



Peirce, Jakobson y la esencia de la literatura y del lenguaje

Francisco Abad

(UNED, Madrid)

CHARLES SANDERS PEIRCE

La historia de la estética entra en un momento nuevo en una fecha que podemos situar hacia 1740, año en que escribe David Hume y en torno al cual ha empezado a escribir ya nuestro Feijoo y lo van a hacer Diderot, Lessing, etc.; contamos pues con una larga duración de unos dos siglos y medio que el estudioso ha de atender cuando se haga cargo de la historia de las ideas estéticas y de la teoría de la literatura, y en esa duración aparece como nombre señero el de Charles Sanders Peirce. Vamos a atender nosotros a algunos de sus textos, y a la vez a la presencia de Peirce en las teorizaciones de Roman Jakobson en cuanto un catalizador fecundante de ellas; Peirce según decimos es nombre señero, y a pesar de la dificultad de sus textos debe quedar reseñado en esa historia literalmente fascinadora de la estética y la teoría literaria desde hacia 1740 hasta -por poner una fecha- 1990, año en el que desaparece Dámaso Alonso. [144]

De 1952 es un texto jakobsoniano que pocas veces hemos visto destacado, pero que tenemos por fundamental en su trayectoria y revelador en la trayectoria toda del estructuralismo: nos referimos a los «Resultados de una conferencia conjunta de antropólogos y lingüistas» (Jakobson 1988: 231-242; comp. Aranguren 1986: 37-43). Tal informe a esa Conferencia contiene por lo menos:

a) Una formulación ya explícita de qué es la «función poética» del lenguaje.

b) La idea de la variabilidad del idioma en la propia sincronía, y por tanto la de que el cambio es en sus inicios un hecho sincrónico.

c) La necesidad de abordar el análisis de las formas semánticas de contenido, o sea, el análisis de las «invariantes semánticas».

Ya hemos advertido que esta proclama nos parece relevante, y está pensada en términos que resultan anteriores a lo que suele creerse; sin embargo ahora nos importa por su referencia a Peirce. Charles S. Peirce había dicho en efecto: «Un signo o representamen es algo que representa algo para alguien... Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o quizás aún más desarrollado. A este signo creado yo lo llamo el Interpretante del primer signo» (1987: 144-245); lo que nos permite interpretar los signos lingüísticos es por tanto la tensión estructural interna que existe entre los mismos, las diferenciaciones entre ellos logradas merced a los rasgos pertinentes del contenido, y esto es lo que atrae a Jakobson. Jakobson se encuentra postulando un análisis estructural del vocabulario y ve en Peirce a «un precursor genuino y genial de la lingüística estructural», ya que Peirce al hablar de los signos «interpretantes» está operando con la idea de la invariación semántica y de los rasgos pertinentes de contenido que hacen que se configure el léxico y que el vocabulario posea rendimiento funcional.

Un signo de una semiótica puede ser traducido a otro signo de otra semiótica diferente: esta tarea interpretante se hace posible por la existencia de los rasgos de contenido, de los caracteres significativos invariantes, según establece Peirce.

EL CARÁCTER ICÓNICO DE LOS SÍMBOLOS

Un escrito más centralmente dedicado al autor norteamericano es el que Jakobson elabora en 1965: «Charles Sanders Peirce y la búsqueda de [145] la esencia de la lengua» (1988: 113 ss.), en el que recoge esta afirmación suya: «Soy... un pionero o mejor dicho un explorador, en la labor de desbrozar y abrir... la doctrina de la naturaleza esencial y las variedades fundamentales de la semiosis posible»; estamos en verdad ante un análisis de la semiosis, esto es, de la 'operación productora de signos' o 'función semiótica' según definen Greimas y Courtès (1982: 364b), del proceso por el que un significante y un significado entran en relación «necesaria» entre sí y a la vez con otros significantes y otros significados.

En cuanto explorador de la semiosis Peirce ha establecido por ejemplo la mencionada noción de «interpretante», de un signo que creamos para interpretar otro en la misma semiótica o en una semiótica distinta; este proceso resulta posible porque la semiosis se establece a partir de unas formas de la expresión vinculadas con formas del contenido no menos estructuralmente establecidas -desde luego bien establecidas en la semiótica del lenguaje- (cfr. por ej. Pottier 1977: 61 ss.; Katz y Fodor 1976).

Se ha recordado que Charles S. Peirce propuso en una ocasión que hay 59.049 tipos de signos; desde luego resulta fundamental la tricotomía que distingue los «iconos», los «índices» y los «símbolos», clases que nuestro autor delimitaba de esta manera:

Un icono es un signo que remite al objeto que él denota, meramente por virtud de caracteres propios y que posee por igual tanto si tal objeto existe o no... Cualquier cosa... es un icono de algo en la medida en que es como esa cosa y es empleado como un signo de ella...

Un índice es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de que es realmente afectado por ese objeto... En la medida en que el índice es afectado por el objeto tiene necesariamente alguna cualidad en común con el objeto y es por respecto a ella como se refiere al objeto...

Un símbolo es un signo que se refiere al objeto que él denota por medio de una ley... por consiguiente él mismo es un tipo general o ley, vale decir, es un legisigno (1987:250; comp. Hierro 1980: 25-49).

Un plano de una casa es un icono en cuanto posee analogía con ella, y es icono aunque la tal casa aún no haya sido construida; el humo -ejemplo clásico- es índice del fuego que se está produciendo, y no hace falta que alguien vea ese humo para que sea índice; los símbolos obedecen al acuerdo o convención, y existen como tales en el seno de comunidades culturales que los tienen instituidos. Los símbolos (por ejemplo los llamados signos lingüísticos, las voces o palabras) han sido establecidos y consisten por tanto en «legisignos»; «un Legisigno -define Peirce- es una ley que es un signo. Esta ley es generalmente instituida por los hombres. Todo signo convencional es un legisigno» (1987: 249). [146]

Jakobson reproduce como es natural en su escrito de 1965 esta delimitación de clases de signos (1988: 114-115), y la reformula por su cuenta diciendo que el icono presenta semejanza de hecho entre el *signans* y el *signatum*, el índice una contigüidad existencial entre tales *signans* y *signatum* y el símbolo una contigüidad atribuida entre ellos y que ha habido que aprender; además Jakobson viene a decir que esta cuestión de la semejanza auténtica o de la arbitrariedad que se da respectivamente en

los iconos y los símbolos quedó planteada y discutida ya en el *Crátilo* platónico.

Ciertamente Platón aborda el asunto en su Diálogo, y así hace decir primero a Hermógenes: «-Sócrates, aquí Crátilo afirma que cada uno de los seres tiene el nombre exacto por naturaleza» (Platón 1983: 364); luego el mismo Hermógenes postula: «Pues bien Sócrates, yo... no soy capaz de creerme que la exactitud de un hombre sea otra cosa que pacto y consenso... Y es que no tiene cada uno su nombre por naturaleza alguna, sino por convención» (Platón 1983: 365-366). Los nombres significan pues o por naturaleza o por convención, y Sócrates mantendrá en este texto platónico que efectivamente lo hacen por lo segundo, que «resulta sin duda inevitable que tanto convención como costumbre colaboren a manifestar lo que pensamos cuando hablamos» (Platón 1983: 452),

El asunto de la motivación o la arbitrariedad en la constitución de los signos se encuentra en la historia del pensamiento lingüístico en el *Crátilo* platónico; el mismo problema es el que se le plantea a Peirce a la hora de establecer una de sus tricotomías de signos, y él atendiendo a lo que es natural y a lo que es por convención delimita iconos e índices por una parte, y símbolos por la otra.

Además Charles S. Peirce establece que los *diagramas* «representan las relaciones... de las partes de una cosa mediante relaciones análogas en sus propias partes» (1987: 263); los diagramas poseen por tanto naturaleza icónica, y así «de hecho cualquier ecuación algebraica es un icono, en la medida en que exhibe por medio de signos algebraicos... las relaciones de las cantidades en cuestión» (1987: 265). Jakobson ahonda en estos pensamientos de Peirce, y enuncia y ejemplifica:

Tanto en sintaxis como en morfología cualquier relación de las partes y los todos concuerda con la definición de Peirce de los diagramas y su naturaleza icónica... En las distintas lenguas indoeuropeas los grados positivo, comparativo y superlativo del adjetivo muestran un aumento gradual en el número de los fonemas... El *singnans* del plural tiende a reflejar con una dimensión acrecentada de la forma el significado de un incremento numérico (1988: 119).

Además de su carácter arbitrario, las lenguas humanas están penetradas de un carácter icónico que es el que ha subrayado Jakobson siguiendo [147] la traza de Peirce; asimismo ocurre que «un símbolo puede poseer un icono y/o un índice incorporado en sí mismo», y a esto hay que atender (Jakobson 1988: 123).

En efecto Roman Jakobson estima que «los constituyentes icónicos y de índice de los símbolos verbales» han quedado preteridos en muchas ocasiones,

pero que sin embargo suponen «perspectivas de gran alcance» para la ciencia filológica (1988: 123); él no lo dice, pero es evidente que el ámbito en el que el lenguaje tiende a hacerse icónico es el de la literatura.

Las bellas letras consisten en discursos que muchas veces poseen un cierto carácter icónico o contienen elementos de iconicidad; la obra en cuanto signo global o signo literario puede tener una cierta forma icónica, o poseer significantes icónicos (lo que se ha llamado «fonología expresiva»), etc. Por ejemplo los sonetos manieristas en los que se ha visto una disposición en la que el tema principal está preterido como señal de sabiduría técnica en la composición, efectivamente significan con su disposición el contenido 'maestría técnica', y ello les da un carácter icónico.

El significante ya hemos dicho que se hace icónico en lo que se conoce como fonología expresiva: algunos fonemas sugieren un determinado contenido si aparecen acumulados en un decurso que asimismo por sus significados sugiere el mismo contenido. Un ejemplo bien conocido es el que analizó Dámaso Alonso: en los versos de Garcilaso

En el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba,

«el elemento de silencio está expresado por medio de fricativas, ante todo de las *eses* (silencio, sólo, se escuchaba, susurro, abejas, sonaba), y el punto de vahariento zumbido dentro del paisaje silencioso, por la única *erre* cuyo efecto ya se propaga a toda la voz *susurro*» (Alonso 1989: 64).

Por nuestra parte también creemos que se da un caso de fonología expresiva en el «Solo del Pastor Bobo» de *El público* de Lorca: la sustancia significada de 'lo podrido', 'lo muerto', la sugiere la propia descomposición de un lenguaje repetitivo, cacofónico y ripioso:

El pastor bobo guarda las caretas,
las caretas
de los pordioseros y de los poetas,
que matan a las gipaetas
cuando vuelan por las aguas quietas. [148]
Caretas,
de los niños que usan la puñeta
y se pudren debajo de una seta.
Caretas,
de las águilas con muletas (García Lorca 1987: 179).

Según decimos nos parece que existe una correspondencia icónica entre el contenido connotado de 'lo quieto', lo 'muerto', y el cierto sinsentido en que precipita el discurso por sus repeticiones de fonemas y su carácter ripioso.

La literatura y también la lengua ordinaria pueden poseer algo de iconicidad, y esto es lo que Jakobson argumenta o simplemente insinúa en la traza de Peirce: se trata de una perspectiva que según hemos visto le parece «de gran alcance» y por tanto inauguradora de «tareas nuevas y urgentes» (1988: 123).

LA TAREA DEL HÉROE

En fin Peirce es tenido en cuenta en las páginas que en 1974 dedica Jakobson a una «Ojeada sobre el desarrollo de la semiótica» (1988: 350-353), y en otras posteriores (del año 1977) en que vuelve a «Algunas precisiones en torno a Peirce, pionero de la lingüística» (1988: 125-130). En este momento advierte nuestro autor cómo la vida de Peirce resultó desafortunada y cómo «la falta de un entorno agradable» frenó el desarrollo de sus actividades científicas; por lo demás Jakobson vuelve a insistir en la fértil diferenciación entre iconos, índices y símbolos, y en que -en palabras literales de Peirce- «los signos más perfectos son aquellos en que los caracteres icónicos, indicadores y simbólicos se funden» (1988: 130). La literatura puede encontrarse penetrada -en una u otra medida- de carácter icónico, y aparece así como un signo «más perfecto».

Por supuesto en otras ocasiones el nombre y las ideas de Charles Sanders Peirce aparecen en los escritos jakobsonianos; nosotros nos hemos referido a algunas de esas ideas, y a su huella en Roman Jakobson. En particular Peirce ha constituido un estímulo para que Jakobson percibiese la necesidad de encarar el análisis componencial del contenido, la configuración pertinente que poseen las piezas léxicas del idioma y en general sus formas de contenido; por otra parte a Jakobson no se le ha escapado lo que de icónico posee el idioma y también -aunque no lo diga en los textos ahora considerados de manera explícita- la literatura: [149] las formas lingüísticas y asimismo las obras poéticas pueden estar constituidas por un componente de iconicidad que el estudioso debe conocer.

CONCLUSIONES

Los párrafos presentes han expuesto algunas ideas que ahora recogemos en abreviatura:

1. La Estética moderna se constituye hacia mitad del Setecientos, cuando Hume, Feijoo, Diderot, etc., escriben de ella; en esta historia de las ideas estéticas y de la teoría de la literatura que se extiende desde hace unos dos siglos y medio hasta nuestros días, y además en la historia de las ideas lingüísticas, cabe un lugar que no puede quedar desatendido a Charles Sanders Peirce. Peirce fue un adelantado o «pionero» -como dice Jakobson- de la ciencia del lenguaje (cf. Plazaola 1991: 85-278).

2. Peirce introduce el concepto de «interpretante» para designar con él a un signo que equivale a otro signo en la misma o en distinta semiótica; tales signos que «parafrasean» a otros signos se fundamentan -podemos decir- en los rasgos pertinentes del contenido que dan lugar a unos y a otros.

3. Peirce distinguió según bien se sabe «iconos» de «índices» y de «símbolos». Los «iconos» poseen alguna(s) analogía(s) con el objeto al que se refieren, y no necesitan que ese objeto exista realmente o no.

4. Los «índices» suponen una contigüidad existencial entre su *signans* y su *signatum*: la mancha de humedad en la pared es índice de una fuga de agua.

5. Los símbolos suponen una convención establecida entre *signans* y *signatum*: los llamados «signos» lingüísticos son símbolos en este sentido, y se dan como tales en una comunidad hablante que los sanciona con su uso.

6. Peirce discurre en esta tripartición de los signos de acuerdo con el problema que ya quedó planteado en el *Crátilo* platónico: ¿los nombres significan «por naturaleza» o «por convención»? En el *Crátilo* tanto [150] Hermógenes como Sócrates se pronuncian por la segunda de las dos opciones.

7. Peirce llama «diagrama» a una 'representación de las relaciones de las partes de una cosa mediante relaciones análogas en sus propias partes'; los diagramas son pues icónicos.

8. Cualquier enunciado algebraico es un icono, y lo mismo el lenguaje posee rasgos icónicos, hecho particularmente subrayado por Jakobson.

9. Las obras literarias pueden dar lugar cada una a un signo icónico; el discurso literario puede estar construido en efecto de tal manera que posea cierta iconicidad respecto de lo que se quiere decir.

10. Un caso de iconicidad en el discurso poético es el de la fonología expresiva. En definitiva ocurre que la (buena) literatura constituye un caso de signo más perfecto, ya que al «símbolo» del lenguaje en que está escrita se suma lo que de icónica pueda tener.

Charles Sanders Peirce es un autor complejo cuyo estudio no compete sólo a los filólogos sino a los lógicos, filósofos, etc.; desde una sensibilidad filológica suelen destacarse algunas de sus afirmaciones, y a ellas nos hemos referido nosotros aquí. Su intuición de lo arbitrario del lenguaje, de la posible iconicidad que no obstante puede poseer, de la red de tensiones sistemáticas que individualizan y a la vez organizan a las palabras entre sí, constituye un hallazgo seguro de pionero que se adelantó y que -por ello y en justicia- reclama nuestro cálido recuerdo.⁽⁴³⁾

Referencias bibliográficas

ALONSO, D. (1989): *Obras Completas*, IX. Madrid: Gredos.

ARANGUREN, J. L. (1986): *La comunicación humana*. Madrid: Tecnos.

GARCÍA LORCA, F. (1987): *El público*. María Clementa Millán (ed.). Madrid: Cátedra.

GREIMAS, A. J.-COURTES, J. (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

HIERRO, J. (1980): *Principios de Filosofía del lenguaje*. I. Madrid: Alianza. [151]

JAKOBSON, R. (1988): *Obras Selectas*. I. Madrid: Gredos.

KATZ, J. J.-FODOR, J. A. (1976): *La estructura de una teoría semántica*. México: Siglo XXI.

PEIRCE, CH. S. (1987): *Obra lógico-semiótica*. Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus.

PLATÓN (1983): *Diálogos*. II, Julio Calonge y otros autores (eds.). Madrid: Gredos.

PLAZAOLA, J. (1991): *Introducción a la Estética*. Bilbao: Universidad de Deusto.

POTTIER, B. (1977): *Lingüística general*. Madrid: Gredos.

En sentido amplio léase TRÍAS, E. (1970): *Metodología del pensamiento mágico*, Barcelona: Edhasa, 49-86. [152] [153]

△▽

La relevancia de la semiótica de Ch. S. Peirce en la constitución de una pragmática de la literatura

Francisco Vicente Gómez

(Universidad de Murcia)

I

Referirse hoy a las relaciones entre semiótica y literatura, y más en concreto a la aportación de Ch. S. Peirce al tema en cuestión requiere al menos algunas precisiones iniciales, pues la presencia y aun la pujanza de la semiótica en los estudios literarios no es reciente, ni tampoco la de Ch. S. Peirce, si bien en este último caso es necesario anotar ya que la versión castellana más amplia de sus escritos lógico- semióticos data sólo de 1987.

En primer lugar, la inclusión de los textos literarios bajo el dominio de la semiótica ha permitido observar y caracterizar la *literatura* como *hecho comunicativo*. Así lo ponía de manifiesto F. Lázaro Carreter en un trabajo de 1976: [154]

Una caracterización general y moderadamente aceptable del hecho literario sólo ha sido posible desde el momento en que se ha reconocido en las obras artísticas el carácter de signos, y se han inscrito por tanto en el campo de acción de la semiótica. Ello implica que se consideren actos de comunicación... (Lázaro Carreter 1976: 176).

En segundo lugar, la presencia de la figura de Ch. S. Peirce debe ser considerada no 'ex novo' sino desde la óptica de la *relectura* de sus principales escritos Semióticos; relectura que puede enriquecer considerablemente cuanto la semiótica había ya desarrollado incorporando perspectivas diversas y abriendo caminos nuevos. Se trata, pues, de una 'relectura' que acompaña el 'redescubrimiento' que de su figura y su obra -con nuevas traducciones y recopilaciones de sus trabajos- ha tenido lugar en la década de los años 80, al

amparo de una generalizada necesidad científica de hallar el fundamento epistemológico de las ciencias humanas en general, y de los estudios literarios en particular (Bonfantini 1982: 45).

El encuentro entre los principales *retos* que tienen hoy planteados los estudios literarios y los caminos que la aportación de Ch. S. Peirce abre a la *mismaperspectiva* semiótica, nos puede proporcionar el adecuado punto de partida al tema que nos ocupa: la relevancia de la semiótica de Ch. S. Peirce en la constitución de una pragmática de la literatura.

II

El primer reto que a la semiótica plantearon los textos literarios fue pronto afrontado con resultados bastante satisfactorios. Libros como los de María Corti (1976) y María del Carmen Bobes Naves (1975) en España son suficiente testimonio. Los textos literarios propician una situación comunicativa ciertamente particular; ésta se caracteriza por no existir una co-presencia física de autor y lector, dando lugar ello a un tipo de comunicación diferida que va del autor al texto y del texto al lector. En esta comunicación autor y lector además de no poseer el mismo sistema y código culturales, están con toda probabilidad muy alejados tanto en el tiempo como en el espacio (Segre 1985: 42-43).

La *peculiar situación comunicativa* de los textos literarios origina una definición de los textos literarios como textos menos dependientes de aquellos factores que apuntan todos a la inmediatez de la situación (la deixis espacio-temporal, la personal, la modalidad, etc.), y mucho más dependientes de aquellos otros elementos que hacen posible tanto la escritura [155] como la lectura de un texto a pesar de la no co-presencia de autor y lector (los saberes culturales disponibles en forma de códigos que en mayor o menor medida comparten).

Los signos literarios, pues, están más necesitados de una *codificación múltiple* (Corti 1976: 121-148), la cual mediante la dinamización textual de todos sus componentes (García Berrio 1978: 148), o lo que es lo mismo la polifuncionalidad de todos tematiza la intersubjetividad de estos signos hasta el punto de hacerlos garantes de sí mismos (Pozuelo Yvancos 1988: 76-83).

III

Descrita y caracterizada en estos términos la comunicación literaria, así como cada uno de sus componentes (Pagnini 1980), quedaban sin embargo sin resolver la delimitación de la situación verbal en la que tiene lugar y la concreción de la dinámica interactiva en la que entran todos sus elementos, a saber, autor, lector, texto y contexto.

La semiótica de Ch. S. Peirce, frente a la semiótica de corte descriptivo auspiciada por F. de Saussure, definida como una 'semiótica de los códigos' y frente a la semiótica de tinte psicoanalítico elaborada por J. Kristeva, calificada como una 'semiótica de significación', es esencialmente cognoscitiva e interpretativa, y posibilita un tratamiento adecuado de los dos aspectos que quedaban pendientes de concreción en la caracterización comunicativa de la literatura (Bonfantini 1982: 28-45).

La semiótica de Ch. S. Peirce es esencialmente *cognoscitiva* porque a la «concezione della conoscenza come perfetta specularità Peirce oppone la concezione della conoscenza quale sempre, necessariamente, intrinsecamente, interpretativa e ipotetica» (Bonfantini 1980: XXII). Y es también esencialmente *interpretativa* porque en Peirce «la generazione del censo non viene più intesa propriamente come produzione di censo,..., bensì costituzione e inferenza di censo, interpretazione» (Bonfantini 1982: 45).

La definición comunicativa de los signos viene indicada por su situación de 'uso'; «el significado de una palabra es su uso en el lenguaje», dice Ludwig Wittgenstein (1953: #43), este uso tiene lugar en el transcurso de una actividad verbal concreta y única, que tiene sus propias reglas (Wittgenstein 1953: #23). La especificación del significado verbal en el 'uso' la explicaba Ch. S. Peirce como una relación de 'intersubjetividad' a partir de la noción de '*interpretante*': [156]

Un signo o representamen es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o quizás aún, más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Representa este objeto no en todos sus aspectos, sino con referencia a una idea que he llamado a veces el fundamento del representamen. (Peirce 2.228).

La *intersubjetividad* verbal de la que surge el significado de los textos - literarios también- es en la semiótica peirceana un rasgo inherente a la propia definición de '*semiosis*', objeto de la Semiótica en tanto que «doctrina cuasi-necesaria, o formal, de los signos» (Peirce 2.227). En los siguientes términos define Ch. S. Peirce la '*semiosis*':

Con '*semiosi*', invece, intendo un'azione o influenza che è, o implica, una cooperazione di tre soggetti, il segno, il suo oggetto e il suo interpretante,

tale che questa influenza trirelativa non si possa in nessun modo risolvere in azioni fra coppie. (Peirce, 5.484).

Es preciso advertir que «this extension of the conception of Semiosis [cognitivo-interpretativa] -como explica Dan Neshier- comes... as a natural conclusion of the reconstruction of Peirce's pragmaticist philosophy» (Neshier 1990: 1). A su vez, como señalase Antonio Tordera, la conexión «entre el pragmatismo y la semiótica, que se realiza a través de la teoría de los interpretantes y del hábito, conlleva varias consecuencias. La principal es la posibilidad de elaborar una semiótica pragmática, no como una mera sistematización de todos los signos posibles, sino como algo que aporta elementos de solución al problema de la producción de significados» (Tordera 1978: 44).

La explicación del *significado* a través de la noción de 'interpretante' (Eco 1979: 48; 57), noción hipotética que implica procesos de inferencia (Peirce 5.274), supone afirmar que nuestro conocimiento posee un carácter *aproximado* (Herrero 1987: 15). De este modo lo argumenta el propio Ch. S. Peirce:

...toda proposición que estemos en condiciones de hacer acerca del mundo real debe ser de carácter aproximado: no podemos tener nunca el derecho de afirmar que cualquier verdad es exacta. La aproximación debe ser la estructura con la cual corresponde construir nuestra filosofía (Peirce 1.404).

El carácter aproximado que posee el 'interpretante' descansa en una adecuación parcial, *abductiva* del signo respecto del objeto, y es fruto de [157] la mediación creadora del hombre (Th. A. Sebeok y J. U. Sebeok 1989: 37-40). Ch. S. Peirce es categórico al respecto en sus afirmaciones:

Non esiste [la cosa-in-sé]. Cioè non vi è cosa che sia in se stessa nel censo di non essere relativa alla mente, sebbene le cose che sono relative alla mente senza dubbio esistono anche al di là di questa relazione. Le cognizioni che così arrivano a noi attraverso questa serie infinita di induzioni e ipotesi. (Peirce 5.311).

Además, dado que «tuttavia no abbiamo esperienza di semiosi in cui no si abbia modificazione della coscienza,... l'interpretante sia por lo meno un analogo piuttosto stretto di una modificazione di coscienza» (Peirce, 5.485). Es por ello que toda ocurrencia comunicativa es constitutiva de significado y que la semiosis se resuelve en un proceso que no tiene fin, y en la que la condición de Tercero del interpretante hace que ésta se resuelva en una '*semiosis ilimitada*':

El significado de una representación puede ser tan sólo una

representación. De hecho, no es más que la propia representación, pensada como si estuviera despojada de un ropaje sin importancia. Pero no se puede eliminar nunca por completo este ropaje; sólo se lo cambia por algo más diáfano. Por último, el interpretante es tan sólo otra representación a la cual se entrega la antorcha de la verdad, y en calidad de representación tiene a su vez su interpretante. He aquí otra serie infinita (Peirce 1.339).

Para Ch. S. Peirce todo signo es 'interpretante' de otro signo. Pero la comunicación es socialmente intersubjetiva, y la 'semiosis' un '*interpretante final*': aquel que posibilita que un hablante y un oyente, desde la especificidad histórica de sus respectivos roles socio-culturales, se entiendan:

...un comportamiento del medesimo genere, piú volte reiterato nel quadro di combinazioni simili di preceti e di fantasie, produce l'abito, cioè la tendenza a comportarsi effettivamente in un modo simile in circostanze simili nel futuro... le reiterazioni nel mondo interno -reiterazioni fantasticate-, se ben intensificate da uno sforzo diretto producono abiti,...; e questi abiti avranno il potere di influenzare el comportamento effettivo nel mondo esterno... (Peirce 5.487).

El límite que impone el 'interpretante final' como regularidad, como *hábito* de comportamiento verbal y que posibilita la intersubjetividad verbal, permite referir usos verbales a situaciones comunicativas típicas, es decir, permite correlatar regularmente las variedades de textos lingüísticos a categorías específicas y recurrentes de rasgos sociosituacionales. [158]

La recurrencia histórica de estas clases textuales las convierte en *interpretantes finales* o *entornos interpretativos* del texto que se inscribe en una de ellas, pues éstas insertan y ordenan el texto individual dentro del devenir histórico del saber textual de una cultura con el fin de hacerlo comprensible.

IV

La *pragmática*, como disciplina semiótica que básicamente indaga las relaciones entre los signos y los hablantes (Morris 1971: 67), entre los textos y los contextos (van Dijk 1977: 272; cf. Levinson 1983: 18-23), encuentra en el estudio de la interacción *texto-entorno textual* una de las vías de especificación de la intersubjetividad útil para la interpretación de los textos literarios.

La *pragmática literaria*, sin menoscabo de ulteriores especificaciones, centra su atención en las *relaciones implícitas* que autor y lector mantienen,

relaciones implícitas que son el imprescindible apoyo de aquellas otras relaciones -las inmediatas- que sí explicita el texto. Sobre estas relaciones implícitas tiene gran capacidad de decisión el *entorno interpretativo* constituido por el saber textual que envuelve al autor y al lector; constituyen su auténtica realidad.

La intersubjetividad que especifica el texto, su coherencia (Conte 1988: 29) -incluidos el autor y el lector modelo (Eco 1979: 87-90)-, es una proyección histórica, *inferencial*, nunca directa, del entendimiento cultural que pueden llegar a tener autor y lector. Ese entendimiento cultural es el que configura el contexto.

La *cooperación textual* (texto-contexto) que investiga una *pragmática* así concebida encuentra en la perspectiva semiótica peirceana el soporte adecuado para su definición, pues Ch. S. Peirce privilegia la 'semiosis', entendida como constitución de sentido, en lugar de la semiótica sistemática y descriptiva, la 'diacronía' en lugar de la 'sincronía', al 'interpretante' en lugar del 'código' fijo e idéntico a sí mismo, la 'interpretación' en lugar de la 'representación' (Bonfantini 1982: 41).

Desde una perspectiva pragmática operativa y no ontológica, nociones como las de 'código', en el sentido de 'código institucional' o '*hipercódigo*' (Eco 1979: 316), 'frame textual' o 'text type' (Schlothaus 1988: 76), pueden ser de una gran utilidad para explicar el funcionamiento *interpretativo* (Eco 1979: 109-122) de los entornos enciclopédicos o contextos constituidos por *clases de textos* precedentes de costumbres o *hábitos* [159] *textuales*, considerados como interpretantes finales.

El camino semiótico elegido permite recuperar la historicidad y el contexto socio-cultural que son connaturales a todo proceso semiótico. Este proceso semiótico, concebido como cualquier actividad humana que crea sentido, esto es, como toda actividad dinámica realizada por un sujeto que pone en relación una forma y un sentido, sólo puede tener lugar dentro de una situación pragmática de uso (Bobes Naves 1989: 118-121).

Sin necesidad de desembocar en el extremo deconstruccionista de algunas explicaciones de la 'semiosis ilimitada' de Ch. S. Peirce (Ponzio 1984: 18-22), la recuperación que ésta hace del *significado contextual* y la importancia que concede a éste en la constitución del significado a través de la noción de '*interpretante final*', posibilita hacer un uso teórico y analítico muy razonable de la noción de '*contexto*' en la consideración de la semiosis literaria (Eco 1990: 267), pues éste no es considerado como un elemento exterior sino como un factor *constitutivo* del propio signo.

La semiótica de Ch. S. Peirce precisamente por su acentuado carácter *cognitivo e interpretativo* aporta una concepción radicalmente nueva respecto de cómo entendían la relación entre signo y objeto tanto la tradición racionalista como empirista: la perspectiva semiótica de Ch. S. Peirce es intrínsecamente interpretativa e hipotética (Pérez Carreño 1988: 30-32); el camino de establecimiento de las relaciones entre signo y objeto es antes inferencial -contextual- que intuitivo, y se resuelve en un flujo de aproximaciones en las que «ogni pensiero precedente suggerisce qualcosa al pensiero seguente» (Peirce 5.284).

Explicando a Ch. S. Peirce, dice U. Eco que «interpretare un segno significa prevedere -idealmente- tutti i contesti possibili in cui può essere inserito» (Eco 1990: 267). A esta conclusión ha llegado U. Eco tras describir la actuación del 'interpretante' del modo que sigue:

Ogni espressione deve venire interpretata da un'altra espressione, e così via, all'infinito;

(...)

nel corso di questo processo semiotico, il significato socialmente riconosciuto delle espressioni cresce attraverso le interpretazioni a cui esse vengono sottoposte in diversi contesti e in diverse circostanze storiche; il significato completo di un segno non può che essere la registrazione storica del lavoro pragmatico che ha accompagnato ogni apparizione contestuale. (Eco 1990: 267).

La noción de 'interpretante' de Ch. S. Peirce no proporciona una definición precisa de interpretación, pero sí elabora una perspectiva capaz de [160] dar un fundamento general a otras definiciones más elaboradas como, por ejemplo, la que da S. Schmidt. Para este autor la interpretación construye relaciones «between the conceptual structures called forth by the text and the conceptual network that constitutes one's own experiential world... or relating conceptual structures called forth by the text and 'frames of reference'» (Schmidt 1982: 256). La cooperación *texto-contexto*, constructora de la coherencia global de un texto, no es determinista ni está unívocamente señalada, antes bien es interpretativa.

La lógica interpretativa que ayuda a comprender el funcionamiento de los distintos contextos que contribuyen a elaborar el entorno textual sobre el que se apoyan los textos (el socio-histórico, el cultural y el literario, principalmente) hace posible que éstos reformulen de una manera totalmente nueva los llamados 'accesos extrínsecos' del estudio de la literatura (biografismo, historias de la literatura, sociologías de la literatura, pragmáticas, etc.), quedando articulados dentro de un modelo -el semiótico-textual-, de una perspectiva -la interpretativa-, así como clarificando el camino hacia su relevancia textual: ser soportes de coherencia.

Muy particularmente la '*lógica interpretativa*' definida por la semiótica peirceana abre un camino esperanzador en la constitución de una *pragmática literaria* a partir de elementos *culturales* tales como las *convenciones estilísticas y genéricas*, pues la noción de interpretante, como dice U. Eco, «muestra de qué manera los procesos semióticos... circunscriben asintóticamente los significados, sin llegar nunca a 'tocarlos' directamente, pero volviéndolos de hecho accesibles mediante otras unidades culturales» (Eco 1984: 131), por medio de procesos como las *hipercodificaciones*.

Desde la óptica semiótica peirceana se vislumbra mejor la fecundidad que el modelo tipológico de descripción de la cultura instaurado por la semiótica soviética puede ofrecer para la delimitación del contexto literario y la definición de la pragmática literaria a partir de las unidades culturales mencionadas. Su amplia capacidad conceptualizadora absorbe de un modo típico, relevante la diversa realidad sociosituacional dispersa en los diferentes contextos. Así lo pone de manifiesto C. Segre en el texto siguiente:

la influencia, y a menudo incluso el impacto, de las fuerzas históricas (principalmente económicas) actúa mucho más determinadamente sobre el conjunto del sistema cultural que sobre cada uno de los textos en particular. Por tanto, el estudio de la cultura es el que puede mediar entre el estudio histórico y el de los textos (Segre 1985: 145).

[161]

Referencias bibliográficas

BOBES NAVES, M. C. (1975): *Gramática de «Cántico»*. Madrid: Cupsa.

-(1989): *La semiología*. Madrid: Síntesis.

BONFANTINI, M. A. (1980): «Introduzione: la semiotica cognitiva di Peirce». En *Semiotica*, Ch. S. Peirce, XXI-LII. Testi scelti e introdotti da M. A. Bonfantini, L. Grassi e R. Grazia. Torino: Einaudi, 1980.

-(1982): «Le tre tendenze semiotiche del novecento». En *Semiotica ai media*, 27-57. Bari: Adriatica Editrice, 1984.

CORTI, M. (1976): *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*. Milano, Bompiani.

DIJK, T. A. VAN (1977): *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra, 1984.

Eco, U. (1979): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1981.

-(1984): *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.

-(1990): *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.

GARCÍA BERRIO, A. (1979): «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)». *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, 125-170.

HERRERO, A. (1988): *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva*. Madrid: Palas Atenea.

LÁZARO CARRETER, F. (1976): «La literatura como fenómeno comunicativo». En *Estudios de lingüística*, 173-192. Barcelona: Crítica, 1981.

LEVINSON, S. (1983): *Pragmática*. Barcelona: Teide, 1989.

MORRIS, CH. S. (1971): *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós, 1985.

NESHER, D. (1990): «Understanding sign semiosis as cognition and as self-conscious process: A reconstruction of some basic conceptions in Peirce's semiotics». *Semiotica*, 79-1/2, 1-49.

PAGNINI, M. (1980): *Pragmatica della letteratura*. Palermo: Sellerio Editore. 1988.

PEIRCE, Ch. S. (1868-1935): *Semiotica*. Testi scelti e introdotti da M. A. Bonfantini, L. Grassi e R. Grazia. Torino: Einaudi, 1980.

-(1868-1935): *Obra lógico-semiótica*. Edición de Armando Sercovich. Madrid: Taurus, 1987.

PÉREZ CARREÑO, F. (1988). *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor.

PONZIO, A. (1984): «La semiotica tra Peirce e Bachtin». En *Interpretazione e scrittura. Scienza dei segni ed eccedenza letteraria*, 15-52. Verona: Bertani, 1986.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1988): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

SCHLOTHAUS, W. (1989): «Conditioning Factors of Textual Understanding». En *Comprehension of Literary Discourse*, D. Meutsch and R.

SEBEOK, Th. A. y UMIKER-SEBEOK, J. (1983): «'Ya conoce usted mi método': una confrontación entre Charles S. Peirce y Sherlock Holmes». En *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, U. Eco y Th. A. Sebeok (eds.), 31-81. Barcelona: Lumen, 1989. Viehoff (eds.), 74-88. Berlin: Walter de Gruyter.

SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

TORDERA, A. (1978): *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres Editor.

WITTGENSTEIN, L. (1953): *Investigaciones filosóficas*. México/Barcelona: UNAM/Crítica, 1988. [162] [163]

△▽

A propósito de Peirce: Semiótica. Literatura. Verdad

Miguel Ángel Garrido Gallardo

(CSIC Madrid)

¿Cuál es la relación entre el semiólogo y la verdad? Umberto Eco, travestido de Guillermo de Baskerville en *El Nombre de la rosa* «nunca ha dudado de la *verdad* de los signos» (la cursiva es nuestra), ya que como buen nominalista tiene la convicción de que la abstracción no es desmaterialización y universalización, sino un prescindir de la existencia de las cosas. El término mental es un signo con su «suppositio», o sea, propiedad de significar (exclusivamente) dentro de una proposición: «*Suppositio est signum quasi pro aliquo posito*» (Cfr. Flasch 1989).

El proceso de simbolización, tal como lo concibe Guillermo, tiene poco que ver con la metafísica, con el filósofo que razona partiendo de los primeros principios. Así lo ve Adso de Melk:

- Pero entonces -me atreví a comentar-, aún estáis lejos de la solución...
- Estoy muy cerca, pero no sé de cuál.
- ¿O sea que no tenéis una única respuesta para nuestras preguntas?
- Si la tuviera, Adso, enseñaría Teología en París.
- ¿En París siempre tienen la respuesta verdadera?

-Nunca, pero están muy seguros de sus errores. [164]

-¿Y vos? -dije con infantil impertinencia- ¿Nunca cometéis errores?

-A menudo -respondió-. Pero en lugar de concebir uno solo, imagino muchos, para no convertirme en esclavo de ninguno.

Me pareció que Guillermo no tenía el menor interés en la verdad, que no es otra cosa que la *adecuación entre la cosa y el intelecto*. Él, en cambio, se divertía imaginando la mayor cantidad posible de posibles. (pág. 374) (la cursiva es nuestra).

Pero la concepción «ingenua» de la literatura descubre un imprescindible nexo entre «literatura» y «verdad», literatura («poesía»), en la determinación terminológica espontánea que se ha venido configurando a partir del siglo XVIII, presupone comunicación mediante la que se comparte un «descubrimiento», una parcela de la realidad. El lenguaje que se caracteriza precisamente por *estar ahí en lugar de otra cosa* y, más aún, por ponernos la cosa delante.

Frente a esta concepción, la semiótica de base greimasiana, o sea nominalista, estructuralista al fin y al cabo, ve la diferencia como lo constitutivo, lo irreductible y originario y, por consiguiente, para los greimasianos sólo puede suscitar aprensiones la afirmación de que la literatura -o, simplemente, el lenguaje- tenga por función estar ahí en lugar de otra realidad.

Así, parece existir un asentimiento bastante generalizado entre ellos sobre que los «juegos» discursivos que puede estudiar la semiótica son juegos que se *dan* en la literatura, pero que no dicen nada de *lo* literario porque a) nada se puede decir, o b) aunque se pueda decir algo, la semiótica no puede decir nada de eso (Cfr. Bettetini 1987).

Se trata de una evidente consecuencia del llamado pensamiento moderno, ese pensamiento *nominalista* cuyas secuelas postmodernas y «pospostmodernas» constituyen un debate cultural central en nuestros días. La semiótica a la que nos estamos refiriendo está en la tradición de Occam, Hobbes, Locke, Berkeley, Hume, Bentham, Stuart Mill y hasta del mismísimo Kant, afirmando que toda generalización es pura «convención». Está claro.

En cambio, Peirce cae del lado del franciscano Duns Scotto: las leyes obran naturalmente en la naturaleza y la clasificación (tan difícil de hallar) responde a hechos reales. O sea, se trata de un cierto optimismo gnoseológico, frente a un radical pesimismo epistemológico. Así, un escotista podría hasta tener la ilusión de creer que un análisis semiótico daría cuenta de *lo* literario de la literatura. El escotismo de Peirce no llega a tanto. Su semiótica es sólo un punto de vista aplicable a diferentes disciplinas como dice en carta a Lady

Welby: «no he podido estudiar lo que sea (matemáticas, moral, metafísica, gravitación, termodinámica...) si no es como estudio de semiótica». (Cfr. Peirce. *Apud*, Deledalle 1980). [165]

Sin embargo, es pragmatista y su pragmatismo es un supuesto «fuerte»: «la significación de cada palabra reside en el uso que se hace de ella». (Ibid.)

Un resquicio abre también el que Peirce se confiese «anti-idealista», pero también tendremos que matizar qué quiere decir con esta afirmación.

Con «anti-idealismo» es claro que no está situándose enfrente de la línea kantiana, antes bien, sin duda está criticando, con razón en determinados contextos, lo que la línea aristotélica llamaría con el nombre de «realismo». Dice: «El principio de tolerancia está íntimamente ligado al principio fundamental de la ciencia, pues no puede haber base racional si no se reconoce que *nada* (el subrayado es nuestro) es absolutamente cierto. En las ramas de la ciencia donde el conocimiento es más perfecto, en metrología, geodesia y astronomía, nadie que se respete consentirá en hacer una aserción sin acompañarla de la estimación de *error probable*. Lo que el «hombre de ciencia» entiende por ciencia no es el conocimiento, sino la investigación». (Ibid.)

Hasta aquí Peirce y la clara exposición de que su semiótica no tiene nada que ver con adecuación alguna entre cosa e intelecto. Difícilmente se encontrará una cita donde más nítidamente se proclame que el pesimismo gnoseológico es consustancial a toda epistemología semiótica. Cuando se hace investigación semiótica sobre la literatura, se está hablando de investigación, pero no -en absoluto- de literatura.

Resulta, pues, que el anti-idealismo pragmatista es una abierta antimetafísica. Si Peirce reprocha a Descartes algo, no es el giro que pone el centro de la indagación en la duda en vez de en la pregunta por el ser, sino su falta de «positivismo», la reliquia metafísica de la búsqueda de la certidumbre, aunque sea por el lado de la duda metódica.

Su oposición a la metafísica resulta ser aún mayor que su denuncia del idealismo. Los «signos» -recordemos- «son hechos sintomáticos de otros hechos» y sus designaciones son, en realidad, sus «valores inferenciales». La lógica y las matemáticas se ven bajo un prisma constructivista y experimental y la metafísica queda aniquilada. La filosofía debe reposar en la lógica y no a la inversa.

El amplio asentimiento que suscitan en la comunidad profesional las aseveraciones que hemos transcrito (Cfr. Bonfantini y Kloesel, eds., 1988-1990) plantea la aporía de que, en rigor, o renunciamos a hablar de «verdad»,

de «descubrimiento», de «estética», en definitiva, de «literatura», o renunciamos a hacer semiótica literaria.

No es extraño que el *Diccionario* de Greimas (1982) que pretende ir más allá de los estrictos límites de su propia escuela para ofrecer la doctrina semiótica en general, vincule la mención de lo literario (*literatura*, [166] s.v.) con el «metalenguaje no científico» (cualquier cosa) o con el debatido problema de la oposición entre ficción/verdad sobre lo que hay una ingente bibliografía. Yo no sé si en alguna selva africana contar que ayer se tomó uno un plátano para merendar resulta divertido, mientras que narrar una historia se acoge como algo «serio». Lo que me resisto a aceptar es la interpretación que, desde nuestra cultura, damos a la suya y la conclusión que obtenemos de que para ellos es literatura lo que para nosotros no lo es y viceversa.

Yo soy optimista. Creo que la literatura *es* y, por eso, el artista quiere otorgar *un* sentido y, en consecuencia, implicar el código en el mensaje, de tal manera que cuando cualquier lector de cualquier época encuentre el *objeto* literatura pueda compartir el «descubrimiento» que el artista pretende haber realizado.

Sé, con Granger (1988: 200-209) que eso es, en rigor, imposible, que el cambio lingüístico pertenece a lo constitutivo de las lenguas naturales, que si el código es el de uso, jamás es usado idénticamente por dos usuarios y si el código es original, entonces no puede ser compartido, no da lugar a comunicación, es ininteligible, no es código.

Todo esto es cierto, pero deberíamos estudiar si este deseo (no doy a «deseo» un contenido psicologista) no está en la misma entraña del fenómeno literario (digamos poético, en su sentido etimológico).

Si esto fuera así, insisto, ¿qué papel podría desempeñar la indagación semiótica, también y sobre todo la de filiación peirceana en la investigación de textos literarios? Creo que muy importante: poner de relieve la profusa red que constituye la máquina fabricadora de la semiosis de los textos literarios, aunque más allá esté la metafísica.

Y junto a esta semiótica de la literatura, disciplina de vocación científica, no deberíamos condenar en nombre de Peirce una semiótica «literaria» que, al tratar de interpretar los textos, reprodujera sus movimientos de dividir, componer e imaginar en pos de la permanente utopía del acceso a la verdad.

Referencias bibliográficas

BETTETINI, G. (1987): «El Giro pragmático en las semióticas de la representación». En *La Crisis de la literariedad*. M. A. Garrido Gallardo (ed.), 155-170. Madrid: Taurus.

BONFANTINI, M. A. y KLOESEL, C. J. W. (1988-1990) (eds.): *Peirceana y Peirceana Two, Versus. Quaderni di studi semiotici*, 49 y 55/56. [167]

DELEDALLE, G. (1980): «Les grandes thèmes de la philosophie de Charles S. Peirce». *Semiotica*, 32, 3/4, 329-337.

FLASCH, K. (1989): *Einführung in die Philosophie des Buchgesellschaft*. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft.

GRANGER, G. G. (1988): *Essais d'une philosophie du style*. París: Armand Colin.

GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. [168] [169]

△▽

Ch. S. Peirce y la teoría literaria

José Domínguez Caparrós

(UNED, Madrid)

I

La reunión de estos días en Segovia, centrada en el pensamiento de Charles S. Peirce, no es más que un dato más que demuestra el hecho evidente de que la obra del filósofo norteamericano ha adquirido la propiedad de clásica. Por esto, sus escritos se estudiarán y comentarán constantemente en el ámbito de la ciencia o disciplina semiótica; y en cuanto clásicas, sus ideas adquieren un carácter general, intemporal, que las hace interesantes, hasta el punto de dotarlas de un sentido profético, que se cumple en cuanto que sirven para garantizar algunas soluciones a cuestiones que hoy nos preocupan.

Está claro, pues, que lo que yo voy a hacer es manipular algunas ideas de Peirce para comentar algo de lo que pasa en la teoría literaria actual. Cuando

pienso en una manipulación para lo que yo voy a hacer es porque quiero vacunarme contra la más seria objeción que puede hacerme todo entendido en semiótica peirceana; pues está claro que yo no tengo que aportar gran cosa al descubrimiento del *sentido* de la filosofía del [170] americano -me está vedado el placer de ir siguiendo el riquísimo encaje de las piezas de su razonamiento-. Pero, como profesional de la teoría literaria, pertenezco a esa especie de estudioso de la literatura que acude a la filosofía, y a tantos otros sitios, en busca de una mejor comprensión del fenómeno de la palabra artística. Es inevitable, pues, un contacto con el pensamiento de Peirce. Yo lo tuve de forma más directa cuando me vi obligado a tratar de caracterizar la poesía desde la semiótica; sobre esto volveré.

Una dificultad que se añade a las que encuentra el teórico de la literatura que quiere acercarse a Peirce es que éste es más un filósofo interesado en la lógica que en la estética; por esto, frecuentemente hay que hacer una transposición de lo que dice al campo de la estética, y de esta forma empezamos ya a producir nosotros mismos metáforas, sentidos.

II

Voy a recordar algunas cosas bien conocidas de todos, pero es que son necesarias en mi discurrir. El objeto de la semiótica es el proceso de creación de sentido en el texto, que se manifiesta como signo (Bobes Naves 1989: 101). Pero este signo es analizado de manera bien distinta en las dos tradiciones mayores de la semiótica a que solemos referirnos: la saussureana y europea, en general, por un lado; y la que arranca de Peirce y crece en suelo americano, por otro; la primera, de vocación lingüística, se ve abocada a ser una teoría del texto; la segunda, de raíz lógica, es una filosofía abierta a consideraciones pragmáticas. Por lo que se refiere a la poesía, por ejemplo, a partir de la semiología el estudio de la misma queda caracterizado por unas constantes, que podemos enumerar de la siguiente forma: 1.- La lingüística dirige el estudio de la poesía, y la semiótica poética utiliza como conceptos básicos los de *signo* (y los con él relacionados *de forma, sustancia, expresión y contenido*), *paradigma* y *sintagma*, *denotación* y *connotación*, por citar los más llamativos. 2.- El modelo del signo lingüístico sirve casi siempre de marco de organización de los estudios de la poesía, en los que se suele distinguir un plano de la expresión y un plano del contenido, o un significante y un significado como ejes organizadores de todo el análisis. 3.- Como lenguaje especial, es decir, como semiótica o sistema semiótico peculiar, la poesía se caracteriza por ser el poema un signo complejo en el que se da una estrecha dependencia, un isomorfismo, entre significante y significado, o expresión y contenido; el signo poético, se dice,

está motivado, es decir, establece una relación de semejanza entre el signo y la cosa designada, [171] lo que significa; y por eso, a todo, en poesía, se le busca un significado.

Éstas son características de la poesía como lenguaje que se desprenden de la forma en que la estudian los modelos semiológicos que dependen estrechamente de la lingüística europea formulada por Saussure y Hjelmslev.

Si hoy la semiótica que arranca de Peirce es hegemónica, me parece que es porque integra en su concepción de la semiosis elementos de mayor alcance que los simplemente textuales o lingüísticos a que frecuentemente queda reducida la semiología saussureana. Hoy, en efecto, se nos presenta mucho más próxima a las cuestiones que nos preocupan una definición como la que da Peirce de *semiótica* o de *semiosis*. La primera consiste en

la doctrine de la nature essentielle et des variétés fondamentales de semiosis possibles. (5.488)⁽⁴⁴⁾

¿Y qué es la *semiosis*?

Mais par «semiosis», j'entends, au contraire, une action ou influence qui est ou implique la coopération de *trois* sujets, tels qu'un signe, son objet et son interprétant, cette influence tri-relative n'étant en aucune façon reductible à des actions entre paires. (5.484)

III

Puesto que me está vedado el placer del conocimiento detallado del pensamiento de Ch. S. Peirce, me siento igualmente relevado de la responsabilidad de ser un fiel intérprete del mismo. Tampoco es este mi propósito, sino que lo que yo pretendo es ofrecer a los especialistas en la semiótica peirceana las muestras de ciertos ecos de tal pensamiento en algunos de los postulados de la teoría literaria que parece haber detentado la hegemonía en la historia reciente de esta disciplina en algunas partes del mundo, al menos. Ahí van las muestras.

Primera: En su magnífico panorama de la crítica norteamericana después de la «nueva crítica», Frank Lentricchia comenta el trabajo de [172] Eugenio Donato presentado en la famosa reunión de 1966 en la Johns Hopkins University que marca la entrada de Jacques Derrida en EE UU. El trabajo de Donato, en la traducción castellana -traducción sorprendentemente temprana, en 1972, cuando la edición inglesa es de 1970, y por eso abocada a pasar inadvertida prácticamente-, se titula «Las dos formas de expresión de la

crítica». Lentricchia dice del mismo que allí se plantean las dos cuestiones esenciales que durante los años setenta van a obsesionar tanto a los derridianos como a los antiderridianos de Norteamérica: la primera es la cuestión del descentramiento o «estructuralidad de la estructura», es decir, la desaparición de un origen, de un punto exterior al texto que le sirviera de frontera al juego del significante lingüístico. Leo el extenso pasaje en que Lentricchia resume la segunda cuestión:

En segundo lugar, está la afirmación (implícita en algún pasaje de la obra estructuralista de Barthes, pero llevada a su punto crítico por Derrida) de que toda interpretación de una cadena de significantes resulta ser otra cadena de significantes, y nada más. A la luz de estos planteamientos es imposible otorgar al discurso crítico la consideración de «transparente» (ni siquiera la mera consideración de representación mimética); y, por consiguiente -escribe Donato-, tampoco se puede trazar una línea de «separación esencial entre literatura y crítica»: «cada signo es, en sí mismo, no cosa que se ofrece a la interpretación, sino interpretación de otros signos. Nunca se da un *interpretandum* que no sea ya *interpretans*, de modo que la interpretación queda necesariamente vinculada al ejercicio de la violencia y a la explicación». Donato añade a continuación algo que pronto sería recogido en los debates postestructuralistas: «sin duda alguna», esta idea «tendríamos que haberla captado ya en Nietzsche y Freud». A lo cual cabría añadir que en los Estados Unidos habríamos podido extraerla de la semiótica de Charles S. Peirce. (F. Lentricchia 1980: 158).

La última frase de la larga cita de F. Lentricchia es la que me interesa especialmente, por cuanto que ahí se encuentra expresado un intento de involucrar el pensamiento de Peirce en una cuestión tan importante como la forma de concebir la interpretación en buena parte de la crítica literaria más innovadora: serie infinita de signos. Véase Roland Barthes y su idea de la crítica como interpretación, no de un sentido verdadero, sino de cadenas de símbolos producidos por la obra; el crítico no hace más que continuar las metáforas de la obra, y, desde este momento, su quehacer es tan creador como el del escritor (R. Barthes 1966: 67-74)⁽⁴⁵⁾. Peirce, por lo demás, se ve llevado a la compañía de los dos máximos representantes de la hermenéutica de la desconfianza, según P. Ricoeur. [173]

Paul de Man -y ésta es la segunda de las muestras prometidas- se ve atraído por la concepción de una retórica pura que, como es sabido, está relacionada con el interpretante del modelo de signo peirceano, y que al crítico americano lo reafirma en su idea de la retórica como figura o tropo intralingüístico. Dice Paul de Man:

Para Peirce, la interpretación de un signo no es un significado, sino otro signo; es una lectura, no una descodificación, y esta lectura, a su vez, ha de ser interpretada por otro signo, y así *ad infinitum* (1979: 22).

Parece que hay materia para un trabajo, si es que no está ya hecho, acerca de la presencia de Peirce en la moderna teoría literaria norteamericana. Esta presencia no excluye la posibilidad de una mala interpretación. Pues una mala lectura, conscientemente metafórica, del pensamiento de Peirce por parte de Harold Bloom es la aplicación que éste hace de la idea de triplicidad del signo semiótico al modelo del poema:

Aplicando el principio de la mala captación (*misprision*), traslademos a Peirce al lenguaje de la poesía. El poema es una idea de Triplicidad, una relación triádica, porque el signo es el nuevo poema, su objeto es el texto precursor (por múltiple o imaginario que sea) y el pensamiento que interpreta es la lectura del poema, aunque esta lectura sea ya por sí misma un signo. (Apud F. Lentricchia 1980: 312)

Sea ésta una tercera muestra.

IV

Yo ahora pongo sobre la mesa algunos fragmentos del pensamiento de Peirce sobre el signo -y especialmente sobre el interpretante- por si los especialistas en semiótica creen justificado el establecimiento de un [174] parentesco o un aval para la moderna concepción de la crítica como producción ilimitada de signos.

La muy conocida definición del signo (2.228) y la clasificación de las ramas de la semiótica según se refieran a cada uno de los componentes del mismo signo (2.229), ofrecen elementos para una comparación, como son: el que el interpretante es un signo que está en la mente de aquel a quien se dirige el representamen; o que la rama de la semiótica relacionada con el interpretante es la *retórica pura*, cuyo

trabajo es averiguar las leyes de cada inteligencia científica: un signo da nacimiento a otro y, especialmente, un pensamiento produce otro pensamiento⁽⁴⁶⁾.

Si el interpretante es un signo, lógicamente tiene que tener, a su vez, un interpretante que será otro signo. Esto queda claro en la forma en que Peirce caracteriza al signo en el párrafo 2.303:

Cualquier cosa que determina alguna otra (su *interpretante*) para que se refiera a un objeto al cual él mismo se refiere (su *objeto*); de la misma manera el interpretante se convierte a su vez en un signo, y así *ad infinitum*.

El interpretante, por lo que sigue en este mismo párrafo, debe ser formulado en una interpretación, en algún signo externo, porque, si no, «resulta imposible descubrir que alguna vez existió tal idea en esta conciencia». [175]

La pregunta siguiente es: ¿pero cuándo terminamos de interpretar, de producir signos? Cuando pragmáticamente la costumbre establece el significado lógico definitivo. La costumbre -desechados los conceptos, los deseos y las expectativas como las otras clases de categorías de los hechos mentales que tienen una referencia general- se convierte en la esencia del interpretante lógico (*Écrits* 5.486). Bien claro lo dice en el párrafo 5.491:

L'habitude formée délibérément par analyse d'elle-même -parce que formée á l'aide des exercices qui la nourrissent- est la définition vivante, l'interprétant logique véritable et final. Par suite, pour exprimer le plus parfaitement possible un concept que les mots peuvent communiquer, il suffira de décrire l'habitude que ce concept est calculé à produire».

¿Idea de la interpretación como práctica perlocutiva -cálculo de producción de una costumbre-; o es la interpretación un efecto de la costumbre, y podría, entonces, relacionarse la costumbre con las constricciones de una comunidad interpretativa al estilo de Stanley Fish? Son éstas preguntas que hay que plantear más bien para una discusión entre especialistas en la semiótica de Peirce. Sí puedo adelantar que en ninguno de los dos libros en que se recogen la mayoría de los trabajos de S. Fish (1980, 1989) aparece, en los índices, el nombre de Peirce.

V

La discusión podría prolongarse en la redefinición que hace Ch. Morris del signo. Sabido es que añade un cuarto factor, el *intérprete* -ya diferenciado del interpretante de Peirce-. Señala Morris (1938: 27-28) en el proceso semiótico la implicación de los siguientes componentes: el *vehículo sígnico*, el *designatum*, el *interpretante* y el *intérprete*. Por ejemplo: en el caso del perro que al oír un sonido determinado caza ardillas tenemos el sonido como vehículo sígnico (S), el significado de cazar ardillas es el *designatum* (D), y la conducta que responde a esa acción es el interpretante (I), los intérpretes son los agentes del proceso, los usuarios de los signos. Ahora bien, en el epígrafe siguiente, cuando se trata de los niveles de semiosis, fundados en la relación diádica de cada uno de los tres correlatos (vehículo, designatum e intérprete)

de la semiosis con el signo, sorprendentemente ha desaparecido el interpretante, ha desaparecido, pues, la posibilidad de interpretación interna al signo: [176]

En términos de los tres correlatos (vehículo sígnico, designatum, intérprete) de la relación triádica de semiosis, pueden abstraerse -para convertirse en objeto de estudio- una serie de relaciones diádicas. (1938: 31)

Como es bien sabido, estas relaciones son las que constituyen las tres ramas de la semiótica: sintaxis, semántica y pragmática⁽⁴⁷⁾. Lo que me parece apreciar en el modelo de Ch. Morris es una simplificación que va acompañada de una normalización que trata de objetivar todo el proceso en una exterioridad. En este sentido, si bien la propuesta de Morris es la que ha tenido más fortuna en la división de tareas semióticas de los estudios literarios, me parece que la de Peirce sigue siendo más sugerente, menos tranquilizadora. Pero yo no quiero ir más allá en la interpretación del pensamiento semiótico.

VI

Como se trata de proponer ideas para una discusión, no quiero ocultar que hay también algún estudio sobre el concepto de la interpretación en Ch. Sanders Peirce que descalificaría cualquier propuesta como la que subyace en todo lo dicho hasta ahora. Imagino que se puede ilustrar con comentarios de la teoría peirceana que en absoluto apoyarán la supuesta relación establecida por Lentricchia o por Paul de Man. Yo conozco uno de estos comentarios y lo voy a exponer. Se trata del artículo publicado por Hanna Buczyriska-Garewicz en la revista *Versus* (n.º 49, 1988) sobre la semiótica y el arte de comprender. En realidad se trata de una glosa y comentario a la teoría de Peirce sobre el signo, cuya semiótica concibe la autora como una teoría de la interpretación⁽⁴⁸⁾. Un resumen que quisiera dar cuenta de este trabajo recogería ideas bien conocidas y ya comentadas, como: que el signo es un pensamiento y apela a otro pensamiento para interpretarlo; que el signo está inextricablemente unido a la interpretación; que la interpretación semiótica es un proceso sin fin de producción de signos; que este proceso se para cuando se establece la relación con el mundo objetivo; lo que le da un carácter no *subjetivo*, según la autora, quien resalta la importancia de la costumbre como máxima pragmática; [177]por último, que la interpretación semiótica de Peirce no tiene en cuenta el sentido histórico. Pues bien, después de la breve síntesis, llega a la conclusión de que

semiotics stays in a crucial opposition to many of the present tendencies in

the theory of interpretation. (1988: 63)

Y cita la autora, entre las que tiene en su mente, las siguientes: el historicismo, el irracionalismo y voluntarismo o el antilogocentrismo (es decir, la deconstrucción), el relativismo cultural y emocional de la semiótica étnica, y, finalmente, el psicologismo y behaviorismo. En final epigramático, dice Hanna Buczynska-Garewicz:

Apparently, Peirce's notion of interpretation does not belong to the late 20th century -which does *not*, however, imply that Peirce was wrong. (1988: 63)

Estas palabras dan una de las respuestas posibles a la pregunta con que estuve tentado de empezar mis palabras: ¿es Peirce uno de los responsables de la deconstrucción? Otra respuesta sería decir que efectivamente es uno de los responsables, como podría serlo todo estructuralista coherente con su pensamiento, empezando por Saussure, pues no olvidemos que lo más descentrado es la estructura.

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (1990): «La interpretación creativa». En *Investigaciones Semióticas. III. Retórica y lenguajes*, 145-154. Madrid: UNED.

BARTHES, R. (1966): *Critique et Verité*. Paris: Seuil.

BOBES NAVES, M. C. (1989): *La semiología*. Madrid: Síntesis.

BUCZYNSKA-GAREWICZ, H. (1988): «Semiotics and art of understanding». *Versus* 49, 59-63.

DE MAN, P. (1979): *Alegorías de la lectura*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Lumen, 1990.

Eco, U. (1991): «Los límites de la interpretación». *Revista de Occidente* 118, 5-24.

FISH, S. (1980): *Is there a text in this class?* Cambridge, Mass.: Harvard U. P.

-(1989): *Doing what comes naturally*. Oxford: Clarendon Press.

LENTRICCHIA, F. (1980): *Después de la 'nueva crítica'*. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1990. [178]

MACKSEY, R., DONATO, E. (eds.) (1970): *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*. Traducción de José Manuel Llorca. Barcelona: Barral, 1972.

MORRIS, CH. (1938): *Fundamentos de la teoría de los signos*. Traducción de Rafael Grasa. Barcelona: Paidós, 1985.

PEIRCE, CH. S. (1978): *Écrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle. Paris: Seuil.

-(1987): *Obra lógico-semiótica*. Armando Sercovich (ed.). Madrid: Taurus.

SPERBER, D. (1978): *El simbolismo en general*. Traducción de J. M. García de la Mora. Barcelona: Anthropos, 1988. [179]

△▽

Lenguaje como figura. Análisis semiótico de un poema

(49)

Antonio Domínguez Rey

(UNED, Madrid)

El autor es el primer interpretante de su obra. La interpreta a medida que la crea y, al mismo tiempo, es interpretado por ella. Esto no presupone que coincidan en el orden de lectura la interpretación del autor y de los posibles lectores, ni el comentario de aquél con su primera interpretación. La obra contiene un proceso dinámico y genera otro interpretante. Es semiosis recurrente.

Hemos tomado como objeto de análisis un texto propio para educir en él, siguiendo el método analítico de G. Deledalle (1979), ciertas observaciones como la implicación semántico-pragmática de los niveles semióticos, la determinación procesual del objeto dinámico (Od) y el carácter autointerpretativo, por lo menos virtual, de la obra.

Nos situamos, entonces, en una actitud de interpretante dinámico (Id), sin que esto implique prejuzgar de ninguna manera el valor lírico del texto. En cuanto objeto inmediato (Oi), dista ya del autor, pero en cuanto [180]

(Od), al producir un efecto real en él, suscita, como recurrencia, el instante creativo -ya pasado- y dispone un interpretante final (If) que no coincide necesariamente -¿podría?- con el que le haya asistido en el momento de la escritura. La recurrencia sugiere y favorece una lectura que tal vez encuentre recelos en otros lectores. Cualquiera que sea la producida, el texto será su prueba de verificación. Del contraste surgirá otro comentario y así en la sucesiva dinámica semiótica hasta la «autointerpretación» final del texto

Soga, Amor Soga

E

l

a

h

o

r

c

a

d

o

los pies

como el amado

(A. Domínguez Rey 1987: 46)

Lo dividimos en dos partes: el título y su desarrollo, que aparentemente consta de tres versos, el primero en disposición vertical y los otros dos horizontales, según hábito común de escritura. El texto recurre a una visualización espacial, icónica. Lengua y escritura se confunden.

El título consta de tres monemas en el orden representacional (R). Son tres legisignos (1.3). En la dimensión existencial tienen rasgo simbólico (2.3) y en la pragmática corresponden, aislados, a remas (3.1). Se trata de un signo complejo: S₁ (1.3, 2.3, 3.1). Existen, sin embargo, marcas intermedias, las comas, que le otorgan carácter indiciario (2.2) no formalizado en su estructura superficial. Un signo remite a otro en función enunciativa. Cada uno de ellos

es, por otra parte, categorema no autónomo. La dirección sintagmática los agrupa en orden a un sentido.

Como índices funcionales sintagmáticos, las comas amalgaman varias funciones. Son cualisignos (1.1) indiciarios (2.2) y disponen a los demás [181] para una posible conexión aún no señalada. Les asiste un halo remático (3.1). Funcionan como elipsis de algún funtor, con lo cual nos situamos ante una metataxis del orden representacional: S_2 (1.1, 2.2, 3.1).

La repetición del categorema *soga* (2.3) amplía el efecto estilístico del conjunto. Señala una insistencia. Un signo recurre sobre otro ya enunciado. Los dos categoremas se reparten además en los márgenes de un vocativo, señalado a su vez por los índices (2.2) de las comas, de donde inferimos, siguiendo a F. Recanati (1979), que el hecho de la enunciación amplía en este caso el sentido del enunciado. Así pues, el representante semiótico gramatical se dispone en función indiciaria y simbólica: S_3 [2.3, (2.2), 2.3, (2.2), 2.3]. Pero la asociación de índices y símbolos constituye un icono (2.1) y entonces el título entero adquiere rango icónico.

En el orden de los objetos e interpretantes inmediatos (Ii), la relación (Oi <--> Ii) nos sitúa ante los conceptos (Peirce 1953: 23) de «soga» y «amor». La percepción correspondiente a (Ii) anota sin embargo un extrañamiento que, unido a la insistencia anafórica del símbolo (2.3) gramatical «soga», da entrada al interpretante dinámico (Id). Esto supone, a su vez, que los símbolos remáticos se han actualizado de modo implícito. Algún rasgo dicente (3.2) asiste, por tanto, a la formulación también indiciaria del título: S_4 (2.2, 3.1, 3.2). La proposición implícita (3.2) ya figura en el orden gramatical al unir índices -las comas- con símbolos -los categoremas-, o remas con índices, que en este caso es lo mismo ($S_3 + S_4$). El título del poema conjunta los tres modos objetuales, el simbólico, metonímico y representativo.

En el nivel fonético, las vocales se relacionan también anafóricamente: o-a, a-o, o-a, con inversión justo en el medio de la serie, los fonemas correspondientes al símbolo «amor». El refuerzo fónico más el lexicosemántico del otro símbolo, «soga», generan una serie fonoicónica. Podemos aventurar entonces una hipótesis abductiva de imprecación insistente con matiz metapragmático de paradoja (3.2): «soga» y «amor» se contradicen inicialmente o sugieren una relación muy íntima. El hábito social evoca el interpretante (If₁) «lazos de amor».

Peirce nos dice, y esto ya funciona en el contexto presente del saber del intérprete (G. Deledalle 1979: 120) -es, por tanto, (Id1)-, que índices e iconos no afirman nada. Son variantes del modo declarativo o simbólico. El icono equivale al subjuntivo y el índice al imperativo (Peirce 1965: 2.291; 1978: 161). Así pues, las comas del título, que eran índices remáticos respecto de los

símbolos, pueden ser interpretadas como índices exhortativos, dicentes (3.2): alguien pide o suplica «soga» al «amor». La elipsis articuladora suple a un decisigno, rema más índice o índice más símbolo (G. Deledalle: 1979: 141). Por experiencia propia (Id₁) y colateral (Id₂), sabemos que la exhortación produce estructuras [182] redundantes o que el deseo impreca. La situación invocativa del categorema «amor» refuerza esta hipótesis, que es ya inductiva, pues la psicología y la gramática ayudan como componentes de la experiencia colateral (Id₂).

De ser cierta esta hipótesis abductivo-inductiva, el (Id₂) daría paso a otra, deducida de la anterior, pero aún dentro del modo experiencial abductivo que remite al (If₁), cuya área de actuación es el grupo según hábitos más bien colectivos que individuales (G. Deledalle 1979: 120-121). El grupo es aquí el área de análisis semiótico-poético con apoyo en el psicoanálisis y en la psicolingüística. La repetición anafórica con instancia vocativa se inscribe en el deseo. La doble presencia del categorema simbólico (2.3) «soga» proyecta sobre él, desde el plano estilístico, una «fuerza» semiótica, primero remática, como una posibilidad de signo, y luego indiciaria, como si dijera: «suelta, ata(me), da(me)... soga, amor, soga», con evidente efecto icónico de tipo sexual.

El ritmo del representante acude también en refuerzo de la hipótesis, con lo que retornamos al (Id₁). Antes no nos detuvimos en el efecto de la sinalefa entre «soga» y «amor». La estructura rítmica vocálica es simétrica: ó-aa-ó-ó-a. El «encabalgamiento» fónico insiste sobre el valor semantimorfológico añadido al signo. Hay una continuidad estructurada entre los dos sustantivos, el segundo con raíz dinámica, verbal. Por otra parte, el ritmo establece en la sílaba «ór» una tensión que sirve de eje o fiel respecto de los dos troqueos. Enfrenta además dos cúspides tonales adosadas, con posible cesura interpuesta, con lo cual el tercer acento adquiere relieve imprecativo y dinámico, como un verbo o dos índices morfemáticos de la base «amor (amar)»: $\acute{_} _ / \acute{_} _ _$. Entonces, la combinación Id₁-Id₂ nos descubre, remitiendo a (If₁), un asomo del (Od) del poema, que en realidad ya viene insinuado desde el (Oi), como una sugestión fonética, rítmica y fonosemántica al leer todo el conjunto. La lectura funciona como sugestión (Oi) y retroactúa los signos anteriores (C. Bousoño 1979: 85, 130). El (Od), además de ser una sugestión del (Oi) -«must indicate it by a hint», dice Peirce-, aparece gradualmente en el poema, a medida que lo leemos. G. Deledalle (1979: 124) señala que el (Oi) es focalización del objeto en un contexto más vasto (Od), sin el cual no existiría. El (Oi) actúa subrepticamente generando una imagen del (Od), que nunca se agota. Es su campo de posibilidad y transmite al objeto su condición perceptiva y hasta un reflejo de la materia. La materia está dotada en él de brillo propio, bien porque semeja o se refleja a sí misma, bien porque señala deícticamente. El cualisigno (1.1) se convierte en icono (2.1) o índice (2.2) generando un intérprete inmediato (Ii) o dinámico (Id),

metonímico, de carácter remático (3.1) y dicente (3.2): S₅ (1.1, 2.1, 3.1). No está tan claro entonces que pragmática y semiótica sean campos diferentes (G. Deledalle 1979: 71). [183]

(Oi) (2.1) {Ii (1.2, 2.1, 3.1)}
R(1.1)-->
(Od) (2.2) Id (1.2, 2.2, 3.1), (If) (2.2, 3.1, 3.2)

Aquí apreciamos la programación cualitativa, en cuanto «oriente», hasta la mediación remática pasando por la «obsistence». La primera es pre-sentimiento; la segunda, vivencia; la tercera, conciencia refleja o «ser creando la obsistencia» (Peirce 1965: 2.89; G. Deledalle 1979: 55). Por tanto, una simple cualidad material, el sonido, se iconiza por repetición intratextual - fonemas, ritmo, ortogénesis morfosemántica-, engendra una experiencia - puede suceder también al revés- y crea un signo remático, una cualidad de pensamiento. El signo, objetivado, se naturaliza en pensamiento (Peirce 1965: 1.538; G. Deledalle 1979: 61, 62).

El rango dicente del título (S₄) nos descubre otro significante. No sólo encabeza el poema, sino que es su primer verso. Algún engarce le corresponde entonces con los otros, a los que remite como índice, icono y símbolo. Probablemente es ya un argumento (3.3) o déloma, en cuanto representa el objeto del texto -un amor paradójico o muy íntimo- y permite tanto el conocimiento de sí como de las demás unidades textuales (Peirce 1965: 2.552; G. Deledalle 1979: 79). El déloma, resume A. Herrero (1988: 84) es «un signo con un interpretante controlado, orientado en el sentido semiótico que el signo impone». Tenemos, pues: S₆ (2.3, 3.2, 3.3).

El título avanza una paradoja o una fusión muy íntima. Sus términos se oponen o fusionan. El (If) contiene la idea de «atar, sujetar, amarrar,...» con indicios de «movimiento convulso», anhelante, pues todo sucede dentro de una estructura gramatical exhortativa, recurrente.

El espacio del texto resalta también los valores representativos e icónicos. Hay un orden procesual. El índice implica, según Peirce (1978: 158), conexión dinámica con el objeto y el sentido o memoria de la persona que lo interpreta. El icono, en cambio, no posee esta conexión (Ibid.: 165), pero la cualidad simple de los signos aquí presentes (1.1) se organiza, en la dimensión secundaria, como imagen. El representante refiere una imagen de sí mismo, un icono configurado en el texto por el contexto que éste engendra mediante un interpretante final (If).

La verticalidad y horizontalidad del texto pertenecen a este carácter icónico. Los grafemas de «El ahorcado» son versos. Diez versos visuales corresponden a cuatro sílabas fónicas. La lectura icónica espacializa las

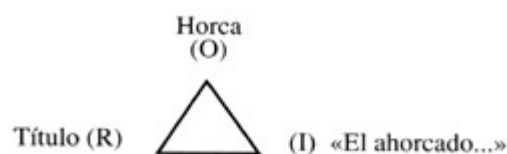
sílabas y marca un hiato visual, «a-h-o-r», donde la lectura fónica interpreta sinalefa: «aor». Cinco sílabas visuales frente a cuatro fónicas. El grafema «h» tiene asimismo relevancia funcional, cuando es signo cero [184] en el tiempo del habla, que no se aclimata al del ojo. Son cualisignos, sinsignos e iconos: S₇ (1.1, 1.2, 2.1).

A su vez, en el sintagma «los pies» hay un espacio intermedio o cualisigno indiciario al que ha de corresponderle, a través de alguna materialización propia, un significado: S₈ (1.1, 1.2, 2.2). Es índice sólo en relación con los otros espacios blancos de carácter discreto. Después se convierte en icono.

El último sintagma, aunque hábito normal de escritura, recibe también, en virtud del contexto generado, una proyección icónica. Su índice, «el» (2.2), figura en línea con el sintagma vertical (S₇) y se correlaciona además con el índice de éste, «El». Cabe suponer asimismo que este último sintagma recibe también otra proyección icónica respecto del conjunto.

La estructura semiótica de los signos refuerza su valor icónico. Constan todos de índice (2.2) y símbolo (2.3), por lo que equivalen a iconos: S₉ (2.2, 2.3) (2.1).

Al interpretar el déloma (S₆), adelantamos una hipótesis abductivo-inductiva sobre el «amor» asociado a «convulsión». Partíamos de una imagen virtual, implícita en «soga»: la horca, que incluso contiene el grafema «h». Los dos símbolos del título remiten a sus homólogos textuales «ahorcado» y «amado». Entre ellos figura el sintagma «los pies» con doble espacio en blanco y el índice modalcomparativo «como» (2.2). El «ahorcado» y «los pies» forman una unidad secundaria separada de «el amado» por dicho índice. El doble espacio blanco intermedio es al mismo tiempo icónico en virtud del (Id₁) y del (Id₂). Son «los pies» del «ahorcado», separados. Los dos sintagmas representan el perfil de un «ahorcado» en la horca, objeto dinámico obtenido en virtud del (Id₁) al proyectar el representante título con sus objetos inmediatos sobre el conjunto icónico del texto con su disposición gráfica:



El título se muestra ahora como el soporte del cual cuelga el ahorcado con los pies separados. Percibimos entonces la correspondencia entre «soga»: «ahorcado» y «amor»: «amado», así como la correlación

La presencia del índice inicial (2.2), su identidad morfológica - determinados-, la conexión icónica del fonema /l/ en los tres, más la rima interna flanqueándolo, hacen del sintagma «los pies» un foco preferente o punto de simetría icónica.

El otro índice intermedio, «como», desplaza la simetría icónica en favor de otra gramatical, donde opera como articulador modal comparativo. Lo que precede *es como* lo que sigue: A *como* B. En consideración semiótica también resulta así: (2.2, 2.3), (2.2, 2.3) *como* o igual a (2.2, 2.3). Esto nos inclina a suponer que hay elipsis de «los pies» en el último sintagma, con estructura icónica paralela: «El ahorcado / los pies/ como el amado (los pies)». El sintagma intermedio recobraría otra vez realce icónico. Sería el fundamento racional de la ecuación «ahorcado» = «amado» en virtud de un índice común implícito en ellos. A *como* B en razón de C. Pero cabe también suponer un verbo copulativo precediendo a *como* -«es» o «son»- según consideremos núcleo del sujeto gramatical a «El ahorcado» o a «los pies», con sus respectivas estructuras profundas.

En cualquiera de las hipótesis sugeridas, no podemos determinar si genéticamente se trata de cópula o de verbo predicativo.

Todas ellas recurren a la diegesis descriptiva (P. Robert 1989: 454), que admite uno u otro esquema profundo según el interpretante final elija entre las hipótesis abductivas. Sin este intérprete, la gramática dejaría balanceando el significado último del poema. ¿Debe inclinar el intérprete la balanza a favor de una u otra respuesta gramatical o la gramática le inclina a él en un sentido mejor que otro? ¿Continúa el efecto significante en el intérprete o la interpretación es un significado acrecido por el hecho de que exista un intérprete? El interpretante es también procesual y genera hipótesis de continuo, según oscilen las relaciones entre el representamen (R), sus objetos (O_i, O_d) y las condiciones de presentación, situacionales, del texto. La semiótica favorece una crítica significante incluso en la última determinación de un significado, pues suscita, por serlo, un nuevo intérprete y, a su vez, otra razón objetiva en relación con el soporte. El mismo acto de análisis es condición inédita, lo está siendo, del texto aquí presentado.

Referencias bibliográficas

BOUSOÑO, C. (1979): *Superrealismo Poético y Simbolización*. Madrid: Gredos.

DELEDALLE, G. (1979): *Théorie et Pratique du Signe. Introduction à la Sémiotique de Charles S. Peirce*. Paris: Payot. [187]

DOMÍNGUEZ REY, A. (1987): *Gluma*. Madrid: Playor.

HERRERO, A. (1988): *Semiótica y Creatividad. La lógica Abductiva*. Madrid: Palas Atenea.

LATRAVERSE, F. (1987): *La Pragmatique, Histoire et Critique*. Bruselas: P. Mardaga.

PEIRCE, Ch. S. (1978): *Écrits sur le Signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle. Paris: Seuil. Las citas correspondientes al texto inglés de Peirce van referidas con la numeración habitual en Peirce (1965): *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, y con el número de página en *Letters to Lady Welby*, Whitlock's, Inc., New Haven, Connecticut, 1953, edic. de Irwin C. Lieb.

RECANATI, F. (1979): *La Transparence et l'Énontiation*. París: Seuil.

ROBERT, P. (1989): «Pragmatique et analyse littéraire: vers la definition d'un modèle sémiotique», en *Semiotics and Pragmatics. Proceedings of the Perpignan Symposium*, G. Deledalle, (ed.), 451-456. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins. [188] [189]

△▽

Lectura de signos en *tres sombreros de copa* de M. Mihura (aplicación del concepto de interpretante)

Joaquina Canoa Galiana

(Universidad Autónoma de Barcelona)

INTRODUCCIÓN

Según la teoría de Peirce, la definición de signo supone un proceso de semiosis ilimitada: «Un signo representa algo para la idea que produce o modifica (...). Aquello que representa se llama su *objeto*; aquello que transmite, su *significado*; y la idea a que da origen es su *interpretante*» (Peirce CP: 1.339). Como explica Eco, «suponiendo que el interpretante sea el

conjunto de las denotaciones de un signo, que las connotaciones sean el interpretante de las denotaciones subyacentes, y que una nueva connotación sea el interpretante de la primera, el concepto de Peirce no queda todavía agotado» (Eco 1977: 136). Puesto que el interpretante es cualquier signo que traduce un primer signo en *circunstancias adecuadas*, implica «un desarrollo del signo, un incremento cognoscitivo estimulado por el signo inicial(...). La teoría de los interpretantes, por consiguiente, cumple la función que le asignaba Peirce, de hacer de la vida de los signos [190] el tejido del conocimiento como progreso infinito» (Eco 1976: 173). Y la progresión infinita de interpretaciones muestra que toda interpretación es parcial e incompleta, por lo que necesita desarrollarse en otro signo.

Para Peirce, «Un signo tiene su objeto y su interpretante, siendo este último lo que el signo produce en esa cuasimente que es el intérprete, determinando en él un sentimiento, un acto o un signo, determinación que constituye el interpretante». Peirce distingue tres tipos de interpretante: «el interpretante inmediato, que es el interpretante tal como está revelado en la comprensión correcta del signo mismo, y es ordinariamente llamado la significación del signo; en segundo lugar hemos de señalar el interpretante dinámico, que es el efecto real que el signo, en tanto que signo, determina realmente. Hay, por último, lo que llamo provisionalmente el interpretante final, que remite a la manera en la que el signo tiende a representarse él mismo como estando en relación con su objeto. Yo confieso que mi propia concepción de este tercer interpretante es todavía un poco nebulosa.» (Peirce CP: 4.536).

En un trabajo posterior, Peirce insiste en nuevas precisiones: Interpretante inmediato es «el efecto que el signo produce, en primera instancia, o puede producir en una mente»; interpretante dinámico es «el efecto directo realmente producido por un signo en su intérprete»; interpretante final es «el efecto que el signo produciría en una mente cualquiera, si las circunstancias le permitieran realizar completamente su efecto». Y añade estas aclaraciones: «Mi interpretante inmediato está implícito en el hecho de que cada signo debe tener su interpretabilidad peculiar antes de obtener un intérprete. Mi interpretante dinámico es aquel que es experimentado en cada acto de interpretación, y en cada uno de éstos es diferente de cualquier otro; y el interpretante final es el único resultado interpretativo al que cada intérprete está destinado a llegar si el signo es suficientemente considerado. El interpretante inmediato es una abstracción y consiste en una posibilidad. El interpretante dinámico es un evento singular y real. El interpretante final es aquel hacia el cual tiende lo real» (Peirce CP: 5.491).

La importancia de la teoría de Peirce sobre los interpretantes es destacada por Eco: «La idea de interpretante convierte una teoría de la significación en una ciencia rigurosa de los fenómenos culturales (...). La categoría de interpretante podría parecer demasiado amplia, apropiada para cualquier uso

(...); su imprecisión es al mismo tiempo su fuerza y la condición para su pureza teórica. La fertilidad de esta categoría viene dada por el hecho de que nos muestra que la significación (y la comunicación), mediante desplazamientos continuos, que refieren un signo a otros signos o a otras cadenas de signos, circunscriben las unidades culturales de modo asintótico, sin llegar a tocarlas directamente, pero volviéndolas de hecho accesibles a través de otras unidades culturales. (Eco 1977: 135-137). [191]

Concretamente, en el teatro semiótico, al buscar las significaciones de los signos, es muy importante la aportación de Peirce, porque completa el signo de Saussure con el interpretante como tercer elemento, necesario en la interpretación. Y cada texto dramático contiene como un argumento implícito, que ha de desarrollarse a través de las sucesivas interpretaciones, incrementando su significado socialmente reconocido. Al añadir la dinámica sociohistórica, abre el teatro a una significación infinita, paralelamente a la infinita semiosis, ya que «la realización de los actos significantes, verbales y no verbales, siempre hace referencia a un universo de significación cambiante, en el que autor, actores y espectadores están implicados». (Eschbach 1979: 146).

Por la variabilidad y complejidad del signo teatral, el texto del teatro posee en potencia múltiples connotaciones, que se harán interpretantes según las distintas estrategias utilizadas por el receptor al descodificarlo. Por ello, me voy a permitir aplicar, en sentido amplio, el concepto de interpretante al estudio de algunos signos de la comedia *Tres Sombreros de Copa*, teniendo presentes los tres tipos de interpretante establecidos por Peirce, para buscar denotaciones y connotaciones a través de una triple lectura: la primera tendrá en cuenta el interpretante inmediato, es decir, el significado de la obra, como se muestra en una percepción espontánea de los hechos. La segunda lectura intentará acercarse al interpretante dinámico mediante el establecimiento de relaciones que se concreten en un acto de interpretación real y, por tanto, diferente en cada caso. La tercera lectura pretenderá una aproximación al interpretante final, buscando rasgos característicos de la obra que la vinculen a las corrientes teatrales de vanguardia del siglo XX europeo.

PRIMERA LECTURA

Muestra la denotación del signo. La obra va a presentar la realización de un matrimonio desigual: un empleado pobre aspira a situarse económica y socialmente por su boda con una joven burguesa rica, después de siete años de noviazgo, aunque tenga que someterse a las exigencias del código burgués.

En el primer acto, Dionisio llega ilusionado al hotel de una capital de provincia, para pasar la noche, previa a su boda con Margarita, hija de D. Sacramento. Lo recibe afectuosamente el hotelero D. Rosario, que lo acompaña a la habitación, y pondera sus comodidades burguesas. Dionisio escucha sumiso y condescendiente y, cuando el hotelero se retira, se acerca al espejo a probar los tres sombreros de copa, que trae para la [192] boda, a fin de escoger el que más le favorezca. En esta situación, irrumpen, por la puerta interior, la vecina de habitación, Paula, bailarina del ballet de Buby, del que parecía huir riñendo. Ante la visita inesperada, Dionisio justifica su actitud haciéndose pasar por malabarista. La compañía de ballet organiza a continuación una juerga nocturna en la habitación vecina, a la que Dionisio se siente obligado a asistir por la insistencia de Paula.

El segundo acto, dedicado a la fiesta, presenta todo tipo de personajes: genéricos, sombras, etc., además de los integrantes del ballet, y se descubre que todo estaba preparado para obtener dinero de Dionisio. Pero los dos jóvenes se han enamorado y Paula enseña a Dionisio una nueva vida de libertad y aventura desconocida para él. Terminada la fiesta, todos deciden bajar al puerto a ver amanecer y quedan solos Paula y Dionisio, haciendo planes futuros.

En el acto tercero aparece en la habitación el padre de la novia, para reprender a Dionisio por no haber contestado al teléfono, durante la noche, a pesar de las insistentes llamadas de Margarita, y le explica todo lo que debe hacer o no hacer una «persona respetable». Paula, que ha oído la conversación, se entera de la verdadera situación de Dionisio y no acepta los planes de fuga que éste le propone. Llegada la hora de disponerse para la boda, Dionisio, sumiso, se arregla, ayudado por Paula, y ésta le proporciona, como mejor, un cuarto sombrero, que usaba para bailar el charleston. Y guiado por D. Rosario, el hotelero que lo había recibido, sale Dionisio saludando a la bailarina, que queda pensativa ante los otros tres sombreros de copa, hasta que los lanza al aire con grito de pista.

Puesto que el título de la obra ya actúa como programa de lectura, a través de este primer significado se puede descubrir la función de los tres sombreros de copa. En efecto, la obra presenta el conflicto humano del protagonista Dionisio, ante su boda con Margarita, porque, después de haber recibido una doble iluminación o anagnórisis (sobre la vida burguesa, presentada por D. Sacramento, y sobre la vida en libertad, ofrecida por Paula), no es capaz de cambiar de conducta, dominado por la presión social. La anagnórisis no provoca peripecia. Los sombreros de copa materializan el problema: tanto se utilizan en ceremonias burguesas como en espectáculos circenses, y su valor es relativo, como el de las convenciones que representan.

SEGUNDA LECTURA

Si el interpretante dinámico es el efecto real que el signo, en cuanto signo, determina realmente, una lectura más profunda de la comedia puede [193] de descubrir, tras el significado denotativo, un conjunto de connotaciones que constituyan un significado más real.

La obra muestra la alternativa entre dos vidas: la burguesa, respetable y responsable, llena de tópicos y tabúes; la bohemia, despreocupada y libre, apasionada y aventurera. Todos los personajes se sitúan en esta alternativa: en la burguesa, D. Rosario y D. Sacramento; en la bohemia, las bailarinas del ballet. El protagonista mantiene una actitud ambigua, entre una y otra, hasta el desenlace final. Todos los signos de la comedia, verbales y no verbales (diálogos y acotaciones) contribuyen a este significado, porque presentan un personaje bivalente, que oscila entre el mundo exterior y la realidad mágica.

La primera acotación sitúa la acción «en Europa, en una capital de provincia de segundo orden» (Mihura 1989: 62). Es el primer indicio orientador sobre el carácter dominante de la sociedad que va a representar, porque habita tanto en la pequeña ciudad de provincias como en cualquier lugar de Europa, sociedad basada en prejuicios y apariencias, que absorbe la libertad del individuo y lo incapacita para pensar y decidir por su cuenta.

La detallada acotación que encabeza el acto primero (Mihura 1989: 64) va a restringir más el estrecho ámbito de libertad en que se mueve el personaje, al describir la habitación del hotel donde se desarrollará toda la obra. Dionisio está tan encerrado como su habitación, que sólo tiene dos puertas interiores: una pequeña a la izquierda, para acceder a otra habitación; otra al foro, que da al pasillo. No le falta nada de lo necesario (cama, armario, lavabo, biombo, sofá y hasta teléfono), pero Dionisio se encuentra en un ambiente muy reducido, porque, si quiere ver el mundo real, ha de hacerlo desde lejos, asomándose al balcón. Por la puerta de la izquierda van a entrar los «sueños» de Paula; por la del pasillo, la «realidad» burguesa de D. Rosario y D. Sacramento. Y Dionisio va a oscilar, en toda la comedia, entre una y otra, ganado por la magia, pero vencido por la cordura respetable. En este vaivén situacional se balancea el diálogo y la acción, que mostrará al protagonista atenazado desde la puerta respetable por dos fuertes brazos, y aunque intente respirar, asomándose a la otra puerta, será incapaz de salir de la tenaza, porque D. Rosario lo trae y lo lleva, y D. Sacramento lo vigila.

Esta primera acotación puede considerarse traslación física de la problemática de la obra: todo está colocado en su sitio de forma convencional,

es decir, según una disposición prefijada. Existe todo lo indispensable para el huésped, que va a pasar sólo una noche vacía. Y no sólo una noche, sino toda su vida, porque Dionisio es prisionero del estatuto burgués, que le ha dado todo pensado, sin libertad para estrenar su reflexión. Tiene una puerta lateral para la huida, pero no le será fácil porque la sociedad vigía no permite respirar libremente. [194]

El primer diálogo (Mihura 1989: 63-72) entre D. Rosario y Dionisio, es un conjunto de tópicos y frases vacías, que reflejan el ambiente superficial de la educación burguesa. D. Rosario repite rutinariamente el mismo discurso: las lucecitas de las farolas del puerto, la buena madera del piso del dormitorio, la bota debajo de la cama, el afecto que prodiga a los huéspedes, por el recuerdo de su hijo muerto, etc. Las comodidades de la habitación se completan con el teléfono, que Dionisio comprueba con la llamada a su novia, para decirle las consabidas fórmulas fijas, mientras le acompaña la habitual picadura de la pulga y el rascado consiguiente. Al final de la conversación, es inevitable la alusión a la boda y al dinero de la novia, y Dionisio, siempre tímido, ruega a D. Rosario que no comente que se va a casar, porque le da vergüenza (Mihura 1989: 71).

Cuando Dionisio se queda solo en la habitación, e ilusionado ante la próxima boda, siente el vacío y la soledad, entra Paula y sus compañeros de ballet, que van a provocar un «lleno» en los sentimientos del protagonista. El diálogo que mantiene con ellos (Mihura 1989: 72-87) es falso, dentro de la alucinación, porque cada uno desconoce la personalidad e intenciones del otro: Dionisio no es Antonini ni malabarista, sino que viene a casarse con Margarita. Y Paula no huye de una riña, sino que entra para cumplir la misión encomendada por Buby, explotar a los huéspedes del hotel. Pero Dionisio se ha visto obligado a crearse una segunda personalidad, adaptada a las circunstancias, y a los gustos de Paula, lo que explica que se sienta arrastrado a la fiesta nocturna por la insistencia de la bailarina, porque, como añade la última acotación del primer acto, Dionisio «siempre es el mismo muchacho sin voluntad» (Mihura 1989: 87). Educado en una sociedad que programa al individuo desde que nace hasta que muere, no tuvo necesidad de imponerla.

El acto segundo, separado dos horas del primero, para delimitar la realidad frente a la ficción, va a presentar un teatro en el teatro. La acotación inicial, que introduce la fiesta, indica la caracterización de los nuevos personajes. Un conjunto de sombras y seis tipos genéricos, que complementan las seis mujeres del ballet. Las sombras forman el fondo del ambiente. «La mayoría son viejos extraños que no hablan. Bailan solamente» (Un viejo lobo de mar, un indio con turbante, un árabe, un coro absurdo y extraordinario) (Mihura 1989: 88). Los personajes genéricos son abstractos, deshumanizados, sin nombre propio, porque concentran los traumas de toda su clase. Como en el expresionismo, sus rasgos están agrandados y deformados, por ser traslación

física de un interior degradado. Todos participan de una doble vida y, bajo su máscara de ficción, ocultan la identidad verdadera. Lo mismo ocurre a las seis mujeres del ballet, incluida Paula, que viven del engaño y, bajo las amenazas de Buby, tienen que conquistar por dinero a los poderosos caballeros.

Los signos no verbales aumentan la caracterización mediante recursos absurdos y hasta mágicos: El Cazador Astuto lleva cuatro conejos pendientes [195] del cinto; el Anciano Militar va cargado de condecoraciones de oro y de brillantes; el Odioso Señor muestra su riqueza sacando del bolsillo ligas, medias, flores, dulces y hasta una carraca, para obsequiar a Paula. Precisamente, la carraca, de mano en mano, será un nuevo signo de la vida burguesa: Dionisio se entretiene con ella mientras habla con Paula. Y al final se la regala a D. Sacramento. La carraca puede también considerarse como traslación física de aquella vida superficial que representan, entretenida, pero seca y desapacible, como el ruido que produce.

El significado de este segundo acto es fundamental, porque quiere presentar una visión degradada del mundo, lleno de hipocresía y buen parecer, que encubre una fuerte crítica a la sociedad que lo sustenta. Sólo Dionisio se transforma, a través de la fiesta. En un primer momento, atraído por el ambiente festivo de música y alcohol, deja su moderación y bebe más de la cuenta. Y en este estado de semiembriaguez, duda si es un sueño o una realidad, como la que le espera a la mañana siguiente, que revive de forma jocosa: «¡Yo voy a una fiesta! ¡A una gran fiesta con flores, con música, con niñas vestidas de blanco..., con viejas vestidas de negro...!» (Mihura 1989: 92). Pero poco a poco se va descubriendo a sí mismo, con sus impulsos y pasiones, con su libertad, y se va haciendo más hombre.

Cuando termina la fiesta, todos bajan a la playa a ver amanecer. Y quedan solos los dos enamorados, hasta que el vengativo Buby golpea a Paula en la nuca y cae desmayada. Entonces sobreviene un hecho imprevisto que anuncia la vuelta a la realidad del desenlace: la llegada de D. Sacramento. Dionisio oculta a Paula inconsciente, contesta la llamada telefónica de su novia y abre la puerta a su futuro suegro.

Comienza el acto tercero con la reprimenda de D. Sacramento y la lista de obligaciones de las personas honorables. Este discurso será el acelerador que provoque la reacción de los protagonistas: Paula, ya consciente, asombrada ante las dos revelaciones, la estrechez y bajeza del código burgués, y la verdadera situación de Dionisio, decidida a liberarse de una vida triste y mezquina, rechaza sus propuestas de futuro para volver a la pista a recobrar su libertad. La anagnórisis le ha provocado peripecia, lo que no sucede al joven que, habiendo recibido de Paula la iluminación de una nueva vida, los discursos del suegro, los silencios de la bailarina y las imposiciones de D. Rosario le hacen recapacitar y aceptar sumiso su destino.

Por fin, cuando el hotelero avisa inexorable la hora de la boda, Dionisio se arregla ayudado por Paula. Y nuevamente los sombreros actúan de traslación física del conflicto dramático. Había comprado dos, para escoger el que le estuviese mejor. El suegro le había regalado un tercero, que usaba en su anterior cargo de alcalde. Precisamente, cuando ocurre la primera entrada de Paula, Dionisio estaba probándolos: el primero [196] le hacía la cabeza muy grande, el segundo le ponía cara de salamandra y con el tercero parecía una apisonadora. Este último ha de ser clave en la decisión. Es el de su suegro, que actúa, con su discurso final, como apisonadora que aprieta la tierra blanda y movable del novio, inculcándole temor y respetabilidad.

Los tres sombreros recuerdan las tres lucecitas que aparecen al principio de la acción, y que D. Rosario siempre enseña a sus huéspedes como tres luces blancas. Pero Dionisio advierte entonces que una es roja, y ésta actuará, a través de toda la obra, como señal luminosa de prohibición, y será indicio del desenlace: ha de vencer el tercer sombrero, el del prestigio burgués, que representa D. Sacramento.

Pero en el momento de escoger el sombrero, los tres aparecen estropeados. Y Paula tiene que ponerle el suyo, el sombrero de baile, el que peor le sienta, aunque le diga lo contrario. El título de la comedia ya anticipaba que los tres sombreros simbolizarían el problema, porque no tienen valor sustantivo, sino de disfraz (tanto se usan en una ceremonia como en un número de baile o de circo). Por eso Dionisio sale para la boda disfrazado de burgués, de chaquet, pero lleva puesto el cuarto sombrero, el del charlestón. Desde el principio de la actuación ha estado indeciso para elegir. Y al final Paula, con la fuerza y energía que él no tiene, resuelve su indecisión. Dionisio lleva dentro del cuarto sombrero todo lo que ha aprendido en una noche decisiva para su maduración personal.

En resumen, al avanzar en este proceso de interpretación de los signos, se ha comprobado que las relaciones «reales» entre los personajes están presididas por el engaño y la hipocresía, que descubren una sociedad basada en prejuicios, con una moral de apariencias. Paula engaña a Dionisio y al Odioso Señor, para obtener dinero. Buby se presenta, mediante un engaño, como bailarín negro. Dionisio engaña a Paula, haciéndose pasar por malabarista. Y al ser engañado por ella, tiene que engañar a D. Rosario y a D. Sacramento.

Los protagonistas son dos personajes paralelos, con la misma problemática. No tienen familia, ni casa, y están sometidos a la regularidad de una vida siempre igual. Pero un día les sucede algo insólito que los ilumina, y no tienen fuerza para reaccionar por temor. Paula teme la venganza de Buby por un lado, y las estrecheces de la sociedad convencional por otro. Dionisio teme la aventura bohemia, y cree más seguro su futuro burgués, aunque sea

impositivo. Dionisio es contradictorio, como lo muestra la inconsistencia de las razones que da para casarse (cuando habla con D. Rosario) y para no casarse (cuando habla con Paula). Paula tiene la fuerza de carácter de que él carece, es muy joven, enérgica y atractiva, y provoca un giro en la vida de Dionisio, al hacerle cambiar de personalidad, de empleado a artista de juegos malabares, y al enseñarle un nuevo mundo, desconocido para él. Pero Dionisio lo rechaza, porque [197] es débil y cobarde, y no puede romper las normas que lo oprimen e impiden su desarrollo psicológico.

El interpretante dinámico muestra, a través de una historia amorosa, la incapacidad de los protagonistas para romper una situación individual insatisfactoria y realizarse en el amor en libertad, pero ninguno se atreve porque ambas sociedades los oprimen, la burguesía (a Dionisio) y la bohemia (a Paula).

A través de esta segunda lectura se ha podido comprobar que los signos no verbales confluyen con los verbales en la interpretación y duplican o completan su significado. La sátira contra el comportamiento de una sociedad que deforma al individuo, se manifiesta en esta interpretación. Aunque M. Mihura intentara liberarse de implicaciones ideológicas, al defender en su teatro la libertad individual, queda patente la crítica contra toda sociedad convencional, que deshumaniza y convierte al hombre en una pieza del engranaje social.

Si la interpretación espontánea muestra el conflicto amoroso del protagonista, que es incapaz de superar, dominado por la presión social, el interpretante dinámico presenta una sociedad fundamentada en la apariencia y el engaño, del que todos participan ansiosos de mejorar su situación, pero no lo consiguen, por su inmadurez y carencia de plena libertad.

TERCERA LECTURA

El interpretante final, entendido como «el único resultado interpretativo al que cada intérprete está destinado a llegar, si el signo es suficientemente considerado» (Peirce CP: 5491), lleva a situar esta comedia y a su autor en un contexto de cambio, entre las dos guerras europeas del siglo XX. M. Mihura, cuando publica esta obra, en 1932, tenía veintisiete años, y seguramente ya conocía las tendencias vanguardistas renovadoras, y también había vivido intensamente el teatro por dentro, como hijo y nieto de actores.

En cuanto al teatro de vanguardia, ya el expresionismo había intentado recuperar, en reacción al naturalismo, la problemática interior del hombre,

especialmente en lo que tiene de abstracto y genérico, y, por ello, había utilizado la imagen sensible (o «traslación física»), para representar en el ámbito externo la realidad interior, irrepresentable. También Mihura utiliza la traslación física a lo largo de la obra, desde la colocada habitación inicial, donde se va a desarrollar toda la acción, hasta los sombreros [198] y todos los componentes de la fiesta nocturna, incluida la carraca, que quieren ser imágenes sensibles de la problemática interior del individuo en una determinada sociedad.

La dramática vanguardista del siglo XX, en su intento de suplantar la infraestructura tradicional por una nueva fórmula dramática, aprovecha categorías de otros contextos, especialmente de los géneros secundarios heredados del teatro griego y del latino, para integrarlos en una configuración distinta. Entre estas categorías privilegiadas están:

1. Las formas no verbales del teatro (efectos escénicos puros, como números de circo, acrobacias y todo género de mimo, propio del teatro popular).
2. El tratamiento risible y burlesco de los problemas de la vida cotidiana, mediante el humor y la degradación del lenguaje, a veces de forma irracional e incongruente, como aparece en Aristófanes y Apuleyo.
3. La incorporación de lo onírico y subconsciente, para ampliar el mundo material hacia un mundo libre de las resistencias de la lógica, y privilegiando lo mágico, lo fantástico y lo surreal. (Estas proyecciones ya aparecen en la *Divina Comedia* de Dante y en el teatro alegórico de Calderón).

A este nuevo teatro, que además rechaza todas las convenciones del teatro tradicional, se le llamará, a mediados de siglo, *teatro del absurdo*. Y *Tres Sombreros de Copa*, de Mihura, reúne todas sus características:

a) Rechazo de las convenciones del teatro burgués

Aunque, en apariencia, conserve la estructura tradicional de la comedia, en planteamiento, nudo y desenlace, con las unidades de acción, lugar y tiempo, contiene una crítica despiadada a las convenciones de una sociedad llena de tópicos y clichés. (Tópicos sentimentales y cursis; convenciones de moral puritana; ceremonias y normas fijadas de la vida burguesa, etc.). Mihura no se refiere expresamente al teatro burgués, pero entiende con el término «burgués» lo mismo que posteriormente entenderá Ionesco: «el pequeño burgués es para mí el hombre de los slogans, que no piensa por sí mismo sino que repite verdades dadas, y por eso muertas, que otros le han impuesto. En suma, el pequeño burgués es el hombre dirigido» (Ionesco 1965: 54). [199]

b) Incorporación de las tres líneas integradoras del teatro del absurdo

1. Utilización de lo no verbal con efectos escénicos puros propios de circo o de revista: los sombreros de copa, que dan título a la comedia, simbolizan el encuentro de dos mundos, el respetable y el del circo. La fiesta nocturna se exterioriza en numerosos signos (botellas, latas vacías, sombras, seres extraños, etc.). Otros objetos tienen un tratamiento irónico (la pulga que pica a Dionisio, la bota bajo la cama, los regalos que saca del bolsillo el Odioso Señor, los instrumentos con que atiende D. Rosario a sus huéspedes, como el cornetín, la botella de agua caliente, etc.). Todo remite a una sociedad convencional que no puede pervivir.

2. El humor en la degradación del lenguaje: los nombres de los personajes respetables, D. Rosario y D. Sacramento, tienen connotaciones femeninas y religiosas, que llevan a una sociedad dominada por el hombre y por la convención religioso-social. Existen varios personajes que no tienen nombre propio, como ocurre en el expresionismo, porque representan no al individuo sino al tipo o clase, por ejemplo, el Odioso Señor, que es el más rico de la provincia.

El humor es el recurso utilizado para oponer la vida tradicional provinciana, llena de convencionalismos sociales, con la vida libre, en un enfrentamiento revulsivo, que explica el que la obra fuese malentendida por espectadores burgueses de mentalidad lógica. Este enfrentamiento de dos visiones del mundo afecta también a los personajes, porque resultan infantiles, inmaduros, desconocedores de la vida, como el protagonista, que se ha ido haciendo más adulto pero no ha sabido sobreponerse a la fuerza del sistema tradicional, y esto se refleja en el lenguaje, respetuoso, aunque incongruente, al principio, y espontáneo, libre y sencillo al final, como le había enseñado Paula.

3. Por último, el tratamiento onírico, propio del teatro del absurdo, ocupa todo el centro de la obra. Cuando Dionisio se ha quedado dormido por el cornetín arrullador de D. Rosario, mientras piensa en Margarita, irrumpe Paula, la otra imagen de mujer más joven, más alegre y más libre, y vive con ella el sueño nocturno de la libertad, convertido en artista de malabares. Porque todo el acto segundo, en que Dionisio olvida sus represiones, se enamora de Paula y vive la vida de la juerga, es sueño, como lo prueban sus planes de ir a la playa al día siguiente, a bañarse y tostarse al sol, cuando está lloviendo y poco antes había entrado en el hotel con abrigo y bufanda. Pero pronto llega el despertar, y debe arreglarse para ir a la boda, con el recuerdo de la experiencia vivida y soñada. [200]

CONCLUSIÓN

Con este conjunto de rasgos configuradores de la comedia, y paralelamente, del teatro del absurdo, he querido poner un límite al interpretante final, entendido como resultado interpretativo, al integrar esta obra en un conjunto de textos dramáticos con características comunes, y demostrar que M. Mihura fue el precursor (si no el fundador) del teatro del absurdo, porque en ella están incluidos todos sus rasgos caracterizadores.

La triple lectura de algunos signos de *Tres Sombreros de Copa*, mediante la aplicación, en sentido amplio, del concepto de interpretante, ha querido mostrar la utilidad de las teorías de Peirce en la investigación semiótica del género dramático.

Referencias bibliográficas

- AMORÓS, A. et al. (1977): *Análisis de cinco comedias*. Madrid: Castalia.
- ECO, U. (1976): *Signo*. Barcelona: Labor.
- (1977): *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- ESCHBACH, A. (1979): *Pragmasemiotik und Theater*. Tübingen.
- ESSLIN, M. (1966): *Teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- IONESCO, E. (1965): *Notas y contranotas*. Buenos Aires: Losada.
- MIHURA, M. (1978): *Tres Sombreros de Copa*. Edición de E. de Miguel Martínez. Madrid: Narcea.
- (1979): *Tres Sombreros de Copa*. Edición de J. Rodríguez Padrón. Madrid: Cátedra.
- (1989): *Tres Sombreros de Copa. Maribel y la extraña familia*. Edición de M. Mihura. Madrid: Castalia.
- PEIRCE, Ch. S. (1931-58): *Collected Papers*, vol. 8. Cambridge: Harvard University Press.
- (1974): *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1978): *Écrits sur le signe*. Edición de G. Deledalle. París: Seuil.

-(1987): *Obra lógica semiótica*. Madrid: Taurus.

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

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

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

