beaucoup d'aumônes au peuple, et il priait Dieu incessamment.»*[*]

Se puede decir que hay apenas algunas palabras en común y que las estructuras sintácticas son enteramente diferentes de una traducción a la otra. Pero, en el caso presente, esto no afecta en nada a la distribución de los códigos y de las funciones, porque el sentido estructural del pasaje es exactamente el mismo en una traducción y en la otra. Se trata de un significado de tipo psicológico caracterológico o, con mayor precisión, sin duda, evangélico, ya que el Evangelio maneja muy especialmente cierto paradigma absolutamente codificado, que consiste en una oposición de tres términos: los circuncisos/los incircuncisos/los «temerosos de Dios»; éstos forman la tercera categoría, que es neutra (si se me permite este término lingüístico) y que se sitúa precisamente en el centro de nuestro texto; lo pertinente es el paradigma, no las frases con que se lo reviste.

En cambio, si se compara en otros puntos la traducción del padre Haulotte con la de Lemaistre de Sacy, aparecen diferencias estructurales: para Haulotte, el ángel no dice lo que Cornelio tiene que pedir a Pedro después de haberle invitado a venir; para Sacy: «L'ange vous dira ce qu'il faut que vous fassiez» (versículo 6); [**] de un lado, carencia; del otro, presencia (lo mismo unos versículos más abajo, el 22 y el 23). Insisto en el hecho de que la diferencia de las dos versiones tiene un valor estructural, porque la secuencia del mandato del ángel está modificada: en la versión de Sacy, el contenido del mandato del ángel se precisa, hay una especie de voluntad de homogeneizar lo que se anuncia (la misión de Pedro, misión de palabra) y lo que sucederá: *Pedro traerá una palabra*: no conozco el origen de esta versión y no me ocupo de él; lo que veo es que la versión de Sacy racionaliza la estructura del mensaje, mientras que en la otra versión el mandato del ángel no está precisado; el mandato del ángel queda vacío, y de esa manera enfatiza la obediencia de Cornelio, que manda a buscar a Pedro, por así decir, ciegamente y sin saber por qué; en la versión de Haulotte la carencia funciona como un rasgo que

* «El era religioso y temeroso de Dios con toda su familia, hacía muchas limosnas al pueblo y rogaba a Dios incesantemente.»

** «El ángel os dirá lo que habéis de hacer.»

www.esnips.com/web/Lalia

genera un suspense, que refuerza y enfatiza el suspense del relato, lo que no era el caso en la versión de Sacy, menos narrativa, menos dramática y más racional.

Finalmente, una precaución y una *advertencia*: hay que desconfiar de la *naturalidad* de las señalizaciones. Cuando analizamos un texto tenemos en todo momento que reaccionar contra la impresión de evidencia, el «ni que decir tiene» de lo que está escrito. Todo enunciado, por trivial y normal que parezca, tiene que ser evaluado en términos de estructura mediante una prueba mental de conmutación. Frente a un enunciado, frente a un fragmento de frase, hay que pensar siempre en lo que sucedería si el rasgo no estuviera marcado o si fuera indiferente. El buen analista del relato debe tener una especie de imaginación del *contratexto*, imaginación de la aberración del texto, de lo que es narrativamente escandaloso; hay que ser sensible a la noción de «escándalo» lógico, narrativo; gracias a ello, uno tiene más coraje para asumir el carácter, frecuentemente muy trivial, pesado y evidente, del análisis.

3. *Principio de pluralidad*

El análisis estructural del relato (al menos tal como yo lo concibo) no intenta establecer «el» sentido del texto, no busca ni siquiera establecer «un» sentido del texto; difiere fundamentalmente del análisis filológico, porque no apunta a detectar lo que yo llamaría el lugar geométrico, el lugar del sentido, el lugar de las posibilidades del texto. De la misma manera que una lengua es una posibilidad de palabras (una lengua es el lugar posible de cierto número de palabras, a decir verdad infinito), de la misma manera, lo que este análisis quiere establecer indagando la lengua del relato es el lugar posible de los sentidos, o también la pluralidad de sentidos o el sentido como pluralidad. Cuando se dice que el análisis busca o define el sentido como una posibilidad, no se trata de una conducta o una opción de tipo liberal; para mí, en todo caso, no se trata de determinar liberalmente las condiciones de posibilidad de la verdad, no se trata de un agnosticismo filológico; no considero la posibilidad del sentido como algo previo, indulgente y liberal, a un sentido cierto; para mí, el sentido no es una posibilidad, no es *un* posible, es el *ser mismo* de lo posibe, es el ser de lo plural (y no uno, dos, o muchos posibles).

www.esnips.com/web/Lalia

En estas condiciones, el análisis estructural no puede ser un método de interpretación; no intenta interpretar el texto, proponer el sentido probable del texto: no sigue un camino anagógico hacia la verdad del texto, hacia su estructura profunda, su *secreto*; y, por consiguiente, difiere fundamentalmente de lo que se llama la crítica literaria, que es una crítica interpretativa, de tipo marxista o de tipo psicoanalítico. El análisis estructural del texto es diferente de esas críticas porque no busca el secreto del texto; para él, todas las raíces del texto están al descubierto; no tiene que desenterrar esas raíces para encontrar la principal. Por supuesto, si en un texto hay un sentido, una monosemia, si hay un proceso anagógico (lo que exactamente sucede en nuestro texto de los *Hechos*) trataremos esa anagogía como un código del texto, entre los otros códigos, y dado como tal por el texto.

4. *Disposiciones operativas*

Prefiero esta expresión a la más intimamente de *método*, porque no estoy seguro de que poseamos un método, pero hay cierto número de disposiciones operativas en la investigación, de las cuales hay que hablar. Me parece (y es ésta una posición personal que puede cambiar) que si se trabaja sobre un solo texto (previamente al trabajo comparativo del que hablé, que es el fin mismo del Análisis estructural clásico), hay que prever tres operaciones.

1. *Segmentación [découpage]* del texto, es decir, del significante material. Esta segmentación puede, a mi juicio, ser enteramente arbitraria; en cierto estado de la investigación no existe ningún inconveniente para esta arbitrariedad. Es una especie de cuadriculación del texto, que proporciona los fragmentos del enunciado sobre los que se va a trabajar. Ahora bien, precisamente en lo que se refiere al Evangelio, e incluso a toda la Biblia, este trabajo está hecho, ya que la Biblia está segmentada en versículos (el Corán, en suras). El versículo es una excelente unidad para trabajar el sentido; ya que se trata de «descremar» los sentidos, las correlaciones, el tamiz del versículo es de una trama excelente. Me interesaría mucho, por otra parte, saber de dónde procede esta segmentación en versículos, si está ligada a la naturaleza citacional de la palabra, cuáles son los vínculos exactos, los lazos estructurales entre la naturaleza citacional de la palabra bíblica y el versículo. Tratándose de otros textos, he propuesto llamar «lexias», unidades de lectura, a estos

www.esnips.com/web/Lalia

fragmentos de enunciados con los cuales trabajamos. Un versículo, para nosotros, es una lexia.

2. *Inventario* de los códigos que están citados en el texto: inventario, recolección, detección o, como acabo de decir, descremado. Lexia tras lexia, versículo tras versículo, se trata de inventariar los sentidos en la acepción que dije, las correlaciones o los alejamientos de los códigos presentes en ese fragmento de enunciado. Volveré sobre esto, porque haré este trabajo con algunos versículos.

3. *Coordinación*: establecer las correlaciones de las unidades, de las funciones detectadas, que a veces están separadas, superpuestas, entremezcladas y hasta trenzadas, porque un texto, como dice la etimología misma de la palabra, es un tejido, un trenzado de correlatos, que pueden estar separados unos de otros por la inserción de otros correlatos que pertenecen a otros conjuntos. Hay dos grandes tipos de correlaciones: internas y externas. De las que son internas al texto, éste es un ejemplo: si se nos dice que el ángel aparece, la *aparición* es un término cuyo correlato es fatalmente *desaparición*. Es una correlación intratextual, ya que *aparición* y *desaparición* están en el mismo relato. Sería verdaderamente un escándalo narrativo si el ángel no desapareciera. Hay que señalar, pues, la secuencia *aparecer/desaparecer*, porque está en juego la legibilidad, para la cual es *necesaria* la presencia de ciertos elementos. Hay también correlaciones externas: un rasgo de enunciado puede remitir a una totalidad diacrítica, suprasegmental, global, si así puedo decirlo, que es superior al texto: un rasgo de enunciado puede remitir al carácter global de un personaje o a la atmósfera global de un lugar o al sentido anagógico, como aquí, en nuestro texto: a saber, la integración de los gentiles en la Iglesia. Un rasgo puede incluso remitir a otros textos: es la intertextualidad. Esta noción es bastante nueva, ha sido propuesta por Julia Kristeva.[2] Significa que un rasgo de enunciado remite a otro texto, en el sentido casi infinito de la palabra; porque no hay que confundir las fuentes de un texto (que no son más que la versión menor de este fenómeno de citación) con la citación, que es una especie de remisión indetectable a un texto infinito, que es el texto cultural de la humanidad. Esto es especialmente válido para los textos

2. J. Kristeva, *Sèmeiotikeè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Editions du Seuil, 1969. (Colección «Points», 1978) (Trad. cast.: Semiótica, Madrid, Fundamentos, 1981.)

www.esnips.com/web/Lalia

literarios, que están tejidos de estereotipos muy variados, y en los cuales, consiguientemente, el fenómeno de remisión, de citación, a una cultural anterior o ambiental, es muy frecuente. En lo que se llama lo intertextual hay que incluir los textos que vienen *después*: las fuentes de un texto no están solamente por delante de él; están también después de él. Este es el punto de vista que adoptó muy convincentemente Lévi-Strauss, al decir que la versión freudiana del mito de Edipo forma parte del mito de Edipo: si se lee a Sófocles, hay que leer a Sófocles como una citación de Freud; y Freud como una citación de Sófocles.

## II. Problemas estructurales presentes en el texto de los Hechos

Paso ahora al texto, *Hechos*, 10; temo que la decepción comience, porque estamos a punto de entrar en lo concreto y, después de estos grandes principios, la cosecha corre el riesgo de parecer escasa. No analizaré el texto paso a paso, como debería hacerlo; ruego a ustedes que supongan simplemente esto: soy un investigador, hago una investigación de análisis estructural del relato; he decidido analizar quizá cien o doscientos o trescientos relatos; entre estos textos está, por una razón u otra, el relato de la visión de Cornelio; tal es el trabajo que hago y al que no privilegio de ninguna manera. Normalmente, esto llevaría varios días: yo recorrería el texto versículo a versículo, lexia tras lexia y «descremaría» todos los sentidos, todos los códigos posibles, lo que lleva cierto tiempo, porque la imaginación de la correlación no es inmediata. Una correlación se busca, se trabaja; hace falta, pues, cierto tiempo y cierta paciencia; no haré aquí este trabajo, pero me serviré del relato de los *Hechos* para presentar tres grandes problemas estructurales, que, a mi juicio, están presentes en este texto.

### 1. *El problema de los códigos*

He dicho que los sentidos son puntos de arranque de los códigos, citaciones de los códigos; si se compara nuestro texto con un texto literario (acabo de trabajar durante bastante tiempo en un cuento largo de Balzac), es evidente que los códigos son aquí poco numerosos y de

www.esnips.com/web/Lalia

cierta pobreza. Su riqueza aparecería probablemente más densa comparada con el Evangelio en su totalidad. Intentaré una detección de los códigos tal como yo los veo (tal vez olvido alguno) en los primeros versículos (vv. 1 a 3), y postergaré el caso de los códigos más importantes implicados en el texto.

1. «Había en Cesarea un hombre llamado Cornelio, centurión de la cohorte llamada "La Itálica".» En esta oración veo cuatro códigos. Ante todo, la fórmula «había», que remite culturalmente (no hablo aquí en términos de exégesis bíblica, sino de una manera más general) a un código que llamaré *narrativo*: este relato que comienza por «había» remite a todas las inauguraciones de relato. Una breve digresión aquí parece decir que el problema de la inauguración del discurso es un problema importante, que ha sido bien localizado y bien tratado, en el plano pragmático, por la retórica antigua y clásica: ésta dio reglas extremadamente precisas para comenzar el discurso. A mi juicio, estas reglas tienen que ver con el sentimiento de que hay una afasia nativa del hombre, que es difícil hablar, que tal vez no hay nada que decir y que, por consiguiente, es necesario todo un conjunto de protocolos y de reglas para encontrar *qué* decir: *invenire quid dicas*. La inauguración es una zona peligrosa del discurso: el comienzo de la palabra es un acto difícil; es la salida del silencio. En realidad, no hay razón para comenzar *aquí* mejor que *allá*. El lenguaje es una estructura infinita, y creo que este sentimiento del infinito del lenguaje es lo que está presente en todos los ritos de inauguración de la palabra. En las epopeyas muy antiguas, prehoméricas, el aedo, el recitante, al comenzar el relato decía: «Tomo la historia en ese punto...»; indicaba de esa manera que tenía conciencia de lo arbitrario de su corte; comenzar es cortar en infinito de manera arbitraria. Las inauguraciones del relato, pues, son importantes para estudiarlas, y esto no ha sido hecho aún. He propuesto muchas veces a estudiantes tomar como tema de tesis el estudio de las primeras frases de novelas: es un tema amplio y hermoso; nadie lo ha abordado aún, pero sé que ese trabajo se está haciendo en Alemania, donde ha habido incluso una publicación sobre los comienzos de novelas. Desde el punto de vista del análisis estructural sería apasionante saber cuáles son las informaciones implícitas contenidas en un inicio, ya que ese lugar del discurso no está precedido de ninguna información.

2. *«En Cesarea.» Hay aquí un código topográfico*, referente a la organización sistemática de los lugares en el discurso. En este código

www.esnips.com/web/Lalia

topográfico hay sin duda reglas de asociación (reglas de lo *verosímil*), hay una funcionalidad narrativa de los lugares: se encuentra aquí un paradigma, una oposición significativa *entre* Cesarea y Jope. Es preciso que la distancia entre las dos ciudades corresponda a una distancia de tiempo; problema típicamente estructural, puesto que es un problema de concordancia, de concomitancia, según cierta lógica, que por otra parte hay que investigar, pero que es a primera vista la lógica de lo *verosímil*. Este código topográfico se reencuentra *en otros* lugares del texto. El código topográfico es evidentemente un código cultural: Cesarea y Jope, esto implica cierto saber del lector, aun cuando se suponga que el lector posee naturalmente ese saber. Mucho más; si incluimos en la lengua del relato la manera en que nosotros, en nuestra situación de lectores modernos, recibimos el relato, detectamos todas las *connotaciones* orientales de la palabra «Cesarea», todo lo que nosotros ponemos en la palabra «Cesarea» porque la hemos *leído* después en Racine o en otros autores.

*Otra observación* referente al código topográfico: en el versículo 9 tenemos un rasgo de este código: «Pedro subió a la azotea.» La citación topográfica tiene aquí una función muy intensa en el interior del relato, porque justifica el hecho de que Pedro no esperaba la llegada de los enviados de Cornelio y que, por lo tanto, la advertencia del ángel es necesaria: «*He aquí hombres que te buscan.*» El rasgo topográfico se convierte en función narrativa. Aprovecho para plantear un problema importante del relato *literario*: el tema de la azotea es a la vez un término del código topográfico, es decir, del código cultural que remite a un hábitat donde hay casas con azotea, y un término de lo que llamaré el código accional, el código de las acciones, de las secuencias de acciones (aquí, la intervención del ángel); además, se podría muy bien vincular esta notación al campo simbólico, en la medida en que la azotea es un lugar elevado e implica por consiguiente un simbolismo ascensional, si la elevación está relacionada con otros términos del texto. Así, la señalización de la azotea corresponde a tres códigos diferentes, topográfico, accional y simbólico. Pero lo propio del relato, algo que es de alguna manera una de sus leyes fundamentales, es que los tres códigos están dados de una manera indecidible: no se puede decidir si hay un código predominante, y esta indecibilidad constituye, a mi juicio, el relato, porque define el trabajo [*perfomance*] del narrador. «Contar bien una historia», según la legibilidad clásica, es conseguir que no se pueda

www.esnips.com/web/Lalia

decidir entre dos o varios códigos, es proponer una especie de torniquete mediante el cual un código puede presentarse siempre como la coartada naturalista del otro. Dicho de otra manera, lo que es necesario para la historia, lo que se coloca bajo la instancia del discurso, parece determinado por lo real, por el referente, por la naturaleza.

3. *«Un hombre llamado Cornelio.»* Hay aquí un código que yo llamaría «onomástico», porque es el código de los nombres propios. Análisis recientes han puesto de manifiesto el problema del nombre propio, que por otra parte no había sido nunca verdaderamente planteado por la lingüística. Estos análisis son los de Jakobson, por una parte, y los de Lévi-Strauss, por otra, quien, en *Anthropologie structurale*[3] consagró un capítulo al problema de la clasificación de los nombres propios. En el nivel del texto, la investigación no llevará demasiado lejos, pero dentro de la perspectiva de una gramática del relato, el código onomástico es evidentemente muy importante.

4. *«Centurión de la cohorte llamada 'La Itálica'»*: aquí está, de manera trivial, el código *histórico*, que supone un saber histórico o, si se trata de un lector contemporáneo del referente, un conjunto de informaciones políticas, sociales, administrativas, etcétera. Es un código cultural.

5. *«Piadoso y temeroso de Dios con toda su casa, y que hacía muchas limosnas al pueblo, y oraba a Dios siempre.»* Hay aquí lo que yo llamo un código *sémico*. El sema, en lingüística, es una unidad de significado, no de significante. Llamo código sémico al conjunto de los significados de connotación, en el sentido corriente del término; la connotación puede ser caracterológica, si se lee el texto psicológicamente (se tendría entonces un significado caracterológico de Cornelio, que remitiría a su carácter psicológico) o solamente estructural, si se lee el texto anagógicamente, pues la categoría «temeroso de Dios» no tiene un valor psicológico, sino un valor propiamente relacional en la distribución de los participantes en el Evangelio, como ya dije.

6. Hay también un código *retórico* a este versículo, porque está construido sobre un esquema retórico, a saber: hay una proposición general, un significado: la piedad, que se subdivide en dos *«exempla»*, como decía la retórica clásica: las limosnas y la oración.

3. París, Plon, 1958 (Trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1987.)

www.esnips.com/web/Lalia

7. «*Este vio claramente en una visión...*» Tenemos aquí uno de los dos extremos de un código extremadamente importante, sobre el que volveré, y que denominó «el código *accional*», o código de las secuencias de acciones. La acción, aquí, es «ver en una visión». Retomaremos este problema más adelante.

8. «*Como a la novena hora del día...*» Es el código *cronológico*; en el texto hay muchas citaciones; haremos la misma observación que para el código topográfico: este código está relacionado con los problemas de la verosimilitud; el Evangelio regula el sincronismo de las dos visiones: el código cronológico tiene una importancia estructural, pues, desde el punto de vista del relato, las dos visiones tienen que coincidir. Para el estudio de la novela este código cronológico es evidentemente muy importante; hay que recordar, por otra parte, que Lévi-Strauss estudió la cronología como código, a propósito del problema de las fechas históricas.

9. «*Vio en una visión que un ángel de Dios entraba donde él estaba y le decía: Cornelio.*» Encuentro aquí la presencia de un código que llamaré según una clasificación de Jakobson, el código «*fático*» (de la palabra griega *phasis*, la palabra). Jakobson, en efecto, distinguió seis funciones del lenguaje, y entre ellas, la función fática o conjunto de los rasgos de enunciación mediante los cuales el hablante asegura, mantiene o renueva un contacto con el interlocutor. Son, pues, rasgos del lenguaje que no tienen contenido en cuanto mensaje, pero desempeñan un papel de interpelación renovada. (El mejor ejemplo es la palabra telefónica «¿Sí?», que no quiere decir nada, pero abre el contacto, y con mucha frecuencia lo mantiene: es un rasgo del código fático.) Los rasgos de interpelación proceden también de este código fático; es una especie de vocativo generalizado; posteriormente colocamos bajo este código una indicación como «esto» [la visión] tuvo lugar tres veces». Porque se puede interpretar la señalización como un rasgo de redundancia, de insistencia, de comunicación entre el ángel y Pedro, como entre el Espíritu y Pedro: rasgo de un código fático.

10. Es posible ver más adelante, en «el mantel que era bajado a la tierra» (v. 11), una citación del campo *simbólico* (prefiero decir «campo» y no «código»), a saber la ordenación de los significantes según un simbolismo ascensional. El sentido simbólico es evidentemente importante: el texto organiza, en el plano del relato y a través de una elaboración de significantes, la narración de una transgresión; y, si esta trans-

www.esnips.com/web/Lalia

gresión debe analizarse en términos simbólicos, es porque se trata de una transgresión vinculada con el cuerpo humano. Desde este punto de vista, es un texto notable, puesto que las dos transgresiones que se estudian y se certifican en el texto son ambas corporales. Se trata, por una parte, de la alimentación; por la otra, de la circuncisión. Y estas dos transgresiones propiamente corporales, por lo tanto simbólicas (en el sentido psicoanalítico del término), son explicadas conjuntamente por el texto, puesto que la transgresión alimentaria sirve de introducción o, si puede decirse así, de *exemplum* a la transgresión de la ley de exclusión mediante la circuncisión. Una descripción simbólica, por otra parte, no mantendría la jerarquía que acabo de plantear entre las dos transgresiones. Esta jerarquía lógica la proporciona la analogía del texto, es el sentido que el texto mismo ha querido dar a su relato; pero si se quisiera «interpretar» simbólicamente el texto, no habría que poner la transgresión alimentaria antes de la transgresión religiosa; habría que intentar saber qué *forma* general de transgresión hay detrás de la construcción anagógica del texto.

11. En cuanto al código *anagógico* del que acabo de hablar, es el sistema al que remiten todos los rasgos que enuncian precisamente *el* sentido del texto, porque el texto enuncia y anuncia aquí su propio sentido, lo que no siempre sucede. En el texto literario corriente no hay código anagógico: el texto no enuncia más que su sentido profundo, su sentido secreto, y precisamente porque no lo enuncia la crítica puede apoderarse de él. En muchos puntos, las citaciones provienen de este código anagógico, como por ejemplo cuando Pedro intenta explicarse a sí mismo qué puede significar la visión que acaba de tener; o bien la discusión de sentido, el apaciguamiento mediante el sentido en la comunidad de Jerusalén. El sentido anagógico, por consiguiente, es dado por el texto: es la integración de los incircuncisos en la Iglesia. Tal vez sería necesario vincular con este código todos los rasgos que hacen mención del problema de la hospitalidad: formarían parte también del código anagógico.

12. Un último código importante es el código *metalingüístico*: esta palabra designa un lenguaje que habla de otro lenguaje. Si, por ejemplo, escribo una gramática de la lengua francesa, hago metalenguaje, puesto que hablo un lenguaje (a saber, mi gramática) sobre una lengua que es el francés. El metalenguaje, pues, es un lenguaje que habla sobre otro lenguaje, o cuyo referente es un lenguaje o un discurso. Ahora bien; lo

www.esnips.com/web/Lalia

que aquí resulta interesante es que los episodios metalingüísticos son importantes y numerosos: se trata de los cuatro o cinco discursos de los que está hecho el texto. Un resumen es un episodio metalingüístico, un rasgo del código metalingüístico: hay un relato referente, un lenguaje referente: la visión de Cornelio, la visión de Pedro, las dos visiones, la historia de Cristo... he aquí cuatro relatos-referentes; además hay reiteraciones metalingüísticas, según destinatarios diferentes:

- los enviados resumen a Pedro la orden dada a Cornelio;
- Cornelio resume su visión a Pedro;
- Pedro resume su visión a Cornelio;
- Pedro resume las dos visiones a la comunidad de Jerusalén;
- por último, la historia de Cristo es resumida por Pedro a Cornelio.

Volveré sobre este código. Pero quisiera ahora hablar de otros dos códigos particulares o aislados en el texto.

2. *El código de las acciones*

Este código se refiere a la organización de las acciones llevadas a cabo o padecidas por los agentes presentes en la narración; es un código importante, porque cubre todo lo que, en un texto, nos parece propia e inmediatamente narrativo, a saber, la relación de *lo que sucede*, presentada ordinariamente según una lógica a la vez causal y temporal. Este nivel atrajo de inmediato la atención de los analistas. Propp estableció las grandes «funciones» del cuento popular, es decir, las acciones constantes, regulares que encontramos, con pocas variaciones, en casi todos los relatos del folklore ruso; su esquema, que postula la secuencia de unas treinta acciones, fue recogido y corregido por Lévi-Strauss, Greimas y Bremond. Puede decirse que actualmente la «lógica» de las acciones narrativas es concebida de muchas maneras, parecidas, pero sin embargo diferentes. Propp ve como alógica la secuencia de las acciones narrativas; se trata, para él, de una secuencia regular, pero sin contenido. Lévi-Strauss y Greimas postularon que era necesario dar a estas unidades una estructura paradigmática, y reconstruirlas como sucesión de oposiciones; aquí mismo, por ejemplo, la victoria inicial (de la letra) se opone a su derrota (final): un término intermedio las neutraliza temporalmente: el enfrentamiento. Bremond, por su parte, intentó reconstituir una lógica de las alternativas de las acciones: cada «situación» puede «resolverse» de una manera o de otra, y cada solución

www.esnips.com/web/Lalia

engendra una nueva alternativa. Personalmente me inclino hacia una especie de lógica cultural, que no deberá nada a ningún dato mental, aunque sea de nivel antropológico; para mí, las secuencias de acciones narrativas están revestidas de una apariencia lógica que proviene únicamente de lo *ya-escrito* ; en una palabra, del estereotipo.

Dicho esto, y cualquiera que sea la manera en que se las estructure, veamos como ejemplo dos secuencias de acciones presentes en nuestro texto.

*a.* Una secuencia elemental, con dos núcleos, del tipo *pregunta/ respuesta:* pregunta de Pedro a los enviados / respuesta de los enviados; demanda de explicación de Cornelio / respuesta de Cornelio. El mismo esquema puede complicarse sin perder su estructura: información perturbadora / demanda de aclaración formulada por la comunidad / explicación dada por Pedro / apaciguamiento de la comunidad. Observemos que tales secuencias resultan interesantes en la misma medida en que son triviales, porque su trivialidad misma testimonia que se trata de una construcción casi universal, o también, de una regla gramatical del relato.

*b.* Una secuencia desarrollada con muchos núcleos: es la *búsqueda* (de Pedro por los enviados de Cornelio): partir / buscar / llegar al lugar / preguntar / obtener / llevarse. Algunos de los términos son *sustituibles* (en otros relatos): *llevarse* puede en otros casos, ser reemplazado por *renunciar, abandonar,* etcétera.

Las secuencias de acciones, constituidas según una estructura lógico-temporal, se presentan en el hilo del relato según un orden complejo; dos términos de una misma secuencia pueden ser separados por la aparición de términos que pertenecen a otras secuencias; estos entrelazamientos de secuencias forman el *trenzado* del relato (no olvidemos que, etimológicamente, *texto* quiere decir tejido). Aquí el trenzado es relativamente simple: hay cierto *simplismo* del relato, y este simplismo tiende a la yuxtaposición pura y simple de las secuencias (no están intrincadas). Además, un término de una secuencia puede representar por sí mismo una subsecuencia (lo que los cibernéticos llaman un «bloque»); la secuencia del ángel comprende cuatro términos: entrar / ser visto / comunicar / salir; uno de esos cuatro términos, la comunicación, constituye una *orden* (un mandato) que se subdivide a su vez en términos secundarios (interpelar / preguntar / razón de la elección / contenido de la interpelación / ejecución); hay en cierto modo *procuración* de una se-

www.esnips.com/web/Lalia

cuencia de acciones por un término encargado de representarla en otra secuencia de acciones: *saludar / responder;* este fragmento de secuencia representa cierto sentido («también yo soy un hombre»).

Estas pocas indicaciones constituyen el esbozo de las operaciones analíticas a las que hay que someter el nivel accional de un relato. Tal análisis es a veces ingrato, porque las secuencias dan una impresión de *evidencia* y la detección parece fútil; por ello hay que tener siempre presente que esta misma futilidad, al constituir la *normalidad* de nuestros relatos, suscita el estudio de un fenómeno capital acerca del cual tenemos todavía pocas pistas: ¿porqué es *legible* tal relato? ¿Cuáles son las condiciones de la *legibilidad* de un texto? ¿Cuáles son los límites? ¿Cómo, por qué una historia puede aparecernos *dotada de sentido*? Frente a secuencias normales (como son las secuencias de nuestro relato) hay que pensar siempre en la posibilidad de secuencias lógicamente escandalosas, sea por extravagancia, sea por carencia de un término: de esta manera se dibuja la gramática de lo *legible*.

3. *El código metalingüístico*

La última cuestión que quiero extraer de este texto de los *Hechos* se refiere a lo que denomino «el código metalingüístico». Lo metalingüístico se produce, según dijimos, cuando un lenguaje habla de otro lenguaje. Es el caso del resumen, que es un acto metalingüístico, pues se trata de un discurso que tiene como referente otro discurso. Ahora bien, en nuestro texto hay cuatro resúmenes intertextuales, y además un resumen exterior al texto, puesto que remite al Evangelio íntegro, es decir, a la vida de Cristo:

—la visión de Cornelio es recogida, resumida, por los enviados de Cornelio a Pedro y por Cornelio mismo a Pedro;

—la visión de Pedro es resumida por Pedro a Cornelio;

—las dos visiones son resumidas por Pedro a la comunidad de Jerusalén;

—finalmente, la historia de Cristo es resumida, si se puede decir, por Pedro a Cornelio y a los amigos de Cornelio.

1. *El resumen.* Si frente a este texto yo hubiera adoptado una perspectiva de investigación general, lo clasificaría bajo la rúbrica de la cuestión del resumen, de la organización de la estructura metalingüística de los relatos. Lingüísticamente, el resumen es una citación sin su letra, una citación de contenido (no de forma), un enunciado que refiere a

www.esnips.com/web/Lalia

otro enunciado, pero cuya referencia, al no ser ya literal, implica un trabajo de estructuración. Lo interesante es que un resumen estructura un lenguaje anterior, que por lo demás está él mismo estructurado. El referente es aquí ya un *relato* (y no lo «real»): lo que Pedro resume a la comunidad de Jerusalén no es la realidad más que en apariencia; de hecho, es lo que hemos conocido ya por una especie de relato cero, que es el relato del ejecutor [*performateur*] del texto, a saber, según parece, Lucas. Por consiguiente, lo que nos interesará desde el punto de vista de la cuestión del resumen es comprender si existe verdaderamente un hiato entre el relato princeps, el relato cero, y su referente, materia supuestamente real del relato. ¿Hay verdaderamente una suerte de prerrelato, que sería la realidad, el referente absoluto; luego, un relato, que sería el de Lucas; luego, el relato de todos los participantes, numerándolos: relato 1, 2, 3, 4, etcétera? De hecho, entre el texto de los *Hechos*, es decir, entre el relato de Lucas y lo real supuesto, actualmente diríamos que hay sólo la relación de un *texto* con otro *texto*. Este es uno de los problemas capitales que se imponen quizá menos en la investigación que en los grupos preocupados por el compromiso de la escritura; se trata, de hecho, del problema del significado último: ¿posee un texto en cierto sentido un significante último? ¿Se llegará en algún momento limpiando al texto de sus estructuras, a un significado último que, en el caso de la novela realista, sería «la realidad»?

La investigación filosófica de Jacques Derrida recogió de una manera revolucionaria este problema del significado último, postulando que nunca hay, en el fondo, en el mundo, otra cosa que escritura de una escritura: una escritura remite siempre finalmente a otra escritura, y la prospección de los signos es de alguna manera infinita. Por consiguiente, describir los sistemas de sentido postulando un significado último es tomar partido contra la naturaleza misma del sentido. Esta reflexión no corresponde hoy ni a mi propósito ni a mi competencia; pero el dominio que les reúne hoy a ustedes aquí, a saber, la Escritura, es un dominio privilegiado para este problema, puesto que, teológicamente, es incuestionable que se postula un significado último: la definición metafísica o la definición semántica de la teología es postular el significado último; y como, por otra parte, la noción misma de escritura, el hecho de que la Biblia se llame «las Escrituras» nos orientaría hacia una comprensión más ambigua de los problemas, como, si en efecto, también teológicamente, la base, el princeps, fuera una escritura, y siempre una escritura.

www.esnips.com/web/Lalia

2. *La catálisis.* En todo caso, este problema del desligamiento de los significantes a través de los resúmenes que parecen proyectarse en espejos, los unos sobre los otros, es muy importante para una teoría moderna de la literatura. Nuestro texto es excepcionalmente denso en desligamientos, en resúmenes, que son escalonados como si asistiéramos a todo un juego de espejos. Hay aquí un problema estructural apasionante, que no ha sido bien estudiado todavía: en el problema de lo que se llama la *catálisis*: en un relato hay muchos planos de necesidad; los resúmenes muestran qué es lo que se puede suprimir o añadir: puesto que una historia se sostiene a través de un resumen, es posible «llenar» esa historia; de ahí el término de *catálisis*; puede decirse que la historia sin su resumen, la historia integral, es una especie de etapa catalítica de un estado resumido; hay una relación de relleno entre una estructura tenue y una estructura plena, y es interesante estudiar este movimiento, porque ilustra el juego de la escritura. Un relato, en cierto plano, es como una oración gramatical. No sé qué lingüista de Estados Unidos (Chomsky o alguien de su escuela) ha dicho esto, que filosóficamente es muy bello: «Nunca hablamos más de una sola oración, que sólo la muerte viene a interrumpir...» La escritura de la oración es tal que siempre es posible añadir palabras, epítetos, adjetivos, proposiciones subordinadas u otras principales, y jamás se altera la estructura de la oración. En el fondo, si actualmente se otorga tal importancia al lenguaje es porque el lenguaje, tal como se lo describe ahora, nos da el ejemplo de un objeto a la vez estructurado e infinito: en el lenguaje está la experiencia de una estructura *infinita* (en el sentido matemático de la palabra), cuyo ejemplo mismo es la oración gramatical: es posible llenar indefinidamente una oración, y si alguien detiene sus oraciones, si las cierra, cosa que ha sido siempre el gran problema de la retórica (como lo atestiguan las nociones de *período, de estructura*, que son operadores de cierre) es únicamente bajo la presión de contingencias, la limitación de la respiración o de la memoria, la fatiga, pero, jamás a causa de la estructura: ninguna ley estructural obliga a cerrar la oración, y es posible arbrirla indefinidamente desde el punto de vista estructural. El problema del resumen es el mismo, trasladado al nivel de plano narrativo. El resumen demuestra que una historia de alguna manera no tiene fin; se la puede llenar indefinidamente; entonces ¿por qué detenerse en ese momento? Este es uno de los problemas que el análisis del relato debería permitirnos abordar.

www.esnips.com/web/Lalia

3. *La estructura diagramática.* Por otra parte, en lo que se refiere a nuestro texto, la independencia mutua de los resúmenes y su multiplicidad (hay cinco resúmenes en un pequeño espacio del texto) implican que cada resumen tiene un circuito de destino nuevo. Dicho de otra manera, multiplicar los resúmenes significa multiplicar los destinos del mensaje. Este texto de los *Hechos*, estructuralmente, y yo diría que incluso, ingenua, fenomenológicamente, este texto aparece como el lugar privilegiado de una intensa multiplicación, difusión, diseminación, refracción de mensajes.

Una misma cosa puede decirse en cuatro planos sucesivos; por ejemplo, la orden del ángel a Cornelio se dice en cuanto orden dada, en tanto que orden ejecutada, en tanto que relato de esa ejecución y en tanto que resumen de relato de esta ejecución; y los destinatarios, evidentemente, se relevan: el Espíritu se la comunica a Pedro y a Cornelio, Pedro se la comunica a Cornelio, Cornelio se la comunica a Pedro, luego Pedro a la comunidad de Jerusalén, y finalmente a los lectores, que somos nosotros. Se ha dicho que la mayor parte de los relatos son relatos de búsqueda, relatos de investigación, en los cuales un sujeto desea o investiga un objeto (es el caso de los relatos de milagros). En mi opinión, y ésta es la originalidad estructural de este texto, su resorte no es la búsqueda, sino la comunicación, la «trans-misión»: los personajes del relato no son actores sino más bien agentes de transmisión, agentes de comunicación y de difusión. Esto es interesante: vemos de una manera concreta, y si puedo decirlo así, «técnica», que el texto presenta lo que yo llamaría una estructura *diagramática* con respecto a su contenido. Un diagrama es una analogía proporcional (lo que, por otra parte, es un pleonasmo, ya que analogía, en griego, quiere decir *proporción*); no es una copia figurativa (basta pensar en los diagramas en demografía, sociología, economía); es una forma que ha sido bien elucidada por Jakobson: en la actividad del lenguaje, el diagrama es importante, ya que en todo momento el lenguaje produce figuras diagramáticas: no puede copiar literalmente —según una *mimesis* completa— un contenido mediante una forma, porque no existe correspondencia común entre la forma lingüística y el contenido; pero lo que puede hacer es producir figuras diagramáticas; el ejemplo dado por Jakobson es célebre: el diagrama poético (porque la poesía es el lugar del diagrama) es el eslogan electoral del general Eisenhower, cuando era candidato a la presidencia: «*I like Ike*»; es un diagrama, pues la palabra *Ike* está ro-

www.esnips.com/web/Lalia

deada por el amor de la palabra *like*. Hay una relación diagramática entre la oración «*I like Ike*» y el contenido, a saber, que el general Eisenhower estaba rodeado por el amor de sus electores y electoras.

Una estructura diagramática la tenemos en nuestro texto, porque el contenido del texto —no somos nosotros los que lo inventamos, ya que, una vez más, tenemos que vérnoslas con un texto que yo llamaría anagógico, que da él mismo su sentido—, ese contenido, es la posibilidad de difusión del bautismo. Y el diagrama es la difusión del relato por multiplicación de los resúmenes: dicho de otra manera, hay una especie de refracción diagramática en torno de la noción de comunicación, ilimitada, vulgarizada. En el fondo, lo que el relato pone en acto diagramáticamente es esta idea de *ilimitado*. El hecho de que, en tan poco espacio, haya cuatro resúmenes del mismo episodio constituye una imagen diagramática del carácter ilimitado de la gracia. La teoría de este «no-límite» está dada por un relato que pone en acto el «no-límite» de lo resumido. En consecuencia, el «tema» del texto es la idea misma del mensaje; para el análisis estructural este texto tiene por «tema» el mensaje, es una puesta en práctica del lenguaje, de la comunicación; por lo demás, es un tema de Pentecostés (en el texto se hace una alusión). El tema es la comunicación y la difusión de los mensajes y de las lenguas. Estructuralmente, como se ha visto, el contenido de lo que Cornelio tiene que pedir a Pedro no es enunciado: el ángel no dice a Cornelio por qué tiene que mandar a buscar a Pedro. Y ahora aprehendemos el sentido estructural de aquella carencia de la que hablé inicialmente: es porque el mensaje es su forma misma, su destino. En el fondo, lo que Cornelio tiene que pedir a Pedro no es un verdadero contenido, es la comunicación con Pedro. El contenido del mensaje es, por consiguiente, el mensaje mismo: el destino del mensaje, a saber, los incircuncisos; he ahí el contenido mismo del mensaje.

Estas indicaciones parecerán sin duda *retrasadas* en relación al texto. Mi excusa es que el objetivo de la investigación no es la explicación, la interpretación de un texto, sino la interrogación de ese texto (entre otros) con miras a la reconstitución de una lengua general del relato. Puesto frente a la obligación de hablar de un texto, y de uno solo, no he podido ni hablar del análisis estructural del relato en general ni estructurar en detalle este texto: he intentado un compromiso, con todas las decepciones que esto puede acarrear; he llevado a cabo un trabajo de recensión parcial; he esbozado el protocolo estructural de un texto, mas para que

www.esnips.com/web/Lalia

este trabajo encuentre todo su sentido, habría que reunir este protocolo con otros, volcar este texto en el corpus inmenso de todos los relatos del mundo.

1969. En *Exégese et Herméneutique*,
Éditions du Seuil, 1971.

# La lucha con el ángel: análisis textual del *Génesis* 32.23-33*

*22 Y se levantó aquella noche, y tomó sus dos mujeres, y sus dos siervas, y*
*sus once hijos, y pasó el vado de Jaboc. 23 Los tomó, pues, e hizo pasar el*
*arroyo a ellos y a todo lo que tenía. 24 Así se quedó Jacob solo; y luchó con él*
*alguien hasta que rayaban el alba. 25 Y cuando vio que no podía con él, tocó*
*en el sitio del encaje de su muslo, y se descoyuntó el muslo de Jacob*
*mientras con él luchaba. 26 Y dijo: Déjame, porque raya el alba. Y Jacob le*
*respondió: No te dejaré, si no me bendices. 27 Y él le dijo: ¿Cuál es tu*
*nombre? Y él respondió: Jacob. 28 Y él le dijo: No se dirá más tu nombre*
*Jacob, sino Israel; porque has luchado con Dios y con los hombres, y has*
*vencido. 29 Entonces Jacob le preguntó, y dijo: Declárame ahora tu nombre.*
*Y él respondió: ¿Por qué me preguntas por mi nombre? Y lo bendijo allí. 30 Y*
*llamó Jacob el nombre de aquel lugar, Peniel; porque dijo: Vi a Dios cara a*
*cara, y fue librada mi alma. 31 Y cuando había pasado Peniel, le salió el sol;*
*y cojeaba de su cadera. 32 Por esto no comen los hijos de Israel, hasta hoy*
*día, del tendón que se contrajo, el cual está en el encaje del muslo; porque*
*tocó a Jacob este sitio de su muslo en el tendón que se contrajo.*

* Traducción de Casiodoro de Reina, *op. cit.*, con adaptaciones.

Las precisiones —o las precauciones— que servirían de introducción a nuestro análisis serán, en verdad, principalmente negativas. Ante todo, debo advertir que no expondré previamente los principios, las perspectivas y los problemas del análisis estructural del relato: éste no constituye, ciertamente, una ciencia, ni siquiera una disciplina (no se puede enseñar), pero dentro del cuadro de la semiología naciente es una investigación que comienza a ser bien conocida, hasta el punto de que se correría el riesgo de repetir cosas ya dichas si se expusieran los prolegómenos en cada nuevo análisis.[1] Y además, el análisis estructural que se presentará aquí no será muy puro; ciertamente, me referiré para lo esencial a los principios comunes a todos los semiólogos que se ocupan del relato, e incluso, para terminar, mostraré cómo nuestro pasaje se presta para un análisis estructural muy clásico, casi canónico; esta mirada ortodoxa (desde el punto de vista del análisis estructural del relato) estará tanto más justificada cuanto que tenemos que ocuparnos aquí de un relato mítico que ha podido acceder a la escritura (a las Escrituras) mediante una tradición oral; pero me permitiré a veces (y quizá continuamente, como apoyatura) orientar mi investigación hacia un análisis que me es más familiar, el análisis textual («textual» se dice aquí por referencia a la teoría actual del *texto*, que debe ser entendido como producción de significados y nunca como objeto filológico, detentador de la letra); este análisis textual intenta «ver» el texto en su diferencia, lo que no quiere decir en su individualidad inefable, porque esta diferencia está «tejida» en códigos conocidos; para ella, el texto está incluido en una red *abierta*, que es el infinito mismo del lenguaje, estructurado él mismo sin clausura; el análisis textual intenta decir no ya *de dónde* viene el texto (crítica histórica), ni siquiera *cómo* está hecho (análisis estructural), sino cómo se deshace, estalla, se disemina: por qué avenidas codificadas *se marcha*. Finalmente, una última precaución, llamada a prevenir toda decepción: no se tratará, en el trabajo que sigue, de una confrontación metodológica entre el análisis estructural o textual y la exégesis; yo no tendría ninguna competencia.[2] Me contentaré

1. Véase sobre este tema (y esto tiene vinculación con exégesis): Ronald Barthes, «L'analyse structurale du récit: à propos d'*Actes* 10-11»), *Exégèse et herméneutique*, París, 1971, págs. 181-204 (incluido en este volumen, pág. 281).

2. Deseo expresar mi gratitud a Jean Alexandre, cuya competencia exegética, lingüística, socio-histórica y amplitud de espíritu me han ayudado a com-

www.esnips.com/web/Lalia

con analizar el texto del *Génesis*, 32 (llamado tradicionalmente «lucha de Jacob con el ángel») como si me encontrara en el primer tiempo de una investigación (es efectivamente el caso): no es un «resultado» que yo expongo ni siquiera un «método» (sería demasiado ambicioso y supondría una visión «científica» del texto que no es la mía) sino simplemente una «manera de proceder»

1. *El análisis secuencial*

El análisis estructural comprende, en líneas generales, tres tipos —o tres objetos— de análisis, o, si se prefiere todavía implica tres tareas: 1) proceder al inventario y a la clasificación de los atributos «psicológicos», biográficos, caracterológicos y sociales, de los personajes que intervienen en el relato (edad, sexo, cualidades externas, situación social o poder, etcétera); estructuralmente, es la instancia de los *indicios* (señalizaciones de expresión variada hasta el finito, que sirven para transmitir un significado —por ejemplo, el «nerviosismo», la «gracia», la «potencia»—, que el análisis nombra en su metalenguaje, dando por entendido que el término metalingüístico puede muy bien no figurar directamente en el texto, el que nunca empleará «nerviosismo» o «gracia», etcétera: es el caso más común); si se establece una homología entre el relato y la oración (lingüística), el indicio corresponde al adjetivo, al *epíteto*, (que, no lo olvidemos, era una figura retórica): es lo que podría llamarse el *análisis indicial*; 2) proceder al inventario y a la clasificación de las *funciones* de los personajes: lo que hacen según el estatuto narrativo, su cualidad de sujeto de una acción constante: el enviador, el investigador, el enviado, etcétera; en el nivel de la oración esto correspondería al *participio presente* [francés]: es el *análisis actancial*, cuya teoría J. A. Greimas fue el primero en brindar; 3) proceder al inventario y la clasificación de las *acciones:* es éste el plano de los *verbos*; estas acciones narrativas se organizan, como se sabe, en secuencias, en sucesiones aparentemente ordenadas según un esquema pseudológico (se trata de una lógica puramente empírica, cultural, surgida de la experiencia, aunque sea atávica, no del razonamiento): es el *análisis secuencial.*

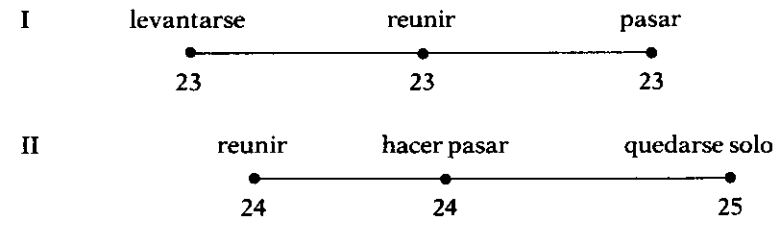
---

prender el texto analizado; muchas de sus ideas se encontrarán en este análisis; sólo el temor de haberlas deformado me impidió señalarlo en cada caso.

www.esnips.com/web/Lalia

Nuestro texto se presta (a decir verdad brevemente) al análisis indicial. La lucha escenificada puede ser leída como un indicio de la fuerza de Jacob (atestiguada en otros episodios de la gesta de este héroe); el indicio impulsa hacia un sentido anagógico, que es la fuerza (invencible) del elegido de Dios. El análisis actancial es igualmente posible; pero como nuestro texto está esencialmente compuesto de acciones aparentemente contingentes, es preferible proceder principalmente a un análisis secuencial (o accional) del episodio, sin perjuicio de añadir, para terminar, algunas observaciones sobre lo actancial. Dividiremos el texto (y pienso que no es forzar las cosas) en tres secuencias: 1. El paso; 2. La lucha; 3. Las nominaciones.

1. *El paso* (vv. 23-25). Presentemos de inmediato el esquema secuencial de este episodio; este esquema es doble, o por lo menos, si así se puede decir, «estrábico» (se verá dentro de un instante el interés en juego):



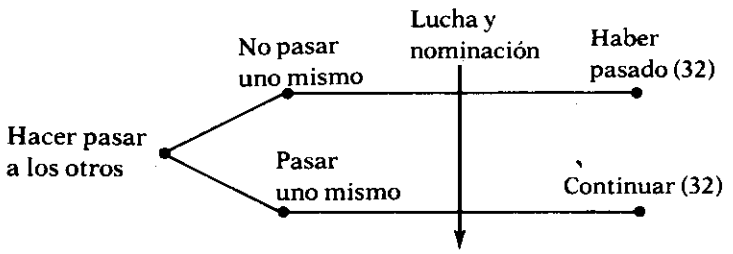

Observemos ante todo que, estructuralmente, *levantarse* es un simple *operador de principio*; podría decirse, en pocas palabras, que por «*levantarse*» hay que entender no solamente que Jacob se pone en movimiento, sino también que *el discurso se pone en marcha*; el comienzo de un relato, de un discurso, de un texto, es un lugar muy sensible: *¿dónde comenzar?* Hay que arrancar lo *dicho* a lo *no-dicho*: de ahí toda una retórica de los *marcadores* de principio. Sin embargo, lo más importante es que las dos secuencias (o subsecuencias) parecen en estado de redundancia (es tal vez algo usual en el discurso de aquel tiempo: se propone una información y se la repite; pero nuestra regla es la lectura, no la determinación

www.esnips.com/web/Lalia

histórica, filológica, del texto: no leemos el texto en su «verdad», sino en su «producción», que no es su «determinación»); paradójicamente, por otra parte (pues la redundancia sirve de ordinario para homogeneizar, aclarar y asegurar un mensaje), cuando lo leemos después de dos mil años de racionalismo aristotélico (ya que Aristóteles es el principal teórico del relato clásico), la redundancia de las dos subsecuencias genera un frotamiento, un rechinamiento de la legibilidad. El esquema secuencial puede, en efecto, leerse de dos maneras: *a)* Jacob pasa él mismo el vado —después de haber llevado a cabo varias idas y vueltas—, y combate por consiguiente en la orilla izquierda del arroyo (él viene del Norte), *después de haber pasado definitivamente;* en este caso, *hacer pasar* se lee: *pasar uno mismo; b)* Jacob hace pasar, pero no pasa él mismo; combate en la orilla derecha del Jaboc *antes de pasar*, en situación de retaguardia. No busquemos la interpretación *verdadera* (quizá nuestra vacilación parecerá ridícula a los exegetas); llevemos a cabo más bien dos presiones diferentes de legibilidad: *a)* si Jacob se queda solo *antes* de haber atravesado el Jaboc, nos vemos impulsados hacia una lectura «folclorista» del episodio; la referencia mítica, en efecto, es aquí abrumadora. Esta quiere que se le imponga al héroe una prueba de lucha (por ejemplo, con un dragón o con el espíritu del río) *antes* de que atraviese el obstáculo, es decir, *para que*, habiendo resultado victorioso, pueda atravesarlo; *b)* si, por el contrario, Jacob, después de haber pasado (él y su tribu), se queda solo en el lado correcto del arroyo (el del país al cual quiere ir), el paso carece de finalidad estructural; en cambio, adquiere una finalidad religiosa: si Jacob está solo, no es ya para preparar y realizar el paso, es para *marcarse* mediante la soledad (es el conocido apartamiento del elegido de Dios). Una circunstancia histórica contribuye a aumentar la indecibilidad de las dos interpretaciones: se trata, para Jacob, de volver a su casa, de entrar en la tierra de Canaán: el paso del Jordán se comprendería entonces mejor que el paso del Jaboc; nos encontramos, en resumen, frente al paso de un lugar neutro; este paso es «fuerte» si Jacob tiene que conquistarlo imponiéndose al genio del lugar; es indiferente si lo que importa es la soledad, la marca de Jacob; pero quizá tenemos aquí el indicio mezclado de ambas historias, o por lo menos de dos instancias narrativas: una, más «arcaica» (en el simple sentido estilístico del término) hace del paso mismo una prueba; la otra, más «realista» infunde un aire «geográfico» al viaje de Jacob mencionando los lugares que atraviesa (sin otorgarles valor mítico).

www.esnips.com/web/Lalia

Si se revierte sobre esta doble secuencia lo que pasa a continuación, a saber, la lucha y la nominación, la doble lectura prosigue, coherente hasta el final, en cada una de las dos versiones; volvamos a recordar el diagrama:



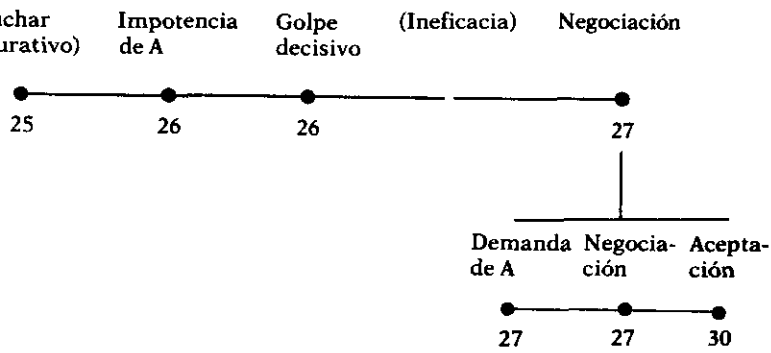

Si la lucha separa el «no pasar» y el «haber pasado» (lectura folclorizante, mítica), la mutación de los nombres corresponde al propósito mismo de toda una saga etimológica; si, por el contrario, la lucha no es más que una detención entre una posición de inmovilidad (de meditación, de elección) y un movimiento de marcha, la mutación del nombre tiene valor de renacimiento espiritual (de «bautismo»). Se puede resumir todo esto diciendo que, en este primer episodio, hay legibilidad secuencial pero ambigüedad cultural. El teólogo sufrirá sin duda por esta indecisión; el exegeta la reconocerá, deseando que algún elemento, fáctico o argumentativo, le permita hacerla cesar; el analista textual —hay que decirlo—, si he de juzgar por mi propia impresión, paladeará esta especie de *fricción* entre dos inteligibles.

2. *La lucha* (vv. 25-30). Nos es necesario aquí nuevamente, para este segundo episodio, partir de una dificultad (no digo: una duda) de legibilidad (se sabe que el análisis textual está fundado sobre la *lectura* más que sobre la estructura objetiva del texto, que incumbe más al análisis estructural). Esta dificultad tiene que ver con el carácter intercambiable de los pronombres que remiten a los participantes en la lucha: estilo que un purista calificaría de *enrevesado*, pero cuya imprecisión no perturbaba sin duda la sintaxis hebrea. ¿Quién es «alguien»? Quedándonos en el nive del v. 26, ¿es «alguien» el que no logra dominar a Jacob o es Jacob el que no puede dominar a «alguien»? El «él» de «no podía con él» (26), ¿es el mismo que el «él» de «él dijo» (27)? Sin duda, todo termina por aclararse, pero hace falta de alguna manera un razonamiento retroac-

www.esnips.com/web/Lalia

tivo, de tipo silogístico: Tú has vencido a Dios. Pero el que te habla es aquel al que venciste. Por consiguiente el que te habla es Dios. La identificación de los participantes es oblicua, la legibilidad está *desviada* (de ahí los comentarios que rozan con el contrasentido, éste, por ejemplo: «El lucha con el angel del Señor y, derribado, obtiene la certidumbre de que Dios está con él»).

Estructuralmente, este anfibología, aun cuando se aclara por lo que sigue, no es insignificante; no es, a nuestro juicio (que, lo repito, es un juicio de lector actual), una simple dificultad de expresión debida a un estilo rudo, arcaizante; está ligada a una estructura paradójica de la lucha (paradójica en relación al estereotipo de los combates míticos). Para apreciar bien la paradoja en su elegancia estructural, imaginemos por un instante una lectura «endoxal» (y ya no paradójica) del episodio: A lucha contra B, pero no logra dominarlo; para lograr la victoria cueste lo que cueste, A recurre entonces a una técnica excepcional, ya se trate de un golpe bajo, pero leal, que no va más allá de ser un golpe prohibido, como el *manchette* en el combate de *catch*, ya sea que este golpe, aun siendo correcto, suponga una ciencia secreta, un «truco» (es el «golpe» de Jarnac); tal golpe, llamado en general «decisivo» *en la lógica misma del relato*, logra la victoria del que lo asesta: la marca cuyo objeto es, estructuralmente, este golpe no puede conciliarse con su ineficacia: *tiene*, por coherencia con la divinidad del relato, que dar resultado. Pero aquí lo que sucede es lo contrario: fracasa el golpe decisivo; A, que lo ha asestado, no es vencedor: es la paradoja estructural. La secuencia adquiere entonces un curso inesperado:




www.esnips.com/web/Lalia

Se observará que A (poco importa, desde el punto de vista de la estructura, que sea *alguien, un hombre, Dios, o el ángel*) no es propiamente vencido, sino *bloqueado*; para que el bloqueo sea presentado como una derrota, hace falta la adición de un límite de tiempo: es el amanecer («porque raya el alba», 26); esta notación recoge el v. 24 («hasta que rayaba el alba»), pero esta vez dentro del marco explícito de una estructura mítica: el tema del combate nocturno está estructuralmente justificado por el hecho de que, en cierto momento, anticipadamente previsto (como lo es el alba y el descanso en un combate de boxeo), las reglas de la lucha dejarán de ser válidas: cesará el juego estructural, el juego sobrenatural también (los «demonios» se retiran al alba»). Esto muestra que es un combate «regular» dentro del cual la secuencia instala una legibilidad inesperada, una sopresa lógica: el poseedor de la ciencia, el secreto, la especialidad del golpe es, a pesar de ello, vencido. Dicho de otra manera, la secuencia misma, por más puramente accional, puramente anecdótica que sea, tiene por función *desequilibrar* a los participantes de la lucha, y esto no sólo por la victoria inesperada del uno sobre el otro, sino principalmente (observemos bien la delicadeza *formal* de esta sorpresa) por el carácter *ilógico, invertido,* de esta victoria; dicho de otra manera (y encontramos aquí un término eminentemente estructural, bien conocido por los lingüistas), la lucha, tal como se invierte en su desarrollo inesperado, *marca* a uno de los combatienetes: el más débil vence al más fuerte, *a cambio de lo cual* queda marcado (en el muslo).

Es aceptable (pero entonces salimos un poco del puro análisis estructural y nos acercamos al análisis textual, que es la visión *sin barreras* de los sentidos) rellenar este esquema de la marca (del desequilibrio) con contenidos de tipo etnológico. El sentido estructural del episodio, recordémoslo una vez más, es el siguiente: una situación de equilibrio (la lucha en su comienzo) —esta situación es necesaria para cualquier marcación: la ascética ignaciana, por ejemplo, tiene por función instalar la *indiferencia* de la voluntad que permite la marca divina, la opción, la elección— es pertubada por la victoria indebida de uno de los participantes: hay inversión de la marca, hay contra-marca. Remitámonos ahora a la configuración familiar: tradicionalmente, la línea de los hermanos está, en principio, equilibrada (están situados todos en el mismo nivel en relación con los progenitores); la equigenitura es desequilibrada normalmente por el derecho de primogenitura: el primogénito queda marcado; ahora bien, en la historia de Jacob hay inversión de

www.esnips.com/web/Lalia

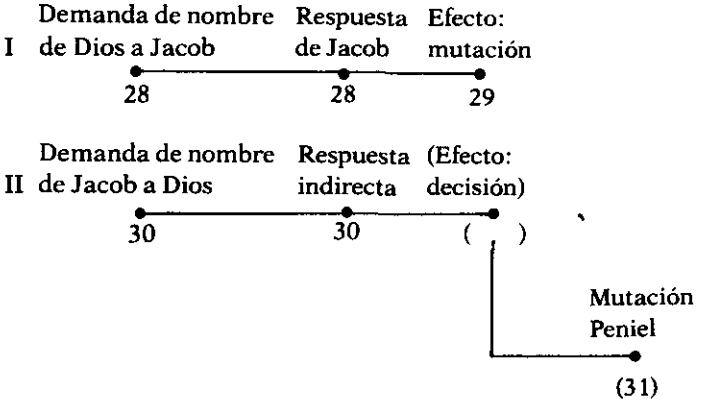
la marca, hay contramarca: el menor suplanta al mayor (*Gén.*27.36), «le pone la zancadilla», para hacer retroceder el tiempo: es el menor, Jacob, el que se marca a sí mismo. Al hacerse marcar Jacob en su lucha con Dios, es posible decir, en un sentido, que A (Dios) es el sustituto del hermano mayor, que se hace vencer una vez más por el menor: el conflicto con Esaú es *desplazado* (todo signo es un *desplazamiento*: si la lucha con el ángel es «simbólica», es porque ha desplazado alguna cosa). El comentario —para el cual no estoy lo suficientemente dotado— tendría sin duda que ampliar aquí la interpretación de esta *inversión de marca*: colocándola ya sea en un campo socio-económico —Esaú es el epónimo de los edomitas; había lazos económicos entre los edomitas y los israelitas: ¿se ha simbolizado quizás aquí una inversión de la alianza, la aparición de una nueva línea de intereses?—, ya en el campo simbólico (en el sentido psicoanalítico): el Antiguo Testamento parece ser el mundo ni tanto de los padres como de los hermanos enemigos: los mayores son desposeídos en beneficio de los menores; Freud había señalado en el mito de los hermanos enemigos el tema narcisista de la *diferencia mínima*: el golpe en la cadera, en ese delgado tendón, ¿no és acaso *una diferencia mínima*? Sea lo que fuere, Dios, en este universo, marca a los hermanos menores, obra contra natura: su función (estructural) es constituir un *contramarcador*.

Para terminar con este episodio, muy rico, de la lucha, de la marca, querría hacer una observación [*remarque*] propia de semiólogo. Acabamos de ver que en el binario de los hermanos el menor es marcado a la vez por la inversión de la relación de fuerzas y por un signo corporal (lo que no deja de recordar a Edipo, el de los pies hinchados, el cojo). Pero la marca es creadora de sentido; en la representación fonológica del lenguaje la «igualdad» del paradigma queda desequilibrada en favor de un elemento marcado mediante la presencia de un rasgo que está ausente en su término correlativo y oposicional: al marcar a Jacob (Israel), Dios (o el relato) permite un desarrollo anagógico del sentido: crea las condiciones formales de funcionamiento de una «lengua» nueva, cuyo «mensaje» es la elección de Israel, Dios es un *logothetès*, Jacob es aquí un «morfema» de la nueva lengua.

3. *Las nominaciones o las mutaciones* (vv. 28-33). La última secuencia tiene por objeto el cambio de nombres, es decir, la promoción de nuevos status, de nuevos poderes; la nominación está ligada evidentemente a la bendición: bendecir (recibir los respetos de un suplicante de

www.esnips.com/web/Lalia

rodillas) y nombrar son actos propios de un señor feudal. Hay dos denominaciones:




La mutación recae sobre los nombres: pero, de hecho, el episodio en su totalidad funciona como la creación de una huella múltiple: en el cuerpo de Jacob, en el estatuto de los hermanos, en el nombre de Jacob, en la alimentación (creación de un tabú alimentario: la historia en su integridad puede ser interpretada también, *a mínimo*, como la fundación mítica de un tabú). Las tres secuencias que hemos analizado son homológicas: en los tres casos se trata de un *paso*: del lugar, de la línea de parentesco, del nombre, del rito alimentario: todo está muy cerca de una actividad del lenguaje, de una transgresión de las reglas del sentido.

Tal es el análisis secuencial (o accional) de nuestro episodio. Hemos intentado, como se ha visto, permanecer siempre en el nivel de la estructura, es decir, de la correlación sistemática de los términos que denotan una acción; si hemos mencionado ocasionalmente posibles sentidos, no ha sido para discutir la probabilidad de esos sentidos, sino más bien para mostrar cómo la estructura «disemina» contenidos, de los que cada lectura puede hacerse cargo. Nuestro objeto no es el documento filológico o histórico, detentador de una verdad que hay que encontrar, sino el volumen, la *significancia* del texto.

2. *El análisis estructural*

Dado que el análisis estructural del relato está ya en parte constituido (por Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Bremond), querría, para termi-

www.esnips.com/web/Lalia

nar —borrándome más— confrontar nuestro texto con dos prácticas de análisis estructural, para mostrar el interés de estas prácticas, por más que mi trabajo se oriente de una manera algo diferente:[3] el análisis actancial de Greimas y el análisis funcional de Propp.

1. *Análisis actancial.* El tablero actancial concebido por Greimas[4] —el cual, a decir del autor mismo, hay que usar con prudencia y flexibilidad— reparte los personajes, los actores de un relato, en seis clases formales de actantes, definidos por lo que hacen de acuerdo a su estatuto y no por lo que hacen psicológicamente (el actante puede reunir varios personajes, pero también un solo personaje puede reunir varios actantes; puede estar también representado por una entidad inanimada). La lucha con el ángel constituye un episodio bien conocido de los relatos míticos: el paso del obstáculo, la prueba. En el nivel de este episodio (pues en lo referente a la totalidad de la gesta de Jacob sería diferente), los actantes «se llenan» de la manera siguiente): Jacob es el *sujeto* (sujeto de la demanda, de la búsqueda, de la acción); el *objeto* (de la misma demanda, búsqueda, acción) es el paso del lugar guardado, defendido, del Jaboc; el *destinatario*, el que pone en circulación el trofeo de la búsqueda (a saber, el paso del arroyo) es evidentemente Dios; el *destinatario* es asimismo Jacob (dos actantes están presentes aquí bajo la misma figura); el oponente (aquel o aquellos que obstaculizan al sujeto en su búsqueda) es Dios mismo (es él quien, míticamente, guarda, el paso); el *ayudante* (aquel o aquellos que ayudan al sujeto) es Jacob, que se ayuda a sí mismo con su propia fuerza legendaria (rasgo inicial, como hemos visto).

Se ve inmediatamente la paradoja, o por lo menos el carácter anómico de la fórmula: que el sujeto se confunda con el destinatario es trivial; que el sujeto sea su propio ayudante es más raro; esto se produce ordinariamente en los relatos, las novelas «voluntaristas»; pero que el destinatario sea el oponente, esto es muy raro; no hay más que un tipo de relato que pueda poner en escena esta fórmula paradójica; los relatos

3. Mi trabajo sobre el cuento de Balzac, *Sarrasine, S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970 (Colección «Points», 1976), pertenece más al análisis textual que al análisis estructural.

4. Véase sobre todo A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1966 (Trad. cast.: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976 [2]); y *Du sens*, París, Editions du Seuil, 1970. (Trad. cast.: *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973.)

www.esnips.com/web/Lalia

que refieren un chantaje; en verdad, si el oponente no fuera más que el detentador (provisional) del trofeo, no habría aquí nada de extraordinario: es el papel del oponente defender la propiedad del objeto que el héroe quiere conquistar (así sucede con el dragón que custodia un paso); pero aquí, como en todo chantaje, Dios, al mismo tiempo que guarda el arroyo, dispensa la marca, el privilegio. Como se ve, la fórmula actancial de nuestro texto dista mucho de ser pacificadora: estructuralmente es muy audaz, lo que se corresponde bien con el «escándalo» representado por la derrota de Dios.

2. *Análisis funcional.* Como se sabe, Propp, fue el primero [5] que estableció la estructura del cuento popular distribuyendo en él las *funciones* [6] o actos narrativos; las funciones, según Propp, son elementos estables, su número es limitado (unas treinta), su encadenamiento es siempre idéntico, aun cuando algunas funciones están ausentes a veces de tal o cual relato. Ahora bien, sucede —como se verá de inmediato— que nuestro texto se ajusta de una manera perfecta a una parte del esquema funcional que Propp sacó a la luz: este autor no habría podido imaginar aplicación más convincente de su descubrimiento.

En una sección preparatoria del cuento popular (tal como lo analizó Propp) se produce obligatoriamente una ausencia del héroe, y esto es lo que sucede en la gesta de Jacob: Isaac envía a Jacob a su país, a casa de Labán (*Gén.* 28, 2 y 5). Nuestro episodio comienza verdaderamente en el número 15 de las funciones narrativas de Propp, haremos, pues el código de la manera siguiente, poniendo de manifiesto a la vez el impresionante paralelismo del esquema de Propp y del relato del *Génesis:*

| *Propp y el cuento popular* | *Génesis* |
|---|---|
| 15. Traslado de un lugar a otro (por aves, caballos, naves, etcétera). | Partiendo del Norte, de entre los arameos, de casa de Labán, Jacob |

5. V. Propp, *Morphologie du conte*, París, Editions du Seuil, colección «Points» 1970. (trad. cast.: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981 [5]).

6. La palabra «función» es, lamentablemente, siempre ambigua: la hemos empleado al comienzo para definir el análisis actancial que juzga al personaje por su papel en la acción (lo que es efectivamente su «función»); en la terminología de Propp hay desplazamiento del personaje sobre la acción misma, aprehendida en tanto conectada con sus vecinas.

www.esnips.com/web/Lalia

| | |
|---|---|
| | se desplaza para volver a su país, a casa de su padre (29.1, Jacob se pone en marcha). |
| 16. Combate del malvado con el héroe. | Es nuestra secuencia de la lucha (32.25-28). |
| 17. Marcación del héroe (se trata en general de una marca en el cuerpo, poero en otros casos es solamente el regalo de una joya, un anillo). | Jacob es marcado en el muslo (32.26-33). |
| 28. Victoria del héroe, derrota del malvado. | Victoria de Jacob (32.27). |
| 19. Liquidación del infortunio o de la carencia: el infortunio o la carencia había sido planteado en la ausencia inicial del héroe: esta ausencia es borrada. | Tras haber logrado pasar el Peniel (32.32), Jacob llega a Siquem, en Canaán (33.18). |

Hay otros puntos de paralelismo. En la función 14 de Propp, el héroe recibe un objeto mágico, para Jacob este talismán es sin duda la bendición que arranca por sorpresa a su padre ciego (*Gén.* 27). Por otra parte, la función 29 pone en escena la transfiguración del héroe (por ejemplo, la bestia se transforma en un hermoso señor); esta transfiguración parece estar presente en el cambio del nombre (*Gén.* 32.29) y el renacimiento que ella implica. Sin duda, el tratamiento narrativo imprime a Dios el papel del malvado (su papel estructural, no se trata aquí de un papel psicológico): ello se debe a que en el episodio del *Génesis* se deja leer un verdadero estereotipo del cuento popular: el difícil paso de un vado custodiado por un genio hostil. Otra semejanza con el cuento es que en ambos casos las motivaciones de los personajes (su razón para actuar) no se señalan: la elipsis de las señalizaciones no es un rasgo estilístico, sino un rasgo estructural, pertinente, de la narración. El análisis estructural, en el sentido estricto del término, deduciría, pues, con fuertes argumentos, que la lucha con el ángel es un verdadero cuento de hadas,

www.esnips.com/web/Lalia

ya que, según Propp, todos los cuentos de hadas pertenecen a la misma estructura: la descrita por él.

Como se ve, la explotación estructural del episodio sería muy posible: incluso se impone. Diré, de todas maneras, para terminar, que lo que más me interesa en este pasaje célebre no es el modelo «folclorista», sino los frotamientos, las rupturas, las discontinuidades de legibilidad, la yuxtaposición de entidades narrativas que escapan un poco a una articulación lógica explícita: nos encontramos aquí (o tal es por lo menos para mí el sabor de la lectura) como una especie de *montaje metonímico*: los temas (pasaje, lucha, nominación, rito alimentario) están *combinados*, y no «desarrollados». Este carácter abrupto, asindético del relato, esta bien enunciado por Oseas (12.4): «Desde el seno de su madre suplantó a su hermano; en su vigor, luchó con el ángel y lo venció.» La lógica metonímica es, como sabemos, la del inconsciente. Quizás por este lado es por donde habría que proseguir la investigación, es decir, —lo repito—, la *lectura* del texto, su diseminación, no su verdad. Es cierto que en tal caso se corre el riesgo de debilitar el alcance económico-histórico del episodio (que existe, ciertamente, en el nivel de los intercambios entre tribus y de los problemas del poder); pero también refuerza la explosión simbólica del texto (que no es forzosamente de orden religioso). El problema, por lo menos el que yo me planteo, es, en efecto, no llegar a reducir el Texto a un significado, cualquiera que sea (histórico, económico, folclórico o kerigmático) sino a mantener abierta su significancia.

En *Analyse structurale et exégèse biblique*, 1972
© Labor et fides, Ginebra, Suiza

www.esnips.com/web/Lalia

# Análisis textual de un cuento de Edgar Poe

## El análisis textual

El análisis estructural del relato se encuentra actualmente en plena elaboración. Todas las investigaciones tienen un mismo origen científico: la semiología o ciencia de las significaciones; pero acusan ya entre sí (y esto es bueno) divergencias según la mirada crítica que cada una de ellas haga recaer sobre el estatuto científico de la semiología, es decir, sobre su propio discurso. Estas divergencias (constructivas) pueden unificarse bajo dos grandes tendencias: según la primera, el análisis, frente a la totalidad de los relatos del mundo, intenta establecer un *modelo narrativo*, evidentemente formal, una estructura o una gramática del relato, a partir de las cuales (una vez encontradas) cada relato particular será analizado en términos de apartamientos; según la segunda tendencia, el relato está inmediatamente subsumido (por lo menos cuando se presta a ello) bajo la noción de «texto», proceso de significaciones en operación, en una palabra, *significancia* (volveremos sobre este término) que se observa no como un producto terminado, clausurado, sino como una producción en plena elaboración, «ramificada», sobre otros textos, otros códigos (es la *intertextualidad*), articu-

www.esnips.com/web/Lalia

lada de esta manera sobre la sociedad, la Historia, no siguiendo caminos deterministas sino citacionales. Es necesario, por consiguiente, de alguna manera, distinguir entre *análisis estructural y análisis textual*,[1] sin que se pretenda aquí declararlos antagónicos: el análisis estructural propiamente dicho se aplica sobre todo al relato oral (al mito); el análisis textual, que intentaremos practicar en las páginas siguientes, se aplica exclusivamente al relato escrito.

El análisis textual no intenta *describir* la escritura de una obra; no se trata de registrar una estructura, sino más bien de producir una estructuración móvil del texto (estructuración que se desplaza de lector en lector a todo lo largo de la Historia), de permanecer en el volumen significante de la obra, en su *significancia*. El análisis textual no trata de averiguar mediante qué está determinado el texto (engarzado como término de una causalidad), sino más bien cómo estalla y se dispersa. Tomaremos, pues, un texto narrativo, un relato, y lo leeremos, todo lo lentamente que sea necesario, deteniéndonos con tanta frecuencia como sea necesario (el *desahogo* es una dimensión capital de nuestro trabajo), intentando descubrir y clasificar *sin rigor* no todos los sentidos del texto (esto sería imposible, porque el texto está abierto al infinito: ningún lector, ningún sujeto, ninguna ciencia puede detener el texto), sino las formas, los códigos, según los cuales los sentidos son posibles. Buscaremos las *avenidas* del texto. Nuestro objetivo no es encontrar *el* sentido, ni siquiera *un* sentido del texto, y nuestro trabajo no se emparenta con una crítica literaria de tipo hermeneútico (que intenta interpretar el texto según la verdad que cree que está oculta en él), como son, por ejemplo, la crítica marxista y la crítica psicoanalítica. Nuestro objetivo es llegar a concebir, a imaginar, a vivir lo plural del texto, la apertura de su significancia. La puesta en juego de este trabajo no se limita, por consiguiente, al tratamiento universitario del texto (aunque sea abiertamente metodológico), ni siquiera a la literatura en general; se refiere a una teoría, una práctica, una opción, que se encuentran apresadas en el combate de los hombres y de los signos.

Para proceder el análisis estructural de un relato, seguiremos un cierto número de disposiciones operativas (hablamos de reglas rudimentarias de manipulación, más que de principios metodológicos; la

1. He intentado el análisis textual de un relato entero (lo que sería imposible aquí por razones de lugar) en mi libro S/Z (París, Editions du Seuil, 1970; (Colección «Points», 1976.) (Trad. cast.: S/Z, Madrid, Siglo XXI, 1980.)

www.esnips.com/web/Lalia

palabra sería demasiado ambiciosa y sobre todo ideológicamente discutible, en la medida en que el «método» postula muy frecuentemente un resultado positivista). Reduciremos estas disposiciones a cuatro medidas expuestas sumariamente, prefiriendo dejar fluir la teoría en el análisis del texto mismo. Diremos, por el momento, tan sólo lo que es necesario para *comenzar* lo más rápidamente posible el análisis del cuento que hemos elegido.

1. Dividiremos el texto que propongo para nuestro estudio en segmentos continuos y en general muy cortos (una oración, un fragmento de oración, a lo sumo un grupo de tres o cuatro oraciones); numeraremos estos fragmentos a partir de 1 (en una docena de páginas hay 150 segmentos). Estos segmentos son unidades de lectura, por lo cual he propuesto llamarlos «*lexias*».[2] Una lexia es evidentemente un significante textual; pero como nuestro objetivo no es aquí observar significantes (nuestro trabajo no es estilístico), sino sentidos, la segmentación no ha estado fundamentada teóricamente (al situarnos en el *discurso* y no en la *lengua* no podemos esperar una homología fácil de percibir entre el significante y el significado; no sabemos cómo el uno corresponde al otro, y por consiguiente tenemos que aceptar descomponer el significante sin ser guiados por la segmentación subyacente del significado). En resumen; la fragmentación del texto narrativo en lexias es puramente empírica, dictada por una preocupación por la comodidad: la lexia es un producto arbitrario, simplemente un segmento en cuyo interior se observa el reparto de los sentidos; es lo que los cirujanos llaman un campo operatorio; la lexia útil es aquella en la que no entran más que uno, dos o tres sentidos (superpuestos en el *volumen* del trozo de texto).

2. En cada lexia, observaremos los sentidos que en ella se suscitan. Por «sentidos» no entenderemos, por supuesto, los sentidos de las palabras tales como el diccionario y la gramática, en una palabra el conocimiento de la lengua francesa, darían cuenta de ellos. Nos referimos a las *connotaciones* de la lexia, los sentidos segundos. Estos sentidos connotativos pueden ser *asociaciones* (por ejemplo, la descripción física de un personaje, extendida a lo largo de varias oraciones, puede no tener más que un significado de connotación, que es el «nerviosismo» de ese personaje,

2. Para un análisis más estricto de la noción de *lexia*, como también para las disposiciones operativas que siguen a continuación, me veo obigado a remitir a S/Z, *op, cit,* (Trad. cast.: S/Z, *l.cit.*)

www.esnips.com/web/Lalia

aun cuando la palabra no figure en el plano de la denotación); pueden también ser *relaciones*, resultar de la puesta en relación de dos lugares, muy alejados a veces, del texto (una acción comenzada aquí puede completarse, terminar allá abajo, mucho más lejos). Nuestras lexias serán, si me es lícito decirlo, filtros, lo más finos posible, mediante los cuales «descremaremos» los sentidos, las connotaciones.

3. Nuestro análisis será progresivo; recorreremos paso a paso la longitud del texto, por lo menos postulativamente, ya que, por razones de espacio, no podremos presentar aquí más que dos fragmentos de análisis. Esto significa que no nos propondremos aislar las grandes masas (retóricas) del texto; no construiremos un plan del texto ni buscaremos su temática; en una palabra, no haremos una *explicación* del texto, salvo que se dé a la palabra «explicación» su sentido etimológico, en la medida en que *desplegaremos* el texto, los pliegues del texto. Centraremos nuestro análisis en el trámite mismo de la *lectura*; simplemente, esta lectura será filmada en *cámara lenta*. Esta manera de proceder es teóricamente importante: significa que no intentamos reconstituir la estructura del texto, sino seguir su estructuración, y que consideramos la estructuración de la lectura más importante que la de la composición (noción retórica y clásica).

4. Por último, no nos preocuparemos excesivamente si, en nuestra relación, nos «olvidamos» sentidos. El olvido de sentidos forma parte de la lectura; lo que nos importa es mostrar *puntos de partida* de sentido, no de llegada (en el fondo, el sentido, ¿es otra cosa que una partida?). Lo que funda el texto no es una estructura interna, cerrada, contabilizable, sino la *desembocadura* del texto en otros textos, otros códigos, otros signos: lo que hace al texto es lo intertextual. Comenzamos a entrever (por otras ciencias) que la investigación tiene que familiarizarse poco a poco con la conjunción de dos ideas que durante mucho tiempo han pasado por contradictorias: la idea de estructura y la idea de infinito combinatorio; la conciliación de estas dos postulaciones se nos impone ahora porque el lenguaje, que comenzamos a conocer mejor, es a la vez infinito y estructurado.

Estas observaciones bastan, creo, para comenzar el análisis del texto (siempre hay que ceder a la impaciencia del texto, no olvidar jamás cualesquiera que sean los imperativos del estudio, que el *placer* del texto es nuestra ley). El texto que se ha elegido es un breve relato de Edgar Poe, en la traducción de Baudelaire: *La verdad sobre el caso del señor Valde-*

www.esnips.com/web/Lalia

*mar*.[3] Mi elección —por lo menos consciente, porque quizás ha sido de mi hecho inconsciente el que eligió— estuvo determinada por dos consideraciones didácticas: yo tenía necesidad de un texto muy corto para poder dominar enteramente la superficie significativa (la secuencia de las lexias) y muy denso simbólicamente, de manera que el texto analizado nos afecte continuamente, más allá de todo particularismo: ¿quién no será afectado por un texto cuyo «tema» declarado es la muerte?

Debo añadir, con franqueza, esto: al analizar la significancia de un texto nos abstendremos voluntariamente de tratar ciertos problemas; no se hablará del autor, Edgar Poe, ni de la historia literaria de la cual forma parte; no se tendrá en cuenta que el trabajo versará sobre una traducción: tomaremos el texto tal cual es, tal cual lo leemos, sin ocuparnos de saber si, en una facultad, correspondería más a los especialistas en literatura inglesa que a los especialistas en literatura francesa o a los filósofos. Esto no quiere decir forzosamente que estos problemas no traspasarán nuestro análisis; por el contrario, lo *traspasarán*, en el sentido propio del término: el análisis es una *travesía* del texto; estos problemas pueden ser identificados a título de citaciones culturales, de puntos de partida de códigos, no de determinaciones.

Unas últimas palabras, que tal vez sean de conjuro, de exorcismo: el texto que vamos a analizar no es ni lírico ni político, no habla del amor ni de la sociedad: habla de la muerte. Es decir, que tendremos que abolir una censura particular: la que va unida a lo *siniestro*. Lo haremos persuadiéndonos de que toda censura vale para las otras: hablar de la muerte al margen de toda religión es levantar a la vez la prohibición religiosa y la prohibición racionalista.

## Análisis de las lexias 1 a 17

(1) *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*

(2) *Que el caso extraordinario del señor Valdemar haya suscitado una discusión es algo de lo cual ciertamente no hay que extrañarse. Habría sido*

3. *Histoires extraordinaries*, traducción de C. Baudelaire, París, NRF; Livre de Poche, 1969, págs. 324-345 (Trad. cast.: *Poe: cuentos*, Madrid, Alianza, 1983.[10])

www.esnips.com/web/Lalia

*un milagro que no hubiera sido así, particularmente en tales circunstancias.* (3) *El deseo de todas las partes interesadas de mantener el asunto en secreto, al menos por el momento o a la espera de la oportunidad de una nueva investigación, y nuestros esfuerzos por lograrlos han dado lugar* (4) *a un relato incompleto o exagerado, que se ha difundido entre el público y que, presentando el asunto bajo los colores más desagradablemente falsos, se ha convertido naturalmente en la fuente de un gran escepticismo.*

(5) *Se ha hecho ahora necesario que yo dé cuenta de los hechos, al menos en la medida en que yo mismo los comprendo.*(6) *Sucintamente, son éstos:*

(7) *Mi atención, durante estos tres últimos años, había sido muchas veces atraída hacia el magnetismo;* (8) *y, hace alrededor de nueve meses, este pensamiento sacudió casi súbitamente mi espíritu: que en la serie de experiencias hechas hasta el presente* (9) *había una muy notable y muy inexplicable laguna:* (10) *nadie había sido todavía magnetizado* in articulo mortis. (11) *Quedaba por ser,* (12) *primeramente, si en tal estado existía en el paciente alguna clase de receptibilidad ante el influjo magnético;* (13) *en segundo lugar, si, en caso afirmativo, era atenuada o aumentada por su condición;* (14) *en tercer lugar, hasta qué punto y durante cuánto tiempo la invasión de la muerte podía ser detenida por la operación* (15) *Había otros puntos que verificar,* (16) *pero éstos excitaban aún más mi curiosidad,* (17) *particularmente el último, debido al carácter inmensamente grave de sus consecuencias.*

*(1)«La verdad sobre el caso del señor Valdemar»*

La función del título no ha sido bien estudiada, por lo menos desde un punto de vista estructural. Lo que se puede decir desde ahora es que la sociedad, por motivos comerciales, teniendo necesidad de asimilar el texto a un producto, a una mercancía, necesita operadores de *marca* : el título tiene como función marcar el comienzo del texto, es decir, convertir el texto en mercancía. Todo título tiene, pues, muchos sentidos simultáneos, dos de los cuales, por lo menos, son: 1) lo que enuncia, relacionado con la contingencia de lo que sigue; 2) el anuncio mismo de que seguirá un fragmento de literatura (es decir, de hecho, una mercancía); dicho de otra manera, el título tiene siempre una doble función: ènunciativa y deíctica.

*a.* Anunciar una verdad es estipular que hay un enigma. La posición del enigma resulta (en el plano de los significantes): de la palabra *verdad* ; de la palabra *caso* (algo que es excepcional, por lo tanto marcado, por lo

www.esnips.com/web/Lalia

tanto significante, y cuyo sentido, por consiguiente, hay que encontrar); del artículo definido *la* (no hay más que una verdad, será necesario, pues, todo el trabajo del texto para franquear esta estrecha puerta); de la forma catafórica implícita en el título: lo que sigue realizará lo anunciado, la resolución del enigma está ya anunciada: obsérvese que el inglés dice: *The facts in the case...*: el significado al que apunta Poe es del orden empírico, el significado al que apunta el traductor francés (Baudelaire) es hermenéutico: la verdad remite entonces a los hechos exactos, pero también quizás a su sentido. Sea como fuere, codificaremos este primer sentido de la lexia: *enigma, posición* (el *enigma* es el nombre general de un código, la *posición* no es más que un término).

*b.* Podría decirse la verdad sin anunciarla, sin referirse a la palabra. Si se habla de lo que se va a decir, si se desdobla el lenguaje en dos capas, la primera de las cuales recubre de alguna manera a la segunda, no se está haciendo otra cosa que recurrir a un metalenguaje. Hay, por consiguiente, aquí, presencia del código metalingüístico.

*c.* Este anuncio metalingüístico tiene una función *aperitiva*: se trata de disponer al lector al apetito (procedimiento emparentado con el «suspense»). El relato es una mercancía, cuya proposición va precedida de «charlatanería». Esta «charlatanería», este apetizar, es un término del código narrativo (retórica de la narración).

*d.* Un nombre propio tiene que ser interrogado siempre cuidadosamente, porque el nombre propio es, si así puede decirse, el príncipe de los significantes; sus connotaciones son ricas, sociales y simbólicas. En el nombre *Valdemar* pueden leerse por lo menos las dos connotaciones siguientes: 1) presencia de un código socioétnico: ¿es un nombre alemán? ¿Eslavo? De todas maneras, no es anglosajón: este pequeño enigma, que aquí está implícitamente formulado, será resuelto en el número 19 (Valdemar es polaco); 2) «Valdemar» es «el valle del mar»; el abismo oceánico, la profundidad marina es un tema caro a Poe: el abismo se refiere a lo que está dos veces fuera de la naturaleza, bajo las aguas y bajo la tierra. Hay, pues, aquí, desde el punto de vista del análisis, el rastro de dos códigos: un código socioétnico y un (o el) código simbólico (volveremos sobre estos códigos un poco más adelante).

*e.* Decir *«(señor)* Valdemar» no es lo mismo que decir «Valdemar». En muchos cuentos, Poe emplea simples nombres propios (Ligeia, Eleonora, Morella). La presencia de ese *señor* provoca un efecto de realidad

www.esnips.com/web/Lalia

social, de real histórico: el héroe está socializado, forma parte de una sociedad definida, dentro de la cual está provisto de un título civil. Corresponde, pues, anotar: código social.

(2) «*Que el caso extraordinario del señor Valdemar haya suscitado una discusión es algo de lo cual ciertamente no hay que extrañarse. Habría sido un milagro que no hubiera sido así, particularmente en tales circunstancias.*»

*a.* Esta frase (y las que siguen inmediatamente) tienen como función evidente excitar la atención del lector, y por ello son aparentemente insignificantes: lo que se quiere es la solución del enigma planteado en el título (la «verdad»), pero se retrasa aún la exposición de este enigma. Hay, pues, que codificar: retraso en la posición del enigma.

*b.* La misma connotación que en (1) *c*: se trata de excitar el apetito del lector (código narrativo).

*c.* La palabra *extraordinario* es ambigua: remite a lo que se sale de la norma, pero no forzosamente de la naturaleza (si el caso se mantiene como «médico»), pero puede también referirse a lo que es sobrenatural, situado en la transgresión (es lo «fantástico» de las historias —precisamente extraordinarias— que Poe relata). La ambigüedad de la palabra es aquí significante: se tratará de una historia horrible (fuera de los límites de la naturaleza), y sin embargo recubierta por la coartada científica (connotada aquí por la «discusión», que es una palabra de sabios). Esta aleación es de hecho cultural: la mezcla de extraño y de científico tuvo su apogeo en esta parte del siglo XIX a la que pertenece, aproximadamente, Poe: la gente se dedicaba a observar científicamente lo sobrenatural (magnetismo, espiritismo, telepatía, etcétera); la sobrenaturaleza adopta la coartada racionalista, científica; tal es el grito del corazón de esta edad positivista: ¡si se pudiera creer científicamente en la inmortalidad! Este código cultural, que llamaremos aquí, para simplificar, código científico, tendrá gran importancia en todo el relato.

(3) «*El deseo de todas las partes interesadas de mantener el asunto en secreto, al menos por el momento o a la espera de una nueva investigación, y nuestros esfuerzos por lograrlo han dado lugar* [...]»

*a.* El mismo código científico, recogido por la palabra «investigación» (que es también una palabra policíaca: es bien conocida la fortuna de la novela policíaca en la segunda mitad del siglo XIX, a partir de Poe,

www.esnips.com/web/Lalia

precisamente; lo importante, ideológica y estructuralmente, es la conjunción del código del enigma policíaco y del código de la ciencia —del discurso científico—, lo que prueba que el análisis estructural puede muy bien colaborar con el análisis ideológico).

*b.* Los motivos del secreto no están enunciados; puede proceder de códigos diferentes, conjuntamente presentes en la lectura (leer es también, en silencio, imaginar lo que está callado): 1) el código científico-deontológico: los médicos de Poe, por lealtad, por prudencia, no quieren hacer público un fenómeno que no está esclarecido científicamente; 2) el código simbólico: hay un tabú de la muerte viviente: uno se calla porque es horrible. Hay que decir de inmediato (aunque haya que volver posteriormente con insistencia) que estos dos códigos son *indecidibles* (no se puede elegir uno en vez de otro) y que esta indecidibilidad misma es la que conforma el buen relato.

*c.* Desde el punto de vista de las *acciones* narrativas (es la primera que encontramos) se insinúa aquí una secuencia: «tener oculto», en efecto, implica lógicamente (o pseudológicamente) operaciones consiguientes (por ejemplo, revelar). Es necesario, por tanto, postular aquí el primer término de una secuencia accional: *Tener oculto*, cuya continuación encontraremos más tarde.

(4) *«[...] a un relato incompleto o exagerado, que se ha difundido entre el público y que, presentando el asunto bajo los colores más desagradablemente falsos, se ha convertido naturalmente en la fuente de un gran escepticismo.»*

*a.* La demanda de verdad, es decir, el enigma, ha sido planteado ya dos veces (por la palabra «verdad» y por la expresión «caso extraordinario»). El enigma se plantea aquí una tercera vez (plantear un enigma, en términos estructurales, quiere decir enunciar: *hay un enigma*), mencionando el error al que ha dado lugar: el error, planteado aquí, justifica retroactivamente, por anáfora, el título (*«la verdad sobre...»*). La redundancia operada sobre el *planteamiento* del enigma (se repite de muchas maneras que hay un enigma) tiene valor aperitivo: se trata de excitar al lector, de proporcionar clientes al relato.

*b.* En la secuencia accional «ocultar» aparece un segundo término: es el efecto del secreto, la deformación, la opinión falsa, la acusación de fraude.

www.esnips.com/web/Lalia

(5) «*Se ha hecho ahora necesario que yo dé cuenta de los* hechos, *al menos en la medida en que yo mismo los comprendo.*»

*a.* El énfasis puesto en «los hechos» supone la intrincación de dos códigos, entre los cuales, como en (3) *b*, es imposible decidir: 1) la ley, la deontología científica hace del sabio, del observador, un esclavo de *los hechos*: es un viejo tema mítico, la oposición del hecho y del rumor; invocado en una ficción (e invocado de manera enfática, mediante una palabra en cursiva), el *hecho* tiene como función estructural (porque el alcance real de este artificio no engaña a nadie) autentificar la historia, no hacer creer que sucedió realmente, sino sostener el discurso de lo real, y no el de la fábula. El *hecho* queda ahora apresado en un paradigma en el cual se opone a *fraude*. (Poe reconoció en una carta privada que la historia del señor Valdemar era un puro fraude: *it is a mere hoax.*) El código que estructura la referencia al hecho es ahora el código científico que ya conocemos; 2) sin embargo, toda apelación más o menos pomposa al hecho puede considerarse también como el síntoma de un altercado entre el sujeto y lo simbólico; reivindicar agresivamente el «puro hecho», reivindicar el triunfo del referente, es hacer sospechosa la significación, es mutilar lo real de su suplemento simbólico, es un acto de censura contra el significante que *desplaza* el hecho, es rechazar la *otra escena*, la del inconsciente. Al rehusar al suplemento simbólico, el narrador (aun cuando a nuestros ojos se trate de una finta narrativa) adopta un *papel* imaginario, el del sabio; el significado de la lexia es entonces el *asimbolismo* del sujeto de la enunciación; *Yo* se da por asimbólico; la negación de los simbólico forma evidentemente parte del código simbólico mismo.

*b.* La secuencia accional «ocultar» se desarrolla: el tercer término enuncia la necesidad de rectificar la deformación descubierta en (4) *b*; esta rectificación vale por *querer revelar* (lo que estaba oculto). Esta secuencia narrativa, «ocultar», constituye evidentemente una incitación al relato; en un sentido, lo justifica, y por el mismo hecho, apunta hacia su *valor* (su *vale por*), hace de él una mercancía: yo cuento, dice el narrador, *a cambio de* una exigencia de contraerror, de verdad (estamos en una cultura en la que la verdad es un valor, es decir, una mercancía). Siempre es muy interesante intentar aislar el *vale por* de un relato: ¿a cambio de qué se narra? En *Las mil y una noches*, cada historia vale por un día de supervivencia. Aquí se nos advierte que la historia del señor Valdemar *vale por* la verdad (presentada inicialmente como una

www.esnips.com/web/Lalia

contradeformación).

*c.* El *Yo* aparece por primera vez explícitamente: estaba presente ya en el *nosotros* de «nuestros esfuerzos» (3). La enunciación implica de hecho tres *Yo*, es decir, tres papeles imaginarios (decir *Yo* es entrar en lo imaginario): 1) un *Yo* narrador, artista, cuyo móvil es la búsqueda del efecto; a ese yo corresponde un *Tú* que es el del lector literario, el que lee «un cuento fantástico del gran escritor Edgar Poe»; 2) un *Yo* testigo, que tiene la capacidad de testimoniar sobre una experiencia científica; el *Tú* correspondiente es el de un tribunal de sabios, de la opinión seria, del lector científico; 3) un *Yo* actor, experimentador, el que magnetizará a Valdemar; el *Tú* es ahora Valdemar mismo; en estos dos últimos casos, el móvil del papel imaginario es la «verdad». Tenemos aquí los tres términos de un código que llamaremos, quizás provisionalmente, el código de la *comunicación*. Sin duda, entre estos tres papeles hay otro lenguaje, el del inconsciente, que no se enuncia ni *en* la ciencia, *ni* en la literatura; pero este lenguaje, que es literalmente el lenguaje de *lo prohibido*, no dice *Yo*: nuestra gramática, con sus tres personas, no es nunca directamente la del inconsciente.

(6) «*Sucintamente, son éstos:*»

*a.* Anunciar lo que sigue pertenece al metalenguaje (y al código retórico): es el límite que marca el comienzo de una historia dentro de la historia.

b. *Sucintamente* implica tres connotaciones mezcladas e indecidibles: 1) «No tengais miedo, esto no será muy largo»: es, en el código narrativo, el modo de lo *fáctico* (descubierto por Jakobson), cuya función es retener la atención, mantener el contacto; 2) «Esto será breve porque me atendré estrictamente a los hechos»: es el código científico, que permite enunciar la «renuncia» del sabio, la superioridad de la instancia del hecho sobre la instancia del discurso; 3) jactarse de hablar brevemente es, en cierta manera, protestar contra la palabra, limitar el *suplemento* del discurso, es decir, lo simbólico, es hablar el código de lo asimbólico.

(7) «*Mi atención, durante estos tres últimos años, había sido muchas veces atraída hacia el magnetismo;*»

*a.* En todo relato hay que vigilar el *código cronológico*; aquí, en este código (*tres últimos años*), se mezclan dos valores: el primero es en cierto

www.esnips.com/web/Lalia

sentido ingenuo; se señala uno de los elementos temporales de la experiencia que va a efectuarse: el tiempo de su preparación; el segundo no tiene función diegética, operativa (esto se ve bien por la prueba de conmutación; si el narrador hubiera dicho *siete años* en lugar de *tres*, esto no hubiera tenido ninguna incidencia en la historia; se trata, por consiguiente, de un puro efecto de realidad: el número denota enfáticamente la verdad del hecho; lo que es *preciso* se considera *real* (ilusión, por otra parte, puesto que existe, como es bien sabido, un delirio de cifras). Señalemos que lingüísticamente la palabra es un «shifter», una conexión, remite a la situación del enunciador en el tiempo; refuerza, pues, la *presencia* del testimonio que viene a continuación.

*b.* Aquí comienza una larga secuencia accional, o por lo menos una secuencia bien provista de términos; su objeto es poner en marcha una experiencia (estamos bajo la coartada de la ciencia experimental); esta puesta en marcha, estructuralmente, no es la experiencia misma: es un programa *experimental*. Esta secuencia vale de hecho para la *formulación* del enigma, que ha sido planteado ya varias veces («hay enigma»), pero que no ha sido todavía formulado. Para no recargar el protocolo del análisis, codificaremos por separado el «programa», dando por entendido que la secuencia, por procuración, vale por un término del código del enigma. En esta secuencia «programa» tenemos aquí el primer término: institución del campo científico de la experiencia: el magnetismo.

*c.* La referencia al magnetismo está extraída de un código cultural, muy frecuente en esta parte del siglo XIX. Siguiendo las huellas de Mesmer (en inglés, «magnetismo» puede decirse «*mesmerism*») y del marqués Armand de Puységur, que había descubierto que el magnetismo podía provocar el sonambulismo, los magnetizadores y las sociedades de magnetismo se habían multiplicado en Francia (hacia 1820); en 1829 se había podido, al parecer, proceder, bajo hipnosis, a la ablación indolora de un tumor; en 1845, año de nuestro cuento, Braid, de Manchester, codifica el hipnotismo provocando una fatiga nerviosa mediante la contemplación de un objeto brillante; en 1850, en el Mesmeric Hospital, de Calcuta, se obtienen partos sin dolor. Es sabido que posteriormente Charcot clasificó los estados hipnóticos y circunscribió el hipnotismo a la histeria (1882), pero que, luego, la histeria, como entidad clínica, desapareció de los hospitales (a partir del momento en que se la dejó de observar). 1845 marca la cima de la ilusión científica: se

www.esnips.com/web/Lalia

cree en una realidad fisiológica de la hipnosis (mientras que Poe, señalando el «nerviosismo» de Valdemar, puede dejar traslucir la predisposición histérica del sujeto).

*d.* Temáticamente, el magnetismo connota (por lo menos en esa época) una idea de *fluido*: hay el paso de algo desde un sujeto a otro; hay un entre-dicho (un interdicto) entre el narrador y Valdemar: es el código de la comunicación.

(8) «*y hace alrededor de nueve meses, este pensamiento sacudió casi súbitamente mi espíritu, que en la serie de experiencias hechas hasta el presente,* [...]»

*a.* Al código cronológico (nueve meses) pueden aplicársele las mismas observaciones que se hicieron en (7) *a*.

*b.* Aparece aquí el segundo término de la secuencia «programa»: se ha elegido un campo en (7) *b*; ahora se lo segmenta; se aislará un problema particular.

(9) «[...] *había una muy notable y muy inexplicable laguna*:»

*a.* La estructura del «programa» sigue enunciándose: aquí aparece el tercer término: la experiencia que todavía no se ha realizado y, que por consiguiente, según todo sabio preocupado por la investigación, debe emprenderse.

*b.* Esta falta experimental no es un simple «olvido», o por lo menos este olvido es fuertemente significativo: se trata, sencillamente, del olvido de la muerte; hubo un tabú (que va a ser eliminado, en medio del más profundo horror): la señalización corresponde al código simbólico.

(10) «*nadie había sido magnetizado* in articulo mortis».

*a.* Cuarto término de la secuencia «programa»: el contenido de la laguna (hay evidentemente una deducción por adelantado de la relación entre la afirmación de la laguna y su definición en el código retórico: anunciar/precisar.

*b.* El latín (*in articulo mortis*), lengua jurídica y médica, produce un efecto de cientificidad (código científico), pero también, por la mediación de un eufemismo (decir en una lengua poco conocida algo que uno no se atreve a decir en la lengua corriente), designa un tabú (código simbólico). Es como si en la muerte lo esencialmente tabú fuera el paso, el umbral, el «morir»: la vida y la muerte son estados relativamente

www.esnips.com/web/Lalia

clasificados, entran, por otra parte, en oposición paradigmática, los toma a su cargo el sentido, lo que siempre es tranquilizador; pero la transición entre los dos estados, o más exactamente como sucederá aquí, su usurpación burla al sentido, engendra el horror; hay transgresión de una antítesis, de una clasificación.

(11) «*Faltaba saber* [...]»

Se anuncia el detalle del «programa» (código retórico y secuencia accional «programa»).

(12) «*primeramente, si en tal estado existía en el paciente alguna clase de receptibilidad ante el influjo magnético;*»

*a.* En la secuencia «programa», es la primera subdivisión del anuncio hecho en (11): se trata de un primer problema que hay que resolver.

*b.* Este problema I da el título a su vez a una secuencia organizada (o subsecuencia del «programa»); tenemos aquí el primer término: la formulación del problema; su objeto es el *ser* mismo de la comunicación magnética: ¿existe o no? (se responderá afirmativamente en (78): la distancia de texto, muy larga, que separa la pregunta de la respuesta, es específica de la estructura narrativa: ésta obliga a construir cuidadosamente las secuencias, cada una de las cuales es un hilo que enlaza con sus vecinas).

(13) «*en segundo lugar, si, en caso afirmativo era atenuada o aumentada por su condición;*»

*a.* En la secuencia «programa» ocupa su lugar el segundo problema (se advertirá que el problema II está ligado al problema I mediante una lógica implicativa: «si es así... entonces»); si no, se derrumbará toda la historia; la alternativa, *según la instancia del discurso,* está, por lo tanto, trucada).

*b.* Segunda subsecuencia de «programa»: es el problema II: el primer problema concernía al ser del fenómeno; el segundo corresponde a su dimensión (todo esto es muy «científico»); la respuesta a la pregunta se dará en (82); la receptiva aumenta: «Antes, cuando yo había intentado estas experiencias con el paciente, no me habían resultado nunca plenamente... mas para mi sorpresa [...]»

www.esnips.com/web/Lalia

(14) «*en tercer lugar, hasta qué punto y durante cuánto tiempo las invasiones de la muerte podían ser detenidas por la operación.*»

*a.* Es el problema III planteado por el «programa».

*b.* Este problema III está, como los otros, formulado. Esta formulación será recogida enfáticamente en (17); la formulación implica dos subpreguntas: 1) ¿hasta qué punto la hipnosis permite a la vida invadir terreno a la muerte? La respuesta se da en (110): *incluso hasta el lenguaje*; 2) ¿por cuánto tiempo? A esta pregunta no se responderá directamente, la invasión de la muerte por la vida (la supervivencia del muerto hipnotizado) cesará al cabo de siete meses, pero esto será por la intervención arbitraria del experimentador. Puede suponerse, pues, que de por sí la invasión es infinita, o por lo menos infinita dentro de los límites de la observación.

(15) «*Había otros puntos que verificar.*»

El «programa» menciona otros problemas susceptibles de plantear a propósito de la experiencia prevista, bajo una forma global. La oración equivale a un *etcétera*. Valéry decía que en la naturaleza no hay etcéteras; puede añadirse que tampoco los hay en el inconsciente. De hecho, el etcétera pertenece solamente al discurso *simulador*: por una parte simula desarrollar el juego científico del gran programa de experimentación, y es un operador de lo pseudorreal; por otra, encubriendo, esquivando los otros problemas, refuerza el sentido de las otras cuestiones previamente enunciadas: lo simbólico más intenso ya ha sido pronunciado; el resto no es, bajo la apariencia del discurso, más que una comedia.

(16) «*pero éstos excitaban aún más mi curiosidad.*»

En el «programa», se trata de un recordatorio global de los tres problemas (el «recordatorio» o el «resumen», al igual que el «anuncio», son términos del código retórico).

(17) «*particularmente el último, debido al carácter inmensamente grave de sus consecuencias.*»

*a.* Se pone énfasis (término del código retórico) sobre el problema III.

www.esnips.com/web/Lalia

*b.* Nuevamente dos códigos indecidibles: 1) científicamente, lo que está en juego es el retroceso de un dato biológico, la muerte; 2) simbólicamente, es la transgresión del sentido que opone la vida a la muerte.

## Análisis accional de las lexias 18 a 120

Entre todas las connotaciones que hemos encontrado, o por lo menos detectado, en este comienzo del cuento de Poe, algunas pudieron ser definidas como los términos progresivos de secuencias de acciones narrativas; para terminar, volveremos sobre los diferentes códigos que han sido sacados a la luz por el análisis, uno de los cuales es, precisamente, el código accional. Entretanto, a la espera de estas aclaraciones teóricas, podemos aislar esas secuencias de acciones y servirnos de ellas para dar cuenta con menos esfuerzo (manteniendo sin embargo el alcance estructural de nuestro objetivo) de la continuación de la historia. En efecto, como se comprenderá, no es posible analizar minucionsamente (y todavía menos exahustivamente: el análisis textual no es nunca, ni quiere serlo, exhaustivo) todo el cuento de Poe: sería demasiado largo; nos proponemos, sin embargo, recoger el análisis de algunas lexias en el punto culminante de la obra (lexias 103-110). Para unir el fragmento que acabamos de analizar y el que vamos a analizar en el *plano de la legibilidad*, nos bastará indicar las principales secuencias accionales que se inicia y desarrollan (pero no terminan forzosamente) entre la lexia 18 y la lexia 102. Lamentablemente, por falta de espacio, no podemos transcribir el texto de Poe que separa nuestros dos fragmentos, como tampoco la numeración de las lexias intermedias: proporcionaremos solamente las secuencias accionales (sin poder ni siquiera tener en cuenta los detalles término por término), en detrimiento de los otros códigos, más numerosos y ciertamente más interesantes, fundamentalmente porque estas secuencias constituyen, por definición, el *armazón anecdótico* de la historia (haré una ligera excepción en favor del código cronológico, indicando, mediante una señalización inicial o final, el momento del relato donde se sitúa el inicio de cada secuencia).

I. *Programa*: la secuencia comenzó y se desarrolló extensamente en el framento analizado. Los problemas que plantea la experiencia pro-

www.esnips.com/web/Lalia

yectada son ya conocidos. La secuencia prosigue y se cierra con la elección del sujeto (el paciente) necesario para la experiencia: será el señor Valdemar (la posición del programa se sitúa nueve meses antes del momento de la narración).

II. *Magnetización* (o más bien, si se permite este pesado neologismo: magnetizabilidad). Antes de elegir al señor Valdemar como sujeto de la experiencia, P. había verificado su receptibilidad magnética; ésta existe, pero los resultados son sin embargo decepcionantes: la obediencia del señor V. viene acompañada de resistencias. La secuencia enumera los términos de la prueba, anteriores a la decisión de llevar a cabo la experiencia, cuya ubicación cronológica no se precisa.

III. *Muerte médica*: las secuencias accionales aparecen la mayoría de las veces distendidas, entrelazadas con otras secuencias. Al informarnos sobre el mal estado de salud del señor V. y del pronóstico fatal de los médicos, el relato esboza una secuencia muy larga, que discurre a todo lo largo de la historia y no termina sino en la última lexia (150) con la licuefacción del cuerpo del señor V. Los episodios son numerosos, están entrecortados, pero sin embargo son *científicamente* lógicos: mala salud, diagnóstico, deshaucio, deterioro, agonía, mortificación (signos fisiológicos de muerte), y es éste el momento de la secuencia donde se ubicará nuestro segundo análisis: desintegración, licuefacción.

IV. *Contrato*: P. propone al señor Valdemar hipnotizarlo cuando se encuentre en el umbral de la muerte (ya que se sabe condenado a ella), y él acepta; hay contrato entre el sujeto y el experimentador: condiciones, propuesta, aceptación, convenciones, decisión de cumplir el contrato, protocolización oficial ante médicos (este último punto constituye una subsecuencia).

V. *Catalepsia* (siete meses antes del momento de la narración, un sábado a las 7.55): han llegado los últimos momentos del señor V., el experimentador ha sido avisado por el paciente mismo, P. comienza la hipnosis *in articulo mortis*, de acuerdo con el programa y el contrato. Esta secuencia puede titularse *catalepsia*; incluye, entre otros términos: pases magnéticos, resistencias del sujeto, signos de estado cataléptico, control por parte del experimentador, verificación por parte de los médicos (las acciones de esta secuencia ocupan tres horas: son ya las 10.55).

VI. *Interrogatorio I* (Domingo, 3 de la madrugada): P. interroga al señor Valdemar bajo hipnosis en cuatro oportunidades; es pertinente

www.esnips.com/web/Lalia

identificar cada secuencia interrogativa por la respuesta que da el señor Valdemar hipnotizado. En este primer interrogatorio la respuesta es: «*duermo*» (las secuencias interrogativas implican canónicamente el anuncio de la pregunta, la pregunta, la demora o resistencia a responder y la respuesta).

VII. *Interrogatorio II*: este interrogatorio sigue de cerca al primero. El señor Valdemar responde entonces: «*Me estoy muriendo.*»

VIII. *Interrogatorio III*: el experimentador interroga nuevamente al señor Valdemar moribundo e hipnotizado («¿Sigue usted durmiendo?»); éste responde uniendo las dos primeras respuestas que ya dio: *duermo, me estoy muriendo.*

IX. *Interrogatorio IV*: P. intenta interrogar por cuarta vez al señor V.; reitera se pregunta (el señor V. la responderá a partir de la lexia 105, véase *infra*).

Llegamos así al punto del relato en el que volveremos al análisis textual, lexia por lexia. Entre la *interrogación III* y el comienzo del análisis que seguirá interviene un término importante de la secuencia «*muerte médica*»: es la mortificación del señor Valdemar (101-102). El señor Valdemar, bajo hipnosis, ya está *muerto* hablando desde el punto de vista *médico*. Es bien sabido que, recientemente, con motivo de los trasplantes de órganos, ha sido puesto en cuestión el diagnóstico de muerte: en la actualidad es necesario el testimonio de la electroencefalografía. Para atestiguar la muerte del señor V., Poe reúne (en 101 y 102) todos los signos clínicos que atestiguarían científicamente en su época la muerte de un paciente: ojos abiertos y en blanco, piel cadavérica, extinción de las manchas hécticas, caída de la mandíbula, lengua negra, aspecto general repulsivo, que provoca el alejamiento de los asistentes (señalaremos una vez más el trenzado de los códigos: todos estos signos médicos son a la vez elementos de horror; o, más bien, lo horroroso es presentado siempre bajo la coartada de la ciencia: el código científico y el código simbólico se actualizan al mismo tiempo, de una manera indecible).

Con la muerte clínica del señor Valdemar el relato tendría que terminar: la muerte del héroe (salvo en los casos de resurrección religiosa) cierra la historia. La reanudación de la anécdota (a partir de la lexia 103) aparece, pues, al mismo tiempo como una *necesidad* narrativa (para que el texto continúe) y un *escándalo* lógico. Este escándalo es el del *suple-*

www.esnips.com/web/Lalia

*mento*: para que haya suplemento de relato será necesario que haya suplemento de vida: una vez más, el relato *vale por* la vida.

## Análisis textual de las lexias 103 a 110

(103 «*Siendo ahora que he llegado a un punto de mi relato en el que el lector rebelándose, me negará todo crédito. Sin embargo, mi deber es continuar.*»

*a*. Sabemos que el anuncio de un discurso que vendrá es un término del código retórico (y del código metalingüístico); conocemos también el valor «aperitivo» de esta connotación.

*b*. El *deber* de enunciar los hechos, sin preocuparse por los desacuerdos, forma parte del código de la deontología científica.

*c*. La promesa de algo «real» increíble forma parte del campo del relato considerado como mercancía: sube el «precio» del relato; tenemos, pues, aquí, dentro del código general de la comunicación, un subcódigo, el del intercambio, dentro del cual todo relato es un término, véase (5) b.

(104) «*No había en el señor Valdemar el menor signo de vitalidad; concluyendo que estaba muerto, lo dejamos al cuidado de los enfermeros,* [...]»

En la larga secuencia de la «muerte médica» que hemos señalado, la mortificación está notada en (101): aquí se la *confirma*; en (101) el estado mortal del señor Valdemar había sido descrito (por medio de una tabla de indicios); aquí se enuncia mediante un metalenguaje.

(105) «*cuando un fuerte movimiento vibratorio se manifestó en su lengua. Duró tal vez un minuto, al terminar ese período,* [...]»

*a*. El código cronológico («un minuto») sustenta dos efectos; un efecto de realidad-precisión –véase 7 (*a*)– y un efecto dramático: la trabajosa aparición de la voz, el dar a luz el grito, recuerda el combate entre la vida y la muerte: la vida intenta desembarazarse del abrazo de la muerte, se debate (o más bien es la muerte, aquí, la que no logra desprenderse de la vida: no olvidemos que el señor Valdemar está *muerto*: lo que tiene que retener no es la vida, sino la muerte).

*b*. Poco antes del momento al que hemos llegado, P. interrogó (por cuarta vez) al señor V.; y antes de que respondiera, ya estaba clínica-

www.esnips.com/web/Lalia

mente muerto. Sin embargo, la secuencia *interrogación IV* no está cerrada (y es aquí donde interviene el *suplemento* del que hemos hablado): el movimiento de la lengua indica que el señor V. va a *hablar*. Por consiguiente, hay que construir la secuencia de la siguiente manera: pregunta (100)/(muerte médica)/esfuerzo por responder (la secuencia se prolongará).

*c*. hay con toda evidencia un simbolismo de la lengua. La lengua es la palabra (cortar la lengua es mutilar el lenguaje, como se ve en la ceremonia simbólica del castigo de los blasfemos); además, la lengua tiene algo de visceral (de interno) y al mismo tiempo de fálico. Este simbolismo general se opone (paradigmáticamente) a la lengua negra e hinchada de la muerte médica (101). Se asimila pues la palabra a la vida visceral, la vida profunda, y la palabra misma es convertida en fetiche bajo las especies de un órgano fálico que entra en vibración, en una especie de preorgasmo: la vibración de un minuto es el deseo de goce y el deseo de palabra: es el movimiento del deseo *para llegar a alguna cosa*.

(106) «[...]*de las mandíbulas distendidas e inmóviles salió una voz*, [...]».

*a*. La secuencia *Interrogatorio IV* prosigue poco a poco, con grandes detalles sobre el término global «respuesta». Ciertamente, las demoras de respuesta son bien conocidas por la gramática del relato, pero tienen en general un valor psicológico; aquí, la demora (y el detalle que lleva consigo) es puramente fisiológico, es la aparición de la voz, filmada y registrada en cámara lenta.

*b*. La voz viene de la lengua (105), las mandíbulas no son más que puertas; no viene de los dientes; la voz que se prepara no es dental, externa, civilizada (la dentalización marcada de una pronunciación es un signo de «distinción»), sino interna, visceral, muscular; la voz del muerto, parte de lo pastoso, del magma muscular interno, de la profundidad. Estructuralmente tenemos aquí un término del código simbólico.

(107) «[...] *una voz tal, que sería necio intentar describirla. Hay, sin embargo, dos o tres epítetos que podrían aplicársele aproximadamente: así, puede decir que el sonido era áspero, desgarrado, cavernoso, pero la repugnancia que causaba no se puede definir en su totalidad, por la razón de que semejante sonido no ha llegado nunca al oído humano.*»

*a*. El código metalingüístico está presente aquí mediante una discurso sobre la dificultad de proferir un discurso; de ahí el empleo de

términos francamente metalingüísticos: *epítetos, definir, describir.*

*b.* El simbolismo de la voz se despliega: tiene dos caracteres: lo interno (*cavernoso*) y lo discontinuo (*áspero, desgarrado*): esto prepara una contradicción lógica (garantía de lo sobrenatural): el contraste entre lo *desgarrado* y lo *viscoso* (108), mientras que lo interno acredita una sensación de distancia (108).

(108) «*Habría, sin embargo, dos particularidades que –lo pensé entonces y lo pienso ahora– pueden justamente ser tomadas como características de*

*la entonación, y que son adecuadas para dar cierta idea de su singularidad ultraterrena. En primer lugar, la voz parecía llegar a nuestros oídos –a los míos, por lo menos– como desde una distancia muy lejana o desde algún abismo subterráneo. En segundo lugar, me impresionó (temo, en verdad, que me resulte imposible hacerme comprender) de la misma manera en que las materias viscosas o gelatinas afectan el sentido del tacto.*

*«He hablado a la vez del sonido y de la voz. Quiero decir que el sonido era de una silabización diferente, y hasta terrible, espantosamente distinta.»*

*a.* Hay aquí varios términos del código metalingüístico (retórico): el anuncio (*dos características*), el resumen (*he hablado*) y la precaución oratoria (*temo que me sea imposible hacerme entender*).

*b.* El campo simbólico se amplía por la repetición de los *aproximadamente»* de la lexia 107: 1) lo *lejano* (la distancia absoluta): la voz es lejana *porque/para que* la distancia entre la muerte y la vida son/sean totales (el *porque* implica un móvil que pertenece a lo real, a lo que está «detrás» del papel; el *para que* remite a la exigencia del discurso que quiere proseguir, sobrevivir en cuanto discurso; al señalar el *porque/para que* aceptamos el torniquete de las dos instancias, la de lo real y la del discurso (atestiguamos la duplicidad estructural de toda escritura). La distancia (entre la vida y la muerte) es afirmada *para ser negada mejor*: permite la transgresión, la «invasión», cuya descripción constituye el objeto mismo del cuento; 2) lo *subterráneo*: la temática de la voz es en general doble, contradictoria: de pronto es la cosa ligera, la cosa-pájaro, que levanta el vuelo junto con la vida; de pronto es la cosa pesada, cavernosa, que viene desde abajo: es la voz atrapada, anclada como una piedra; es éste un antiguo tema mítico: la voz etónica, la voz de ultratumba (tal es aquí el caso); 3) la discontinuidad es fundadora del lenguaje; hay, pues, un efecto sobrenatural en el hecho de escuchar un lenguaje gelatinoso, viscoso, pastoso; la señalización tiene un doble

www.esnips.com/web/Lalia

valor: por una parte subraya la *extrañeza* de este lenguaje que es contrario a la naturaleza misma del lenguaje; y, por otra parte, suma las deficiencias, las disforias: lo desgarrado y lo pegajoso, lo viscoso (véase la supuración de los párpados en el momento en que el muerto vuelve de la hipnosis al despertar, es decir, a punto de entrar en la verdadera muerte, 133); 4) la *silabización distinta* convierte la palabra próxima del muerto en un lenguaje pleno, completo, adulto, en una esencia de lenguaje, y no en un lenguaje farfullado, aproximativo, balbuceado, un lenguaje menor, cargado de no-lenguaje; de ahí el horror y lo terrible: hay una contradicción que establece un hiato entre la muerte y el lenguaje; lo contrario de la vida no es la muerte (lo que es un estereotipo), es el lenguaje: es indecidible si Valdemar está vivo o muerto; lo cierto es que habla, sin que sea posible asignar su palabra a la muerte o a la vida.

*c.* Observemos un artificio que pertenece al código cronológico: *lo pensé entonces y lo pienso ahora*: hay aquí copresencia de tres temporalidades: tiempo de la historia, de la diégesis («yo pensé etonces»), tiempo de la escritura («lo pienso en el momento en que lo escribo») y tiempo de la lectura (arrastrados por el presente de la escritura, nosotros lo pensamos también en el momento en que lo leemos). El conjunto produce un efecto de realidad.

(109) «*El señor Valdemar* hablaba, *evidentemente para responder a la pregunta que yo le había dirigido pocos minutos antes. Yo le había preguntado, como se recordará, si seguía durmiendo.*»

*a.* El *interrogatorio IV* sigue en curso: la pregunta es aquí recordada (véase 100), la respuesta es anunciada.

*b.* La palabra del muerto hipnotizado es la respuesta misma al problema III, planteado en (14): *¿hasta qué punto* la hipnosis puede detener la muerte? Aquí se responde a ese problema: *hasta el lenguaje.*

(110) «*El decía ahora: –Si... No... He dormido..., y ahora... estoy muerto.*»

Desde el punto de vista estructural, esta lexia es simple: es el término «respuesta» («estoy muerto») del *interrogatorio IV*. Sin embargo, fuera de la estructura diegética (presencia de la lexia es una secuencia accional), la connotación de la palabra (*estoy muerto*) es de una riqueza inagotable. Existen, es verdad, muchos relatos míticos en los cuales el muerto habla, pero es para decir «estoy vivo» Hay aquí un verdadero

www.esnips.com/web/Lalia

*hapax* de la gramática narrativa, escenificación de la palabra imposible en cuanto palabra: estoy muerto. Intentemos desplegar algunas de estas connotaciones.

1. Se ha visto ya el tema de la *invasión* (de la muerte por la vida); la invasión es una perturbación paradigmática, una perturbación del sentido; en el paradigma *vida/muerte* la barra se lee normalmente «contra» (*versus*) bastaría leer «sobre» para que se produzca la invasión y se destruya el paradigma; es lo que sucede aquí; un espacio avanza indebidamente sobre otro. Lo interesante es que la invasión se produce aquí en el nivel del lenguaje. La idea de que el muerto pueda seguir actuando después de morir es trivial; es lo que dice el proverbio: «El muerto se apodera del vivo», es lo que dicen los grandes mitos del remordimiento o de la venganza póstuma; es lo que dice cómicamente la *boutade* de Forneret: «La muerte enseña a vivir a las personas incorregibles»; pero, aquí, la acción del muerto es una pura acción de lenguaje y, para colmo, este lenguaje no sirve para nada, no viene para ejercer una acción sobre los vivientes, no dice nada sino a sí mismo, se designa tautológicamente; antes de decir «estoy muerto», la voz dice simplemente: «hablo»; es un poco como un ejemplo de gramática que no remite a nada más que no sea el lenguaje; la inutilidad de la emisión forma parte del escándalo: se trata de afirmar una esencia que *no está en su lugar* (lo *descolocado* es la forma misma de lo simbólico).

2. Otro escándalo de la enunciación es la reconversión de la metáfora en letra. Es, en efecto, trivial enunciar la frase «¡Estoy muerto!»; es lo que dice la señora que durante toda la tarde ha estado de compras, ha ido a la peluquería, etcétera. La reconversión de la metáfora en letra, *precisamente para esta metáfora*, es imposible: la enunciación «estoy muerto», según la letra, está prescrita (mientras que «duermo» seguía siendo literalmente posible en el campo del sueño hipnótico). Se trata, pues, si se quiere, de un escándalo de lenguaje.

3. Se trata también de un escándalo de la lengua (y no ya del discurso). En la suma total de todos los enunciados posibles de la lengua, la unión del sujeto «*yo*» y del predicativo «*muerto*» es radicalmente imposible; es el espacio vacío, el punto ciego de la lengua, lo que el cuento viene muy exactamente a ocupar. Lo que se dice no es otra cosa que su imposibilidad; la frase no es descriptiva, no es constatativa, no transmite ningún mensaje más que su propia emisión: puede decirse en cierto sentido que se trata aquí de un performativo, pero de tal índole

www.esnips.com/web/Lalia

que ni Austin de Benveniste lo previeron en sus análisis (recordemos que el performativo es ese modo de la enunciación por el cual el enunciado no remite más que a su emisión: *yo declaro la guerra*; los performativos están siempre, forzosamente, en primera persona, de lo contrario se deslizaría hacia lo constatativo: *él declara la guerra*); aquí, la frase indebida performa una imposibilidad.

4. Desde el punto de vista propiamente semántico, la frase «Estoy muerto» asevera al mismo tiempo dos contrarios (la vida, la Muerte): es un enantiosema, pero, una vez más, único también como tal: el significante expresa un significado (la muerte) que es contradictorio con su emisión. Y sin embargo es necesario todavía ir más lejos: no se trata aquí de una simple negación, en el sentido psicoanalítico, en la cual «Estoy muerto» significaría «No estoy muerto», sino más bien de una afirmación-negación: «Estoy muerto y no muerto»; éste es el paroxismo de la transgresión, el invento de una categoría inaudita: el *verdadero-falso*, el *sí-no*; la *muerte-vida* está pensada como un *todo* indivisible, incombinable, no dialéctico, porque la antítesis no implica ningún tercer término; no es una entidad bifronte, sino un término uno y nuevo.

5. Acerca del «estoy muerto» es todavía posible una reflexión psicoanalítica. Hemos dicho que la frase efectuaba un retorno escandaloso a la letra. Esto quiere decir que la muerte, como las represiones fundamentales, irrumpe directamente en el lenguaje; este retorno es radicalmente traumático, como lo demuestra más adelante la imagen de la explosión (147): «*los gritos «¡muerte!, ¡muerte!» que hacían literalmente explosión en la lengua y no en los labios del sujeto..*»): las palabras «estoy muerto» es un tabú que ha estallado. Ahora bien, si lo simbólico es el campo de la neurosis, el retorno de la letra, que implica la prescripción del simbolismo, abre el espacio de la psicosis: en este punto del cuento cesa todo símbolo, también toda neurosis, es la psicosis la que entra en el texto medienta la prescripción espectacular del significante: lo *extraordinario* de Poe es lo extraordinario de la locura.

Otros comentarios son posibles, especialmente el de Jacques Derrida.[4] Me he atenido a lo que puede extraerse del análisis estructural, intentando mostrar que la frase «estoy muerto» no es solamente el enunciado increíble, sino, más radicalmente, la *enunciación imposible*.

4. *La voix et le phénomène*, págs. 60-61. (París, PUF, 4ª edición, 1983.)

www.esnips.com/web/Lalia

Antes de llegar a conclusiones metodológicas, recordaré, en un plano puramente anecdótico, el final del cuento: Valdemar permanece muerto bajo hipnosis durante siete meses; con el consentimiento de los médicos, P. decide entonces despertarlo; los pases tienen éxito, y un poco de color retorna a las mejillas de Valdemar, pero mientras P. intenta revivir al sujeto intensificando los pases, los gritos de «¡muerto! ¡muerto!» explotan en su lengua y, en un instante, el cuerpo se funde, se desmigaja, se pudre entre las manos del experimentador, no dejando otra cosa que una «*masa repugnante y casi líquida, una abominable putrefacción*».

## Conclusiones metodológicas

Las observaciones que servirán de conclusiones a estos fragmentos de análisis no serán necesariamente «teóricas»; la teoría no es abstracta, especulativa: el análisis mismo, aun versando sobre un texto contingente, era ya teórico, en el sentido de que obervaba (era su objetivo) un lenguaje en trance de composión. Es decir –o es recordar– que no hemos procedido a una explicación del texto: hemos tratado simplemente de aprehender el relato a medida que se construía (lo que implica a la vez estructura y movimiento, sistema e infinito). Nuestra estructuración no va más allá de la que lleva a cabo espontáneamente la lectura. No se trata, pues, para terminar, de presentar la «estructura» del cuento de Poe, y todavía menos la de todo relato, sino solamente de volver de manera más libre, menos apegada al desarrollo progresivo del texto, sobre los principales *códigos* que hemos detectado.

La misma palabra *código* no debe entenderse, aquí, en el sentido riguroso, científico, del término. Los códigos son simplemente campos asociativos, una organización supratextual de señalizaciones que imponen cierta idea de estructura; la instancia del código, para nosotros, es esencialmente cultural: los códigos son ciertos tipos de *ya visto, ya leído, ya hecho*: el código es la forma de ese *ya* constitutivo de la escritura del mundo.

Aunque todos los códigos sean culturales, hay, sin embargo, uno, entre los que hemos encontrado, que llamaremos, privilegiadamente *código cultural*: es el código del saber, o más bien, de los saberes humanos, de las opiniones públicas, de la cultura, tal como es transmitida por el libro, por la enseñanza y, de una manera más general, más difusa, por toda la socialidad; este código tiene como referencia el saber, en tanto

www.esnips.com/web/Lalia

cuerpo de reglas elaborado por la sociedad. Hemos encontrado muchos subcódigos del código cultural general: el código científico, que se apoya (en nuestro cuento) a la vez sobre los preceptos de la experimentación y sobre los principios de la deontología médica; el código retórico, que reúne todas las reglas sociales del *decir*: formas codificadas del relato, formas codificadas del discurso (anuncio, resumen, etcétera); la asociación metalingüística (el discurso habla de sí mismo) forma parte de ese código; el código cronológico: la «datación», que nos parece hoy en día natural, objetiva, es de hecho una práctica muy cultural, cosa que es normal, puesto que implica cierta ideología del tiempo (el tiempo «histórico» no es lo mismo que el tiempo «mítico»): el conjunto de hitos cronológicos constituye por lo tanto un poderoso código cultural (una manera histórica de segmentar el tiempo para los fines de la dramatización, de apariencia científica, de efecto de realidad); el código sociológico permite movilizar, en la enunciación, todo el conocimiento infuso que tenemos de nuesta época, de nuestra sociedad, de nuestro país (el hecho de decir *señor Valdemar* y no *Valdemar*, recordémoslo, se sitúa aquí). No hay que temer que podamos constituir en código señalizaciones extremadamente triviales; su trivialidad, su insignificancia aparentes son lo que predisponen al código, tal como lo hemos definido: un cuerpo de reglas tan empleadas, que las tomamos por rasgos de naturaleza; pero si el relato saliera de ellas, se convertiría muy pronto en *ilegible*.

El código de la comunicación podría ser llamado también código de la destinación. La *comunicación* tiene que ser entendida en un sentido restringido; no cubre toda la *significación* que hay en un texto, menos aún su *significancia*; designa solamente toda relación que en el texto está enunciada como un *dirigirse a alguien* [adresse] (es el caso del código «fático», encargado de acentuar la relación entre el narrador y el lector, o como *intercambio* (el relato se trueca por la verdad, por la vida). En suma, *comunicación* debe entenderse aquí en un sentido económico (comunicación, circulación de las mercancías).

El campo *simbólico* («campo es aquí menos rígido que «código») es, por supuesto, muy vasto, tanto más cuanto que tomamos aquí la palabra «símbolo» en el sentido más general posible, sin preocuparnos por ninguna de sus connotaciones habituales; el sentido al cual nos referimos está cercano al del psicoanálisis: el símbolo, en resumen, es ese rasgo de lenguaje que *desplaza* el cuerpo y deja «entrever» otra escena

www.esnips.com/web/Lalia

distinta de la enunciación, tal como creemos leerla; el armazón simbólico, en el cuento de Poe, es evidentemente la transgresión del tabú de la muerte, el problema de la clasificación, lo que Baudelaire tradujo (muy bien) por «*invasión*» [*empiètement*] de la muerte por la vida (y no, trivialmente, de la vida por la muerte); la sutiliza del cuento proviene en parte de que la enunciación parece partir de un narrador *asimbólico*, que ha asumido el papel del sabio objetivo, apegado al puro hecho, ajeno al símbolo (que en el cuento no deja de retornar con vigor).

Lo que hemos llamado el código de las *acciones* sostiene el armazón anecdótico del relato; las acciones, o las enunciaciones que las denotan, se organizan en secuencias; la secuencia tiene una identidad *aproximativa* (es imposible determinar su contorno con rigor ni de una manera indiscutible); se justifica de dos maneras: porque nos vemos impulsados espontáneamente a darle un nombre genérico (por ejemplo, cierto número de señalizaciones, la mala salud, el deterioro, la agonía, la mortificación del cuerpo, su licuefacción) se agrupan naturalmente en una idea estereotipada, la de «muerte médica», y además porque los términos de la secuencia accional están ligados entre sí (uno al otro, puesto que se suceden a lo largo del relato) por una apariencia de lógica; queremos decir con esto que la lógica que instituye la secuencia accional, es desde un punto de vista científico, muy impura; es tan sólo una apariencia de lógica, que procede no de las leyes del razonamiento formal, sino de nuestros hábitos de razonamiento y observación: es una lógica endoxal, cultural (nos parece «lógico» que un diagnóstico severo venga después de la comprobación de un mal estado de salud); además, esta lógica se confunde con la cronología; lo que viene *después* nos parece *causado por*. La temporalidad y la causalidad, aunque, en el relato, no sean nunca puras, nos parece fundar una suerte de *naturalidad*, de inteligibilidad, de legibilidad de la anécdota: nos permite, por ejemplo, resumirla (lo que los antiguos llamaban el *argumento*, término a la vez lógico y narrativo).

Un último código ha atravesado (desde el comienzo) nuestro cuento: el del *enigma*. No hemos tenido ocasión de verlo funcionar porque hemos analizado solamente una muy pequeña parte de cuento de Poe. El código de enigma reúne los términos mediante cuyo encadenamiento (por ejemplo una *frase* narrativa) se plantea un enigma y, tras algunas «demoras», que constituyen toda la «sal» de la narración, se revela la solución. Los elementos del código enigmático (o hermenéutico) están

www.esnips.com/web/Lalia

bien diferenciados; hay que distinguir, por ejemplo, el *planteamiento* del enigma (toda señalización cuyo sentido sea «hay un enigma»), de la *formulación* del enigma ( se expone la cuestión en su contingencia); en nuestro cuento el enigma está planteado en el título mismo (se anuncia «la verdad», pero todavía no se sabe sobre qué cuestión), formulado desde el comienzo (es la exposición científica de los problemas vinculados con la experiencia proyectada) e incluso, desde el comienzo (es la exposición científica de los problemas vinculados con la experiencia proyectada) e incluso, desde el comienzo, demorado: todo relato tiene evidentemente interés en retrasar la solución del enigma que plantea, ya que esta solución hará sonar la hora de su muerte como relato: hemos visto que el narrador emplea todo un párrafo para retrasar la exposición del caso, con el pretexto de precauciones científicas. En cuanto a la solución del enigma, no es aquí de orden matemático; es en suma todo el relato el que responde a la cuestión del comienzo, la cuestión de la verdad (esta verdad, sin embargo, puede condensarse en dos puntos: la emisión del «estoy muerto» y la brusca licuefacción del muerto en el momento de su despertar de la hipnosis); la verdad no es aquí objeto de una *revelación*, sino de una *revulsión*.

Tales son los códigos que atravesaron los fragmentos que hemos analizado. Voluntariamente, no los seguimos estructurando, no intentamos distribuir los términos, en el interior de cada código, según un esquema lógico o semiológico; es que, para nosotros, los códigos no son más que *puntos de partida* de *ya-leído*, esbozos de intertextualidad: el carácter *deshilachado* de los códigos no es lo que contradice la estructura (como, según algunos, la vida, la imaginación, la intuición, el desorden, contradicen en sistema, la racionalidad), sino al contrario (ésta es la afirmación fundamental del análisis textual), es *parte integrante de la estructuración*. Este «deshilachamiento» del texto es lo que distingue la estructura –objeto del análisis estructural propiamente dicho– de la estructuración–, objeto del análisis textual que hemos intentado practicar aquí.

La metáfora textil que acabamos de emplear no es fortuita. En efecto, el análisis textual exige representarse el texto como un *tejido* (tal es, por lo demás, el sentido etimológico), como un trenzado de voces diferentes, de códigos múltiples, entrelazados e inacabados a la vez. Un relato no es un espacio tabular, una estructura plana, es un volumen, es una estereofonía (Einsenstein insistiría mucho en el contrapunto en sus puestas en

www.esnips.com/web/Lalia

escena, esbozando así una identidad del film y del texto); hay un *campo de escucha* del relato escrito; el modo de presencia del sentido (salvo, quizá para las secuencias accionales) no es el desarrollo, sino el *estallido*: llamadas de contacto, de comunicación, posiciones de contrato, de intercambio, estallido de las referencias, de fulgores de saber, golpes más sordos, más penetrantes, venidos de la «otra escena», la de lo simbólico, discontinuidad de las acciones que se refieren a una misma secuencia, pero de una manera fluida incesantemente interrumpida.

Todo este «volumen» es proyectado hacia adelante (hacia el final del relato), provocando así la impaciencia de lectura, bajo el efecto de dos disposiciones estructurales: *a*) la *distorsión*: los términos de una secuencia o de un código son separados, trenzados con elementos heterogéneos; una secuencia parece abandonada (por ejemplo, la degradación de la salud de Valdemar), pero es recogida más adelante: hay creación de una expectativa; incluso podemos ahora definir las secuencia: cierta microestructura flotante que construye, no un objeto lógico, sino una expectativa y su resolución; *b*) la *irreversibilidad*: a pesar del carácter fluctuante de la estructuración, en el relato clásico, legible (como el cuento de Poe), hay dos códigos que mantienen un orden vectorizado, el código accional (fundado sobre un orden lógico-temporal) y el código del enigma (la cuestión se corona con su solución); así se crea una irreversibilidad del relato. Sobre este punto es, evidentemente, donde golpeará la subversión moderna: la vanguardia (para conservar una palabra cómoda), intenta convertir al texto en reversible de una parte a otra, expulsar el residuo lógico-temporal, atacar la *empiria* (lógica de los comportamientos, código accional) y la *verdad* (código de los enigmas).

No hay, sin embargo, que exagerar la distancia que separa el texto moderno del relato clásico. Lo hemos visto: en el cuento de Poe muy frecuentemente una misma frase remite a dos códigos simultáneos, sin que se pueda decidir cuál es el «verdadero» (por ejemplo, el código científico y el código simbólico): lo propio del relato, desde el momento en que llega a la cualidad de texto, es forzarnos a la *indecidibilidad* de los códigos. ¿En nombre de qué decidiremos? ¿En nombre del autor? Pero el relato no nos da más que un enunciador, un ejecutor [*perfomateur*] que está apresado en su propia producción. ¿En nombre de tal o cual crítica? Todas son discutibles, barridas por la historia (lo que no quiere decir que sean inútiles: cada una participa, *pero solamente con una voz*, en el

www.esnips.com/web/Lalia

volumen del texto). La indecidibilidad no es una debilidad, sino una condición estructural de la narración: no hay determinación unívoca de la enunciación: en un enunciado *están ahí* muchos códigos, muchas voces, sin ninguna preeminencia. La escritura es precisamente está pérdida del origen, esta pérdida de los «móviles» en provecho de un volumen de indeterminaciones o de sobredeterminaciones: este volumen es precisamente la *significancia*. La escritura llega muy exactamente en el momento en que cesa la palabra, es decir, a partir del instante en que es imposible detectar *quien habla* y donde se constata solamente que *algo* [*ça*] *comienza a hablar*.

En *Sémiotique narrative et textuelle*,
presentada por Claude Chabrol.
© Librairie Larousse, 1973.

«Hace unos días una estudiante vino a verme. Me pidió que preparara un doctorado sobre el tema siguiente, que me propuso con un aire soportablemente irónico, pero de ninguna manera hostil: *Crítica ideológica de la semiología*.
Me parece que en esta pequeña escena están presentes todos los elementos a partir de los cuales es posible esbozar la situación de la semiología y su historia reciente:
Se encuentra en ella, ante todo, el proceso ideológico, es decir, político, al que se somete con frecuencia a la semiología...
En segundo lugar, la idea de que aquel a quien esta estudiante se dirigía era uno de los *representantes* de esta semiología...
Por último, la intuición de que, en el papel de semiólogo semioficial que ella me atribuía, subsistía cierta vibración, cierta duplicidad...: de ahí esa especie de leve amistosidad que esta escena, llena de *coquetería* intelectual, me ha dejado en el recuerdo.»

R.B.

ISBN 84-7509-581-X