



**Giuliano Campioni**

## **Nietzsche, Byron y el titanismo**

### **1. TITANISMO Y CREPÚSCULO DE LOS DIOSES EN EL JOVEN NIETZSCHE**

De ninguna gran personalidad se conoce en tan amplia medida como en el caso de Nietzsche el material póstumo relativo a los años de infancia y adolescencia: dibujos, esbozos de dramas, poemas, composiciones musicales, reflexiones autobiográficas y críticas sobre los más variados temas. Los cuadernos de aquellos años nos restituyen continuos proyectos y apuntes de lectura; los libros, cuya permanente demanda se registra en las cartas, constituyen el alimento vital para su formación. La relación con la lectura se convierte en un continuo objeto de reflexión que permanecerá a lo largo de los años. Hay en Nietzsche la precoz voluntad de no sufrir las fuertes pasiones de su temperamento: la necesidad de dominarlas y transformarlas en conciencia crítica y saber. De aquí la constante asimilación, la incorporación casi, de lecturas en una [156] viva reflexión crítica e intelectual, en una permanente experimentación de escritura y de estilos que pertenecen por entero a la voluntaria construcción de sí. En torno a la figura de los héroes se unifica la multiforme actividad del joven: dedica un ejercicio poético a la muerte de Siegfried, una composición escolar a la caracterización de la figura de Kriemhild, cuya pasión violenta y demoníaca no puede ser comprendida por las naturalezas pequeñas y débiles, sólo capaces de reflejar la propia impotencia en la limitación de sus acciones. (67) Son numerosos los

esbozos y apuntes para un comentario crítico del Nibelungenlied dedicado a individualizar sus aspectos genéticos: la relación entre los «elementos paganos» y las «resonancias cristianas» en la ética y en la mitología, la influencia de los ideales caballerescos en la formación del mito, el lejano trasfondo histórico, las características estéticas, la oposición a los personajes homéricos, etc. (BAW: II, 225-247).

Nietzsche se siente fascinado sobre todo por la primera figura de la historia germánica, Ermanarich, el rey de los Ostrogodos, cuyo dominio se extendía desde el Mar Negro hasta el Báltico y cuya leyenda se desarrolla a partir de la crónica latina de Jordanes -De origine actibusque Getarum, escrita alrededor del 552- a lo largo de por lo menos siete siglos, contaminándose con leyendas nórdicas y danesas y con la saga nibelunga. Así, la muerte por suicidio de Ermanarich en el 375, testimoniada por Ammiano Marcellino, pasa a ser, en la Saga de los Volsungos y en el Cancionero de las Eddas (Incitación de Gudrun y El canto de Hamdhir), un sangriento y oscuro asesinato por venganza. Esto motiva al joven Nietzsche a poner en versos «la muerte de Ermanarich», a proyectar y esbozar una tragedia y a componer un poema sinfónico para dos pianos (según el modelo de la Dante-Symphonie de Liszt) dedicados a la figura del «último y más grande héroe de los Godos» (BAW: II, 282). El interés por Ermanarich persiste, con varios intervalos, desde el verano de 1861 hasta agosto de 1865, cuando Nietzsche esboza un último y breve esquema de tragedia. Todo cuanto queda de estas elaboraciones está fuertemente marcado por un ingenuo exceso romántico cargado de pasiones salvajes y primitivas, de tradiciones nocturnas, tempestades, hogueras, sangre, etc. Más significativo que el irrumpir sin freno de la fantasía es la fría y decidida autocrítica respecto de la sinfonía Ermanarich. En efecto, [157] en octubre de 1862, un año después de la primera elaboración -entonces «no era aún capaz de analizar imparcialmente el flujo de sentimientos que animaba toda la obra» (BAW: II, 101)-, Nietzsche modifica el poema sinfónico y analiza los resultados. La música le parece capaz de decantar más que la poesía la fuerza de su pasión por la leyenda oscura y heroica de Ermanarich. Todas las mejoras aportadas (el «loco ímpetu» del nuevo final), el recuperado vigor del conjunto, no redimen empero a su composición de «acerbidad y excesos». Confiesa la influencia decisiva y negativa de Liszt: «Mis personajes no son ciertamente los Godos, los alemanes, sino más bien -no vacilo en afirmarlo- figuras húngaras; [...] ardientes almas magiars» (BAW: II, 101). Sorprende, sobre todo, la plena conciencia autocrítica del joven que parece anticipar -en la declarada imposibilidad de una poesía ingenua- algunos aspectos de su crítica madura a los pretendidos héroes germánicos de Wagner: «faltan a los personajes los primitivos y poderosos rasgos germánicos, los sentimientos son más profundos y modernos, demasiada reflexión y demasiado poco vigor natural» (BAW: II, 101). Ni la vía de la tragedia ni la de la música parecen satisfacer al joven, que, en cambio, decanta definitivamente todo el material de la leyenda de Ermanarich, primero en un estudio histórico «muy seco» (julio de 1861), después en un trabajo de carácter filológico de octubre de 1863 (La leyenda del rey de los Ostrogodos, Ermanarich. Su evolución hasta el siglo XII) sobre cuyos resultados expresa su «parcial» satisfacción.

Éste es el primer trabajo filológico de Nietzsche, el cual precede a la primera composición de laurea de Pforta en latín sobre Teognis de Megara, a la que le fuera dedicada una mayor atención por parte de la literatura crítica. Fruto de la rigurosa lección de sus excelentes maestros de Pforta («Steinhart, Keil, Corssen, Peter, hombres de mirada abierta y frescos gestos») y también un significativo ejemplo de la continua voluntad del joven por encontrar en el rigor de la ciencia un «contrapeso a las inquietas y volubles inclinaciones». Ambos ensayos procuran recuperar el núcleo originario, histórico, de la figura «germánica» de Ermanarich -a partir de las crónicas, de Jordanes, de Saxo Grammaticus- liberando y explicando las muchas incrustaciones y contaminaciones del mito nórdico (el Jörmurenck de la Edda) cuya fascinación terrible y sublime -«que impacta a quien lo escucha»- Nietzsche sufre plenamente de todos modos.

Es notable: el norte vuelca hacia lo atroz, hacia lo bárbaro y misterioso todo lo que en Alemania permanece en el dominio de la claridad histórica [158] y de la humanidad. La naturaleza solitaria e intrépida del norte signa sus poemas; son cantos que están como rocas elevadas hacia el cielo, inimitables en su fuerza titánica, gigantescos en su forma. Toda la caracterización es concisa: cada palabra cae como un rayo, poderosa y grávida de sentido en la acción (BAW: II, 297).

El ensayo filológico recorre analíticamente en todas sus ramificaciones y variantes los momentos y oscilaciones de la tradición que transforman negativamente la figura histórica de Ermanarich (originariamente parangonado con Alejandro por sus grandes empresas) en una leyenda deformada por el odio hacia los conquistadores y que confiere a Ermanarich los rasgos del propio Atila (ya en El canto del errante Ermanarich aparece caracterizado como «furioso» y «traidor», y el manuscrito de Exeter lo compara con el lobo). Según Nietzsche, Ermanarich es inicialmente extraño a la tradición nórdica nibelunga y sólo el nombre común de Gudrun (la maga) pone en relación dos ciclos de leyendas. Mientras las leyendas nórdicas se interesan sólo en el oscuro fin (no en el poder precedente y las vicisitudes del vasto reino), para la tradición germánica, Ermanarich está en el centro de un ciclo de leyendas que se interesan por la suerte del rey antes de la catástrofe. El valor y, luego, la crueldad del héroe pertenecen al desarrollo de su carácter. De todos modos, afirma Nietzsche, «las fuertes y violentas pasiones en la tradición popular, en la medida en que ésta se mantenga todavía pura y próxima a los orígenes, son acaso objeto de horror pero no de reprobación» (BAW: II, 307).

El filósofo cree poder recuperar, sobre todo en Jordanes, los rasgos originales de la figura histórica del héroe ostrogodo al que se atiene la leyenda. La catástrofe final, la muerte y quizás el suicidio al aproximarse los Hunos de Atila, presuponen un rey ya viejo, doblegado por una enfermedad debida a una herida en su costado: una naturaleza «físicamente quebrantada y abatida para hacer plausible el suicidio» (BAW: II, 310). Nietzsche advierte incluso la articulación de los caracteres heroicos en el mundo de la saga nibelunga, no homologables en un único

paradigma. En la Völsungasaga y en el Canto de Hamdir, de los tres hijos de Gudrun que deben vengar en Jörmurenck (Ermanarich) la muerte de la hermana Swanhilde, es Hamdir, «de gran corazón», quien posee el típico carácter del héroe (ein Heldencharakter): «áspero y violento amor por la guerra, fiereza, desprecio por toda conciliación y enceguecimiento por orgullo» (BAW: II, 295). Junto a él, Sörli, de «espíritu sabio» y noble, reconoce la fuerza del destino: «Hemos adquirido una gran gloria; hoy o mañana moriremos. [159] Ninguno llega a la noche de su vida si las Normas se le oponen». Erp, llamado despectivamente «bastardo» y «enano negro» por los hermanos que lo matarán, es asesinado -hipotetiza Nietzsche rechazando las motivaciones sostenidas por Simrock- por envidia de su «superioridad intelectual» y de su coraje, caracteres de los otros dos que él reúne en sí.

Nietzsche sufre la fascinación sublime de estos héroes violentos y determinados en su destino de muerte, figuras sobrehumanas que actúan contra el fondo oscuro de la anunciada muerte de los dioses. Este fin, que es acompañado por revoluciones y catástrofes cósmicas, es descrito con crudo naturalismo por el cancionero édico, y por la Edda de Snorri Sturluson. Ya en la composición poética La muerte de Ermanarich las negras curvas de la «niebla sangrienta» anuncian «la hoguera del mundo, el sofocante esplendor del crepúsculo de los dioses». En su primer ensayo histórico Nietzsche afirma:

Aquel crepúsculo de los dioses en que el sol se vuelve oscuro, la tierra se hunde en el mar y vórtices de fuego abrasan el árbol del mundo que da la vida y las llamas lamen el cielo es la más grandiosa invención que haya jamás imaginado el genio de un hombre, insuperada en la literatura de todos los tiempos, infinitamente osada y terrible y, con todo, resuelta en encantadoras armonías.  
(68)

Nietzsche cita, como prueba, los versos de la Völuspà (profecía de la vidente) en los que la descripción del nuevo inicio de otra edad de oro, después de las oscuras vicisitudes del aniquilamiento del mundo, es confiada a la leve imagen de la recuperación entre las hierbas de piececillas de oro con las que en un tiempo jugaban los dioses: el ciclo de la vida recomienza.

El uso del término Götterdämmerung (69) y el fuerte interés de Nietzsche por la mitología heroica germánica se deben también a las primeras y apasionadas informaciones sobre Wagner que el amigo Krug le iba aportando. Con él y con Pinder, Nietzsche había fundado en el verano de 1860 la asociación cultural «Germania», «para estimular y [160] al mismo tiempo sofrenar» los juveniles impulsos culturales. Krug había dado varias conferencias sobre Wagner: sobre Tristán e Isolda (marzo de 1861), sobre la Faust-Obertura (febrero de 1862) y, finalmente, sobre El oro del Rin (marzo de 1862) (BAW: II, 96-98).

El tema del heroísmo se conecta desde el principio con el de la muerte de Dios, con el crepúsculo de los dioses. En esta dirección se inscribe también el inicial interés por la figura de Prometeo. Ya en una carta de fines de abril-principios de mayo de 1859, dirigida al amigo Pinder con una propuesta de trabajo en común sobre la figura de Prometeo,

Nietzsche se muestra fascinado sobre todo por el tema del fin de Zeus (en relación a las sagas germánicas) [...].

Aquí se encuentra el fin de Zeus conocido antes por Prometeo, el único capaz de evitarlo, en relación con el ocaso de las divinidades germánicas que son aniquiladas por las fuerzas de la naturaleza (las cuales, entre los griegos, son precisamente los Titanes). (70)

El camino del «espíritu libre» encontrará en las mezquinas reacciones del ambiente familiar un motivo continuo de sufrimiento hasta el punto de afirmar en *Ecce homo* la «disharmonia praestabilita» con la hermana y la madre -esas perfectas máquinas infernales capaces de herirlo en los «momentos supremos»- y de ver en su existencia la más profunda objeción contra el «eterno retorno». (71) La Biblia conservada en Weimar en la biblioteca póstuma de Nietzsche, con múltiples signos de la lectura del padre, lleva anotado, junto al nombre del pastor Ludwig y la fecha de adquisición del volumen (1820), el nombre del hijo Friedrich con fecha 1858, año en que el joven deja la familia para ir a estudiar a Pforta, heredando, a manera de viático para una ideal continuidad, el volumen paterno. Es éste el signo visible de una larga cadena familiar difícil de romper, hecha de generaciones de pastores y de una severa y estricta fe luterana que se expresa en las angustias de la «virtud de Naumburg». En las cartas de los años ochenta, período de profunda crisis, se lee todo el peso de la vida cotidiana: «Considere que vengo de un ambiente que tiene por reprobable y [161] abyecta toda mi maduración; y ha sido sólo a consecuencia de esto que mi madre llegó a definirme el año pasado como una 'vergüenza para la familia' y 'un deshonor para la tumba de mi padre'». (Carta a Malwida von Meysenbug del 20 de abril de 1883). Dado el temperamento del joven y el peso de los vínculos, la liberación no podía sino asumir el carácter «heroico» de una rebelión radical que requería de una fuerza «sobrehumana» para llegar a la afirmación de la muerte de Dios.

Tales impulsos hacia una liberación de la tradición y de la fe son alimentados por las lecturas subterráneas de los años de Pforta dedicadas a figuras prometeicas y decididamente satánicas: del *Manfred* de Byron a *Los bandoleros* de Schiller. Al respecto, ya en el verano de 1859, escribe Nietzsche: «He leído una vez más *Los bandoleros* [...]. Los personajes se me antojan casi sobrehumanos; parece que se asistiera a una lucha de titanes contra la religión y la virtud». Atendiendo a la imagen del esplendor del sol en el ocaso, Nietzsche se detiene a caracterizar la caída del héroe en Schiller comparando internamente una poesía juvenil de éste y un pasaje del drama. Aquella metáfora, presente asimismo en Byron y Hölderlin, volverá a aparecer muchas veces en Nietzsche, sobre todo en el *Zarathustra*. Karl Moor quiere repetir en su heroísmo extremo la virtud de los grandes hombres de Plutarco y asume el espíritu rebelde del satanás de Milton contra la mediocridad de la época, contra la ley y la moral común: «La chispa del fuego de Prometeo se ha extinguido sustituida por una flama de teatro [...]. La legalidad no ha generado jamás un gran hombre, mientras que la libertad produce colosos y eventos memorables». El filósofo mismo se ejercita en breves escritos en un juego estilístico marcado por un satanismo típicamente romántico, muy pronto llevado al

grotesco. Así se expresa y exorciza a un tiempo la inquietud juvenil: es el caso del esbozo de la «repugnante» novela Euforión, que desde el título remite a la figura de Byron (cual el nombre del poeta inglés en el Fausto de Goethe), y de otras composiciones conservadas o de las que se tiene noticia por breves apuntes («'Satanás asciende desde el infierno' insatisfacción: dificultad para captar lo satánico y representarlo»).

La profunda crisis de la fe y el desafío de enfrentar a la tradición habían encontrado en el mismo período otros instrumentos de liberación: de la crítica filológica de los Evangelios, llevada a cabo por la escuela liberal, a la filosofía de Feuerbach y de Emerson. En efecto, con los apuntes y los ensayos de la primavera de 1862, el filósofo llega a la afirmación de una plena inmanencia que ve en la fe cristiana, [162] contra la fuerza de los antiguos que creían en el destino, una elección de debilidad, «una incapacidad de plasmar desde sí, con decisión, el propio destino». Citando La esencia del cristianismo de Feuerbach, Nietzsche postula el camino de la recuperación de la alienación («Dios se ha hecho hombre»), como expresión de un nuevo heroísmo: «La humanidad adquiere su virilidad a través de graves perplejidades y arduas batallas; reconoce en sí 'el inicio, el centro y el fin de la religión'» (BAW: II, 63). (72)

En abril de 1859, Nietzsche escribe un breve drama en un acto dedicado a Prometeo, cuyas referencias son la Teogonía de Hesiodo, específicamente el pasaje del engaño de Zeus durante el sacrificio (vv. 521-564) y el himno Prometeo de Goethe de 1773, por las características del titán solitario que desafía a los dioses cubriéndolos de desprecio y rechazando compartir con ellos el cielo. Prometeo quiere gobernar sobre los hombres por él creados: la creación de los hombres a su imagen llevada a cabo por el Prometeo goetheano es el aspecto más revolucionario-superhumano del himno. Vale asimismo como referencia la composición poética *Das Göttliche*, en la que Goethe afirma el valor normativo de los inmortales que pueden ser «en grande» lo que el hombre es «en pequeño», y postula una suerte de conciliación y necesaria colaboración entre el mundo humano y el divino. Subyace en el fondo la hostil insensatez de la naturaleza que no distingue a buenos y malos y que a todos los aprisiona en un cielo eterno. El Prometeo de Nietzsche rechaza la alianza «de terror» propuesta por el padre Zeus («Quiero ser libre y soberano de estos hombres a los que he dado la existencia [...] no tolero ningún amo»). (73) Después del engaño del sacrificio, del que los dioses omniscientes muy pronto se dieron cuenta y por el cual castigaron al titán, el coro de los hombres resuelve la tensión ingenuamente -la solución estética no es ciertamente feliz-, acogiendo la conciliación del himno goetheano. El impulso edificante permite la colaboración de los hombres con los dioses, quienes actúan como norma y espejo para aquellos: «Infeliz aquél/ cuyos dioses no son/ libres de culpa y error/ privados de toda mácula» (BAW: I, 68). La tentativa poética, una vez más, es seguida de una reflexión autocrítica, un diálogo humorístico-satírico que reclama para sí un registro estilístico [163] del todo diverso: el modelo explícito es Jean Paul. Se pone en escena la incompreensión y el contraste entre el poeta y varios representantes del público: un capitán, un estudiante, un profesor, un consejero, una anciana. El público, inmerso de diversas maneras en la estupidez -la grosería, la ignorancia, la

pedantería, etc.-, vuelve imposible un retorno al lenguaje de la clasicidad en el mundo contemporáneo: el diálogo satírico de Nietzsche parece anular en la autocrítica toda posibilidad de tentativa épica.

## 2. BYRON: EL «HOMBRE SUPERIOR» Y SU CRISIS

Ciertamente el tema de la rebelión «superhumana», titánica, expresión de una energía que no quiere reconocer límites, tiene en Byron un punto de referencia central.

Su figura recorre de manera subterránea pero continua la reflexión y la pasión de Nietzsche de cara al hombre superior, representa de modo significativo su ambigüedad y sus tensiones. «Yo debo tener una profunda afinidad con el Manfred de Byron: todos esos abismos los he encontrado en mí, -a los trece años estaba ya maduro para esa obra-». Así, en *Ecce Homo* confiesa este vínculo, continuando luego con una comparación, muchas veces esbozada en fragmentos, con el Fausto de Goethe: «Ni siquiera respondo, lanzo sólo una mirada a aquellos que delante del Manfred osan pronunciar el nombre de Fausto» (K, VI, III, p. 295).

Análogo juicio surgía del ensayo de Taine sobre Byron contenido en la *Historia de la literatura inglesa*:

Fausto es un triste héroe [...] su acción más fuerte es la de seducir a una modistilla e ir a bailar de noche en mala compañía, dos exploits que han cometido todos los estudiantes (74) [...] Sus deseos son veleidades, sus ideas aspiraciones y sueños. Un ánimo de poeta en la cabeza de un doctor, aspectos ambos no aptos para la acción [...], en suma, el carácter falta; es un carácter de alemán. A su lado, ¡qué hombre Manfred! (75) [164]

En el personaje de Fausto, Nietzsche y Taine leen los límites «idealistas» del carácter alemán: el docto incapaz de acción, en el que la veleidad prevalece sobre la voluntad. La tragedia de Goethe conoce la redención final (precisamente el episodio de Margarita era muy valorado por Schopenhauer como supremamente trágico). Para Taine, la fuerza épica de Goethe ha sido capaz de resucitar en el siglo XIX, a través del recuerdo y la poesía, «verdaderos dioses» que hablan y actúan. En un equilibrio precario y extremo el poeta alemán logra mantener en vida a los dioses del mito, haciendo percibir de continuo, detrás de ellos, el contenido filosófico, «l'impalpable idéal».

Los dioses del Manfred son, en cambio, máscaras y demonios de teatro en los que el propio Byron no cree: «Seul le poète subsiste, exprimé dans son personnage». El verdadero y único dios que permanece es «le moi, l'invincible moi... seul auteur de son bien et de son mal». (76) Ciertamente un dios «sufriente y caído», pero siempre un dios.

En su análisis de Byron, Taine dedicaba un amplio espacio al Manfred. Citaba los párrafos que probaban el aspecto heroico y activo, insistiendo en la parte final del drama en la que emerge con más fuerza el tema de la voluntad y de la persona que no se doblega ante ninguna potencia.

Es notable la pasión juvenil de Nietzsche por el poeta inglés visto como expresión de una *hybris* titánica, prometeica, que rebasa todo límite desafiando el cielo. Tal tensión destructiva hacia la tradición se proyectaba entonces en las figuras heroicas y superhumanas de las sagas

nórdicas en cuyo trasfondo subyace el «crepúsculo de los dioses».

Tres veces, a propósito de Manfred, el joven Nietzsche emplea el término *Übermensch* (BAW: II, 10, 13). Por lo demás, el término se encuentra en el propio Byron (Acto II, v. 148) para caracterizar las artes mágicas y prohibidas de Manfred. En particular, emergen en Byron temas y metáforas que constelan asimismo la escritura de Nietzsche: la mencionada afirmación de ser de una raza («*race*») distinta de la de los humanos (Acto II, vv. 50 y ss.), la consecuente soledad y el rechazo a ser un guía o un dominador de pueblos, ya que «quien desea dominar debe primero servir [...] yo no he querido sumarme a un rebaño, pero tampoco, ni siquiera de los lobos he querido [165] ser el amo. Solitario es el león, y así soy yo...» (III, I, vv. 116 y ss.). Manfred es «hombre de muchos pensamientos y de buenas y malas acciones, en todas extremo...» (II, II, vv. 34-35).

Pero ha de subrayarse asimismo el paisaje simbólico del Manfred, paisaje de cumbres -«las heladas cimas de los montes, donde no osan los pájaros construir sus nidos»- y de abismos en los que asomarse, conteniendo el miedo, «con orgullo», como deben hacer los «hombres superiores» de Zarathustra. (77) Manfred es «*unbounded spirit*», espíritu libre. Su actitud «libre de toda religiosidad, más aún, de toda fe en Dios» -como observaba ya el joven Nietzsche en su conferencia- encuentra, confrontadas con la paciencia cristiana, expresiones caras al filósofo alemán: «Esa palabra ha sido creada por bestias de carga, ¡no por aves de presa! predícala a los mortales hechos de tu polvo. Yo no soy como tú». (II, I, vv. 35-38) -responde al cazador que lo quiere llevar a la sana sociabilidad de los mortales.

Por tanto, debe prestarse más atención de cuanto hasta ahora se ha prestado a la voluntad afirmada por Nietzsche en un fragmento de 1881, en los umbrales del Zarathustra: «quiero escribir el todo como una especie de Manfred y de manera completamente personal».

Se deben destacar al menos dos concordancias puntuales entre Nietzsche y Byron:

The antique Persian taught three useful things:  
to draw the bow, to ride and speak the truth. (78)

Nietzsche retoma varias veces la imagen con pequeñas variaciones en sus apuntes y la utiliza también en *Ecce Homo*: «Decir la verdad y tirar bien con el arco, ésta es la virtud persa».

Pero más significativa para la problemática del «hombre superior» es la siguiente:

Tímidos, mortificados, torpes, como un tigre al que le ha salido mal el salto: así hombres superiores os he visto a menudo apartaros furtivamente a un lado. [166]

También aquí existen muchos apuntes de esta imagen (79) proveniente directamente de Byron:

I am the Tyger (in poesy), if I miss the first spring -I go growling back to my Jungle-. (80)

Nietzsche caracteriza con esta imagen (que Byron refiere a sí mismo) a los hombres superiores que han fallado en una tirada de dados y

renuncian: «Vosotros no habéis aprendido a jugar y a hacer burlas como se debe» (KGW: VI, i, 355).

La reflexión sucesiva de Nietzsche sobre Byron comporta una profundización interpretativa que sería interesante seguir en sus detalles. Sin duda, la afirmación y adhesión juvenil a lo «superhumano» de Byron cede ante una interpretación más madura, que hace del Manfred la figura más noble del hombre superior: la cual, precisamente por su nobleza y por su fuerza, alcanza la conciencia de ser un caos tremendo hasta la destrucción de sí. Manfred es «an awful chaos...» y «destructor de sí mismo» (en analogía con el hombre superior caracterizado por Nietzsche).

Byron es colocado entre aquellos que han contribuido inconscientemente a hacer emerger, a preparar para otros la tarea de la Umkehrung der Werte:

Me complacía en ciertos artistas insaciablemente dualistas que, como Byron, creen absolutamente en los privilegios de los hombres superiores y que con la seducción del arte sofocan en los hombres selectos los instintos del rebaño y despiertan los instintos opuestos (KGW: VII, iii, 157).

El dualismo y su tensión interna lo caracterizan como pesimista y romántico: proyecta un ideal sobre sí, y a raíz de ello se escinde entre un conocimiento que deslegitima este ideal y una voluntad que continúa persiguiéndolo. «Es un dividuum» (KGW: VII, iii, 46).

Por eso Byron es equiparado a Beethoven, a Rousseau, a aquellos que anticiparon «el efecto de lo monstruoso sobre hombres cuyos nervios [167] eran ya demasiado débiles», y, remitiéndose al juicio de Stendhal y Taine, Nietzsche pone a la luz la monstruosa hipertrofia del yo. (81) También, para estas creaturas que sufren por la violencia de sus contradicciones, la acción es una fuga de sí mismas.

Quisiera, finalmente, intentar aclarar el sentido de algunos breves fragmentos de Nietzsche sobre Byron. En un extenso apunte de lectura del otoño de 1887 (9 [184]), extraído de Brunetière contra Rousseau, se lee esta observación de Nietzsche que no pertenece al texto de Brunetière:

El lado morboso de Rousseau fue el más admirado y el más imitado (le es afín Lord Byron, que igualmente se eleva hasta actitudes sublimes, en hastío y en rencor; signos de la «vulgaridad»; más tarde, bajo el influjo equilibrante de Venecia, comprendió qué es lo que dulcifica y hace bien... l'insouciance).

Aquí Nietzsche reconoce abiertamente el influjo negativo ejercido por Rousseau y ve en las experiencias del período veneciano una liberación en dirección de l'insouciance, de la «ligereza». La explicación se encuentra en otros dos fragmentos cuya referencia había permanecido hasta ahora bastante oscura:

Buratti, y su influencia sobre Byron (FP 26 [314], 1884; KGW: VII, ii, 213).

y

Los italianos son sencillos y originales sólo en la sátira

feroz. Empezando por Buratti que signó el genio de Byron con un giro decisivo (FP 34 [8], 1885; KGW: VII, iii, 105). [168]

Stendhal (1854: 284-5 y 1855: 73-74), insiste mucho sobre este influjo benéfico de Venecia, simbolizado por las sátiras de Buratti. La fuente del juicio es por tanto Stendhal, reforzada por Taine, quien lo retoma en su Historia de la literatura inglesa. (82)

Buratti (1778-1822), poeta veneciano autor de obras satíricas en dialecto (L'Elenfanteide, La Strefeide, L'Omo), había suscitado un verdadero entusiasmo en Stendhal, tanto que llegó a juzgarlo de manera más que arriesgada -en Lord Byron en Venecia y en otros lugares- como «el primer poeta satírico de nuestra triste Europa» y a atribuir a su influjo determinante un giro en la actitud poética de Byron en la dirección del Don Juan y del Beppo. El episodio, más allá del juicio insostenible -dada la mediocridad de Buratti-, resulta significativo para Nietzsche: Byron, que se aproxima al sur, es el hombre superior, el más noble porque es el más atormentado y fuerte, el que da un paso ulterior hacia el superhombre aprendiendo a reír y a dominar, con la seguridad de la forma, el caos incandescente. Don Juan significa también el dominio, bajo una nueva forma, de varios estilos diversos.

Byron se une a Stendhal, a esa constelación de sentido y valores que para Nietzsche significa este nombre. Felicidad, pasión, fuerza, energía, análisis vivisección, insouciance, «dolce far niente», amor, vanidad, belleza como promesa de felicidad, etc., son categorías que encontramos con apuntes de la lectura de Stendhal, en los fragmentos póstumos dispuestos para la construcción de la «filosofía de la mañana».

A la línea romántica que deriva de Rousseau y que encuentra en Sainte Beuve y en Renan a dos exponentes principales, Nietzsche contrapone la línea de la energía y de la fuerza que procede de los ideólogos y que tiene en Stendhal su punto central de referencia. Una vez más Nietzsche se remite a Taine y Bourget en la caracterización de Stendhal como «hombre superior».

A partir del juicio entusiasta de Balzac sobre La cartuja de Parma y a través del ensayo de Taine se consolidan las expresiones de «hombre [169] superior» y «espíritu superior» referidas a Stendhal. Éste es inaccesible a la masa, «un tel sprit est peu accessible, car il faut monter pour l'atteindre», «il aime la solitude, et écrit pour n'être pas lu», sus personajes son «seres superiores» (Taine, 91909: 223 y 230). Este juicio es retomado y ampliado por Bourget y dicta las líneas de asimilación del mito de Beyle en tanto que hombre superior en lucha contra la mediocridad, mito al que Nietzsche se adhiere. Se alejan así, en nombre de la energía y de la afirmación de la vida (en el mito del sur), las sombras y las nubes que acompañaban la muerte de Dios: surge la figura del individuo «soberano» capaz de hacer de las contradicciones y de la lucha de los instintos la expresión de una forma que renuncia a la simplificación autoritaria, a falsas y confortantes vías de escape.

### 3. HEROÍSMO, AMOR Y MUERTE: LA CONFRONTACIÓN CON WAGNER

El «individuo soberano» tiene su lejana prefiguración en la figura de Prometeo de los años juveniles. En El nacimiento de la tragedia, el titán

representa todavía «el heroico impulso» del individuo a superar los límites de la individuación y una tensión hacia lo universal. Su voluntad de ser «la única esencia del mundo» comporta la asunción en sí de la contradicción originaria: el titán «comete un delito y sufre». La interpretación de fondo está ligada a la estructura de la metafísica del arte y al tema schopenhaueriano de la «justicia eterna»: la voluntad originaria, que ha incurrido en la culpa de la individuación, padece sufrimiento. También Prometeo -que, como varios héroes de la escena trágica, aparece preso en las redes de la voluntad individual y que como individuo «falla, lucha y sufre»- es en realidad la máscara apolínea del Dioniso-Zagreus de los misterios, sufriendo, despedazado por los titanes y que aspira a un renacimiento que ponga fin a la individuación. La solución de la tragedia pesimista que justifica éticamente el mal humano, en la dirección schopenhaueriana, es superada en Nietzsche por la aceptación trágica de la realidad: «todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos igualmente justificado». Tal afirmación de la inocencia del devenir en Nietzsche está aún obstaculizada por la aceptación de las categorías metafísicas schopenhauerianas, bien que profundamente modificadas a la luz de la reflexión teórica de Wagner. [170]

La reflexión y la pasión de Nietzsche por el tema del heroísmo es también, inmediatamente, una reflexión sobre los dramas musicales de Richard Wagner. El nacimiento de la tragedia es asimismo «renacimiento» de la tragedia y «acción» inactual sobre el presente a favor de la cultura. En la posición del joven Nietzsche prevalece la interpretación metafísica de la destrucción de la individualidad heroica (entendida como apariencia) que aspira a la disolución en la unidad superior.

Junto al primado schopenhaueriano de la música, que es el presupuesto de esta interpretación, Nietzsche desarrolla temas ligados a la reflexión juvenil de Wagner tales como la centralidad de la mímica y de la danza, «el más material de todos los géneros del arte», que tiene como materia el cuerpo humano, el hombre físico en su integridad. En la música dionisiaca el individuo aspira a expresarse como ser perteneciente a la especie [Gattungswesen], el coro de los sátiros lo representa simbólicamente como «hombre de la naturaleza entre hombres de la naturaleza». La tragedia griega era para Wagner un modelo, no sólo artístico, capaz de realizar la unidad de las artes, sino asimismo un acto de bella «religión humana»: el individuo encontraba inmediatamente en el héroe sobre la escena «la parte más noble de sí», a sí mismo potenciado en la verdad del elemento humano genérico. En el drama antiguo, en tanto fiesta popular, el individuo veía realizado su destino comunitario: el arte era entonces «alegría de sí, de la existencia, de la humanidad entera».

El materialismo y el universalismo de Feuerbach están fuertemente presentes en las reflexiones juveniles de Wagner. Todavía en 1853, en el comentario a la tercera sinfonía de Beethoven, Wagner (1983: IX, 29) describe al héroe como «el hombre completo al que le son propias todas las sensaciones puramente humanas -amor, dolor, energía- en su máxima plenitud y potencia». La posición del joven Wagner es fuertemente anticristiana: el cristianismo aparece como expresión de renuncia a la vida, negación del arte, «horror de la comunidad», alienación (Wagner, 1983: V, 273 ss.). Nietzsche opondrá al Wagner ascético del último período las expresiones

literales sobre la «sana sensualidad» como redención usadas por éste en su juventud, expresiones que provenían directamente de Feuerbach (KGW: VI, ii, 359 = Zur Genealogie der Moral, III, 3). Wagner, en su perfil autobiográfico de 1843 y en el sucesivo *Mi vida*, recuerda precisamente cómo, contra el «misticismo abstracto» y a través del Ardinghella de Heinse y *La joven Europa* de Laube, habría aprendido a «amar la materia», a «gozar la vida», a «mirar al mundo con ojos serenos». En su ópera juvenil [171] *Prohibición de amar* «la libre, abierta sensualidad -escribe Wagner (1974: 101-2)- vence con sólo sus fuerzas la hipocresía puritana».

Muchas veces Nietzsche liga su más alta fidelidad al Wagner ateo y anticristiano: todavía en los fragmentos póstumos para la atormentada cuarta inactual, el filósofo insiste en el carácter irreligioso de los poetas y en el ateísmo específico de Wagner, hombre moderno que «cree en sí mismo», paragonándolo con Esquilo, libre frente a los muchos Zeus (KGW, IV, i, 351 = Nachgelassene Fragmente, 1875-6). Nietzsche retoma el vínculo fuerte entre heroísmo, amor y muerte presente en los dramas wagnerianos interpretándolo a la luz de las teorías juveniles del músico e insistiendo en el elemento vitalista:

La muerte es el sello de toda gran pasión y heroísmo: sin ella la existencia no tendría valor alguno. Estar maduro para la muerte es lo más alto que pueda ser alcanzado. Pero es asimismo lo más difícil, que se conquista a través de luchas y sufrimientos heroicos. Toda muerte de esta naturaleza es un evangelio del amor (KGW: IV, i, 280).

Es particularmente el tema del amor el que está en el centro de la reflexión y de la poética wagneriana en los años 1848-1854: el amor es el mediador entre la fuerza y la libertad. No impuesto desde lo alto como el amor cristiano, constituye la manifestación más activa de la naturaleza humana. Es fuerte la influencia de Feuerbach, sobre todo de los *Pensamientos sobre la muerte y la inmortalidad*: el amor encuentra su consumación en la muerte como última redención del egoísmo hacia la consecución de la unidad más real. La ebriedad de muerte del final del *Tristán*, la victoria definitiva sobre las mentiras del día que separa a los amantes (el yo y el tú) deben mucho, de todos modos, bien que a través de la *Voluntad* de Schopenhauer, a la teoría juvenil de Wagner sobre el amor. Escribe Nietzsche: «El amor en el *Tristán*, deber ser entendido no ya en el sentido schopenhaueriano, sino más bien empedócleo: falta absolutamente el elemento pecaminoso: el amor es un signo y una garantía de unidad eterna» (KGW: IV, i, 267). Wagner, consciente sobre este punto desde 1857, cree deber corregir al filósofo pesimista: el amor que sobrepasa la voluntad individual manifiesta un camino de salvación, que trae la posibilidad de una purificación de la voluntad.

Análogamente, la muerte significa el fin de la individualidad y la continuación de la vida en la plenitud de la especie, «la última segura anulación del egoísmo». Es, asimismo, el sentido del sacrificio y de la [172] redención de muchos héroes y sobre todo de heroínas wagnerianas. «Todo paso fuerte de la vida sobre el escenario es acompañado por el eco oscuro de la muerte» -comenta Nietzsche-. La muerte por amor es, por tanto, búsqueda de lo «puro humano», superación de los límites

individuales y de los obstáculos de una vida dominada por los arbitrios de la ley: «el pecado contra la propiedad está determinado únicamente por la ley de la propiedad». Estas palabras se encuentran en el esbozo Jesús de Nazareth, en el que el Cristo es expresión de la «conciencia infeliz» del artista en la situación degradada del mundo moderno. La «fuga ante esta vida», la auto-anulación, parece la única solución posible para liberar los vínculos de una baja sensualidad y para realizar una naturaleza purificada, dado que no es posible destruir a través de la revolución las leyes y las convenciones de «una sociedad sin amor». Los electos -los héroes- restauran el orden pacificado, regido por el amor, contra la propiedad; representan el futuro y la vida contra el dominio del pasado y de las cosas muertas. En la carta del 25 de enero de 1854 dirigida a Röckel, Wagner afirma que «el temor a la muerte» caracteriza «acciones, leyes, instituciones» actuales: «Debemos aprender a morir y morir en el sentido más pleno de la palabra. El temor del fin es la fuente de toda falta de amor».

#### 4. «SIEGFRIED, EL FILÓSOFO EN DEVENIR»

En los años setenta, Nietzsche toma en serio y hasta sus últimas consecuencias las intenciones de Wagner y el carácter filosófico de sus afirmaciones. En particular valora el Anillo de los Nibelungos en tanto que «inmenso sistema de pensamiento» expresado en una «forma visible y sensible» (KGW: IV, i: 56 = Richard Wagner in Bayreuth; cfr. KGW: IV, i, 11 [18], 280 = Nachgelassene Fragmente). El músico ha sabido extraer de las filosofías el elemento agónico: «Mayor coraje y decisión, no jugos narcóticos». «Wagner es filósofo sobre todo allí donde está más resuelto a la acción y es más heroico» (KGW: IV, i, 17; cfr. KGW: IV, i, 11 [38], 306). En el apunte preparatorio para este pasaje de Wagner en Bayreuth, Nietzsche hace una referencia significativa por su osado simbolismo al gesto y las palabras de Siegfried en respuesta a las hijas del Rin (cfr. Wagner, *Il crepuscolo degli dei*, II, vv. 1600-1602). Arrojando sobre el amo un terrón de tierra, en alusión a su vida, Siegfried afirma: «así la arrojé, lejos de mí». Es el tema del [173] héroe que vive en la ligereza y en la plenitud del amor y de la inmediata vitalidad instintiva y que, por esto, no ha conocido el temor. La filosofía que expresa Siegfried es la que «destruye a los dioses, contra la cual se hace pedazos la lanza de Wotan». Nietzsche continuará valorando a Siegfried, confiriéndole un papel filosófico central, insustituible, aún cuando cubra de sarcasmo a los otros héroes y heroínas wagnerianos. En *Más allá del bien y del mal* (aforismo 256) valora en contra del Parsifal la creación de un Sigfrido «antilatino», libérrimo, jovial e inocentemente bárbaro y anticatólico y decididamente antirromántico. Afirma en diversos lugares que sólo la propia filosofía es adecuada a aquella figura y que Schopenhauer ha falsificado la dirección decididamente anticristiana del arte wagneriano (KGW: VI, ii, 209 = *Jenseits von Gut und Böse*). (83) Aún más extrema es la sibilina afirmación: «Siegfried, el filósofo en devenir [Der werdende philosoph Siegfried]» (KGW: III, iv, 409). Ciertamente, en las intenciones de Nietzsche, Siegfried significaba la recuperación por parte de Wagner de las fuentes naturales: todavía «el hombre no se había agotado». Wagner «echa a andar la representación según la cual el mundo habría llegado a

ser orgánicamente viejo». El dummer Siegfried afirma la fuerza de la creación a través del inconsciente contra el conocimiento de los dioses que lleva al anonadamiento. El conocimiento abstracto encuentra sólo en el propio fin la redención posible. En el héroe nibelungo se lee la posibilidad del artista/artesano libre que es capaz de forjarse la espada por puro placer, contra la impotencia de la técnica de Mime (una recuperación del mito de Wieland el hacedor). Siegfried es libre porque no ha sido tocado por la maldición del poseído: «Único patrimonio, mi propio cuerpo; viviendo lo consumo [einzig erb't ich/ den eignen Leib;/ lebend zehr'ich den aufl]» (Wagner, *Il crepuscolo degli dei*: acto I, escena 2.<sup>a</sup>, vv. 405-407). No posee, no es poseído. Sobre todo el libre juego es el elemento que caracteriza a Siegfried como «überfroher Held» [«Héroe supremamente jovial»] (Wagner, *Il crepuscolo degli dei*: acto III, escena 2.<sup>a</sup>, v. 1677), (84) en su relación de antítesis/complementariedad con Wotan, [174] «el dios triste», «de todos el menos libre» (Wagner, *Las Valkyrias*: acto II, escena 2.<sup>a</sup>, v. 879).

El héroe se caracteriza por la broma, la serenidad y la ligereza en las que está inmerso y que exorcizan el mundo de la tragedia y del mito. Nietzsche parece captar el aspecto de fábula (la definición es de Dalhaus) de la segunda jornada del Anillo cuando insiste en el carácter de «idilio», en el sentido schilleriano, del Siegfried: «La naturaleza y el ideal son reales, esto da alegría» (KGW: III, iii, 339). El mismo pesimismo de fondo, de matriz shopenaueriana, no alcanza a eliminar, sino sólo a modificar, el tema de la redención/regeneración que queda siempre como posible (el drama es profecía de una vida más pura, en contraposición al drama antiguo, que es retrospectivo). «El idilio trágico: la esencia de las cosas no es buena y debe perecer, pero los hombres son hasta tal punto buenos y grandes, que sus delitos nos conmueven del modo más profundo, pues ellos sienten que son incapaces de tales delitos. Siegfried es el «hombre», nosotros en cambio somos los brutos sin paz ni meta». Esta referencia al «hombre» remite puntualmente a la autorreflexión de Wagner en *Una comunicación a mis amigos*, en que la figura del héroe caracterizado por el amor (visible casi en su corporeidad) y por la plena «alegría del vivir», representaba «la palpitante manifestación sensible del hombre en su más natural y serena plenitud [...] el 'hombre' en la plenitud de su fuerza más alta y más inmediata y de su más indiscutida amabilidad» (Wagner, 1983: VII, 308).

El tema del anticristianismo de Siegfried en la valoración de Nietzsche no puede de todos modos limitarse a estos elementos: sobre todo, no será jamás confundido con la salud pagana de la «bestia rubia» o del primitivo germano. Nietzsche toma distancia sarcásticamente cuando con desprecio habla de «adolescentes alemanes, cornudos Sigfridos y otros wagnerianos» que tienen necesidad de lo «sublime», de lo «profundo», de lo «sorprendente». El elemento revolucionario de Wagner, más allá de los disfraces, no puede más que remitir a Francia y a las decisivas experiencias filosóficas juveniles: «Wagner era un revolucionario -huía de los alemanes-» (KGW: VI, iii, 286).

En el Anillo, el camino de los hombres es tomado primero por el ignorante e inocente Siegmund, cuya suerte está planificada sin espacio de libertad. Él está dispuesto a renunciar a la condición de héroe en el

Walhalla ofrecida por Brunhild, para abrasar la vida humana ligada al amor de Sieglinde: «Donde vive Sieglinde,/ en placer y dolor/ también [175] allí Siegmund quiere permanecer» [Wo Sieglinde lebt/in Lust und Leid,/da will Siegmund auch säumen] (Wagner, Las Valkyrias: acto II, esc. 4.<sup>a</sup>1, vv. 1349 y ss.). Es la misma renuncia de Brunhild por amor del acto III del Siegfried. Wagner retoma el apunte escrito en 1851 para la Aquileida: Aquiles opone un indignado rechazo a Tetis, quien le promete la inmortalidad con tal de que renuncie a vengar al amigo Patroclo. La diosa se inclina reconociendo la superioridad del hombre sobre el dios: «Los eternos dioses son los elementos que dan vida al hombre. En el hombre la creación alcanza su cumbre» (Wagner, 1885: 59), el hombre es la perfección del dios.

En *Ecce homo* Nietzsche (KGW: VI, iii, 269) afirma: «Un dios que viniese a la tierra no podría cometer más que injusticias -tomar sobre sí la culpa, no la pena, esto sería verdaderamente divino».

El tema vuelve muchas veces en Nietzsche y es desarrollado en contraposición al cristianismo en páginas centrales de la *Genealogía de la Moral*. El Dios redentor cristiano se sacrifica, inocente, por la culpa de los hombres promoviendo a hipérbole el sentido de deuda hacia los antepasados y la divinidad y tornando imposible todo resarcimiento y toda expiación. «Una deuda hacia Dios: este pensamiento llega a ser para él [el hombre de la mala conciencia] instrumento de tortura». Los instintos animales son reinterpretados por el hombre, la «enloquecida, triste bestia», como una culpa hacia Dios. Toda negación de sí se vuelve afirmación de un contrario proyectado fuera de sí: el sufrimiento, el remordimiento, el sentido de la culpa no encuentran vía de escape. Los dioses griegos, invención de una vida afirmadora, mantienen en cambio lejos la mala conciencia, tienen la función de tomar la culpa de los hombres para asumirla ellos mismos:

«Debe pues haberlo cegado un dios»... Así servían entonces los dioses para justificar hasta cierto punto al hombre, incluso en el mal, servían como causas del mal -entonces los dioses no asumían la pena sino, como es más noble, la culpa (KGW: VI, ii, 349 [II, 231])».

Nietzsche desarrolla este tema en la *Genealogía* alentado por la lectura de *Die Ethik der alten Griechen* (1882), del filólogo Leopold Schmidt (KGW: VII, i, fragm. 7 [160], 303), (85) al que se refiere implícitamente [176] sobre todo en el análisis del origen y de las transformaciones de los términos bueno y malo. El tema estaba ya de todos modos presente en la reflexión sobre los dioses griegos y encontraba bien explicitado este aspecto decididamente anticristiano sobre todo en la caracterización inicial de la figura de Siegfried hecha por Wagner. En el Mito de los Nibelungos, hacia el final del esbozo en prosa para la Muerte de Siegfried (la *Heldenoper* de 1848 que Nietzsche había copiado directamente para la prensa, como resulta de los *Diarios de Cósima*, en junio de 1871), se lee: «Sentid pues, vosotros, dioses poderosos: vuestra injusticia es cancelada; sed gratos al héroe que asumió sobre sí vuestra culpa». Esto comporta, con la restitución del anillo a las hijas del Rin, el fin del servicio de los Nibelungos, la liberación del propio Alberich,

el reino pacificado de Wotan alejado de la maldición del poseído. Casi parece que Wagner tuviera presente el fin del mito de Prometeo con el retorno de Zeus (Wotan) y de sus leyes en un mundo purificado. Este tema, central, es explicitado en muchos puntos: «Sin culpa, ha cargado sobre sí la culpa de los dioses» [Er hat schuldlos die Schuld der Götter übernommen]» (Wagner, 1983: II, 284 y 281). El mismo Wotan no puede borrar la injusticia «sin cometer una nueva injusticia: sólo una voluntad libre, independiente de los mismos dioses, que es capaz de asumir toda la culpa y de expiarla, puede romper el encantamiento; y los dioses reconocen en el hombre la capacidad de semejante voluntad libre». El hombre redentor de la culpa divina comporta la autodestrucción de los dioses:

Para este alto destino, esto es, para que ellos expíen su propia culpa, los dioses educan al hombre y su intención sería realizada si, creando a los hombres, ellos se anularan a sí mismos, si fuesen obligados, en la libertad de la conciencia humana, a renunciar a su influencia inmediata (Wagner, 1983: II, 275-6).

La culpa de los dioses, también para Nietzsche, es la rígida fijación, en un cielo lejano, de valores y morales que han perdido su carácter de movilidad y experimento vital, que pesan como elementos extraños sobre el hombre. La libertad es el fin de la alienación: el hombre se transforma a sí mismo adquiriendo una «nueva inocencia». La enseñanza que Nietzsche recibe de Wagner -en clara referencia a las palabras con que Wotan expresa su aspiración hacia lo «otro», hacia el héroe que sólo puede redimir (Wagner, *Las Valkyrias*: acto II, esc. 2.<sup>a</sup>, vv. 1062-3)- es la de que «quienquiera que desee hacerse libre, debe hacerse por sí mismo, a ninguno le cae la libertad como un don milagroso» (KGW: IV, i, 77). [177]

El prolongado tiempo de la composición del Anillo conoce profundos cambios en Wagner, tanto en su teoría musical como en sus referencias culturales. La linealidad de la proposición que lleva de la muerte de dios al hombre, se juega luego en la complejidad de las relaciones y en la continua ambigüedad respecto de los temas iniciales. El protagonista efectivo, el héroe, pasa a ser cada vez más Wotan, el dios «schopenhaueriano» de la renuncia y de la voluntad de final. El crepúsculo muestra la profunda perversión de la naturalidad: el mundo que tiene en su centro la maldición es un mundo desnaturalizado, y el final, en su ambigüedad confiada a la fuerza sugestiva de la música, acentúa el motivo nihilista de la redención, posible únicamente como anonadamiento de la realidad en su conjunto, no sólo de los dioses y de su culpa. La música de los leit-motive busca expresar máscaras no rígidas o enfatizar situaciones: a través del uso de las variantes, de los vínculos y derivaciones de los motivos, la linealidad del desarrollo se complica y se contradice. Palabra y música se relacionan a menudo dialécticamente o en contraste, produciendo nuevas e inéditas conexiones de sentido. El mito heroico de Wagner asume los caracteres de la ambigüedad: su música, más que engañar y violentar, en su «fiesta de relaciones» (Thomas Mann), quiere ser comprendida por «una reflexión integralmente consumada» tal, que ella sola pueda dar «un sentimiento y una facultad de percepción

musical que vayan más allá del deslumbramiento acústico» (Carl Dalhaus).

## 5. LOS HÉROES, HIJOS DE LA GRAN CIUDAD

Sobre el tema central de la redención que caracteriza a los héroes wagnerianos, el último Nietzsche ejercerá sus dardos hasta el sarcasmo. La confrontación se produce incluso con El anillo de los Nibelungos, con el giro schopenhaueriano que «redime a Wagner del 'nefasto optimismo' revolucionario de sus años de juventud, transformando la primitiva voluntad revolucionaria y emancipadora en la voluntad de nada. Wagner es confirmado por Schopenhauer como décadent: sus héroes en realidad son hijos de la gran ciudad, se disfrazan con el antiguo ropaje por exotismo, sentimientos modernísimos, patológicos. Las heroínas wagnerianas están por debajo de la ligera «corteza heroica» de la misma naturaleza de madame Bovary; al contrario, la heroína de Flaubert, traducida al escandinavo o al noruego, sería un libreto ideal para el músico. [178]

Cómo ha sabido Wagner con sus héroes venir al encuentro de tres necesidades fundamentales del alma moderna: ésta quiere lo brutal, lo morboso y lo inocente... Estos monstruos magníficos, con cuerpos de épocas prehistóricas y nervios de pasado mañana (KGW: III, iii, 41). (86)

Los héroes de Wagner no son ya la promesa de la regeneración ideal de una civilización y ni siquiera el eco de épocas pasadas -como los había pensado Nietzsche en diversos períodos-, sino que expresan en su misma fisiología la disgregación y la decadencia de la época moderna. París los define y los expresa: «¡siempre a cuatro pasos del hospital! Nada más que problemas modernísimos, problemas absolutamente de gran ciudad». Es notable cómo Nietzsche utiliza para el «caso» Wagner los análisis de Bourget (1883: 17) -en particular, los dedicados a Baudelaire: «un des 'cas' plus réussis» de la decadencia- para caracterizar la complejidad y la contradicción, la convivencia de almas inconciliables e inconciliadas en la obra del músico.

Me he preguntado si habrá habido jamás alguien tan moderno, morboso, múltiple y torcido como para poder ser considerado a la altura de afrontar el problema Wagner. A lo sumo en Francia: pienso en Charles Baudelaire (KGW: VIII, iii, 198).

Ciertamente, la fisiología del arte de Nietzsche ve en la necesidad energética de dominar, de tiranizar al público con fuertes colores y exceso de pasión, la expresión de la debilidad moderna de Wagner. El heroísmo pertenece de nuevo completamente a la escena, a la voluntad de seducir y dominar al público, adaptándose a sus necesidades más bajas: es un instrumento de la política decadente, de la crisis que agita caóticamente los sentimientos sin purificarlos, sin ordenarlos ni transformarlos.

Principalmente a través del Wagner de naturaleza «francesa» y europea y de su «hermano» Baudelaire, Nietzsche se abre camino hacia la comprensión del heroísmo como tópico de la modernidad en su relación con la décadence. Baudelaire valora la tradición de rebelión que, partiendo del Satanás de Milton y pasando a través del Caín de Byron [179] y el Prometeo de Shelley, define la actitud del poeta de la gran ciudad,

solidario de toda rebelión y al mismo tiempo incapaz de una acción que no sea mero gesto teatral. Dar forma a ese caos de los instintos que caracteriza al hombre moderno presupone una disciplina del cuerpo y de la actitud, la elección del «artificio» contra la naturaleza. Si no hay fuerza suficiente para alcanzar una nueva forma, hay en su lugar voluntad de aparecer. La unidad y el desarrollo de la forma postulada por el deseo, pero vuelta imposible por la «enfermedad de la voluntad», es jugada sobre el escenario: el mundo moderno es el teatro del actor, del histrionismo de la decadencia.

## 6. LA SUPERACIÓN DEL HEROÍSMO EN EL ÚLTIMO NIETZSCHE

«Más alto que el 'tú debes' está el 'yo quiero' (los héroes); más alto que el 'yo quiero' está el 'yo soy' (los dioses de los griegos)» (KGW: VII, ii, 101). En este apunte de 1884 Nietzsche resume, aplicándolo al tema del heroísmo, el periplo trazado por Zarathustra en la parábola de las tres transformaciones: de la aceptación de todo peso grave como experimento y prueba de una fuerza que aísla (el camello que corre en el desierto) a la lucha por la libertad contra la costumbre rígida de la comunidad y los valores milenarios (el yo quiero del león lucha contra el tú debes). También en el león hay dureza para «crearse la libertad para una nueva creación». Finalmente, el niño como «inocencia y olvido» y «juego de la creación» como resultado.

Antes de publicar el Zarathustra, el filósofo se enfrenta, de manera radical y tomando distancia de ella, con la moral «heroica» propuesta por Heinrich von Stein en su escrito *Helden und Welt, Dramatische Bilder*. En este texto, que le fuera enviado a Nietzsche en sus últimos esbozos, Stein se remitía al modelo de los frescos dramáticos de La Renaissance de Gobineau, y a las teorías del último Wagner y de su maestro Dühring, interpretado como expresión de «pesimismo heroico». Stein es un representante del «idealismo alemán» ligado a la perspectiva antisemita común a sus maestros. La pureza de la sangre, la depuración del cristianismo de elementos hebreos, la confrontación simpática con muchos temas de la oscura filosofía de la historia de Gobineau, el vínculo fuerte entre ascetismo y heroísmo, caracterizan la última filosofía de Wagner. Con toda seguridad, Nietzsche ha tomado [180] distancia del antisemitismo desde temprano (las diferencias con Wagner y Dühring -como más tarde con los Förster, hermana y cuñado- conllevan este elemento crítico) y resultan débiles e inconsistentes los intentos (a diversos niveles, de los más vulgares hasta los más respetables) de leer en su filosofía una contraposición al elemento «semítico». Se podrían multiplicar los pasajes, más o menos conocidos, que van en la dirección de un enfrentamiento con el antisemitismo de la época. Prefiero remitirme a los ataques que la *Antisemitische Correspondenz* reserva al «filósofo del porvenir» a fines de 1887 y al decisivo, dada su virulenta claridad, apunte inédito del Nachlass de Eugen Dühring: (87)

Nietzsche. Tipo judío y ciertamente uno de los más hediondos e insolentes. Casi no hay frase suya en que no dé un vuelco. No se trata sólo de material aforístico, sino de materiales inconexos y fragmentados. Esta desconexión del pensamiento es solidaria de la típica violencia hebrea. Además, obtuso hasta la

demencia, y con esto prepara ya la verdadera, literal y plena demencia en la que el estado del paciente acaba por ser incurable. Su enfermedad consistía, prescindiendo de la locura presente ya en la primera crónica, en una suerte de febril y vanidosa exaltación que lo condujo finalmente a la catástrofe dejándolo en la más obtusa demencia. Un caso ejemplar de manual psiquiátrico.

La crítica de Dühring pone en juego todos los elementos del delirio antisemita para caracterizar la personalidad y la filosofía de Nietzsche. Según ella, el éxito de éste -«una colosal puesta en escena»- se produjo sólo cuando «el esclavo huyó de su amo» Wagner para desencadenarse a favor de los hebreos. Nietzsche no habría sido perjudicado ni siquiera por ser huésped del manicomio de Jena, pues estaba sostenido por los intereses y por la prensa «hebreos». Dühring acusa además a Nietzsche de haber «saqueado» sus obras y de haber invertido completamente su sentido dirigiendo sus ataques, grávidos de una «desvergüenza del todo judaica», contra todo lo que es «respetable y noble para el mundo» y contra los más altos representantes de la moral. Los antisemitas contemporáneos reconocían muy bien en Nietzsche un activo opositor suyo que hasta el último momento, inmerso ya en la locura, manifiesta en los papeles de Turín la voluntad de hacerlos fusilar a todos.

La oposición a Stein es decisiva para aclarar la posición más profunda, asumida a partir de Humano, demasiado humano, sobre el heroísmo. [181] En la carta de Génova de principios de diciembre de 1882, Nietzsche afirma: «Respecto al héroe, yo no lo concibo en términos tan positivos como usted. Ciertamente, ésta es empero siempre la forma de existencia más aceptable, sobre todo si no se tiene otra opción». El ascetismo es el carácter esencial del heroísmo en cuanto sacrificio de lo más caro impuesto «por el tirano que hay en nosotros (que estaríamos dispuestos a llamar 'nuestro yo superior')». «Eso que usted trata -afirma Nietzsche contra Stein- son casi únicamente cuestiones de crueldad». Si el filósofo siente tener dentro de sí y en su recorrido algo de este carácter «trágico», encuentra también necesaria su superación: «quisiera liberar a la existencia humana de lo que tiene de desgarrador y cruel» (KGW: III, i, 287-8). Nietzsche insiste en muchos puntos centrales de sus escritos de madurez, contra esta «moral de los animales de sacrificio»: aquella en la que el entusiasmo de la víctima nace de sentirse uno con «el ser poderoso, sea éste un dios o un hombre», al que es consagrado. Su poder es testimoniado y verificado precisamente por el sacrificio: «no parecéis tanto inmolaros como, en cambio, con el pensamiento, trasmutaros en la divinidad y, como tal, gozar de vosotros mismos» (KGW: V, i, 193 = Morgenröte). Con el fin de las convicciones entra en crisis el primado del heroísmo, que presupone de todos modos una fe y pretende una garantía metafísica o teológica. En cualquier caso, como en el romántico Carlyle, la voluntad de fe encubre la falta de fe propia de la debilidad moderna, una «continua y apasionada deshonestidad hacia sí mismo».

El heroísmo se vincula cada vez más en la óptica crítica de Nietzsche a la certeza subjetiva, que es propia de la religión y que es enemiga de la investigación y la verdad. Siguiendo las huellas de Taine, Nietzsche critica radicalmente a Carlyle, cuyo «fanatismo» se encuentra con el de

los puritanos. «La fe siempre es tanto más ardientemente deseada, cuanto más urgentemente necesaria allí donde falta la voluntad» (KGW: V, ii, 263 = Die fröhliche Wissenschaft).

Nietzsche capta perfectamente el carácter de religiosidad y de fe en el programa heroico y de «culto de los héroes» del romántico inglés Carlyle, del que toma decididamente distancia.

El heroísmo es la disponibilidad de la víctima a dejarse usar para fines que la trascienden, que no son los suyos: se contrapone a la fuerza de los grandes espíritus, capaces de «escepticismo» y de una gran pasión que subordina a sus fines incluso las convicciones y no al contrario. La libertad de los horizontes es el presupuesto del «individuo soberano» que se apoya en sí mismo. En el Zarathustra se le reconoce [182] un gran heroísmo a la figura del cura por el «sufrimiento» que se inflige a sí mismo y a los otros y cuya insensatez ha inventado el testimonio de la sangre (el peor testimonio) a favor de la verdad. El heroísmo es la buena voluntad del ocaso absoluto de nosotros mismos y pertenece al «hombre superior», la figura del «decadente» después de la muerte de Dios que, con su fin, prepara la inversión de los valores y la vía hacia el individuo soberano (cfr. Campioni, 1996).

A esta tensión extrema y agónica que caracteriza la voluntad heroica propia de los «sublimes», Nietzsche contrapone en el Zarathustra la forma pacificada, la belleza que ha aprendido la sonrisa. A lo «sublime» cristiano, idealista, Nietzsche opone lo sublime ligado a la plenitud de la energía en consonancia con la fisiología de las pasiones propia de Stendhal.

Es la última, la más difícil forma de heroísmo la que caracteriza al «superhombre»: contra el idealismo que se «transfigura» a sí mismo y a sus metas, el heroísmo estriba en

«no luchar bajo la bandera de la abnegación, de la claudicación, del desinterés; consiste en no luchar en absoluto [...]». El héroe sublime «ha domeñado monstruos, ha resuelto enigmas: pero aún debería redimir a sus propios monstruos y a sus propios enigmas, en hijos celestes debería aún transformarlos» (KGW: VIII, ii, 187 y VI, i, 147).

#### Referencias bibliográficas

BOURGET, P. (1883). *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Lemerre.

BYRON, L. (1898-1901). *Letters and Journals*. En *The Works of Lord Byron*, R. E. Prothero (ed.), Londres.

CAMPIONI, G. (1996). «'L'uomo superiore' dopo la morte di Dio. Appunti di lettura». *Teoria* 16/1, 31-53.

NIETZSCHE, F. (1933). *Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Werke* (= BAW). Munich: Beck.

\_\_\_ (1967). *Kritische Gesamtausgabe, Werke* (= KGW). Berlín: de Gruyter.

\_\_\_ (1975). *Briefwechsel, Kritische Gesamtausgabe* (= KGB) (G. Colli-M. Montinari, eds.). Berlin: de Gruyter.

STENDHAL (1854). «Lord Byron en Italie». En *Racine et Shakespeare*.

Études sur le romantique. Paris.

\_\_\_ (1855). Correspondance inédite. Paris: M. Lévy Frères.

TAINÉ, H. (1863). Histoire de la Littérature Anglaise. Paris (trad. al. Geschichte des englischen Literatur. Leipzig, 1880). [183]

\_\_\_ (1871). Notes sur L'Angleterre. Paris.

\_\_\_ (1909). Nouveaux essais de critique et d'histoire. Paris

WAGNER, R. (1885). Entwürfe. Gedanken. Fragmente. Aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

\_\_\_ (1974). «Autobiographische Skizze». En Ausgewählte Schriften (D. Mack, ed.). Frankfurt a. Main: Insel.

\_\_\_ (1983). Dichtungen und Schriften (D. Borchmeyer, ed.). Frankfurt a. Main, varios vols. [184] [185]

Hacia una Semiótica Textual Peirciana (II)

Dinda L. Górlée

Universidad de Innsbruck & SIGV, La Haya

(88)

### 3. PEIRCE, TEXTO Y SIGNO

Ocasionalmente, Charles Sanders Peirce utilizó texto en el sentido moderno del término. (89) No obstante, en tiempos de Peirce la palabra [186] texto se manejaba comúnmente en filología clásica, estudios religiosos y disciplinas afines para referirse a la palabra de autores griegos y latinos, y otros escritos o manuscritos, preferiblemente «antiguos» (N 1: 158, 1892), revestidos de una autoridad especial -la Biblia, principalmente-. Así es como normalmente lo usaba Peirce, al igual que su contemporáneo Ferdinand de Saussure hablaba de textos escritos ([1916]1949: 14, 20); es decir, como signos verbales de comentario y exégesis.

Para referirse al texto en el sentido moderno y objeto de estudio de este artículo, Peirce, como teórico del signo, utilizaba términos como símbolo, discurso, proposición y argumento, ocupándose de las propiedades lógicas del texto, ni de su uso temático-funcional. Resumidamente y en sucesión, estos son los diversos conceptos a través de los cuales Peirce abordó el fenómeno texto: un símbolo es un signo que requiere interpretación inteligente para ser significativo. Es el vehículo del pensamiento, y «todo pensamiento se lleva a cabo en signos que generalmente tienen la misma estructura que las palabras..., o símbolos» (CP 6.338, hacia 1909). Los modos del razonamiento (es decir, la interpretación de signos con signos, ya sean hablados, escritos u de otro tipo) toman siempre una forma discursiva. Peirce escribe:

Al razonamiento de los autores antiguos Shakespeare, Milton, etc., se lo denomina «discurso de razonamiento» o, simplemente, «discurso». Esta expresión todavía no es obsoleta en el dialecto de los filósofos. Pero «discurso» es también habla, especialmente habla monopolizada. Que estas dos cosas, razonamiento y habla, hayan sido denominados con el mismo sustantivo, en inglés, francés y español, sustantivo que en latín significa simplemente andar, pasar por un sitio, es uno de los curiosos desarrollos del lenguaje (MS 597: 2, hacia 1902). [187]

Peirce se apresura sin embargo a añadir que este discurso o razonamiento es «comunicación» y, por lo tanto, no «una especie de hablar consigo mismo... dirigido a uno mismo» (MS 597: 3, hacia 1902). De igual manera, para Peirce una proposición es «cualquier producto del lenguaje cuya forma lo adapte para imbuir creencia en la mente de la persona a la que se dirige, suponiéndole a ésta confianza en el manifestante» (MS 664: 8, 1910). Finalmente, en lo que Peirce llama argumento «[c]iertos hechos se presentan de manera que puedan convencer a una persona de la realidad de cierta verdad, es decir, que la argumentación está concebida para fijar en su mente una representación de dicha verdad» (MS 559: 43, hacia 1902). Aplicados a textos escritos, estos conceptos (símbolo, discurso, proposición y argumento, *inter alia*) nos permiten tratar el texto de manera lógica (es decir, semióticamente) como dispositivo de definición, sugerencia, persuasión, instrucción verbales y de otras formas de comunicación por palabras.

Primeramente, es necesario considerar el texto como un objeto material. Construido en términos peircianos, el texto es un signo y, más específicamente, un signo verbal. Como signo, debe situarse a la par con todos los demás objetos que en la lógica peirciana son susceptibles de signicidad. En la semiótica peirciana, cualquier cosa (cualquier objeto, sucedido, fenómeno, concepto, etc.) puede, en ciertas circunstancias, ser o convertirse en un signo. Fisch subraya que «la teoría general de signos de Peirce es tan general que impone que, no importa lo que algo sea, es además un signo» (Fisch, 1983: 56). Según Peirce, «Signos en general [son] una clase que incluye imágenes, síntomas, palabras, oraciones, libros, bibliotecas, señales, órdenes de mando, microscopios, representantes legislativos, conciertos musicales, ejecuciones de éstos...» (MS 634: 18, 1909).

En resumidas cuentas, «un signo es una cosa de cualquier género» (MS 800: 2, [¿1903?]), que sea una representación y por tanto «toma el lugar de otra cosa, que produce o modifica. O es un vehículo que introduce en la mente algo del exterior» (NEM 4: 309, 1895). (90) [188]

Los estudiosos han observado y comentado frecuentemente que el concepto peirciano del signo es muy vasto; mucho más amplio en todo caso que el concepto que otros semióticos tienen de lo que es signicidad. Greenlee (1973: 24) afirma que es «deliberadamente amplio»; pero hace observar que Peirce asegura que «es una concepción muy amplia, pero toda su amplitud guarda relación con la lógica» (NEM 3: 233, 1909). Y ciertamente, a través las numerosas definiciones y redefiniciones que hizo del signo a lo largo de su carrera intelectual, (91) Peirce nunca abandonó la vastedad de su visión ni cambió la esencia de las propiedades lógicas del signo como «alguna cosa, A, que denota un hecho u objeto, B, a un pensamiento interpretante, C» (CP: 1.346, 1903).

En la obra de Peirce existe abundante evidencia del enorme interés que sentía por el lenguaje y la lingüística, además de multitud de otros campos de estudio, teóricos y de aplicación. Sus numerosos trabajos relacionados con la lingüística -comenzando por su primera conferencia de Harvard de 1865 (W 1: 162 ss., 1865)- manifiestan una profunda preocupación por el lenguaje como sistema lógico-semiótico (para Peirce, sistema semiótico). Este interés es más particularmente manifiesto en su

último período (a partir de 1902), cuando la idea de una fenomenología gobernada por los tres modos de ser (primeridad, segundidad, terceridad) hubo tomado cuerpo en la mente del filósofo. En contraste con la fenomenología en el sentido usual, la fenomenología de Peirce es la ciencia que estudie «el conjunto total de todo lo que de cualquier manera está presente en la mente, independientemente por completo de si corresponde a una cosa real o no» (CP: 1.284, 1905). Por consiguiente, en una fenomenología peirciana todo lo que de alguna manera puede ser percibido por la mente puede ser objeto de estudio semiótico. Así, pues, los fenómenos lingüísticos se codean con la miríada de fenómenos de naturaleza no lingüística que despierten nuestra atención. La doctrina peirciana de las tres categorías permite tratar todos estos fenómenos indiscriminadamente, aunque no igualmente. No obstante, situar el pensamiento de Peirce bajo el estandarte de la filosofía del lenguaje es una grave mal interpretación de los hechos, ya que con ello no se haría justicia al universal alcance de su lógica. (92) [189]

En su categorización de los signos, no por sus aspectos materiales, sino por las diferentes formas en las que pueden ser significativos, Peirce comprendió muchos lenguajes humanos (habla, gestos, música, etc.) con los que puede comunicarse experiencia. Naturalmente, entre todos estos lenguajes el verbal (es decir, el lenguaje que consiste de signos verbales) es fundamental. Peirce: «un 'signo verbal' es para mí una palabra, una oración, libro, biblioteca, lengua o cualquier cosa compuesta de palabras» (MS 318: 239, 1907). (93) Esta enumeración, que procede de su período tardío, hace eco de otras anteriores, como «palabras y frases, y discursos, y libros y bibliotecas» (MS 404: 5, 1893). Tal como Fisch interpreta a Peirce:

Huelga decir que una palabra es un signo; y casi huelga decir que una frase, una cláusula, una oración, un discurso y una conversación prolongada son signos. Lo mismo que lo son poemas, ensayos, cuentos, novelas, oraciones, obras de teatro, óperas, artículos de periódico, informes científicos y demostraciones matemáticas. Un signo puede ser parte constituyente de un signo más complejo, y todas las partes constituyentes de un signo complejo son signos (Fisch, 1983: 56-57).

En las obras de Peirce se encuentran diseminadas numerosas referencias a signos escritos de todas clases y discusión de los mismos, desde simple palabras-signo hasta complejas estructuras verbales. Por ejemplo, para Peirce las palabras sueltas «witch» [bruja] (MS 634: 7, 1909), «Hi!» [(Hola!)] (MS 1135: 10, [1895] 1896), «runs» [corre] (MS 318: 72, 1907) y «whatever» [cualquiera] (CP 8: 350, 1908) son signos; como lo es «la palabra «man» [hombre] que tal como está impresa tiene tres letras; estas letras tienen cierta forma y son negras» [190] (W 3: 62, 1873; cf. MS 9: 2, 1904). Peirce consideraba signo «[c]ualquier palabra, como «dar», «pájaro», «matrimonio»» (CP: 2.298, 1893) (94) y combinaciones de palabras como «todos menos uno», «dos tercios de», «a la derecha (o izquierda) de» (CP: 2.289-2.290, hacia 1893).

Peirce presentó y analizó en sus escritos muchas oraciones-signo (gramaticalmente completas o elípticas) tales como «Napoleón era un

mentiroso» (MS 229C: 505, 1905), «El rey Eduardo está enfermo» (MS 800: 5, [¿1903?]): «¡Buen día!» (MS 318: 69, 1907), «Kax denote un horno de gas» (CP: 7.50, 1867), «Niño abrasado evita el fuego» (MS 318: 154-155, 1907) y «Cualquier hombre morirá» (MS 318: 74, 1907). Similarmente, Peirce escribe que «entre los signos lingüísticos» se cuentan las cláusulas sintácticas «Si \_\_\_\_, entonces \_\_\_\_», «\_\_ causa \_\_\_\_», «\_\_ sería \_\_\_\_» y «\_\_ está relacionado con \_\_ por \_\_\_\_» (CP: 8.350, 1908). Sin embargo, los ejemplos favoritos de oraciones-signo eran, para Peirce, quizás, cronológicamente, «Esta estufa es negra» (p. ej., CP: 1.551, 1876), la voz militar «¡Descansen armas!» (p. ej., CP: 5.473, 1907 y MS: 318: 37, 175, 214 y 244, 1907) y «Caín mató a Abel» (p. ej., NEM 3: 839, 1909 y CP: 2.230, 1910), todos ellos usados repetidamente como ejemplos ilustrativos.

Una pieza de escritura (es decir, un texto) es un signo semiótico. Aunque una oración puede ser un texto de por sí, los textos son más frecuentemente combinaciones de oraciones, signos complejos que a su vez están compuestos de signos, a su vez compuestos de signos. Esto puede ejemplificarse mediante el silogismo, un signo compuesto que consta lógica y lingüísticamente de tres subsignos, asimismo divisibles, [191] y así sucesivamente: «Todos los conquistadores son unos carniceros / Napoleón es un conquistador / Napoleón es un carnicero» (W 1: 164, 1865). La cartelera de teatros y el pronóstico meteorológico publicados en el periódico son para Peirce signos de predicción (MS 634: 23, 1909); lo mismo que «los libros de un banco» (MS 318: 58, 1907) y «una carta antigua manuscrita... que facilita algunos detalles... del gran incendio de Londres» (MS 318: 65, 1907). Finalmente, como ejemplo de un texto-signo verbal mencionado por Peirce podemos citar «El libro de Goethe sobre la Teoría de los Colores... está compuesto de letras, palabras, oraciones, párrafos, etc.» (MS 7: 18, 1904).

#### 4. TEXTO Y SEMIOSIS

Para Peirce, todos los signos lingüísticos, independientemente de su dimensión o complejidad, son ante todo signos de terceridad, signos simbólicos (ver CP: 5.73, 1903). «Todas las palabras, libros y otros signos convencionales son Símbolos» (CP: 2.292, hacia 1902): representan el objeto no por tener una similitud (cualitativa o estructural) con él (lo que los convertiría en signos icónicos); la conexión con su objeto tampoco es física o causal (como es el caso de los signos índice). Un signo simbólico es un signo «simplemente porque se entenderá que es un signo» (MS 307: 15, 1903) y «puede aplicarse a cualquier cosa que se considere que produce la idea conectada [con él]» (CP: 2.298, 1893). Como terceros, los signos simbólicos sólo funcionan plenamente en una relación triádica de signos, incluido el signo mismo, el objeto que representa y el signo en el cual se interpreta el «primer» signo, su interpretante:

Si esta triple relación no es de una especie degenerada, el signo se relaciona con su objeto únicamente como consecuencia de una asociación mental, y depende del hábito. Tales signos son siempre abstractos y generales, porque el hábito es la regla general a la que el organismo ha sido sometido. Son, en su mayoría, convencionales o arbitrarios. Incluyen todas las palabras generales, el cuerpo principal del habla, y cualquier forma de utilizar la

lengua, incluso todos los modos de comunicar un juicio (CP: 3.13, 1867). (95) [192]

«Hábito» ha de entenderse aquí en el sentido peirciano: no como algo fijado para siempre, sino, por el contrario, como una regla de proceder adaptada al propósito práctico de interpretar un signo acertadamente. No todos los signos tratan de emociones (primeridad) ni de acción (segundidad), sino de pensamiento (terceridad). En este sentido, los «conceptos intelectuales» de Peirce (CP: 5.467, 1907) son hábitos. La comprensión e interpretación de los signos lingüísticos es una actividad intelectual, y por lo tanto una actividad sujeta a hábito y gobernada por normas. Sin embargo, la norma debe entenderse que tiene su base en una decisión deliberada tomada por los usuarios del lenguaje para dar ciertos significados a ciertos signos lingüísticos. Esto implica asimismo que los usuarios del lenguaje como grupo pueden decidir en un momento dado cambiar las normas, y estas «nuevas» normas pueden ser a su vez desechadas por otra subsiguiente decisión. Cambio y desarrollo, como afirma Thomas Short (1988) (y con frecuencia argumentados por Thomas A. Sebeok) es algo esencial al lenguaje, a todo lenguaje humano (verbal o no verbal). Aunque el concepto de signo lingüístico como norma ad hoc de procedimiento lo convierte en una entidad arbitraria (una que, paradójicamente, no serviría para una comunicación eficaz), el hecho de que el signo lingüístico esté supeditado al hábito humano significa que también es convencional, ya que una palabra, oración o texto sólo pueden funcionar como medio de comunicación si la norma o hábito son en cierta medida consenso en la comunidad de los usuarios del lenguaje.

Para poder comunicar su mensaje, el texto-signo debe funcionar en una relación tripartita (signo-objeto-interpretante). A esta acción del signo es lo que se llama semiosis. Semiosis, tal como la concebía Peirce (su semeiosis) parece ser tanto la acción del signo en sí como el proceso de su interpretación. Ambos son en realidad dos aspectos de la misma actividad, porque un signo es capaz de producir un interpretante en una mente pensante únicamente si es un elemento de la relación triádica. Sólo este último constituye un verdadero signo-pensamiento, en contraposición al «cuasi-signo», que está gobernado por una «regulación automática» (CP: 5.473, 1907) entre signo y su objeto. En una relación diádica, el signo, está «físicamente conectado a su objeto; ambos forman una pareja orgánica, pero la mente que lo interpreta no tiene nada que ver con esta conexión, excepto percibirla, una vez que ha sido establecida» (CP: 2.299, hacia 1902). En una relación no triádica, el signo no requiere una interpretación inteligente para ser significativo -es decir, una interpretación a la vez habitual y cambiante [193] de hábito, convencional y creativa- o porque el signo muestra inmediatamente su significado o porque apunta directamente a él. Debe quedar claro que en la interpretación de un signo monádico icónico no tiene lugar una acción real; pero el signo diádico índice tampoco forma parte de una semiosis, porque significa su objeto por ley o por «fuerza bruta sin elemento alguno de razonabilidad inherente» (CP: 6.329, hacia 1909).

Peirce recalca que él entendía semiosis como «una acción o influencia que es o implica una cooperación entre tres sujetos, tales como

un signo, su objeto y su interpretante, sin que esta influencia trirelacional pueda resolverse en absoluto por parejas» (CP: 5.484, 1907). La semiosis de texto significa que para el texto-signo es esencial plasmar ideas, pensamientos, un mensaje, porque eso es de lo que se trata un texto, de su objeto. Sin embargo, no basta que un texto-signo contenga un significado; debe ser además reconocido, identificado e interpretado como tal para poder operar como un verdadero signo simbólico. En ocasiones puede ser mal interpretado o manipulado, porque desde una perspectiva estrictamente peirciana la naturaleza o la índole de la interpretación producida es, en último análisis, tan irrelevante como la misma persona del interpretador individual. El texto-signo está revestido de un poder que, proviniendo del objeto y finalmente refiriéndose de vuelta a él, debe -para producir su efecto semiótico completo- atravesarlo (el signo) en camino de lo que potencialmente es una serie interminable de signos interpretantes, cada uno de ellos interpretante del que lo precede. La semiosis de textos enseña que el significado del texto-signo no es necesariamente idéntico al objeto prima facie al que el texto mismo refiere, sino más bien idéntico a la norma o al hábito (sus posibles interpretantes) gracias a los cuales uno podría, en ciertas condiciones, leerlo, comprenderlo e interpretarlo.

Esto puede ilustrarse mediante el relato de la «biografía» de un texto-signo:

Tómese, por ejemplo, aquella frase de Patrick Henry que en tiempo de nuestra Revolución todo el mundo repetía a su vecino: «Tres millones de personas armadas en la sagrada causa de la Libertad y en un país como el que tenemos, son invencibles contra cualquier fuerza que el enemigo nos pueda oponer». Estas palabras representan este carácter de la ley general de la naturaleza. Podrían haber producido efectos indefinidamente trascendentes según otras circunstancias que les permita producir otros efectos. Podría haber sucedido, por ejemplo, que un joven escolar americano, sin darle importancia, hubiera escrito estas palabras en un papel, mientras [194] viajaba en un crucero por el Océano Pacífico. El papel podría haber sido lanzado al mar y podría haber sido recogido por un igorroto en una playa de la isla de Luzón; y si alguien se lo hubiera traducido, podría haber pasado de boca en boca como ocurrió en este país y con un efecto similar (CP: 5.105, 1902).

La historia de la proclama de Henry es, al menos en potencia, la vida de todos los textos-signo. Los textos necesitan recibir una interpretación, real o potencial, para poder operar como signos en diferentes entornos temporales y/o espaciales; es decir, deben ser significativos en relaciones semióticas cambiantes. Si una combinación de signos verbales no se manifiesta como mediador entre lo que puede significar y lo que se interpreta que es su significado, no pasa de ser un no-texto. Un texto que trasplantado en el tiempo o en el espacio pierde su poder de atraer a una mente interpretante y se convierte en una entidad no semiótica, muerta. En la perspectiva de la semiótica peirciana, lo que caracteriza al texto-signo es una semiosis ilimitada, un proceso continuo de crecimiento, del desarrollo a través de la interpretación. Lo que

mantiene vivo un texto es precisamente que una y otra vez evoca un interpretante, y que los interpretantes (y los interpretantes de estos) no son solamente entidades regidas por normas, sino también (virtual o realmente) por actividades creadoras y cambiadoras de normas.

Es claro que para Peirce un texto escrito era un signo verbal complejo que compartía las propiedades básicas de los signos semióticos. Desdichadamente, Peirce no desarrolló una semiótica explícita textual, por lo que la importancia que su teoría tiene para la elaboración de una semiótica textual requiere cierta medida de extrapolación interpretativa, como enseguida se verá. Una semiótica textual basada en Peirce, espero que ha quedado suficientemente demostrado, se diferenciará claramente de otras teorías semióticas del texto, especialmente de las teorías basadas en Saussure. Si el énfasis de la semiología francesa recae en la producción de textos, la semiótica pragmática de tradición peirciana se mueve en sentido contrario y se presenta primordialmente como una teoría de la interpretación del signo. El signo como lo concibe Peirce, en contraposición al signo de Saussure, no se define en términos de un emisor y/o interpretador, sino en términos de sus relaciones consigo mismo, con su objeto, con su interpretante. A través de tal semiosis, el signo despliega su significado; su significado es por lo tanto idealmente conocible, si bien únicamente en un futuro hipotético. La acción y la interpretación del signo no están necesariamente [195] determinadas ni por un emisor humano ni por un interpretador. La semiosis de Peirce es una acción triádica autogenerada. Al igual que todos los signos semióticos, el texto-signo es un agente, algo vivo que busca activamente su comprensión por medio de una mente interpretante, más que esperar pasivamente a ser comprendido por ella, como es el caso de la semiótica lingüística.

Una razón por la cual el concepto peirciano del texto, y de ahí su semiótica, pueda parecer algo caprichoso es que reduce la importancia del lector/intérprete. En una teoría semiológica del texto, al lector/intérprete se le considera usualmente como el único sujeto productor del discurso, como el único agente que da un significado al texto-signo relacionando significador con significado. Al pasar a un paradigma pragmático, peirciano, la presencia de un interpretador se incluye, pero al mismo tiempo se desenfatisa. Al parecer, Peirce no imaginaba una sola persona, ni siquiera una mente específica, sino de una manera abstracta cualquier organismo receptivo capaz de generar interpretantes textuales. Peirce lo denominaba una «cuasi-mente» inteligente. Según Peirce, la semiosis «no ocurre únicamente en el córtex del cerebro humano, sino que evidentemente tiene que producirse en cualquier Cuasi-mente en la que los Signos de todo tipo tienen una vitalidad propia» (NEM 4: 318, hacia 1906); y un «cuasi-interpretador» es un ejemplo de tal «cuasi-mente» (CP: 4.51, 1906).

Así pues, Peirce no incluye al interpretador como cuarto componente de la semiosis, además del interpretante. Esto no quiere decir que Peirce negara la existencia del interpretador, porque ocasionalmente también se refirió a él, por ejemplo, en su frecuentemente citada definición del signo como «algo que en algún respecto o calidad representa algo para alguien. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás un signo más desarrollado» (CP: 2.228, hacia

1897).

Generalmente, sin embargo, Peirce parece indicar que el significado del texto-signo debe ser concebido lógicamente como relativamente independiente del lector/interpretador y se da a conocer completamente en lo que constituye una serie interminable de sucesos semiósicos individuales. Como se intentará probar y documentar a continuación, este concepto brinda una nueva y fructífera visión del fenómeno texto, una visión que disminuye la importancia de lo subjetivo-empírico y eleva la textología semiótica al plano de la investigación intersubjetiva y objetiva, intensificando, y no reduciendo, con ello su componente creativo. [196]

## 5. HACIA UNA SEMIÓTICA PEIRCIANA DEL TEXTO

El desarrollo de una semiótica peirciana del texto ha sido durante largo tiempo dificultado por la escasa atención que se ha dado a las ideas de Peirce sobre el lenguaje y la lingüística. De hecho el principal objeto de investigación textual llevada a cabo hasta el momento (por estudiosos de Peirce como Dines Jørgen Johansen, John K. Sheriff y Aart van Zoest) ha sido el fenómeno del texto literario. (96) Mi propio proyecto en preparación, *Reading the Signs*, utiliza como base mis trabajos anteriores y las teorías de Floyd Merrell, María Lucía Santaella Braga y Dines Jørgen Johansen. Si es crítico de la obra teórica sobre el texto de la llamada «Escuela de Stuttgart», es porque Walther Bense, Elizabeth Walther y sus colegas siguen la senda de una rígida taxonomía. Sus tipologías de textos, aunque estén basadas en las clasificaciones que Peirce hace del signo, (97) no toman suficientemente en cuenta la naturaleza dinámica del signo, su mutabilidad, que realmente constituye su característica distintiva y que no permite que el signo y su significado sean tratados como entidades inmutables. (98) Esto es también verdad a fortiori en lo que se refiere a los signos lingüísticos, que deben ser considerados esencialmente (aunque no exclusivamente) simbólicos; pensamientos-signo cuyo significado nunca puede ser descrito exhaustivamente, sino que necesitan cristalizarse a sí mismos a través de sucesivas y laberínticas semiosis. Para Peirce, los textos escritos son signos complejos orgánicos, que crecen y se desarrollan caracterizados por la dinámica interdependencia de sus subsignos y la interacción entre ellos. En este siempre cambiante proceso nada puede fijarse. A diferencia del concepto bilateral del signo que propone el estructuralismo (incluido el estructuralismo de Roman Jakobson) la semiosis es, según la bien conocida definición de Peirce, «una acción o influencia que es o implica una cooperación entre tres sujetos, tales como un signo, su objeto y su interpretante, sin [197] que esta influencia tri-relacional pueda resolverse en absoluto por parejas» (CP: 5.484, 1907). La semiosis textual implica que el texto genera una cadencia (o más bien, una malla interrelacionada) de signos-interpretantes en la cual las previas relaciones objeto-signo se integran y racionalizan en armonía constantemente.

Por lo que respecta a los textos como signos susceptibles de ser divididos en diez (o más) tricotomías y como entidades capaces de supercomposición hacia dentro y hacia fuera y de mostrar diferentes matices de acción como signo, resulta apropiado mencionar el concepto de

valencia, porque la semiosis -icónica, indicial y/o simbólica- muestra una analogía con la valencia faneroquímica, según la cual los signos (incluidos los textos-signo) pueden dividirse en mónadas, diadas y triadas. La dinámica de la reunión representada por la fórmula del cuerpo químico, puede ser llevada de la química a las masas del lenguaje. (99) La analogía significa que los signos no son simplemente individualidades atomísticas, sino que están divididos en subsignos que se interrelacionan entre sí de diferentes maneras y con otros signos -textuales, subtextuales y otros signos no textuales, estos últimos, lingüísticos y extralingüísticos-. Estas relaciones e interrelaciones son procesos semiósicos. La semiosis, textual o no textual, al ser una inferencia, un proceso del razonamiento no lineal, recurrente e irreversible en la que la entropía se reduce, el resultado posible de la misma será un incremento de información sobre el objeto dinámico -que es un signo extrasemiósico, que no participa de la semiosis-.

Así, la semiosis textual puede tener lugar de muchas maneras diferentes y en muchos niveles diferenciados. Diferentes textos-signo pueden p. ej. tener diferentes efectos pragmáticos (100) que producen diferentes significativos. La secuencia de los interpretantes provee la base para dividir el interpretante en tres: «Gratificante; para producir acción; para producir autocontrol» (CP: 8.372, 1908). En un manuscrito todavía no publicado, Peirce denomina a los tres: «Gratificante», «Práctico» y «Pragmático» (MS 795: 2, 1906). Esta clasificación permite distinguir -pero sin aislar un tipo de los otros, pues los tipos son, lo mismo que las formas del pensamiento y del razonamiento, interactivos- los tres principales tipos textuales: poético, práctico y científico. (101) Cada uno de ellos puede ser a su vez subdividido y superpuesto [198] interminablemente (Santaella Braga, 1980), de forma que al ser modificado periféricamente, un tipo de texto puede hacer sombra con un texto diferente pero diverso, un sombreado que llena el texto con otro texto subyacente o subversivo, cambiando así su efecto significativo. (102) De esta manera, los textos pueden ser genuinamente cambiantes y, más a menudo, los signos simbólicos pueden así incorporar diferentes tipos peircianos de generación, degeneración y regeneración (Gorlée 1990).

Que el lenguaje escrito exhiba la dinámica de generación y degeneración, muestra que el texto no puede vivir sólo de cultura, que es siempre una mezcla de cultura y naturaleza. Los textos-signo están situados en un universo de discurso consistente en agrupamientos icónicos enlazados por índices y consecuentemente combinados en símbolos, fijando así lo que son pensamientos-signo abstractos en el mundo de nuestra vida emocional y sensitiva. Así es cómo los textos escritos se convierten en coherentes y significativos para nosotros.

Los signos lingüísticos pueden clasificarse siguiendo la división triádica que Peirce utilizó para los símbolos: (1) «Símbolos que determinan únicamente sus grounds o cualidades imputadas y son por lo tanto tan solo sumas de marcas o términos con él», (2) «Símbolos que también determinan interdependientemente sus objetos mediante otro término o términos, y así espesando su propia validez objetiva, son capaces de verdad o falsedad, esto es, son proposiciones» y (3) «Símbolos que también determinan a sus interpretantes, es decir a las mentes a las que atrae,

poniendo las premisas de una proposición o proposiciones que tal mente admita. Estos son argumentos» (CP: 1.559, 1867). Aplicado al lenguaje escrito -unidades gráficas sueltas que consisten a su vez de segmentos gráficos sueltos- esto implicaría que un término es el equivalente de una palabra (o combinación de palabras); la proposición, el equivalente a una afirmación (u oración); y el argumento, el equivalente de un texto (o combinación de afirmaciones). (103) [199]

Esta analogía semio-lingüística queda corroborada e ilustrada en una teoría del interpretante de Peirce. (104) En la relación entre signo e interpretante final, un signo remático es desde una óptica lógica un tercero bajo su aspecto de primeridad, una proposición degenerada y un argumento degenerado, virtual o rudimentario -es decir, una afirmación y/o texto, truncado o condensado-. Una proposición, como tercero bajo su aspecto de secundidad, es un argumento degenerado -esto es, un texto virtual o rudimentario- y un rema generado o regenerado. Mientras que un argumento, como verdadero tercero, se halla ejemplificado en el auténtico texto, además de, no casualmente, por los tres modos de razonamiento -abducción, inducción y deducción- mencionados más arriba como herramientas en un procedimiento de descubrimiento (la «investigación lógica» de Peirce).

Y en este punto, quizás algo arbitrariamente, quiero dar término a esta exposición. Mi propósito es continuar trabajando en este proyecto, esperando poder ofrecer mis hallazgos a la comunidad de estudiosos semióticos en un futuro no muy lejano. Porque, en el espíritu de Peirce, solamente experimentando con el fenómeno textual y compartiéndolo con otras mentes receptoras podrá descubrirse su verdadera naturaleza.

#### Referencias bibliográficas

BIRD, O. (1959). «Peirce's Theory of Methodology». *Philosophy of Science* 26, 189-200.

FISCH, M. H. (1983). «Just How General is Peirce's General Theory of Signs?», *American Journal of Semiotics* 2-1/2, 55-60.

GORLÉE, D. L. (1990). «Degeneracy: A Reading of Peirce's Writing». *Semiotica* 81-1/2, 71-92.

GORLÉE, D. L. (1992). «La semiótica triádica de Peirce y su aplicación a los géneros semióticos». *Signa* 1, 13-51.

GORLÉE, D. L. (1993). «Evolving through time: Peirce's pragmatic maxims». *Semiosis (Internationale Zeitschrift für Semiotik und Ästhetik, Baden-Baden)* 71-72 (3/4), 3-13.

GORLÉE, D. L. (1994). *Semiotics and the Problem of Translation, With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce (=Approaches to Translation Studies 13)*. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi Editions. [200]

GORLÉE, D. L. (1995). «Contours of a Peircean Text Semiotics». *Cruzeiro Semiótico (=Ensaio em homenagem a Thomas A. Sebeok)* 22/26, 119-128.

GORLÉE, D. L. (1996). «Opera translation: Charles Peirce translating Richard Wagner». En *Musical Semiotics in Growth (=Acta Semiotica Fennica 4)*, E. Tarasti (ed.), 407-435. Bloomington: Indiana University Press / Imatra: International Semiotics Institute (1996).

GORLÉE, D. L. (1998). «Intercode Translation: Words and Music in

Opera». Target 9/2, 235-270.

GREENLEE, D. (1973). Peirce's Concept of Sign (=Approaches to Semiotics, Paperback Series 5). La Haya: Mouton.

JAKOBSON, R. (1987). «A Glance at the Development of Semiotics». En Language and Literature, K. Pomorska y S. Rudy, 436-454. Cambridge, MA / Londres: Belknap, Press of Harvard University Press.

MACHADO, C. M. C.; FILHO, A. A. V.; GATTI, E. U., y SANTAELLA BRAGA,

M. L. (1984). Critérios para a divulgação da pesquisa científica (=Relatório de pesquisa 4/84). São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Agricultura e Abastecimento, Instituto de Economía

Agrícola.

MERRELL, F. (1982). Semiotic Foundations: Steps Towards and Epistemology of Written Texts (=Advances in Semiotics). Bloomington: Indiana University Press.

NEFF, F. (1980). «Note sur une argumentation de Peirce (à propos de la valence verbale)». Langages 14-58, 93-102.

PARMENTIER, R. J. (1985). «Signs' Place in medias res: Peirce's Concept of Semiotic Mediation». En Semiotic Mediation: Sociocultural and Psychological Perspectives (=Language, Thought, and Culture: Advances in the Studies of Cognition), E. Mertz y R. J. Parmentier, 23-48. Orlando, FL [etc.]: Academic Press.

PEIRCE, Ch. S. (1931-1966). Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Ch. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.), 8 vols. Cambridge, MA: Belknap Press, Harvard University Press (Las referencias textuales tienen el formato CP: # de volumen. # de párrafo).

PEIRCE, Ch. S. (1977). Semiotic and Significs: The Correspondence Between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby, Ch. S. Hardwick (ed.). Bloomington, IN y Londres: Indiana University Press (Las referencias textuales tienen el formato PW: # de página).

PEIRCE, Ch. S. (1979). The New Elements of Mathematics by Charles S. Peirce, C. Eisele (ed.), 4 vols. La Haya y París: Mouton y Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press (Las referencias textuales tienen el formato NEM: # de volumen, # de página).

PEIRCE, Ch. S. (1982-1993). Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition, M. Fisch, E. C. Moore, Chr. J. W. Kloesel, et alii (eds.), 5 vols. Bloomington, IN: Indiana University Press (Las referencias textuales tienen el formato W: # de volumen, # de página).

PEIRCE, Ch. S. Manuscritos no publicados. Peirce Edition Project. Indiana University-Purdue University en Indianapolis. (Referencias textuales tienen [201] el formato MS: # de manuscrito: # de página, siguiendo Robin 1967 y 1971)

PEIRCE, Ch. S. (1975-1987). Contributions to The Nation (= Graduate Studies 10, 16, 19, 30), K. L. Ketner (ed.), 4 vols. Lubbock, TX: Texas Tech University (Las referencias textuales tienen el formato N: # de volumen, # de página).

ROBIN, R. S. (1967). Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce. Worchester, MA: The University of Massachusetts Press.

ROBIN, R. S. (1971). «The Peirce Papers: A Supplementary Catalogue». Transactions of the Charles S. Peirce Society 7/1, 37-57.

ROMERA CASTILLO, J.; YLLERA A., y CALVET, R. (eds.) (1992). «Charles S. Peirce y la literatura». Signa 1.

SANTAELLA BRAGA, M. L. (1980). *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez Editora.

SAUSSURE, F. de ([1916] 1949). *Cours de lingüistique générale*, Ch. Bally, A. Sechehaye, A. Reidlinger (eds.). Paris: Payot.

SHORT, Th. (1988): «The Growth of Symbols». *Cruzeiro Semiótico* 8, 81-87. [202] [203]

La iconicidad anagramática

Para una versión peirciana de la hipótesis anagramática de Saussure

Ángel Herrero Blanco

Universidad de Alicante

Si la hipótesis anagramática ensayada por Saussure en los Cahiers, tal como fue siendo conocida y discutida a partir de su publicación parcial por Jean Starobinski (1971), (105) puede aún sostenerse e, incluso, como se ha afirmado, abrir expectativas teóricas para una lingüística de la literatura, no será sino con la cautela de reducirla al dominio de lo figural, esto es, considerando el anagrama como un procedimiento general de creación de lenguaje, más o menos recurrente, aunque fundamental en los casos de su efectiva ocurrencia en los textos poéticos, y no, tal como pretendió Saussure, como un principio universal de la inspiración poética. A la hipótesis así considerada la llamaremos hipótesis anagramática reducida. [204]

Sin embargo, la belleza del atrevimiento teórico de Saussure no dejará de cautivarnos por su propia rareza, por la imagen que nos procura de un Saussure al fin y al cabo insólito: no por buscar sistemas, claro está, sino por hacerlo allí donde parece dominar el genio, la excepción, la iluminación. En las páginas que siguen trataré de justificar el fracaso de Saussure por los límites mismos de su semiología, anclada en la noción de signo binario y diferencial, y de propiciar un rescate de la hipótesis (reducida) mediante la consideración de la semiótica peirciana, que puede, desde mi punto de vista, ubicar la pulsión anagramática en la semiótica del arte y explicar su valor en los textos. Esta esperanza descansa en los desarrollos que la semiótica peirciana ha promovido en el campo de la lingüística de lo no arbitrario: el paradigma sustancialista defendido por Raffale Simone (1990), el naturalista Wolfgang U. Dressler (1990), etc. La generalización del concepto peirciano de iconicidad, alimentado por las riquísimas observaciones sobre el lenguaje de Ludwig Wittgenstein -que son fuente también del paradigma sustancialista- nos permite tratar el anagramatismo como un fenómeno en cierto modo natural.

El límite al que me he referido, relativo a la noción diferencial del signo en Saussure, chocaba de lleno con su hipótesis de la génesis anagramática de la poesía. Lo diferencial suponía una definición negativa del signo, mientras que la diseminación anagramática se mostraba como un exceso, una insólita plenitud combinatoria de los signos. Siendo esto fundamental para entender el abandono o el aplazamiento de la hipótesis por el maestro, hay que decir inmediatamente que, sin embargo, en varias ocasiones, aún dentro del Cours, Saussure se deslizó hacia esta

positividad de los signos fónicos; así, en el tercer curso (Engler 1911FF), escribe:

Grâce à ce que les différences se conditionent les unes les autres, nous aurons quelque chose pouvant ressembler à des termes positifs par la mise en regard de telle différence de l'idée avec telle différence du signe. On pourra alors parler de l'opposition des termes et donc ne pas maintenir qu'il n'y a que des différences à cause de cet élément positif de la combinaison.

La positividad de los signos no descansa sólo en esta combinatoria efectiva de los elementos diferenciales; gracias a ella, y a la divisibilidad temporal de la cadena sonora, se crean lo que en una nota recogida por Rudolf Engler [3317.2] llama Saussure pseudo-organismos: [205]

Item. Fait que le mot n'est pas assez long pour qu'il ne soit possible de le recueillir dans une seule sensation. C'est là concurremment à la divisibilité temporelle ce qui en fait un pseudo-organisme si puissant d'illusions.

Como precisó Engler (1994: 41-42) a propósito de estas referencias, «the terms illusion and pseudo-organisme may appear to be negative, but they are not. It is important to bear in mind that psychologization involves entering the field of the speaker's consciousness and this, we know, is the fundamental principle of synchrony», de modo que «from the synchronic point of view iconicity has the pre-eminent place, even to the point of calling into question the arbitrary nature of the linguistic sign», del signo saussureano. Este punto de vista sincrónico del hablante es el que la psicossistemática desarrolló mediante su noción de la significancia. Sin embargo, sólo en la semiótica de Peirce se le reconoce a la iconicidad un valor semiótico universal, porque la semiosis se concibe fenomenológica y no sistemáticamente. Parece plausible esperar que las intuiciones de Saussure sólo laterales en el Cours pero centrales en los Cahiers encuentren en la semiótica de Peirce, a través de la noción clave de iconicidad, el marco teórico y la generalización que allí les faltaba.

Si el signo es para Saussure pura negatividad, el icono o representamen icónico peirciano, dimensión del signo en la Primariedad o Posibilidad, es una cualidad eminentemente positiva: «An Icon is a Representamen which fulfills the function of a representamen by virtue of a character which it possesses in itself, and would possess just the same though its object did not exist» (C.P., 5.73). El icono es «an Originalian sign, which is a sign whose significant virtue is due simply to its quality. Such, for example, are imaginations of how I would act under certain circumstances» (2.92). Pero la iconicidad es una dimensión universal de los signos, y está presente en todos los fenómenos: «There is a point of view from which the whole universe of phenomena appears to be made of nothing but sensitive qualities. What is that point of view? It is that in which we attend to each part as it appears in itself, in its own suchness, while we disregard the connections» (1.422). Y, por fin, «An Icon is a Representamen as what it represents and for the mind that

interprets it as such, by virtue of its being an immediate image, that is to say by virtue of characters which belong to it in itself as a sensible object, and which it would possess just the same were there no object in nature that it resembled, and though it were never interpreted as a sign. It is of the nature of an appearance, and as such, strictly speaking, exists only in consciousness» (4.447). [206]

Frente a la diferencia saussureana como negatividad, el icono peirciano se muestra como una positividad indiferente, o, como señaló Rossella Fabbrichesi (1983) en su importante estudio sobre la polémica de la iconicidad «una sempre differita identità, in un luogo nel quale identità e differenza sono lo stesso». Dejando al margen el carácter diferido -que no compartimos-, la indiferencia se da como relación del representamen icónico y su objeto, que no se relacionan por una relación estrictamente de semejanza entre dos elementos individuados (criterio que, como señaló Douglas Greenlee (1976), conduce a consecuencias absurdas, pues todo se parece a algo en algún aspecto), sino por coparticipar de una forma, que es el ground de la relación. Peirce se refirió al criterio de semejanza para invertir los términos del problema con extraordinaria lucidez: «[...] inner association is commonly called association by resemblance; but in my opinion it is not the resemblance which causes the association, but the association which constitutes the resemblance» (C.P. 4.157 y 1.383), y dejó acerca de esta indiferencia entre representamen y objeto una observación memorable, referida precisamente al arte pictórico: «In contemplating a painting, there is a moment when we lose consciousness that it is a thing. The distinction between the real and the copy disappears, and is, for the moment, pure dream. Not any particular existence, yet, not general. At that moment we are contemplating an Icon» (3.362).

Esta categoría de fenómenos, los iconos, que Peirce caracterizó como «ideas of feeling» (4.157) -frente a los índices («acts of reaction») y a los símbolos («habits»)- suponen por lo tanto formas semiogénicas. (106) El objeto del icono será llamado por Peirce Kalos, cualidad inmediatamente persuasiva que se encarna en el signo icónico como una diferencia interna, para emplear un término de R. Fabbrichesi. No es que el signo icónico carezca de objeto, es que su objeto no es un existente, ni una clase de existentes, sino una cualidad que el icono toma como semiosis. Esto es importantísimo para no reducir la pulsión icónica, y concretamente la anagramática, a un juego de sustituciones. Un anagrama, en el sentido de Saussure, no tiene como objeto al nombre que el texto disemina, sino la cualidad de la que ambos participan y que propone un interpretante emocional, en términos de Peirce.

Pero volvamos a la última observación de Peirce acerca de la contemplación de la pintura, para retomar la cuestión anagramática en el [207] campo de los fenómenos reales que interesaron a Saussure, el de los textos poéticos. Hay un poema (107) en el que el poeta, Manuel Machado, contemplando o, mejor, recordando la emoción de haber contemplado (evocando con la memoria el sueño, diría su hermano Antonio) un cuadro de Velázquez cuyo título seguramente equivoca, nos describe a la infanta Margarita de la mano del pintor, cuyo nombre aparece al final del poema con bastante evidencia, haciéndose lo mismo que describe, es decir,

firmando cuadro y poema. Está incluido en Apolo. Teatro pictórico, de 1911:

Como una flor clorótica el semblante,

que hábil pincel tiñó de leche y fresa,  
emerge del pomposo guardainfante,  
entre sus galas cortesanas presa.

La mano -ámbar de ensueño- entre los tules  
de la falda desmáyase, y sostiene  
el pañuelo riquísimo, que viene  
de los ojos atónitos y azules.

Italia, Flandes, Portugal... Poniente  
sol de la gloria, el último destello  
en sus mejillas infantiles posa...

Y corona no más su augusta frente  
la dorada ceniza del cabello  
QUE apenas prende el leVE LAZo rosa.

Aquí el poeta ha reproducido la experiencia icónica de su evocación, y el nombre del pintor se anagramatiza con naturalidad (a pesar la carencia gráfica de una «z», pero manteniendo el acento que centraliza la palabra), identificado con el detalle que remata el poema y el cabello de la Infanta. La cualidad que el texto muestra y que se concentra en ese detalle final es la cualidad asociada al nombre de Velázquez. Diríamos que el poeta, y con él el lector, experimenta en la descripción del cuadro recordado la emoción de haber captado el espíritu del pintor, y la diferencia entre el original de esa emoción (Velázquez) y la copia (el poema, clausurado en ese verso final) tiende a desaparecer. [208]

Que un texto reproduzca un nombre no es en casos como éste cuestión de juego de palabras. Entre el poema como fábula (como conjunto de hechos o de descripciones) y el nombre debe haber una relación que, como se ha señalado, consiste en una cualidad. ¿Cómo podemos entender la pertinencia de esta relación?, ¿qué la motiva? Para responder a estas preguntas, propongo considerar la cuestión anagramática primero en el marco de la iconicidad general del lenguaje, y, dando un paso más, como la iconicidad que promueven algunos nombres propios.

Como hemos apuntado al principio, la naturaleza profundamente icónica del lenguaje está siendo un postulado fundamental en el paradigma sustancialista que, arrancando de Leibniz y de Vico, y recogiendo la concepción diagramática del lenguaje de Wittgenstein (Simone, 1994: 158), construye una lingüística de lo no-arbitrario. Se trata de concebir el lenguaje, en su empleo discursivo habitual, no como mera representación convencional de hechos, sino, siguiendo a Wittgenstein, como conjunto de hechos en sí mismos («Das Stazzeichen ist eine Tatsache», Tractatus, 3.14); hechos de cuyos componentes, las palabras, puede afirmarse que están combinados en la forma que describe la gramática, pero también que sólo en la medida en que, constituyendo oraciones, las palabras son

hechos, «they exhibit likeness with facts proper», escribe Raffaele Simone (1994: 155), de modo que «to some extent sentences and states of affairs may be interchangeable for they have the same structure». Si ahora incluimos entre los hechos al propio lenguaje, especialmente esos nombres en los que se espesa un conjunto valioso de experiencias psíquicas o morales, de experiencias normativas, podremos ya entender que el anagramatismo es un caso de recursividad, un bucle del lenguaje.

Pero el anagrama no se aplica indiscriminadamente. La cuestión, y la explicación decisiva de esta selección anagramática, la plantea Simone (1994: 160) en los términos siguientes: «Is there in language any deeply rooted need for diagrammatic utterances? or are they to be considered as a sheer accident in language structure? The idea I want to propose here is that there is such a need and that it is pragmatic in nature: some types of utterances performs tasks which are so specific that they cannot be performed by other types of utterances equally well. If so, there must be some specific classes of actions which could not be performed if not having iconic or diagrammatic utterances at one's disposal».

Esto es especialmente claro en el caso de las acciones sagradas, y en general en toda aquella experiencia dominada por la admiración, por [209] la saliencia de aquello que la produce y a la que se refiere. En este carácter liminar de la iconicidad coincidieron también Peirce y Wittgenstein, precisamente acerca de la experiencia de lo bueno o bello. Basta comparar la Wittgenstein's Lecture on Ethics con esta afirmación de las Lectures on Pragmatics de Peirce: «But we cannot get any clue to the secret of Ethics [...] until we have first made up our formula for what it is that we are prepared to admire» (C.P. 5.36). Al fin, lo admirable inmediato, lo cualitativo como experiencia, lleva a lo inefable, a los límites del lenguaje, allí donde el lenguaje necesariamente falla para mostrar la saliencia de lo admirable. Wittgenstein lo expresaba con nitidez: «Un característico mal uso de nuestro lenguaje subyace en todas las expresiones éticas y religiosas. Todas ellas parecen, prima facie, ser sólo símiles [...] veo ahora que estas expresiones carentes de sentido no carecían de sentido por no haber hallado aún las expresiones correctas, sino que era su falta de sentido lo que constituía su mismísima esencia» (1981: 40-43).

Pero los límites del lenguaje son fluidos; entre lo común y lo saliente hay una relación estrecha. El lenguaje entero se mueve entre esos dos polos. El orden de palabras y de oraciones, las relaciones de causalidad, de distribución, de subrogación, etc., que se manifiestan en los textos resultan fenómenos de iconicidad diagramática entre el lenguaje y la realidad referida. Hay en el lenguaje una iconicidad ya convertida en hábito, en hipoiconicidad. ¿Cómo se sitúa el anagrama en esta dimensión icónica del lenguaje?, ¿hasta qué punto la pulsión anagramática es una pulsión lingüística?

Peirce habló, siguiendo su modelo ternario, de tres tipos de iconos, que debemos considerar como tres grados de iconicidad: las imágenes, las metáforas y los diagramas; es decir, iconos cualitativos o potenciales, efectivos o accidentales, y habituales o convencionales. Los extremos de este gradiente se pueden hacer coincidir con dos dominios típicos del lenguaje, tal como lo entendió (Hocutt 1962: 158): los diagramas o grafos

-iconos basados en la similitud de estructura con los hechos- se desarrollan en el ámbito de las ciencias que requieren matematización y en el ámbito del lenguaje como expresión del pensamiento científico; las imágenes -iconos basados en la cualidad-, son los propios del arte. El signo estético es un icono cuyo objeto es una cualidad o Kalos, y cuyo interpretante es el interpretante emocional. La experiencia icónica es más un reconocimiento que una ideación, pero no por ello es menos convincente: «Aquello de lo que estoy seguro -escribía Wittgenstein-, no lo he aprendido expresamente, [210] sino que lo encuentro más tarde como eje de rotación de un cuerpo en movimiento» (Brand 1981: 21). De ahí que el momento de la experiencia icónica como evidencia deviene el momento fundamental de la fruición estética; evidencia de que el icono es la forma de la emoción que el artista pretendía proponernos, y que nos alcanza a través de ella. El signo matemático, por el contrario, propone un interpretante lógico.

Pero estos extremos son dimensiones, no tipos diferenciales. La diagramaticidad puede ser tan inconsciente como efectiva, y muchas de las observaciones de Wittgenstein apuntan, me parece, en esta dirección. La iconicidad se da entre hechos que son extralingüísticos y hechos lingüísticos, pero también entre cualidades, sin que ambos dominios se excluyan; al contrario, se implican. Wittgenstein realizaba la observación anterior a propósito de una imagen, la de una puerta; en otro momento, ante la de una suerte de artefacto mecánico, comenta: «Es como si alguien dijera: ese movimiento se produce tan fácilmente como si hubiera sido ensayado. Y no es que yo compare el objeto con una figura que esté a su lado, sino como si él se cubriera con la figura» (Brand, 1981: 40). La interpretación icónica de una imagen es el mero reconocimiento de la cualidad con la que se cubre. G. Brand comentó esta afirmación con las siguientes palabras: «Es importante darse cuenta de que aquí algo se desdobra inmediatamente de sí mismo, y justamente en un sistema que, como tal sistema, no sale a la luz, y se expresa en ese desdoblarse». Difícilmente habríamos encontrado definición más exacta del anagrama saussuriano por excelencia, el de un nombre omitido y al tiempo emitido en su diseminación poética.

En el poema de M. Machado el nombre de Velázquez se diseminaba en aquel «leve lazo (que...)». Como en las famosas Meninas, el pintor se deja ver entre las figuras y las pinceladas, ante las palabras que definen su estilo.

Voy a dar otro ejemplo de anagrama muy próximo, tanto en el tiempo como en el procedimiento. Por cierto, que entre uno y otro media el período de tiempo durante el cual precisamente Saussure estudiaba su hipótesis; se trata del siguiente soneto de Rubén Darío, de El canto errante (1907), titulado con el verso que cierra la mayoría de las estrofas, «La bailarina de los pies desnudos»:

Iba en un paso rítmico y felino  
a avances dulces, ágiles o rudos,  
con algo de animal y de divino,  
la bailarina de los pies desnudos. [211]

Su falda era la falda de las rosas,

en sus pechos había dos escudos...  
Constelada de casos y de cosas...  
La bailarina de los pies desnudos.

Bajaban mil deleites de los senos  
hacia la perla hundida en el ombligo,  
e iniciaban propósitos obscenos  
azúcares de fresa y miel de higo.

A un lado de la silla gestatoria  
estaban mis bufones y mis mudos...  
¡Y era toda Selene y Anactoria  
la bailarina de los pies desnudos!

El poeta reconoce a la bailarina por su descripción característica (del intérprete se requiere, como en el caso del soneto de Manuel Machado, conocer al personaje, haber al menos oído algo de él o haberse hecho una idea, algo que el texto dice, y saber su nombre). La descripción, que se repite al final de las dos primeras estrofas, se hace revelación en los dos versos finales de la última. Entre los dos se lee fácilmente el nombre de la bailarina, Isadora Duncan:

  anac oria  
d nudos

  ISADORA  
DUNCAN

El mismo título y los versos recurrentes encierran el nombre de la bailarina (a falta de una «c»), en lo que viene a ser su descripción definida característica:

  la bailarina de los pies desnudos

  IS  
A  DO  
RA  
  
AN  DUN [212]

La iconicidad diagramática y la que vamos a llamar iconicidad estética son siempre fluidos. Mi propuesta es que el anagrama se sitúa entre ambos, conociendo formas matematizadas (el acróstico, por ejemplo) y formas cualitativas, calológicas (el anagrama saussureano). En los dos sonetos citados hay, junto a lo eminentemente cualitativo, un aspecto claramente formal o diagramático: el nombre aparece como epifonema, como clausura; en los versos finales que encierran el anagrama se consuma el reconocimiento por parte del poeta.

Con todo, lo característico del icono anagramático es que su composición no es resultado de sus partes formalizables, como lo es el acróstico. Peirce atribuyó precisamente a los iconos estéticos esta propiedad, su carácter originariamente compuesto pero al tiempo simple (CR

1.532), por el que un conjunto de partes se relacionan hasta el punto de impartir una positiva y simple cualidad.

Estamos, pues en estos ejemplos del tenor de los que tentaban a Saussure, ante una iconicidad que se presenta como diagrama poético, en cierto modo libre del rigor de los diagramas matemáticos, porque oscila entre límites más amplios que los de la predicación, pero que, como aquellos, se basa en la relación de 'diferida identidad' propia de lo icónico: identidad como coparticipación del objeto y del representamen en las propiedades exhibidas por éste en tanto características de aquél, desveladas por el poeta. Como en el anagrama saussureano, el objeto es un individuo célebre, un nombre propio; pero, si su iconicidad no se puede someter a la regla de un grafo (como sí ocurre, por ejemplo, en los acrósticos o en los anagramas comerciales), es porque el objeto del icono no es el nombre sino los hechos o propiedades que se le asocian. Si estas propiedades fueran simples, entonces bastaría con una onomatopeya, o llegaríamos a ver el nombre propio como onomatopeya.

Lo cualitativo como Kalos es una mera posibilidad, independiente de la existencia de un objeto particular y de un intérprete. El referente del nombre propio anagramatizado es ya un ser de leyenda, y por eso se anagramatiza: se ha convertido en cualidad. Frente a los nombres propios especializados en una cualidad característica, y que pueden funcionar, por lo tanto, como un sustantivo casi abstracto («es un pitágoras»; «no seas don juan», etc.), hay nombres propios cuyo valor resulta más vago, o más complejo. Sobre ellos (sobre su supuesto portador) se cruzan distintas dimensiones, y su particularidad viene dada precisamente por su forma de radiar en ellas, para la experiencia de su encuentro en él. Nombres de lo admirable que parecen tener casi vida [213] propia, como si su evocación nos lanzara a asociaciones inesperadas. Así, en los siguientes versos de Antonio Machado, recogidos en su Abel Martín y publicados en la Revista de Occidente en 1931, la evocación parafrástica de Virgilio se ve llevada a una descripción insólita del poeta que lo recoge en sus sílabas:

¡Bajar a los infiernos como el Dante!

¡Levar por compañero  
de un poeta con nombre de lucero!  
¡Y este fulgor violeta en el diamante!

## VI I G R O L I

(además, puede leerse al final «eneida»).

Los anagramas, como todas las imágenes o iconos de la cualidad, pueden ser más o menos felices, más o menos emocionantes. Pero en todos ellos hay una suerte de saber que crece, por la vinculación de la dispersión fónica con la resonancia semántica, y de la resonancia fónica con la dispersión semántica; una cualidad expresada y así, en la posibilidad, convertida en signo. En el proceso natural de interpretación del texto como signo, el descubrimiento anagramático supone por ello el descubrimiento del sentido genético del texto o de un momento del texto,

un sentido que, como los que se asocian a los nombres propios admirables, queda abierto a su propio enriquecimiento. Antonio Machado ha convertido, en el último ejemplo, el nombre del poeta no mencionado en una imagen, una imagen espléndida, imagen de la cualidad que así se le reconoce al poeta latino. Algo parecido ocurría en el ejemplo de su hermano Manuel. En otras ocasiones, el nombre propio inspira no sólo una imagen, sino toda la fábula; es, como el héroe, el hilo conductor de lo relatado. Pero en todo caso el texto anagramático se presenta como su paráfrasis poética. Acaso el poeta siga aspirando al don homérico del hallazgo de epítetos, de cualidades esenciales que parecían haber pasado desapercibidas (la nave hueca, pero también la nube quimérica de A. Machado o el externo muro borgiano). Por lo que atañe al intérprete, descubrir un anagrama es propiciar una interpretación cualitativa, cuya verdad estará en su rendimiento. A ello le puede ayudar, sin duda, una cierta «esperanza [214] poética», o al menos la falta de prejuicios que la crítica suele tener ante lo figural; le puede ayudar esa esperanza sobre todo ante poetas que, como los tres aquí recogidos, bebieron en los nombres mitológicos buena parte de su caudal estético y aun ético, de su norma poética. (108)

El descubrimiento de un anagrama cualitativo supone en sí mismo una prueba. En las *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, Wittgenstein hizo observaciones inteligentísimas sobre la imagen-prueba, la imagen autodemostrativa (uno de los ejemplos que aduzca será precisamente el de la inversión de las letras), que intuitivamente reconocemos saber; pero Wittgenstein (1981: 40-56) pregunta: «¿Qué sucedería si, en lugar de 'intuición' se dijera 'correcto acertar'? Presentaría el valor de la intuición bajo una luz totalmente diferente, pues el fenómeno del acierto es psicológico, pero no lo es el del acierto correcto».

En esas imágenes que creemos reconocer, como en el anagrama de personaje-tema, «la imagen actúa como una prueba [...] Se puede pensar que la prueba es un poema, una obra teatral [...] No sabía cómo sucedería pero vi una imagen y quedé convencido de que pasaría tal y como en la imagen. La imagen me ayuda a predecir [...] No encuentro el resultado, sino que encuentro que lo alcanzo [...] He aquí por qué ver una imagen es más que una experiencia [...] A mí me parece que el efecto de la prueba es hacer que los hombres se arrojen sobre la nueva regla». (109) Del mismo modo, una vez reconocido un anagrama icónico, difícilmente nos resistiremos a releerlo ya para siempre en el poema y a enriquecerlo con él.

Más que el caudal de unas figuras, lo que caracteriza al lenguaje poético es su poder de figuración del lenguaje mismo. Las llamadas figuras son procedimientos lingüísticos por los que el lenguaje habla, pruebas que nos revelan su verdad, su sentido (a veces, también el sin sentido de sus juegos); entre ellas, el anagrama saussureano ocuparía una posición central, pues viene a ser un cruce de paronimias y de paráfrasis acerca de la cualidad atribuida a un nombre. Paráfrasis de su significancia, paráfrasis poética a través de los parónimos de su significancia. [215]

#### Referencias bibliográficas

BRAND, G. (1981). Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein. Madrid: Alianza Editorial [vers. orig. *Die grundlegenden texte von Ludwig Wittgenstein*, 1975].

- DRESSLER, W. (1990). «The cognitive perspective of 'naturalist' linguistic models». *Cognitive Linguistics* 1, 75-98.
- FABBRICHESI, R. (1983). *La polemica sull'Iconismo*. Nápoles: E.S.I.
- GREENLEE, D. (1968). «The similarity of Discernibles». *Journal of Philosophy* 65.
- \_\_\_ (1976). «Peirce's Concept of Sign, further Reflections». *Transactions of C.S. Peirce Society* 12.
- HERRERO, A. (1988). *Semiótica y Creatividad. La lógica abductiva*. Madrid: Palas Atenea.
- \_\_\_ (1997). «La sibilación escrita. Anagramatismo en la poesía de Antonio Machado». *Bulletin Hispanique* 98: 1, 205-219.
- HOCUTT, M. O. (1962). «The logical Foundations of Peirce's esthetics». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 21.
- PEIRCE, Ch. S. (1965). *Collected Papers*. Eds. Ch. Hartshorne & P. Weiss. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- RANDELL, J. (1969). *The epistemic function of Iconicity in Perception*. Institute for Studies in Pragmatism, 1.
- \_\_\_ (1986). «On Peirce's Conception of the Iconicity Sign». *Iconicity. Essays on the Nature of Culture*, P. Bouissac, M. Herzfeld & R. Posner (eds.). Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R. (1997). *La semiótica anagramática de Ferdinand de Saussure. Génesis, crítica y tipología*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante.
- STAROBINSKI, J. (1971). *Les mots sous les mots*. Paris: Gallimard.
- SIMONE, R. (1990). «The body of language. The paradigm of arbitrariness and the paradigms of substance». *Présence de Saussure*, R. Amacker & R. Engles (eds.), 121-141. Ginebra: Droz.
- \_\_\_ (ed.). (1994). *Iconicity in Language*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub. Co.
- WITTGENSTEIN, L. (1981). *Matemáticas sin metafísica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. (Vers. or. *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, 1956). [216] [217]

La función semio-literaria de los recursos proxémicos en el Lazarillo de Tormes  
Salvador Lozano Yagüe

Los aspectos proxémicos referidos en el título que antecede han corrido, como campo de estudio de la obra narrativa, suerte similar a la del ámbito genérico en el que pueden englobarse: el espacio novelesco. Campo de estudio éste de relativa desatención por parte de la moderna narratología (Bal, 1990: 101; Bobes, 1981: 309; Guijarro García, 1990: 268; etc.).

El aludido escaso entusiasmo de la narratología por estudiar los elementos espaciales en las narraciones contrasta con una más que notable atención por parte de otras disciplinas, desde hace no poco tiempo, a la relación del hombre con su espacio vital. Así, desde distintos frentes, que van desde la filosofía, atendiendo lo perceptivo-existencial del hombre con carácter general (Merleau-Ponty, 1993), hasta facetas humanas más específicas, como el arte (Panofsky, 1991), pasando por aspectos más

genéricos de carácter cultural (Hall, 1973), (110) se ha ido [218] produciendo un ingente material sobre la relación hombre-espacio que podría complementar (Poyatos, 1985: 373) y hasta aportar principios básicos de análisis a las disciplinas de investigación literaria a la hora de estudiar el tratamiento espacial de las obras literarias.

Al respecto, es necesario reconocer determinadas convergencias, tanto de obras pioneras y más alejadas en el tiempo como la de Bachelard (1994) y la del mismo Hall citada, como las de más reciente cultivo que han cristalizado en una nueva disciplina como la antropología literaria, que tiene como uno de los más notables cultivadores a Poyatos (1994). (111)

Sin embargo, si bien el bagaje de datos y métodos aportados por determinadas disciplinas, sobre todo por la antropología cultural, constituyen un punto de partida valiosísimo y abren multitud de posibilidades de aplicación al estudio literario, como propone Romera Castillo (1994), (112) falta a nuestro entender en estas aplicaciones, con cierta frecuencia, dar un paso más en la proyección de todo este material aportado por otras disciplinas al estudio literario; es decir, no debería ser suficiente, como ocurre a veces, que estudios que se presentan como literarios se limiten a detectar, con sistemáticas procedentes de la antropología cultural y en concreto de la antropología literaria, determinados códigos culturales, ya sean kinésicos, proxémicos, [219] o de otro tipo, en las obras literarias, sino que, una vez detectados dichos códigos culturales, se trataría de dilucidar el papel semio-artístico que tales códigos espaciales, o de otro tipo, juegan en el todo semiótico y artístico que es la obra que se estudia, como proponen Poyatos (1994: 47-75) y Romera Castillo (1994: 182).

Bajo tal principio rector trataremos de hacer ver en esta ocasión que uno de los códigos espaciales, el proxémico, cumple el papel de ser una recurrencia más de la obra, contribuyendo así a la expresión del todo semiótico-artístico en que se constituye la novela, que en esta ocasión nos sirve de «corpus» de análisis: El Lazarillo de Tormes.

Dirigiremos nuestra exposición por el siguiente camino metodológico: en primer lugar, estableceremos y esbozaremos un elemento de carácter semántico totalizador de la novela; hecho esto, pasaremos a verificar que el tratamiento proxémico de la novela apunta a la expresión del elemento semántico totalizador propuesto. A la hora de proponer un enunciado descriptivo totalizador de la novela, optaremos por aquél con menor nivel de controversia. Al respecto, parece que hay común acuerdo en describir la macroestructura semántica de la novela como un personaje cuenta cómo va haciéndose a sí mismo en sus propios acontecimientos. Esta macroestructura, equivalente a la fábula (113) en una terminología más específicamente narratológica (Reis y Lopes, 1996: 142), se despliega en la intriga o trama (Reis, 1996: 125) a través de varias facetas.

Así, en la novela se registra una evolución física objetiva: Lázaro pasa de niño a adulto, y social, también objetivable, ya que Lázaro aparece integrado en una familia, pierde este encuadre social para convertirse en un mendigo itinerante y recupera su arraigo social (casa, matrimonio, oficio, lugar fijo de residencia). Paralelamente a estas facetas, transcurre la evolución personal interna del personaje que ha dado en sintetizarse por los estudiosos de la novela como «aprendizaje» o

«escuela de la vida». Está claro que este aprendizaje de la vida (Guillén, 1988: 57 y 59) entraña una evolución psicológica, niño-adulto-pícaro, que se modula en relación con las experiencias de relación con los otros. Por esto, puede hablarse también de un aprendizaje social, es [220] decir, Lázaro, en función de los acontecimientos, va modulando su conducta social hasta conseguir el acople deseado que generará la integración objetiva del final de la obra. Lo dicho implica claramente una dialéctica entre dos polos o elementos: Lázaro/alteridad; Lázaro, que se propone la integración, y los otros, que rechazan esta integración mientras Lázaro no module su conducta, mientras no adapte su conducta a las condiciones impuestas por los otros. En este ámbito cobran sentido determinadas concepciones de Bajtín (1991: 81), ya que esta dialéctica «yo»/ alteridad está presente en la voz única de Lázaro; única, en sentido empírico, pero preñada de la voz de los otros -todo un código socio-antropológico- que imponen sus condiciones ante el intruso.

Estamos de acuerdo con Guillén (1988: 59-65) cuando establece el comienzo del aprendizaje a la salida de Salamanca con el ciego, y que es a partir del capítulo tercero cuando Lázaro da muestras de haber concluido su período de aprendizaje. (114)

Aunque todas las facetas que conforman el aprendizaje global de Lázaro, es decir, su maduración personal, están íntimamente imbricadas, y referirnos a unas significa aludir también a las otras, nos centraremos fundamentalmente en la faceta del aprendizaje e integración social por ser la que mejor se aviene a la relación con el tratamiento proxémico. Como dice Hall (1989: 190):

Los cambios espaciales matizan la comunicación la subrayan y a veces incluso sobrepasan a la palabra hablada. El movimiento y la variación de la distancia entre las personas cuando interactúan es una parte integrante del proceso de la comunicación.

Entendemos, pues, este aprendizaje social como un aprendizaje semiótico en consonancia con las ideas de Lotman sobre la cultura y la sociedad (1996), aprendizaje que en el personaje Lázaro va del no saber con consecuencias proxémicas de distanciamiento de los demás, hasta un saber que se acerca a los demás (tercer tratado), porque Lázaro ha comprendido que la sociedad en conjunto y la alteridad con la que entra en contacto en concreto se mueven por complejas contraseñas, por tácitos [221] códigos -por ejemplo, el de las apariencias-, del cual es buen maestro el escudero. Más adelante incidiremos de nuevo en esta idea.

Resumiremos este esbozado contenido semántico del libro para que cobre más operatividad como punto de referencia en el posterior análisis: Lázaro, en cuanto a la relación con los otros, atraviesa dos fases, si prescindimos de la etapa, sin consciencia, de la primera niñez en que vive con su familia (Guillén, 1988: 64), y tomamos como punto de partida de su aprendizaje la toma de consciencia de su desarraigo: «... pues solo soy y pensar como me sepa valer» (96). (115)

Una primera fase de supervivencia física cuyo acercamiento a los otros es con carácter, digamos, depredador. Por consiguiente, hay en esta etapa un constante rechazo y una voluntad de alejamiento por parte de los otros: «Busca amo y vete con Dios» (128) le dice el cura de Maqueda al

tiempo que cierra la puerta. (116) Y, por fin, una segunda etapa de acercamiento logrado. Se observa en esta etapa (que comienza, como ya hemos dicho, en el cap. III) un cambio de conducta, un sometimiento a los códigos culturales -el de la apariencia, por ejemplo-, cuyo aprendizaje ha sido perfeccionado con el escudero (117) y que va a practicar hasta el final de libro.

Estas dos fases encajan bastante bien en el esquema general propuesto por Bremond (1972) sobre los posibles narrativos, el cual transcribimos:

[222]

En la novela que estudiamos y referente al encaje social del personaje, se dan los dos posibles narrativos de A: A1 y A2; dispuestos en la trama en orden inverso: A2-A1; es decir, hasta el tercer capítulo, la conducta depredadora de Lázaro es errónea para la integración y lleva al fracaso en la aproximación a los otros. A partir del tercer capítulo, se produce una actualización de su conducta que le reportará resultados, esta vez, favorables con la integración objetiva en el final del libro.

Esbozado y resumido en dos etapas el marco semántico totalizador de referencia, nos resta la última fase de análisis que deberá dar cumplimiento al propósito enunciado en los párrafos introductorios; es decir, verificaremos que existe un microcódigo proxémico que actúa, a través de una dinámica de oposiciones y correlaciones, (118) como significativo del juego dialéctico de las distancias mentales y de relación social entre Lázaro y los otros, juego de distancias que constituye toda relación humana como expone el antropólogo Marc Augé (1993: 17) al referirse a la relación espacio y alteridad (o identidad) con estas palabras:

Si la tradición antropológica ha vinculado la cuestión de la alteridad (o de la identidad) a la del espacio, es porque los procesos de simbolización puestos en marcha por los grupos sociales tendrían que comprender y dominar el espacio a fin de que estos se comprendiesen y se organizaran a sí mismos. Esta relación no se expresa únicamente en el nivel político del territorio o de la población. Afecta también a la vida doméstica, siendo muy de destacar que sociedades alejadas entre sí por la historia o la geografía muestran trazas de una necesidad común (subrayado nuestro).

Tras sistematizar mínimamente la evolución social de Lázaro, pasaremos ya a verificar que los recursos proxémicos contribuyen a la expresión de la dialéctica: Lázaro-alteridad, en sus dos etapas:

**LÁZARO/ALTERIDAD. FRACASO.**

**LÁZARO HACIA LA INTEGRACIÓN. [223]**

Sobre todo trataremos de establecer que la oposición A/B, es decir, fracaso/integración lograda, se marca con una oposición correlativa de carácter proxémico; fenómeno que puede sistematizarse de esta manera:

de manera que resulta la expresión: A - A1 / B - B1, la cual pasamos a verificar:

## A. LÁZARO/ALTERIDAD: FRACASO EN LA INTEGRACIÓN

Esta etapa, que representamos con el signo / entre los dos elementos que entran en juego, queriendo indicar así qué relación entre estos dos elementos (Lázaro y los otros) es de oposición de conflicto y que desde una óptica propiana correspondería a la «función combate», comienza, como ya hemos establecido, a la salida de Salamanca. Allí, tras la burla del ciego, Lázaro toma consciencia de su situación y de la necesidad de guardarse de los otros, y así discurre interiormente: «... me cumple avivar el ojo, y avisar, pues solo soy y pensar como me sepa valer» (96). A partir de aquí surge la perentoria necesidad de la supervivencia, que conlleva la imposible aproximación armónica a los otros, porque, tal como ha encarrilado su vida el ciego, la supervivencia ha de ser a costa de los otros. Pero los otros tienen establecidas sus medidas de seguridad, fundamentalmente, la prudente distancia (Hall, 1973: 30-36) para evitar que un extraño parásito les arrebatase lo suyo, medidas que se asientan sobre un código elemental pero efectivo: «si te aproximas demasiado recibirán tu daño». El tremendo dilema de Lázaro, pues, es que sabe -lo aprendió por primera vez al aproximarse [224] al toro de piedra (que en realidad era una aproximación al ciego, puesto que confió en él)- que la excesiva aproximación a los otros produce daño y rechazo, pero no puede eludir dicha aproximación porque tiene hambre. De manera que su necesidad depredadora le hará repetir una y otra vez el esquema: (119) aproximación a los otros (o a sus bienes) -daño- huida o expulsión.

Resulta curioso que el inicio de esta dinámica se produzca con la figura del toro (120) porque, analógicamente, Lázaro está atrapado en el mismo dilema del torero, es decir, éste no puede conseguir lo que busca, el éxito, sino es en el riesgo del castigo por parte de su oponente.

Ampliaremos la relación descrita de Lázaro con los otros en la cual establecemos dos niveles de alteridad:

1. La sociedad en abstracto
2. La sociedad concreta de contacto (el ciego y el cura de Maqueda)

En el primer caso la distancia mental de Lázaro con la sociedad se corresponde con una marcada separación física, sobre todo, durante el tiempo que sirve al ciego, ya que éste es un mendigo itinerante e igual sesgo le afecta a Lázaro como servidor suyo. Lázaro y el ciego son, pues, dos permanentes forasteros: «al tercer día hacíamos Sant Juan» (104). El hábitat de la pareja de mendigos lo constituyen los caminos, las calles, las posadas...; es decir, lo que Augé (1996) llama «no-lugares». Por tanto, para los habitantes de los pueblos y de las ciudades que atraviesan, Lázaro y su amo son dos forasteros sin arraigo, dos extraños [225] que viven parasitariamente. Desde esta óptica, puede establecerse la dialéctica Lázaro-ciego/alteridad y este mismo esquema de relación se reproducirá, como veremos, entre el ciego y Lázaro; es decir, para el ciego, Lázaro será el parásito depredador, el otro, el extraño con el que hay que tomar precauciones, aunque en este caso las distancias físicas se reducen ya que viajan juntos.

Durante el servicio al cura de Maqueda, cabe hablar de una prolongación de la situación anterior. Lázaro sigue siendo un desconocido,

ahora en solitario, que el cura admite como criado. Las relaciones con el resto del pueblo apenas se nombran y, cuando se alude a ellas (los entierros), se realizan a través del salvaconducto del cura. La desconexión de Lázaro con la sociedad se pone de manifiesto en el hecho de que, cuando el cura lo despide, Lázaro queda en el más completo desamparo y cambia de lugar.

En el segundo nivel de relación, la alteridad está representada en esta etapa por el ciego y el clérigo, que constituyen toda posibilidad de contacto de Lázaro con la sociedad. La parquedad en detalles del narrador al hablarnos de las relaciones de Lázaro con la sociedad, entendida globalmente, queda contrarrestada con la profusión de anécdotas sobre la relación Lázaro-clérigo y ciego. Esto lo atribuimos a una estilística del libro que podríamos llamar de economía en el decir de Lázaro, es decir, puesto que se nos presenta la relación de Lázaro con la sociedad como isomófica con la relación que mantiene con el clérigo y el ciego. Esta relación, descrita con más profusión, informa sobre la otra.

Como hemos anticipado, Lázaro necesita la aproximación al ciego para obtener la comida. El ciego permite la aproximación, pero no por una voluntad de armonía; sencillamente, la aceptación de la proximidad no es otra cosa que una estrategia de trampas: desde el acontecimiento ya nombrado del golpe contra el toro de piedra, pasando por el incidente de las uvas en el que el ciego se vale de la aparente generosidad para conocer las intenciones de Lázaro, hasta los acontecimientos del jarrazo y de la longaniza. En todos ellos, la excesiva aproximación de Lázaro al ciego genera para aquél un daño no sólo físico, sino también psicológico, pues el ciego gustaba de contar a los demás las acciones de Lázaro, tal como éste nos cuenta:

santiguándose los que lo oían, decían: -Mira quien pensara de un muchacho tan pequeño tal ruindad; y reían mucho el artificio, y decíanle: -Castigadlo, castigadlo que de Dios lo habréis (103).  
[226]

Actos estos del ciego de los que se deriva también, además de los daños citados, el social, pues, con su proceder, el ciego no hace sino alertar aún más a los demás sobre Lázaro, abriendo así, aún más, la brecha de la no integración con los lugareños y la brecha que separa a amo y criado, la cual llevará a la venganza de Lázaro, a pesar de no estar ausente en Lázaro el deseo de armonía: «y aunque yo quisiera asentar mi corazón y perdonadle el jarrazo» (102). Ejecutada la venganza, tras dejar maltrecho al ciego, se impone la huida. Lázaro alude a la distancia como elemento salvador: «y antes que la noche viniese di conmigo en Torrijos» (112); distancia ya invocada por Lázaro como alegato en el incidente de la longaniza: «¿Yo, no vengo de traer vino?» (107). Pero distancia salvadora y alegato de inocencia también devienen síntoma de imposibilidad de armonía con los otros: «no supe más lo que Dios del hizo, ni cure de lo saber», dice Lázaro (112).

Esencialmente, el mismo esquema se reproduce durante el servicio de Lázaro al clérigo de Maqueda. Las actitudes de precaución y de rechazo de la sociedad hacia el extraño son representadas, ahora, por la alteridad de contacto con Lázaro: el cura de Maqueda. Éste protege sus espacios con

llaves y arcones, cuando no con la aritmética contando minuciosamente los panes: «nueve quedan y un pedazo» (19).

Lázaro se aproxima peligrosamente una y otra vez a la propiedad ajena. Cuando la violación del espacio del otro es descubierta, precisamente a través de una excesiva proximidad física de la que se deriva un tremendo castigo físico para Lázaro, ya que permanece tres días inconsciente como consecuencia de los golpes, como narra: «Al cabo de tres días yo torné en mí» (127). Resulta curioso que este castigo físico recaiga sobre Lázaro pensando el cura que está castigando a la depredadora serpiente; nos indica así el acontecimiento, en su equívoco, que no hay diferencias entre Lázaro y la serpiente. La alteridad se defiende contra el depredador, sea éste de la naturaleza que sea.

Recibido ya este castigo físico, lo que procede es el rechazo, poner distancia entre el peligro y el espacio propio, y así lo experimenta y narra Lázaro:

me tomó por la mano y sacome la puerta afuera, y puesto en la calle, díjome (...) y santiguándose de mí, como si yo estuviera endemoniado, se torna a meter en casa y cierra su puerta (128).  
[227]

El código cultural se ha llevado a efecto: «quien transgrede el territorio de seguridad de otro con ánimo depredador, será castigado y rechazado».

Para recapitular lo dicho en este apartado, volvemos a aludir al esquema de Bremond, ya que se verifica uno de los posibles narrativos propuestos por este autor: conducta errónea -fin no logrado-. En efecto, Lázaro no consigue una armonía con la alteridad, pues sus necesidades básicas le convierten en un depredador; conducta ésta inapropiada porque genera desconfianza en los otros, que mantienen a Lázaro en una condición de extraño, con el que establecen distancias de seguridad. Cuando Lázaro invade estas distancias, se genera la dinámica: castigo -expulsión al exterior-.

## B. LÁZARO HACIA LA INTEGRACIÓN

Como ya queda dicho, es a partir del tercer tratado cuando comienza a cobrar realidad del segundo posible narrativo de los propuestos por Bremond, ya aludidos páginas atrás; el cual consiste en la relación actualización de la conducta -fin logrado-. En efecto, ya en el tercer tratado se observan algunos cambios en la conducta de Lázaro; bien es cierto que su nuevo amo le hace entrar en un marco de convivencia más favorable a la armonía que el de los amos anteriores. Al respecto, cuenta Lázaro:

Con todo, le quería bien, con ver que no tenía ni podía más. Y antes le había lástima que enemistad. Y muchas veces por llevar a la posada con que él lo pasase, yo le pasaba mal (...) Éste, decía yo, es pobre, y nadie de lo que no tiene; más el avariento ciego y el malventurado mezquino clérigo, que con dárselo Dios a ambos, al uno de mano basada y al otro de lengua suelta, me mataban de hambre, aquéllos es justo desamar, y aqueste de haber mancilla (142).

Es así como Lázaro empieza a comprender y, por tanto, a aprender que en las interacciones humanas existen códigos de señales de cuya emisión e interpretación se siguen reacciones de acogimiento u hostilidad (Davis, 1989: 19).

La conceptualización de sujeto de Castilla del Pino, (121) que transcribimos literalmente, ilustrará convenientemente la idea expuesta sobre [228] el aprendizaje de Lázaro, idea, que a nuestro entender, es la clave de esta segunda fase de relación de Lázaro con los otros, que se caracteriza, proxémicamente, por la proximidad sin consecuencias de daño, ya que Lázaro va conociendo y usando las contraseñas-clave que le abren la puerta a las relaciones sociales que le convienen a sus propósitos. Dice Castilla del Pino (1992: 165):

Lo que caracteriza al sujeto es esa actividad semántica que lleva a cabo, tanto como dador de significaciones a los propios significantes que emite, cuanto como receptor de los significantes que la realidad le ofrece y a los que dota de significación.

Efectivamente, Lázaro empieza a cuidar las señales que emite a los otros, al escudero en este caso, al cual, cuando interroga a Lázaro, éste le contesta: «lo mejor que mentir supe» (131) y, cuando amigablemente el amo ofrece el jarro al nuevo criado, éste vuelve a mentir: «señor, no bebo vino» (134). Lázaro miente a fin de modular convenientemente su imagen y ser aceptado por el otro, pero también como mecanismo de defensa Castilla del Pino (1992: 116) lo describe en estos términos: «si el sujeto se expresara en su totalidad cada vez que funciona como tal, al no poder ocultar nada de sí carecería de defensas frente a los demás».

Lázaro miente, pues, como consecuencia del control que va teniendo como sujeto emisor de señales, sabedor ya de que la interacción entre sujetos se rige por un juego de envío-interpretación de señales externas. Ahora bien, este código interpersonal no sólo contiene señales verbales y, por tanto, no basta con modular una imagen determinada ante el otro mintiendo hábilmente: el código incluye otros ámbitos semióticos, entre ellos el de los actos y el de la apariencia externa.

Que Lázaro es consciente de que los actos también significan, se pone de manifiesto en el juego de intercambios (122) que establece con el escudero. Lázaro dona al escudero su comida; de esta manera, el escudero, cuando obtiene algo de dinero, también lo comparte con Lázaro. Dice el escudero: «Toma, Lázaro, que Dios ya va abriendo su mano. Ve a la plaza y merca pan y vino y carne: quebrems el ojo al diablo» (145). Juego del intercambio que se hace también patente en el tratado [229] sexto, aunque esta vez en su versión de código económico-social, desprovisto ya del componente emotivo de la relación con el escudero. En este caso Lázaro intercambia su trabajo por un salario. Lázaro ha abandonado sus maneras depredadoras y se muestra dispuesto a dar para recibir.

Precisamente, con el salario en la mano, Lázaro no espera para poner en marcha el otro código de señales referido, el de la apariencia externa: «... ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja. La cual compré (...) Desque me vi en hábito de hombre de bien...» (171). Ahora ya

puede acercarse a los demás sin levantar sospechas ni hostilidad. Los resultados, según narra:

con favor de amigos y señores todos mis trabajos y fatigas hasta entonces pasados fueron pagados con alcanzar lo que procuré: que fue un oficio real, viendo que no hay nadie que medre, sino los que le tienen (173)

Con ello, la sociedad lo integra en su maquinaria; el segundo síntoma de integración será el matrimonio, y, por fin, la proximidad física, consumada cuando Lázaro consigue insertarse de forma estable en el mismo espacio físico de conveniencia de los otros. Las palabras de Lázaro atestiguan esto, cuando dice que el Arcipreste: «hízonos alquilar una casilla par de la suya» (175).

Casa, matrimonio y oficio: tres señas inequívocas de integración social objetiva.

Pero el Lazarillo no es un cuento folclórico por más que su autor se sirva de ese molde para su confección, sino una novela que refleja la vida en su conflictividad. Lázaro ya está dentro de la sociedad, y, como en la vida misma, no faltan conflictos entre los que pertenecen a la sociedad estable; Lázaro lo constata: «Más malas lenguas, que no faltan ni faltarán, no nos dejan vivir...» (175).

Lázaro defiende su territorio conquistado con armas que él mismo ha padecido cuando estaba afuera: «si vienes con malas intenciones, saldrás malparado». Paráfrasis nuestra, equivalente a las palabras de Lázaro: «cuando alguno siento que quiere decir algo della, le atajo y le digo: Mira si soys amigos, no me digáis cosa que me pese, que no tengo por amigo al que me hace pesar (...) yo me mataré con él. Desta manera no me dicen nada y yo tengo paz en mi casa» (176-177). Una prueba más de su aprendizaje social y de su integración, pues quien [230] recibió tantas veces el castigo por haber invadido y perturbado territorios ajenos, está ahora en disposición de defender, de aquella misma forma, el suyo contra los que vengan a perturbarlo.

#### Referencias Bibliográficas

ABRIL, G. (1986). «La palabra y la dádiva». *Revista de Occidente* 67, 65-78.

\_\_\_ (1995). «Puertas». *Revista de Occidente* 170-171, 75-97.

AUGÉ, M. (1993). «Espacio y alteridad». *Revista de Occidente* 140, 13-34.

\_\_\_ (1996). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

BACHELARD, G. (1994). *La poética del espacio*. México: FCE.

BAL, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

BLECUA, A. (ed.) (1972). *La vida del Lazarillo de Tormes*. Madrid: Castalia.

BOBES NAVES, C. (1981). «La literatura, signo de recepción crítica: perspectivas actuales en el análisis semiológico del relato». En *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (coord.), 291-312. Madrid: Playor.

BREMOND, C (1972). «La lógica de los posibles narrativos». En

- Análisis estructural del relato, 87-109. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1992). «Sujeto, expresión, interacción». *Revista de Occidente* 134-135, 164-177.
- \_\_\_ (1993). «La construcción del personaje». En *El personaje novelesco*, 35-43. Madrid: Cátedra.
- DAVIS, F. (1989). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1981). *Nueva lectura del Lazarillo*. Madrid: Castalia.
- GREIMAS, A. J. (1983). *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.
- GREIMAS, A. J. - COURTÉS, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de Teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GUIJARRO GARCÍA, R. (1990). «Análisis semiótico del espacio en el texto narrativo». En *Actas del III Simposio Internacional de la AAS.*, A. Chicharro y A. Sánchez Trigueros (eds.), 261-273. Granada: AAS/Universidad.
- GUILLÉN, C. (1988). *El primer siglo de oro*. Barcelona: Crítica.
- HALL, T. E. (1973). *La dimensión oculta*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- \_\_\_ (1989). *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza.
- LÁZARO CARRETER, F. (1972). *Lazarillo de Tormes en la Picaresca*. Madrid: Ariel.
- LOTMAN, I. M. (1996). *La semioesfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- LLORENS, V. (1974). *Aspectos sociales de la literatura española*. Madrid: Castalia. [231]
- MERLEAU-PONTY, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- PANOFSKY, E. (1991). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- POYATOS, F. (1985). «Antropología literaria: La narración como fuente interdisciplinar de signos culturales sensibles e inteligibles». En *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, M. Á. Garrido Gallardo (ed.), 367-391. Madrid: CSIC.
- \_\_\_ (1994). *La comunicación no verbal*. Madrid: Istmo, vol. III.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1994). «Teoría de la narración». En *Curso de teoría de la literatura*, D. Villanueva (coord.), 219-240. Madrid: Taurus.
- REDONDO, A. (1979). «Historia y Literatura: el personaje del escudero de el Lazarillo». En *La picaresca, orígenes, textos y estructuras*. (Actas del primer congreso sobre picaresca), M. Criado de Val (ed.), 421-434. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- REIS, C. y LOPES, A. C. (1996). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Colegio de España.
- Rico, F. (1989). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- ROMERA CASTILLO, J. (1994). «Repertorios extraverbales en la comunicación literaria». *Signa* 3, 175-207.
- RUFFINATO, A. (1991). «Caminos semio-simbólicos en el Lazarillo (toros y diablos)». *Discurso* 6, 19-30.
- SEBEEK, T. A. (1996). *Signos: una introducción a la semiótica*.

Barcelona: Paidós.

TORRES, J. C. de (1979). «El léxico taurino en la novela picaresca española». En *La picaresca, orígenes, textos y estructuras*. (Actas del primer congreso sobre picaresca), M. Criado de Val (ed.), 257-300. Madrid: Fundación Universitaria Española. [232] [233]

Manual operativo para la elaboración de «definiciones contextuales»y «redes contrastantes»

Juan A. Magariños de Morentín

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

## 1. INTRODUCCIÓN

El mayor desafío al encarar un proyecto de investigación es encontrar la metodología adecuada a su objetivo. Durante varios años hemos ido elaborando nuestras pautas metodológicas, en relación con nuestro proyecto sobre el Análisis Semiótico del Discurso Político, cuyo encuadre actual tiene por título «¿Cuál es el futuro de la democracia en América Latina?». Una primera línea metodológica la desarrollamos en «La semiótica de enunciados», que actualmente forma parte de «Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica» (Magariños de Morentín, 1996). Pero la aplicación de ese texto mostró que se hacían necesarias algunas explicaciones acerca de la operatoria concreta que permitiera utilizar plenamente la metodología que se proponía a los discursos en estudio. Una afortunada coyuntura nos exigió una respuesta más práctica a tales aspectos. La Organización Panamericana de la Salud (OPS), Delegación Argentina, solicitó nuestro asesoramiento [234] metodológico, así como el concreto apoyo analítico de dos investigadoras del equipo: Teresa Poccioni y Nancy Fernández, para su Proyecto «Equidad de género en la dimensión socio-emocional de la calidad de atención en salud», que, con la dirección de Patricia Pittman, se desarrolla en la Argentina. De esta exigencia surgió este «Manual Operativo». Sus ejemplos están tomados de entrevistas en el ámbito de la salud, en sectores urbano-marginales; no obstante, metodológicamente, el tratamiento es homólogo al que se aplica al análisis del discurso político, ya bien sea sobre el texto de efectivos discursos de políticos, o sobre documentos, como lo hacemos actualmente al analizar la Declaración de Viña del Mar, surgida de la VI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Presidentes de Gobierno, que tuvo lugar en noviembre de 1996, o sobre los artículos de periodistas políticos o sobre entrevistas a la comunidad para buscar el contraste, en el uso cotidiano, de los conceptos utilizados en los estamentos específicamente políticos. El método trasciende la concreta tarea del análisis político y se propone como un instrumento importante, pero que nunca será el definitivo, para la comprensión de cómo se producen los contenidos de la significación en el ámbito de las ciencias sociales.

## 2. SUPUESTOS Y DISCIPLINAS

Las operaciones metodológicas que aquí se proponen y describen provienen de una síntesis entre la semiótica cognitiva y el análisis del discurso. Se basan en considerar que las investigaciones sociales son investigaciones científicas y que el objeto de conocimiento de tales

investigaciones son los discursos sociales mediante los que determinada comunidad se representa/interpreta los fenómenos de su entorno. Por ello, la calidad del análisis acerca de tales discursos será la de constituir un metalenguaje, (123) específico a esos mismos discursos, consistiendo su valor científico en la identificación de las reglas mediante las que, en el caso específico del corpus en estudio, producen la representación/interpretación de los fenómenos de los que hablan. [235]

La semiótica cognitiva aporta la formulación de tres supuestos fundamentales: 1) no hay semántica (124) sin sintaxis (125) (lo que no implica afirmar la equivalencia entre una y otra); 2) todo lo efectivamente dicho se corresponde con una posibilidad de decirlo preexistente (esto equivale a decir que todo texto proviene de un sistema pertinente, el cual, al menos desde un punto de vista lógico, antecede a dicho texto), por lo que, a partir de lo efectivamente dicho puede inferirse el sistema sintáctico-semántico de donde procede, y 3) que estas posibilidades de decir no son individuales, sino que se comparten con la comunidad a la que pertenece dicho productor del texto (en cuanto el productor de cualquier texto comparte alguna, al menos, o, por lo general, varias de las «formaciones discursivas» (126) vigentes en tal comunidad). La recuperación de estas «formaciones discursivas» es uno de los objetivos principales de la metodología semiótica que aquí se propone.

El análisis del discurso, por su parte, es una metodología cualitativa cuyo objetivo consiste en establecer el contenido semántico de los conceptos correspondiente a los términos efectivamente utilizados en determinados textos, cuyo análisis se considera interesante. Proviene, por una parte, del estructuralismo norteamericano, a través de los continuadores de la obra de Zellig Harris (1954), y, por otra, de la escuela francesa de análisis del discurso, originada en los trabajos lingüísticos de Michel Pêcheux (1969, 1975) y en las reflexiones sobre epistemología de la historia y crítica del discurso de Michel Foucault (1969, 1971), todo ello continuado por lingüistas, sociólogos y politicólogos vinculados a la revista *Langages*. En sus aspectos más actuales se basa en los desarrollos de la lingüística cognitiva realizados, entre otros, por Ray Jackendoff (1983, 1987, 1993), Ronald Langacker (1987, 1991), George Lakoff & Mark Johnson (1980) y George Lakoff (1987). [236]

Fundamentalmente, se diferencia del análisis del contenido (127) al no admitir conocimiento a priori de ninguna clase, en cuanto al contenido semántico del lenguaje, sino que se propone explicar, respecto de cada término, de qué modo construye tal contenido o significación en función de su uso en el contexto material y positivo en el que aparece. El significado es una construcción cuya materia prima es lo efectivamente dicho en el discurso, sin que sea lícito acudir al conocimiento que pueda tenerse de la historia de las ideas o de la cultura de determinada comunidad (salvo que se aporten los textos correspondientes).

### 3. OPERACIONES ANALÍTICAS

Los que siguen son algunos criterios para la adopción de determinadas decisiones que debe tomar el analista al trabajar en el marco de La Semiótica de Enunciados (Magariños de Morentín y otros, 1993; Magariños de

Morentín, J. A., 1996). Proviene de la experiencia analítica de investigaciones efectivamente realizadas durante los últimos 7 años. Se supone que se trabaja sobre textos originariamente producidos en forma escrita o ya bien sobre desgrabaciones escritas de textos originariamente producidos en forma oral.

Desde la perspectiva de La Semiótica de Enunciados, la primera operación analítica de intervención en un texto es la de segmentación. No obstante, por lo general, y especialmente tratándose de textos (desgrabaciones) procedentes de la oralidad, es necesario proceder a cierta normalización previa, en los estrictos límites y con las estrictas condiciones que se describen a continuación.

### 3.1. La normalización

Es tarea que exige un particular cuidado, para evitar (o advertir, cuando corresponda) el añadido o la eliminación, en el texto en estudio, [237] de términos o expresiones consideradas respectivamente procedentes o improcedentes de acuerdo con la interpretación (semántica) que realice el analista.

Tampoco se trata de una normalización que implique transformar un texto, adecuándolo a determinado modelo procedente de alguna gramática normativa, para establecer su forma «correcta». Con esta salvedad, la normalización puede requerir dos clases distintas de intervención: 1) recuperaciones, que predominantemente lo serán de correspondencias anafóricas, catafóricas o de implícitos sintácticos (sujetos elididos u otros recursos de la economía del habla); y 2) procesamiento de construcciones sintácticas incompletas (expresiones truncadas, cambios de estructuras gramaticales, etc.).

En lo que se refiere a la normalización, la intervención del analista puede ser estrictamente sintáctica o contener alguna inferencia semántica que, no obstante tener una base sintáctica, implique una apreciación que ubique en el texto un término o expresión cuya efectiva necesidad sintáctica corre por riesgo y cuenta del analista. Ambas situaciones deben diferenciarse mediante las marcas gráficas metalingüísticas correspondientes. Se sugieren las siguientes: las incorporaciones sintácticamente justificadas se incluirán entre paréntesis: «(...)»; las incorporaciones de términos o expresiones que el analista considera que faltan por economía u omisión involuntaria del productor del texto, pero que no encuentran una efectiva justificación sintáctica, se incluirán entre corchetes: «[...]».

La importancia de marcar esta diferencia radica en dejar constancia del mayor margen de criticabilidad que ofrecen las segundas, frente a la mayor evidencia de efectiva probabilidad sintáctica de las primeras. En ningún caso, ante fenómenos semióticos: lingüísticos, gráficos, etc., se mueve el analista en los espacios de la necesidad, ni puede permitirse el de la arbitrariedad absolutas; pero, como se pretende el máximo rigor y criticabilidad de los pasos analíticos por los que procede hasta llegar a las conclusiones que formule, debe dejar constancia de la calidad, más ceñida a la textualidad o más dependiente de alguna forma de interpretación, de las modificaciones que introduzca en el texto original. El lector que evalúe el proceso analítico debe estar en condiciones de

aceptar o rechazar tales intervenciones modificatorias en cada uno de los pasos del análisis efectuado, ya a partir de esta inicial normalización. En definitiva, la normalización sólo es permisible en los casos en que lo requiera la comprensibilidad elemental del texto que se analiza, lo que, ante cada segmento hacia cuya identificación [238] se tiende, implica completar la estructura sintáctica de la expresión en estudio. (Ver ANEXO: I. NORMALIZACIÓN).

### 3.2. La segmentación

En cuanto a la segmentación, ésta tiene por objetivo disponer de las partes de un texto que se consideran básicas o elementales (no mínimas, en el preciso sentido semántico, ya que eso lo constituyen los «enunciados»; ver Magariños de Morentín y otros, 1993: 9) para la construcción de la significación. El criterio intuitivo e inmediato (que excluimos) para establecer los cortes inicial y final de cada segmento se apoyaría en la idea de la producción de una unidad semántica. El riesgo de seguir este criterio consiste en la subjetividad inherente a la identificación de determinada secuencia textual como la unidad semántica en cuestión. Dado que todo segmento está incluido en una unidad semántica mayor, con la totalidad de la cual guarda, supuestamente, relaciones de contigüidad, continuidad, coherencia y cohesión semánticas, establecer el comienzo y el final del segmento en estudio podría abarcar dimensiones que perjudicarían la tarea analítica, ya que dependerían, caso de adoptarse el criterio semántico, de decisiones individuales del analista, no siempre (o más bien, en pocas oportunidades) intersubjetivamente compartibles.

Esto hace que la adopción de un criterio sintáctico proporcione un fundamento más objetivo, aunque tampoco exento de problemas. La sintaxis (para cuya identificación puede seguirse alguna de las gramáticas de vigencia reconocida) garantiza la objetividad por pertenecer a una disciplina diferente a aquella o aquellas involucradas en la investigación (salvo en el caso de un análisis metalingüístico, lo que, provisionalmente, excluimos); el recorte, por tanto, no estará influido por los preconceptos que el manejo de las correspondientes disciplinas puede inducir en el analista. Esto no contradice lo afirmado anteriormente acerca del rechazo a tomar como modelo alguna gramática normativa para establecer la forma correcta de determinado texto; no es lo mismo analizar la presencia y la eficacia de determinadas categorías gramaticales en función de alguna determinada sintaxis, que es lo que aquí se propone, que corregir estructuras oracionales supuestamente mal formadas según alguna gramática de un hablante-oyente ideal, que es lo que aquí se excluye.

[239]

El criterio sintáctico cuenta, en principio, con el aval, casi unánime, de los estudiosos de la semántica, en cuanto consideran la sintaxis como el conjunto de las relaciones necesarias, pero no suficientes, para la construcción del significado (Jackendoff, 1983: 57). Aplicar el criterio sintáctico para identificar los segmentos textuales elementales con valor semántico implica dejar provisionalmente de lado la subjetividad del analista y contar con la aceptación, por parte de este analista, de la eficacia de una operación para la cual dicho analista se somete a reglas objetivas, formalmente enunciadas e independientes de la

interpretación que él pueda formular respecto del texto que analiza.

El criterio sintáctico de segmentación puede formularse en los siguientes términos: se marcará el comienzo y el final de un proceso textual (en sentido hjelmsleviano) tal que contenga una oración de base y sus modalizadores (si los hubiese). Se entiende por «oración de base» el mínimo textual que puede quedar representado por la proforma: FN + FV [FV = V + FN].

A esta oración de base se le incorporarán las modalizaciones que afecten a cualquiera y a todos sus componentes sintácticos. Esto quiere decir que, a partir de una estructura (si está completa) del tipo: FN + [V + FN], se identificarán y se incorporarán, como partes integrantes de la segmentación buscada, todos aquellos términos y/o expresiones que aparezcan en vinculación sintáctica con cualquiera de las tres partes (posibles) de la oración de base. Al exigir que tales modalizaciones se encuentren sintácticamente vinculadas, se excluyen las vinculaciones que puedan establecerse con otras partes del texto en virtud de relaciones puramente semánticas. O sea, de cada modalización aceptada como sintácticamente vinculada a alguno de los componentes de una oración de base, debe poderse identificar la marca textual que establece dicha vinculación.

Dependiendo de lo que el analista busca establecer (en cuanto al sistema virtual de tales posibilidades) pueden tomarse todos los segmentos identificados o seleccionar aquellos que son pertinentes para la finalidad del análisis en cuestión. Aquí otro punto de riesgo, ya que la selección puede sesgar el análisis hacia una evaluación preconcebida. En este sentido, la exigencia de exhaustividad planteada ya por J.-J. Courtine (1981: 22) requiere tomar en consideración cada uno de tales segmentos; incluso, para excluirlos, deberá establecerse la razón de esa exclusión. (Ver ANEXO: II. SEGMENTACIÓN). [240]

### 3.3. Las definiciones contextuales

Supongamos, por ejemplo, que lo que se trata de establecer, según nuestro texto, son las características de la construcción semántica de determinados nombres, en función de los contextos en que los ha utilizado su productor; tal es la finalidad fundamental de las llamadas «definiciones contextuales», hacia las que se dirige la continuación de la tarea analítica.

Es muy posible que, en cada caso, haya que efectuar, todavía, determinadas modificaciones, que se irán viendo. Resulta imposible prever y categorizar, sistematizándolas, todas las situaciones que puedan presentarse, ya que, por tratarse en este caso de un registro de la oralidad, entramos en aquel universo «heteróclito» del que hablaba Saussure, más allá de lo que los estudios pragmáticos han podido normalizar.

La definición contextual es aquella mediante la cual se establece el sentido que adquiere un término cualquiera, presente en determinado segmento textual completo, (128) en función del contexto al que dicho término aparece asociado en ese mismo segmento.

Con mayor precisión, también puede decirse que la definición contextual consiste en la transformación de determinado segmento textual

completo, de modo tal que determinado nombre, efectivamente utilizado en dicho segmento textual, ocupe el lugar del N de la FN de una oración copulativa con cláusula de relativo (129) (según alguna de las variantes de «es aquél que...»), constituyendo el V («es») junto con dicha cláusula («aquél que...») la FV que completa la definición contextual.

La definición contextual tendrá una configuración semejante a la siguiente:

X es [aquel/la/lo + (preposición o expresión preposicional con q! (130)) + (resto del contexto de la oración)]. [241]

En cuanto a la «preposición o expresión preposicional», en función de la cual se rearticulará sintácticamente el resto del segmento textual completo, ella proporcionará expresiones sintácticas del tipo (en cada caso exigidas por la estructura sintáctica del texto original):

X es [aquel/la/lo + que + (resto del contexto de la oración)]

X es [aquel/la/lo + en el que + (resto del contexto de la oración)]

X es [aquel/la/lo + con el que + (resto del contexto de la oración)]

X es [aquel/la/lo + para el que + (resto del contexto de la oración)]

X es [aquel/la/lo + desde el cual + (resto del contexto de la oración)]

X es [aquel/la/lo + respecto del cual + (resto del contexto de la oración)]

X es [aquel/la/lo + cuyo + (resto del contexto de la oración)] etc.

siendo esta enumeración meramente ejemplificativa. (VER ANEXO: III. DEFINICIONES CONTEXTUALES).

#### 3.4. Ejes conceptuales, redes secuenciales y contrastativas

El siguiente paso, a partir de un determinado repertorio de definiciones contextuales, consiste en identificar los ejes conceptuales ordenadores, según los cuales pueden agruparse las definiciones obtenidas. Los conjuntos así constituidos son representativos de los distintos modos de atribuir significado a los correspondientes términos por parte de la comunidad o sector social que produjo los discursos en estudio.

Toda definición contextual genera un eje conceptual que permite realizar búsquedas (preferentemente, a partir de un banco de datos nutrido con el conjunto de las definiciones analíticamente obtenidas) mediante las que se nuclean otras definiciones que comparten el mismo eje. (Ver ANEXO: IV. EJES Y REDES). [242]

Una de las características del método es que permite identificar los ejes según los cuales distintos sectores de la comunidad le confieren distinto significado a los mismos términos, según lo que ha sido efectivamente dicho, así como también permite identificar las coincidencias. Si bien se puede estudiar de qué modo un determinado modelo construido a priori se encuentra efectivamente utilizado en el discurso de una comunidad (lo que caracteriza al método estructuralista y algunas variantes del análisis del contenido), la principal utilidad diferencial del método que aquí se propone es descubrir cuáles son las componentes y/o los rasgos prototípicos de determinados conceptos en estudio, tal como han sido utilizados en determinado momento por dicha comunidad (lo que caracteriza a esta práctica de la semiótica cognitiva y del análisis del discurso).

El análisis puede continuar estableciendo sub-ejes en función de la profundidad de los objetivos que tenga la investigación. Una nueva lectura de los sub-ejes encontrados en cada eje permite reconstruir el correspondiente árbol.

En la medida en que tales árboles o redes se extraigan de uno o de varios discursos, darán lugar a una Red Secuencial o a una Red Contrastativa. Un análisis no estará adecuadamente concluido hasta que, en el seno de una Red Contrastativa, no aparezcan diferencias o contradicciones que garanticen que se ha llegado a la identificación de, al menos, más de una Formación Discursiva. La presencia, pues, de la diferencia o de la contradicción -el contenido de tal «diferencia o contradicción» deberá ser tal que provoque la inconsistencia del sistema axiológico y/o conceptual en estudio (Magariños de Morentín, 1996: 434)- es condición necesaria pero no suficiente para afirmar la representatividad de la muestra sometida a análisis. Esta representatividad no tiene un fundamento estadístico, sino constructivo: debe acreditar que está representada la pluralidad social, de la que se afirma como hipótesis básica que es inherente a toda comunidad (lo que se confirma en la medida en que toda investigación demuestra la inconsistencia del sistema cultural de cualquier comunidad en estudio).

Todo lo cual va configurando el universo de valores y conceptos vigentes en la comunidad a la que pertenece quien habla.

La representación de la configuración diferencial de dicho universo de valores y conceptos, tal como aparece efectivamente enunciado en determinado corpus de discursos, es el objetivo específico al que aporta sus operaciones analíticas esta metodología semiótica. [243]

## ANEXO

Se presenta aquí un ejemplo tomado de una de las entrevistas realizadas para el estudio. Se trata de segmentar el siguiente texto a los efectos de proceder al análisis de sus características en cuanto productor de significaciones.

Pregunta: Y dígame, ¿cuál es su experiencia con los médicos?

Respuesta: Mirá, yo he ido a médicos clínicos que no saben un cuerno. ¿Sabés lo que pasa? Yo te explico. Vos cuando tenés una enfermedad, el médico ¿sabés lo que hace? Te dice: «Bueno, tiene que tomar esto», qué sé yo, «el régimen éste»; pero no te explica cómo tenés que... por qué es eso, ¿entendés? Entonces, ¿vos tenés conciencia de lo que tenés?, ¿por qué?, ¿cuál es el problema de tu enfermedad?, ¿cómo apareció? Porque a mí me apareció de grande, en mi familia no hay ningún diabético y yo tengo muchachos que por ahí tienen síntomas de diabético y no lo saben y les digo: «pero, ¡hacete un coso!» Y ellos dicen: «Sí, porque tengo sed, orino mucho de noche, que patatín, patatán» y uno no le da bolilla a eso, ¿viste? De cada un diabético hay otro diabético, ¿sabías vos eso?

## I. NORMALIZACIÓN

mirá# (131) yo he ido a médicos clínicos que no saben un cuerno#  
¿(+vos) (132) sabés lo que pasa?# yo te explico (=lo que pasa)# vos cuando  
[244] tenés una enfermedad# el médico ¿(+vos) sabés lo que hace?# (+el  
médico) te dice# bueno# (+usted) tiene que tomar esto [un remedio]# qué sé

yo [lo que (+el medico) te dice]# (=el médico te dice (+usted) tiene que tomar) el régimen éste# pero (+el médico) no te explica cómo (+vos) tenés que [cuidarte] (133) # ((+el médico) no te explica por qué es eso (=que tengás una enfermedad)# ¿(+vos) entendés [lo que digo]?# entonces# ¿vos tenés conciencia de lo (=la enfermedad) que tenés?# ¿(+vos tenés conciencia de) por qué [tenés la enfermedad]?# ¿(+vos tenés conciencia de) cuál es el problema de tu enfermedad?# ¿(+vos tenés conciencia de) cómo apareció (+tu enfermedad)?# porque a mí (+la enfermedad) me apareció de grande# en mi familia no hay ningún diabético# y yo tengo muchachos [conocidos] que por ahí tienen síntomas de diabético y (+los muchachos) no lo (=que tienen síntomas de diabético) saben# y (a los muchachos=) les digo# pero# ¡hacete un coso! [análisis]# y ellos dicen# (me hago un análisis=) sí# porque tengo sed# (+y (los muchachos=) ellos dicen# (me hago un análisis=) sí# porque) orino mucho de noche# (+y (los muchachos=) ellos dicen) que patatín, patatán# y uno no le da bolilla a eso (=¿viste?# de [\*por\*] (134) cada un diabético [conocido] hay otro diabético [desconocido]) # ¿viste?# de [\*por\*] cada un diabético [conocido] hay otro diabético [desconocido] ¿sabías vos (que de [\*por\*] cada un diabético [conocido] hay otro diabético [desconocido]=) eso? [245]

## II. SEGMENTACIÓN

Supongamos completada la normalización y procedamos a la segmentación del mismo texto; en el anterior texto normalizado, se identifican los siguientes segmentos:

1. mirá
2. yo he ido a médicos clínicos que no saben un cuerno
3. ¿(+vos) sabés lo que pasa?
4. yo te explico (=lo que pasa)
5. vos cuando tenés una enfermedad el médico ¿(+vos) sabés lo que hace?
6. (+el médico) te dice bueno (+usted) tiene que tomar esto [un remedio]
7. qué sé yo [lo que (+el medico) te dice]
8. (=+el médico) te dice (+usted) tiene que tomar) el régimen éste
9. pero (+el médico) no te explica cómo (+vos) tenés que [cuidarte]
10. ((+el médico) no te explica) por qué es eso (=que tengás una enfermedad)
11. ¿(+vos) entendés [lo que digo]?
12. entonces ¿vos tenés conciencia de lo (=la enfermedad) que tenés?
13. ¿(+vos tenés conciencia de) por qué [tenés la enfermedad]?
14. ¿(+vos tenés conciencia de) ¿cuál es el problema de tu enfermedad?
15. ¿(+vos tenés conciencia de) cómo apareció (+tu enfermedad)?
16. porque a mí (+la enfermedad) me apareció de grande
17. en mi familia no hay ningún diabético
18. y yo tengo muchachos [conocidos] que por ahí tienen síntomas de diabético [246]
19. y (+los muchachos) no lo (=que tienen síntomas de diabético) saben
20. y (a los muchachos=) les digo pero ¡hacete un coso! [análisis]

21. y (los muchachos=) ellos dicen (me hago un análisis=) sí porque tengo sed

22. (+y (los muchachos=) ellos dicen# (me hago un análisis=) sí# porque) orino mucho de noche

23. (+y (los muchachos=) ellos dicen) que patatín, patatán

24. y uno no le da bolilla a eso (=que de [\*por\*] cada un diabético [conocido] hay otro diabético [desconocido])

25. ¿viste?

26. de [\*por\*] cada un diabético [conocido] hay otro diabético [desconocido]

27. ¿sabías vos (que de cada un diabético [conocido] hay otro diabético [desconocido]=) eso?

Estos 27 segmentos son los que permiten recuperar las distintas significaciones de que disponía previamente el productor del texto y que ha actualizado en él al producirlo. Esta recuperación se cumple mediante la elaboración de las definiciones contextuales inherentes al texto que se analiza.

### III. DEFINICIONES CONTEXTUALES

Se puede, en principio, prescindir de determinados segmentos cuya función se hipotetiza como fundamentalmente «fática», en el sentido en que usa este término Jakobson (1963: 28ss). Tales segmentos serían los siguientes:

1. mirá

3. ¿(+vos) sabés lo que pasa? [247]

4. yo te explico (= lo que pasa)

7. qué sé yo [lo que (+el medico) te dice]

11. ¿(+vos) entendés [lo que digo]?

25. ¿viste?

Con el resto se puede proceder a elaborar las definiciones contextuales en las que el analista esté interesado.

Retomando el análisis del párrafo inicial, las siguientes son definiciones contextuales que proceden de los segmentos no excluidos anteriormente.

2. MÉDICOS son aquellos clínicos a los que yo he ido que no saben un cuerno

5. MÉDICO es aquel que ¿(+vos) sabés lo que hace cuando vos tenes una enfermedad?

6. (MÉDICO) es aquel que te dice bueno (+usted) tiene que tomar esto [un remedio]

8. (MÉDICO) (aquel que te dice (+usted) tiene que tomar) el régimen éste

9. /pero/ (MÉDICO) es aquel que no te explica cómo (+vos) tenés que [cuidarte] (8)

10. (MÉDICO) es aquel que no te explica) por qué es eso (=que tengas una enfermedad)

12. /entonces/ (ENFERMEDAD) es aquella que de que la tenés ¿vos tenés conciencia?

13. [ENFERMEDAD] es aquella que de por qué la tenés ¿(+vos tenés conciencia)?

14. ENFERMEDAD es aquella acerca de cuyo problema ¿(+vos tenés conciencia de) cuál es?

15. (ENFERMEDAD) es aquella tuya acerca de la cual ¿(+vos tenés conciencia de) cómo apareció?

16. /porque/ (ENFERMEDAD) es aquella que a mí me apareció de grande [248]

17. DIABÉTICO es aquel del que no hay ninguno en mi familia

18. /y/ DIABÉTICO es aquel cuyos síntomas yo tengo muchachos [conocidos] que por ahí los tienen

19. (DIABÉTICO) es aquel cuyos síntomas tienen (+los muchachos) y no lo saben

20. /y/ (MUCHACHOS) son aquellos a los que les digo pero ¡hacete un coso! [análisis]

21. /y/ (MUCHACHOS) son aquellos que dicen (me hago un análisis) sí porque tengo sed

22. /y/ (MUCHACHOS) son aquellos que dicen (me hago un análisis=) sí# porque orino mucho de noche

23. /y/ ((MUCHACHOS) son aquellos que dicen) que patatín, patatán

24. /y/ ESO (que de [\*por\*] cada un diabético [conocido] hay otro diabético [desconocido]) es aquello a lo que uno no le da bolilla

26. DIABÉTICO es aquel [conocido] de [\*por\*] cada uno de los cuales hay otro diabético [desconocido]

27. ESO (que de [\*por\*] cada un diabético [conocido] hay otro diabético [desconocido]=) es aquello que ¿vos sabías?

Se hace evidente, a partir de esta última tarea de construcción de definiciones contextuales, que se está obteniendo un «diccionario» con los valores semánticos que el productor del texto le confiere a los términos que usa en su discurso (podían ser otros cualesquiera de los sustantivos efectivamente utilizados).

Aquí, por ejemplo, «MÉDICO» se presenta construido semánticamente del siguiente modo:

«MÉDICO»

2-aquellos clínicos a los que yo he ido que no saben un cuerno

5-aquel que ¿(+vos) sabés lo que hace cuando vos tenes una enfermedad?

6-aquel que te dice bueno (+usted) tiene que tomar esto [un remedio] [249]

8-(aquel que te dice (+usted) tiene que tomar) el régimen éste

9-aquel que no te explica cómo (+vos) tenés que [cuidarte]

10-(aquel que no te explica) por qué es eso (=que tengás una enfermedad)

También se define «ENFERMEDAD»:

12-aquella que de que la tenés ¿vos tenés conciencia?

13-aquella que de por qué la tenés ¿(+vos tenés conciencia)?

14-aquella tuya acerca de cuyo problema ¿(+vos tenés conciencia de) cómo apareció?

15-aquella tuya acerca de la cual ¿(+vos tenés conciencia de) cómo apareció?

16-(enfermedad) es aquella que a mí me apareció de grande

También «DIABÉTICO»:

- 17-aquel del que no hay ninguno en mi familia  
 18-aquel cuyos síntomas yo tengo muchachos [conocidos] que por ahí los tienen  
 19-aquel cuyos síntomas tienen (+los muchachos) y no lo saben  
 26-aquel [conocido] de [\*por\*] cada uno de los cuales hay otro diabético [desconocido]  
 Se puede continuar con «MUCHACHOS»:  
 20-aquellos a los que les digo pero ¡hacete un coso! [análisis]  
 21-aquellos que dicen (me hago un análisis=) sí porque tengo sed  
 22-aquellos que dicen ((me hago un análisis=) sí porque) orino mucho de noche  
 23-aquellos (que dicen) que patatín, patatán [250]

#### IV. EJES Y REDES

El fragmento que se ha tomado en consideración para extraer estas definiciones era breve; puede comprenderse fácilmente la información que este método permite obtener de entrevistas completas, cuya duración promedio puede estimarse en 45'.

Por ejemplo, los ejes encontrados en el conjunto de definiciones de «Médico» que acaba de transcribirse son los siguientes:

«MÉDICO»

##### EJE 1: CONOCIMIENTO

- 2-aquellos clínicos a los que yo he ido que no saben un cuerno  
 -el termino subrayado «saben» proporciona la base lexemática para agrupar todas aquellas definiciones que lo contengan en su contexto (definiciones que pueden ser sólo las del término «MEDICO», pero también la totalidad u otra parte de las definiciones registradas, en cada caso según el interés del analista)  
 -es posible que el lexema de base seleccionado (aquí «saben») no agote la construcción del significado de «MÉDICO» en su relación con el concepto de «CONOCIMIENTO»; en tal caso se construirá un campo semántico en que se asocien, además, otros lexemas o expresiones lexemáticas afines, como «informado» o «estar informado», «estudio» o «estudioso», «investiga» y el propio «conocimiento» o «conocer»; en tal caso, el investigador debe hacer explícito el repertorio lexemático que considera constitutivo de un «campo semántico» de importancia para su análisis; así dicho campo será completo y criticable, dos cualidades necesarias para que una investigación social sea adecuada y rigurosa  
 -estos comentarios son aplicables a los restantes ejemplos de ejes

##### EJE 2: PRAXIS

5-aquel que ¿(+vos) sabés lo que hace cuando vos tenes una enfermedad?

- si esta definición contextual, en una búsqueda en la base de datos (constituidos aquí por las definiciones contextuales) que se esté utilizando, viniese junto con la anterior, por compartir en su contexto el fragmento lexemático «sab» (no la raíz, sino la secuencia significativa que es constante en todas las variaciones del término), sería eliminada del conjunto conceptual que se está

construyendo, ya que no se refiere al saber del médico, [251] sino, textualmente considerado, al del interlocutor (entrevistador) con el que habla el autor del texto; no puede pretenderse una aplicación automática y acrítica de las reglas; hay que tener presente que se trata de que: (a) los ejes surjan del texto y no de supuestos externos aportados por el analista y (b) el analista haga explícitos sus criterios de aceptación o exclusión -o sea, «hace» es el lexema según el cual se ha identificado el eje «PRAXIS»

### EJE 3: TRATAMIENTO

6-aquel que te dice bueno (+usted) tiene que tomar esto [un remedio]

8-aquel que te dice (+usted) (tiene que tomar) el régimen éste

-sería interesante explorar el «tener que» vinculado a las definiciones contextuales de «MÉDICO»

-también puede construirse el eje «TRATAMIENTO» de acuerdo con los lexemas «remedio» o «régimen»

-también, dependiendo del objetivo de la investigación, este eje «TRATAMIENTO» puede considerarse como un sub-eje del eje «PRAXIS»

### EJE 4: COMUNICACIÓN

9-aquel que no te explica cómo (+vos) tenés que [cuidarte]

10-(aquel que no te explica) por qué es eso (=que tengas una enfermedad)

Las calidades encontradas en el interior de las expresiones que han construido los precedentes ejes, permiten identificar sub-ejes que van enriqueciendo el contenido del concepto efectivamente utilizado en el texto y con las que se va construyendo determinada Formación Discursiva. [252]

Suponiendo que este conjunto de ejes y sub-ejes tuviera la riqueza suficiente y necesaria para constituir una Formación Discursiva (en el ejemplo, meramente, uno de sus mínimos fragmentos), una variación en cualquiera de sus componentes tal que, caso de incluirla en la Formación Discursiva original, conduzca a afirmar y negar equivalentemente una misma y determinada proposición, estaría indicando la necesidad de originar la representación de otra Formación Discursiva. Ésta (y otras que puedan identificarse) y la inicial constituirán el repertorio de Formaciones Discursivas disponibles en la comunidad en estudio, cada una de las cuales será internamente consistente, pero cuyo conjunto describiría las características específicas de la inconsistencia que, por hipótesis, se considera inherente a todo sistema cultural, y que el hallazgo correspondiente probaría.

### Referencias bibliográficas

COURTINE, JEAN-JACQUES (1981). «Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours». *Langages* 62, 9-127

FOUCAULT, MICHEL (1969), *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.

\_\_\_ (1971). *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard. [253]

GARDIN, JEAN-CLAUDE (1987). *La logique du plausible. Essais d'épistémologie pratique en sciences humaines*. Paris: Editions de La Maison

des Sciences de L'Homme.

HARRIS, ZELLIG S. (1954). «Distributional Structure». Word 10, 146-162.

JACKENDOFF, RAY (1983). Semantics and Cognition. Cambridge: The MIT Press.

\_\_\_ (1987). Consciousness and the Computational Mind. Cambridge: The MIT Press.

\_\_\_ (1993). Languages of the Mind. Cambridge: The MIT Press.

JAKOBSON, ROMAN (1963). Essais de linguistique générale. Paris: Minuit.

LAKOFF, GEORGE (1987). Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind. Chicago: Chicago University Press.

LAKOFF, GEORGE & MARK JOHNSON (1980). Metaphors we live by. Chicago: Chicago University Press.

LANGACKER, RONALD (1987). Foundations of Cognitive Grammar. I: Theoretical Prerequisites. Stanford: Stanford University Press.

\_\_\_ (1991) Foundations of Cognitive Grammar. II: Descriptive Application. Stanford: Stanford University Press.

LYONS, JOHN (1977). Semantics. Volume 1 and 2. Cambridge: Cambridge University Press.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan A. y otros (1993). La Semiótica de Enunciados. La Plata: IICS, Universidad Nacional de La Plata (incluido en 1996: 301-395).

\_\_\_ (1996). Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica. Buenos Aires: Edicial.

PECHEUX, MICHEL (1969). Analyse automatique du discours. Paris: Dunod.

\_\_\_ (1975). Les vérités de La Palice. Paris: Maspéro.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

