



Floyd Merrell

## Qué, por fin, es el signo peirciano

### I. UNO, DOS, TRES,... INFINIDAD

Sigue un compás sincopado, esa esfera de la semiosis, que da origen al orden desde el caos. Sí, un compás sincopado: Uno, dos... y tres -pausa... y uno, dos... y tres- pausa. Y sigue, en algún lugar y algún tiempo, nadie sabe precisamente ni dónde ni cuándo. La síncopa es la triadicidad peirciana en su expresión más genuina, a través de las roturas de la simetría que dan luz a la asimetría radical, a veces hasta el punto en que el caos amanece de nuevo.

El signo semiótico de Charles S. Peirce queda a este respecto lejos del binarismo semiológico y estructuralista. El signo semiótico es no lineal, en sentido sincopado. De hecho, se puede decir que es sincopado en sentido rizómico (Deleuze y Guattari, 1987). Es rizómico a la manera más radical imaginable. Entonces surgen las preguntas: ¿Abraza el signo triádico a todo?, y si no, ¿hasta qué punto se puede decir que ahí está algo que no queda incluido dentro de la esfera de la [256] semiosis? O, por expresar la cuestión de una manera aún más radical. Si el signo triádico abraza todo en simultaneidad, ¿no se puede decir, desde el otro lado de la moneda, que a fin de cuentas no abraza nada?, es decir ¿puede que no haya nada que esté fuera del signo para que la abrace? Al ser así, parece que tenemos que resignarnos a nuestra existencia como agentes semióticos sumamente falibles, finitos e ignorantes-ignorantes, porque nuestra ignorancia está destinada a extenderse hasta el infinito, en comparación con nuestro pobrísimo conocimiento.

No... dispénseme,... no es verdad eso. Debería haber escrito que ya que el signo goza de un compás como el de la síncopa, cuando menos podemos cultivar una «sensación» apropiada de él, podemos «sentirlo», aunque no se preste ni a ninguna descripción ni a ninguna explicación explícitas. Pero aunque no podamos saber en sentido discursivo precisamente lo que es, en

el sentido más profundo, sí podemos conocerlo en un sentido visceral, corporal, de acuerdo con nuestras prácticas cotidianas. Entonces, tal vez podamos sentir el mero ritmo del signo, de signos, de todos los signos,... y tal vez no. Pero si no, ¿cómo podría ser yo capaz de articular esa bola de prácticas inefables e infinitamente vagas? Quizás de la siguiente manera. (135)

## II. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL SIGNO

El signo peirciano consta de un representamen, que es algo (en la mente o «allá afuera») que entra en relación con otra cosa, el «objeto semiótico», por una parte, y de un interpretante mediador, por otra parte, de tal manera que «trae el interpretante en relación con el objeto, lo que corresponde a la propia relación del representamen con el mismo objeto» (Peirce, 1931-35: 8.322). El representamen desempeña el papel de la categoría peirciana de la Primeridad, el objeto semiótico de la Segundidad, y el interpretante de la Terceridad. Pero esas relaciones no son tan simples como quisiéramos. Además, existe la Primeridad, la Segundidad y la Terceridad del representamen, del objeto y del interpretante. Así es que hay nueve niveles básicos de signos. [257] Correspondiendo a la Primeridad del signo, tenemos qualisignos, sinsignos y legisignos; a la Segundidad tenemos iconos, índices y símbolos; y a la Terceridad tenemos términos, proposiciones (o enunciaciones), y argumentos (o textos, discursos, narrativas). Pero de seguro esa profusión de términos amenaza meternos en un laberinto abrumador. Y de hecho, es un verdadero laberinto: las categorías corresponden a un trío que provee la posibilidad para todas las interrelaciones de los signos peircianos, trío que puede ser cualificado de la siguiente manera:

- (1) Primeridad: el modo de significación de lo que es tal como es, sin que haya referencia a, o relación con, ninguna otra cosa (una cualidad, sensación, sentimiento, o en otras palabras, la mera posibilidad de algún estado de conciencia de algo).
- (2) Segundidad: el modo de significación de lo que es tal como es, y en relación con algo más, pero sin relación con ninguna otra cosa (eso es, la conciencia de algo que es otra cosa y aparte de esa conciencia).
- (3) Terceridad: el modo de significación de lo que es tal como es, a medida que sea capaz de traer algo de la categoría de Segundidad en relación con algo de la categoría de Primeridad (por medio de una mediación entre las categorías de Primeridad y Segundidad).

En forma esquemática, la Primeridad es cualidad, la Segundidad es efecto, y la Terceridad es producto; así como la Primeridad es posibilidad (lo que pudiera ser), la Segundidad es actualidad (lo que es) y la Terceridad es potencialidad, probabilidad, o necesidad (lo que sería, podría ser, o debería ser, dadas ciertas condiciones prevalentes). No obstante, como todas las formulaciones esquemáticas, ésta, hay que conceder, es un poco ilusoria. En realidad, la Primeridad, de por sí, no es una cualidad de algo identificado e identificable (como lo es, por ejemplo, la sensación de una manzana que estuviera al alcance de nuestra vista en este momento). No es más que la pura posibilidad, una abstracción

-es decir, ab-stracción, algo aislado de todo lo demás- como algo que goza de la presencia de su propia autonomía, y nada más: no puede (todavía) presentarse a la conciencia de algún agente semiótico sin abandonar su estado de Primeridad pura. Es una entidad sin partes definidas y definibles, sin antecedentes ni subsiguientes. Simplemente es lo que es, sin causas y sin consecuencias.

Lo que podría llamarse eso-aquí-ahora que existe para y dentro de la conciencia de algún agente semiótico pertenece a la Segundidad. Es cuestión de algo actualizado a la manera de esa entidad aquí-ahora y [258] para alguien. Como tal, es una singularidad, una particularidad. Es lo que el agente semiótico tuvo delante de sí mismo como Primeridad, como por ejemplo una mancha roja sumamente vaga sin que haya (todavía) alguna conciencia de esa mancha o su identificación como tal y tal cosa. Pero ahora, como manifestación de Segundidad, esa mancha roja existe aparte del agente consciente, quien está dispuesto a verla como algo, sea ese algo una «mancha roja» que quizás pueda ser una «manzana». Pero a este nivel no lleva (todavía) un nombre como «manzana», es decir, no es todavía la palabra-signo «manzana» que identifica el objeto en cuestión y que lo relaciona con una masa grande de presuposiciones culturales respecto a la palabra «manzana» (la clase de manzanas a que pertenece esta manzana en particular, los múltiples usos de las manzanas y de la palabra «manzana», el papel de las manzanas en el folclore, los mitos y los cuentos de hadas, etcétera). En el primer grado de la Segundidad, la manzana es poco más que la posibilidad de una entidad física, un «hecho bruto», como Peirce mismo decía. Es sencillamente una cosa más entre la cuasi-infinidad de objetos que componen el mundo particular del agente semiótico: es la otredad en el sentido más primitivo. Si la Primeridad es la sensación pura de lo que es tal como es, la Segundidad es la negación pura en la manera en que es la otredad en juxtaposición a la Primeridad.

La Terceridad, dando testimonio de la influencia de Kant y Hegel sobre Peirce, parece un producto de la dialéctica. De esta manera la podemos cualificar tentativamente como lo que evoca la mediación entre las primeras dos categorías de tal manera que estén relacionadas la una con la otra del mismo modo en que están relacionadas con la Terceridad y la Terceridad con ellas. El acto mediario es como las esferas de Primeridad, Segundidad y Terceridad unidas y fundidas en un enredado nudo. De hecho, es como una variación del «nudo borromeano», que las liga por medio de un «eje» central de manera que están unidas alrededor del «eje» y de una manera «democrática» (Figura 1). Cada una de las categorías puede intermitentemente desempeñar el papel de cualquiera de las otras categorías. Sin embargo, en un «punto» espacio-temporal dado, una de las tres categorías estará considerada como Primeridad, otra como Segundidad, y otra como Terceridad. Para que ese proceso «democrático» tenga lugar, (co-)relaciones entre los tres «puntos» de la periferia de la Figura 1 pueden existir sólo por medio del «eje» central, el «cuarto punto». Si se quiere, se puede concebir al «eje» como el «punto unificador» que mantiene unidos los «rayos» de la «rueda» semiótica. La «rueda» está en movimiento perpetuo; en cambio, el «eje» permanece fijo: contiene la [259] «grasa» que provee la continuidad del movimiento respecto a la «rueda» en su totalidad.

## Figura 1

Ya que los «puntos» de la periferia de la Figura 1 pueden ocupar cualquiera de las tres categorías, lo que en algún «punto» espacio-temporal sea de Primeridad, consistirá en una sensación vaga. Lo que sea de Segundidad, abarcará apenas la conciencia de esa Primeridad de parte de algún agente semiótico. Y lo que sea de Terceridad, servirá para unir las otras categorías y darles algún significado como una entidad semiótica genuina. Es decir, si la Segundidad abarca el devenir de la conciencia al nivel en que el agente semiótico esté percibiendo una mancha «roja» (Primeridad) como «una manzana» (Segundidad), la Terceridad abarca el devenir de la conciencia hasta el grado en que pueda decir que «esta» entidad física «manzana» es un ejemplar de la clase de entidades que tiene como nombre «manzanas». La conciencia percibe que la «manzana», como todas las «manzanas», tiene cierta función en la vida cotidiana de la comunidad a la cual uno es ciudadano, dados los atributos de una «manzana» que la cualifican como «manzana». Por lo tanto, la Terceridad tiene que ver con un signo como generalidad -las actualizaciones particulares del [260] signo son de Segundidad-, según lo que Peirce denominaba convención, como resultado de la tendencia general de todos los seres vivientes de formar hábitos. De acuerdo con los hábitos dentro de las convenciones de una comunidad, cierto conjunto de objetos semióticos estarán unidos dentro de una red interrelacionada de clases generales, de modo que el mundo físico bruto tome algún aspecto semiótico en general dentro del comportamiento y las interacciones humanas de esa comunidad. Dicho de otro modo, la palabra «manzana» ha llegado a ser una parte del habla acostumbrada, tácita, arraigada, y hasta automatizada. Tendemos a internalizar y externalizar nuestros signos dentro del vaivén de nuestras actividades cotidianas tal como los internalizamos y los externalizamos, sin hacer mucho caso al ritmo de esas actividades. Porque es, sencillamente, nuestra manera de semiotizar, y ya. Así es nuestro mundo al nivel de nuestra percepción y concepción tácitas.

Vemos, entonces, que la interacción del signo, el «objeto semiótico», y el interpretante no tiene que ver con la mera «substitución» de un objeto por un signo, de un signo que queda «en el lugar de» un objeto, de un signo que «se refiere a» un objeto, o un signo que «representa» un objeto. No. Todas estas concepciones implican relaciones binarias, no triádicas. La semiótica consiste en relaciones e interrelaciones, acciones e interacciones. No hay ni «representación» ni «referencia» en el sentido clásico; es decir, los signos no son «substitutos» de algo que en realidad no son. Al contrario, todos los componentes del signo dependen de, y colaboran con, los otros componentes del mismo signo y con todos los componentes de todos los signos dentro del río profundo de la semiosis. Todos los signos fluyen.

### III. ENTONCES, ¿CUÁL ES EL PROBLEMA?

Desafortunadamente, uno de los errores más grandes de las exposiciones y las aplicaciones de la semiótica peirciana queda en la obstinación por presentar las relaciones triádicas como si fueran un trío

de relaciones binarias. Ese problema posiblemente sea en parte por la tendencia, el hábito, de construir imágenes euclidianas. Por lo tanto cuando pensamos en términos de tres, a pesar de nuestras buenas intenciones, automáticamente un triángulo aparece en la mente. [261]

La «geometría» de nuestra vida cotidiana, nuestra habla y nuestros pensamientos, es invariablemente euclideana. Es decir, el pensamiento euclideo es nuestro por inculcación. Se nos fue implantado en el cerebro como un retrato del mundo tal como es o cuando menos tal como debe ser, sin «porqué» ni «para qué»: se suponía y se supone que así son las cosas, y ya. Después de generación tras generación de inculcamiento de la cosmovisión cartesiana-euclideana-newtoniana, ahora es casi imposible concebir el mundo de otro modo: no hay mundos alternativos, porque al haberlos, serían considerados como mundos de la pura imaginación, la alucinación, o el sueño. Es decir, somos el producto de más de 2.000 años de indoctrinación, con todos los prejuicios y las preconcepciones, de una expansión de lo que fue en el comienzo la metafísica griega.

Pero desde hace varias décadas algunos psicólogos nos han dicho, sobre todo después de las investigaciones de Jean Piaget (1973), que los niños no son simplemente «pequeños salvajes euclidianos» con cerebros que funcionan igual que computadoras digitales (en particular, Gardner, 1987). La perspectiva del mundo de los niños antes de tener pleno dominio de una lengua puede clasificarse de modo no-lineal y háptico (Yourgrau, 1966). La experiencia háptica incluye, aparte de lo visual y lo auditivo, un sentido de lo que es tacto, sabor y olor. Y contrasta con los hábitos ya fijados de los adultos acerca del habla, de líneas trazadas en una hoja en forma de escritura, de visión binocular, del sentido de profundidad de una imagen de dos dimensiones en la televisión y el cine, y del ritmo en la música y la danza. Leemos en los historiadores y los antropólogos que otras culturas no necesariamente han seguido el camino real de las líneas convergentes euclidianas y las esferas pitagóricas, tan esenciales a nuestro modo de percibir y concebir al mundo. Las culturas tradicionales suelen practicar lo que llama Claude Lévi-Strauss (1966) la «ciencia de lo concreto» -que consiste del mundo de los fenómenos vistos como una red compleja de clases y categorías- en lugar de nuestro mundo de la «ciencia de lo abstracto» -siguiendo el ideal de la matematización del universo-. Sin embargo, los dichos «primitivos» no son sencillamente «como niños» en cuanto a su percepción, concepción, y articulación, mientras nosotros existimos imperiosamente arriba y más allá de ellos, con la mente apropiadamente iluminada. Por lo que toca a la idea que ellos tienen de los misioneros cristianos, los antropólogos y los turistas, somos precisamente nosotros los que a ellos les parece que nos comportamos «como niños». Y en eso tienen bastante razón (Tyler, 1987). [262]

Al comienzo del presente siglo y a fines del siglo pasado, pensadores revolucionarios como Friedrich Nietzsche, Gottlob Frege, Sigmund Freud, Edmund Husserl y Bertrand Russell permanecieron enmarañados dentro de los principios clásicos de la lógica, las líneas euclidianas, los coordinados cartesianos y las leyes de la causalidad. Nietzsche estaba obsesionado con el eterno retorno, el cual fue una parte de la mecánica clásica newtoniana e incompatible con la ciencia de nuestro siglo y, cabe decir, que, investigadores como Peirce ya estaban al tanto de la limitación de ese

concepto. Freud -sobre todo durante los primeros años de su carrera- fue en cierto sentido un tipo de «romántico mecanicista». Husserl mantenía su fe en que tenemos la capacidad de hacer a un lado todo lo que no es necesario a nuestra percepción del mundo para ver las cosas como deben ser vistas. Y Frege y Russell, durante las primeras décadas de este siglo, creían que el edificio entero de la matemática podría ser reducido a un conjunto simple de axiomas lógicos. Hasta el mismo Albert Einstein no podía desechar su insistencia de que Dios no «juega dados» con el universo, y se mantenía firme en la búsqueda de una teoría totalizante capaz de dar cuenta de todo el universo, ayer, hoy y siempre. Y para colmo, tenemos la imagen de Ferdinand de Saussure del lenguaje como un juego de ajedrez, la lengua según una imagen digital, diádica, estática en un momento dado, y abierta a la vista del lingüista desde una perspectiva sub specie aeternitatis. Pero ya basta de digresiones. Al grano, con el concepto peirciano de los signos en proceso.

#### IV. TODO ES PROCESO

Es, desde luego, difícil expresar la idea de proceso respecto a la lengua, porque una lengua por naturaleza divide el mundo en objetos, actos y acontecimientos discretos. No sorprende, a este respecto, que el signo triádico de Peirce sea generalmente diagramado en forma de triángulo (por ejemplo: Ogden y Richards, 1923). La Figura 2 es una forma acostumbrada y fácilmente reconocible. Cualquiera alumno de la escuela primaria puede identificarse con ella, y coincide con nuestra tendencia de euclideanizar el mundo.

Figura 2  
[263]

Pero no es genuinamente triádica. No consiste en más que un conjunto de tres relaciones binarias: representamen-objeto (R-O), representamen-interpretante (R-I), y objeto-interpretante (O-I), ni más, ni [263] menos. No hay triadicidad genuina. En cambio, la Figura 3 (engendrada de la Figura 1) liga cada componente del signo con los otros dos componentes, y además, los liga a la relación entre ellos. La relación entre R y O, por ejemplo, no es ninguna relación fuera de una consideración de las relaciones entre R e I y entre O e I. Y ninguna de las [264] relaciones son válidas fuera del «eje», la «nada» por decirlo así y como Peirce mismo lo decía, conectando todos los componentes semióticos (Peirce, 1931-35: 4.12).

Figura 3  
[263]

Compárese la Figura 3 al concepto peirciano del signo tal como está desarrollado arriba: deje que los ojos vaguen de un componente del signo al «eje» a medida que recapitule usted la definición verbal del signo; después, siga el camino a otra faceta del signo, y luego al «eje» y al tercer componente semiótico. Y siéntase la fluidez del movimiento triádico de la semiosis. ¿Ya lo sintió? «Pero ese 'eje', ¿es en realidad necesario,

o es sólo una complicación suplementaria del signo?»), replica algún escéptico. Bueno. Me supongo que lo único que puedo hacer en términos de una respuesta, ya que el tema implica una problemática algo compleja, es a través de una sugerencia sumamente vaga: el «eje» es, para repetir la fórmula, de la naturaleza del «vacío» budista, o de la «nada» de Peirce, como se ha mencionado arriba. Es la «nada» («nothing», «no-thing»), sin embargo implica la posibilidad de «todo» («everything», «every-thing»). Es la puerta por la cual pasan todos los componentes de los signos durante su interacción con los otros dos componentes y con todos los signos de la cascada semiósica. Es un tipo de «pre-Primeridad», el «vacío», que mantiene todo dentro de su abrazo íntimo, como la posibilidad de todo lo que ha sido, es y será actualizado, aunque dentro de esa posibilidad pura no hay nada actualizado -otra vez Peirce emplea esos términos en un sentido cercano a la filosofía budista (véase Baer, 1988)-. Es, por decirlo así, un conjunto de posibilidades que dan luz a la fuente de la creatividad semiósica, que nunca puede estar en paz sino que es el repositorio de un devenir incesante de signos.

Si usted quiere una imagen de ese proceso semiósico, mire la Figura 4. Ofrece una ejemplificación más concreta de la relación entre el signo peirciano y sus componentes, En este caso, el signo inicial (R1) puede consistir de un nombre, por ejemplo, «Joe», que puede ser una manifestación o de ciertas ondas en el aire o de algunas marcas negras en una hoja blanca. Pero a las preguntas «¿qué Joe?», «¿dónde?», «¿cuándo?», «¿qué es lo que tiene Joe?», etc., no existe (todavía) ninguna especificación (es decir, no hay ni un O1 ni un I1 genuino). El signo permanece demasiado vago, aunque puede ser un signo como un tipo o una generalidad de la manera más general imaginable, ya que el nombre puede entrar en relación con todos los «Joe» del universo, pasados, presentes y futuros. El siguiente grado en la determinación del signo «Joe» entra con su uso como una particularidad o «token» [265] con respecto a una persona en específico. Entonces cumpliré con este requisito al aludirme a «Joe» como «Joe Camello» (del anuncio de los cigarros «Camel»).

#### Figura 4

Ahora bien, el «Joe Camello» (R2) en que estoy pensando es una réplica de más o menos 70 metros de altura, pintada en el costado de un edificio, el cual no tiene ventanas y es de cemento, que se encuentra en la avenida Paulista y la calle Consolación en San Pablo, Brasil. «Joe» tiene pantalones de mezclilla («jeans»), una chaqueta negra de cuero, lentes oscuros, y, desde luego, el ubicuo cigarro «Camel» colgado del labio de la parte derecha de su boca. Está sentado en una motocicleta con la rueda delantera torcida un poco a la izquierda de tal manera que da énfasis al cigarro. Su mano derecha está colgada del manubrio derecho de la motocicleta. Esa mano tiene tres dedos (en lugar de cuatro), que están en línea paralela con su hocico y su boca. El farol de la motocicleta apunta hacia abajo, en dirección al espectador: una columna imaginaria de luz arrojada al sujeto, que complementa la columna enorme del cigarro blanco en la boca del camello, que es, desde luego, el tema principal de toda la gigantesca imagen. En fin, todas las señales, motocicleta, mano,

dedos, hocico, boca, sirven para destacar hasta más la presencia del cigarro.

Ah. Cabe decir que en el rincón del sureste de la imagen se encuentra la advertencia del Cirujano General -lo que es requisito respecto [266] a tal publicidad- dando el informe de lo peligroso del producto. Pero, lo que parece cosa de la pura casualidad, el anuncio queda casi oculto detrás de unos árboles en frente del edificio. Más relevante aún, esos árboles proveen sombra para un pequeño jardín de niños, con columpios, resbaladillas, arena para jugar, y diversos juegos. Contemplado desde el sitio donde juegan los niños, «Joe» ofrece un panorama impresionante, y hasta arrollador.

Hasta ahora he vestido un sólo signo, «Joe», con una complejidad de signos en interrelación que pueden ser interpretados de diversas maneras. La moraleja de mi pequeña historia es que la Figura 3, aparentemente un simple «eje» con tres líneas equidistantes y cada una con un «punto» en el extremo, presenta lo que podría ser concebido como una imagen algo estática: no hay indicación necesaria de movimiento, dinámica, proceso, fluidez. Para que exista la creación de una imagen genuina de la semiosis, debe existir la posibilidad de que el I (interpretante) pueda llegar a ser otro R (representamen) que relaciona a su respectivo O (objeto semiótico) -que es ahora otra cosa de lo que fue- y todo, como signo, a su vez engendra otro I, que ya está en el proceso de engendrar otro R, y así sucesivamente. Según ese proceso, y en vista de la Figura 3, obsérvese la Figura 4. Un signo o representamen (R1, «Joe1») se vuelve en (se «traduce en») su signo como sucesor (R2, «Joe2» como un camello rebelde, lo que atrae a los niños y la juventud) por medio de R1. E inmediatamente R2 llega a ser (se «traduce en») el próximo signo (R3, «Joe3» como significado de los cigarros «Camel»), con su respectivo O e I, y mientras gira alrededor del «eje» central en algún vértice en el hirviente río semiótico. De esta manera, cada instancia del «mismo» signo (una réplica) engendra un signo que es ahora un signo diferente, aunque esa diferencia sea infinitesimal: la semiosis nunca puede ser estática; es un fluir efervescente. Solamente de esta forma pueden todas las relaciones del río semiótico componer una totalidad auto-organizante -un rizoma interconectado con un sinnúmero de «ejes» cada uno de los cuales es un centro, su propio centro, y la circunferencia de la cual no está en ningún lugar determinable-.

## V. ¿PUEDE SER UN SIGNO UNA ISLA SOLA?

Relacionando ese proceso entero con el concepto del signo como una «transformación» o «traducción» de otro signo, supóngase que usted no [267] sabe el significado de la palabra «world», y, búscandola en un diccionario Español-Inglés, encuentra «world», que corresponde a «mundo».

Ahora sabe que lo que significa «mundo» para usted, «world» significa más o menos el equivalente. Es decir, la palabra «mundo» puede significar algo diferente para cada hispanoparlante, aunque todos comparten alguna idea o concepto de lo que es el significado de «mundo», y el significado de «mundo» es más o menos igual al significado de «world», aunque entre todos los angloparlantes existen pequeñas diferencias en cuanto al significado de la palabra «world». Pero a pesar de todas esas diferencias,



usted sabe ahora usar la palabra «world» con bastante eficacia como para comunicarse con otros hispanoparlantes que saben inglés y con los individuos que componen la comunidad de angloparlantes. En otros términos, usted ahora sabe que: (1) «mundo» es un signo mediador y relacionado con «world» como un signo de básicamente el mismo «objeto semiótico» que significa el signo mediador, «mundo» y (2) world es ese objeto en el espacio sobre el cual existimos, que para decir «world» es más o menos igual como para decir «mundo» y por lo tanto «mundo» es el interpretante para «world». Las dos palabras como términos generales no denotan nada más que cierta forma que pertenece a sí mismo y solamente a sí mismo (véase Savan, 1987-88).

No es que simplemente estoy ignorando la idea de la «referencia», o más bien, las relaciones entre los signos y las cosas. No. Estoy haciendo hincapié en la función de la «traducción» como más bien una cuestión de relaciones entre signos y signos y entre signos y cosas. Esas relaciones entre signos, en el sentido de la «traducción», incluyen relaciones entre signos y cosas como un «subconjunto». Entonces tenemos signos (representaciones), objetos («objetos semióticos») y sentido y significado (en su unión, interpretantes). De esta manera podemos decir que (a) «'World', 'monde' y 'Welt', tienen la mayoría, pero no todos, los atributos que tiene 'mundo' en su relación con ese cuerpo esférico que gira alrededor del sol sobre la superficie del cual existimos, aquellos atributos que son semejantes y hasta se parecen, aunque no son absolutamente idénticos». O, desde un punto de vista complementario, podríamos decir que (b) «'Mundo' es esférico y 'world' es esférico y 'monde' es esférico y 'Welt' es esférico». En otras palabras, (a) evoca los atributos de los signos en relación a otros signos y a sus respectivos objetos. Además, al hacer esas relaciones, aludimos a lo que Peirce denomina su profundidad (depth) de algún signo. De esta manera, la imagen de la profundidad entera de un signo [268] contendría una enumeración de todos sus atributos. Decir, «El 'mundo' es una esfera un poco imperfecta y gira alrededor del sol de manera elíptica y queda entre Marte y Venus y es habitable y su capa de ozono escasea, etc.», da al signo en cuestión creciente profundidad. Sin embargo, con respecto a la «traducción», que abarca la predicación (b), una mera lista de los atributos del signo le otorgaría poca extensión («breadth»). La extensión de un signo incluye una serie de ejemplificaciones (particularidades o «tokens») de él, de manera que su generalidad (como tipo, o la clase de cosas a la cual pertenece) en relación a su objeto quede cada vez más especificado. La extensión completa de un signo, entonces, consistiría en la totalidad de sus posibles ejemplificaciones o actualizaciones, incluso todas las relaciones a todos los objetos posibles en el mundo físico y todos los interpretantes posibles. La proposición (b), por lo tanto, da cuenta de la aplicación de un signo, pero no de la profundidad de un signo, de su repertorio de atributos.

No obstante, no hay que menospreciar la extensión de los signos. Los signos pueden cobrarse de más extensión a través de su uso dentro de diversos contextos en diversos lugares. Eso sirve para dar más riqueza a los signos. Por ejemplo, «'Mundo' para un campesino brasileño no incluye el conjunto global de naciones, culturas, y pueblos, mientras para un

profesionista de la clase media de Argentina el mismo signo se carga de un significado más expansivo». Conciencia de estas dos aplicaciones posibles de la palabra del mismo signo de parte de un campesino brasileño o un argentino ciudadano es esencial para una comprensión cabal de su profundidad. También implica el uso del signo y la conciencia de la extensión como una generalidad (o tipo) que es más o menos aplicable a ciertas clases de circunstancias. En este sentido, una conciencia apropiada de la extensión de un signo exige una conciencia complementaria de su profundidad: la extensión sin profundidad no puede enriquecer el significado de un signo; la profundidad sin extensión no es capaz de aplicar cabalmente el significado de un signo a otros signos.

Entonces si extrapolamos nuestro diagrama con respecto al concepto del signo «traducción», tendremos una variación de la Figura 4, donde R1 sería «mundo», R2 sería «world», R3 sería «monde», R4 sería «Welt», etc. La diferencia es que ahora estamos considerando la «traducción» en el sentido convencional, mientras que en el caso anterior la idea de «traducción» abarcaba re-iteraciones de lo que podría haber sido considerado como el mismo signo pero en diferentes sitios y en [269] diferentes momentos. No obstante, como el mismo signo sufre alteraciones incesantes desde un «punto» espacio-temporal a otro, de la misma forma el signo en una lengua sufre cambios en el pasaje a otras lenguas, aunque se supone que el «mismo» signo en diferentes lenguas esté relacionado con el «mismo» objeto. Ya que dentro de diferentes lenguas los signos y sus respectivos objetos son más o menos los «mismos», así también los interpretantes de esos signos son diferentes.

«Y, ¿qué pasó con 'Joe'?» pregunta alguien. Ah, sí, «Joe». Un signo bastante sencillo, ¿no? Pero al pensarlo un poco, nos damos cuenta de que de ninguna manera es sencillo. De hecho, como todos los signos peircianos, «Joe» tiene la potencialidad de ser infinitamente complejo en cuanto a todas sus interpretaciones posibles. Pues, de seguro, «Joe» es el «mismo signo» (o simulacro), como una particularidad (token) que consiste de un temblorcito de ondas en el aire o algunas rayas en un pedacito de papel o en la computadora. Pero dentro del contexto de la semiosis humana, y dado el número potencialmente infinito de «puntos» espacio-temporales y su uso casi sin límite en cuanto a los valores culturales y las convenciones sociales, tiene que ser un signo diferente con cada una de sus instancias. Muchos de sus usos pueden diferirse tanto como «mundo» para un campesino peruano o un hombre de negocios de Buenos Aires y «world» para el habitante «yuppie» de la Quinta Avenida de Nueva York. Pueden ser esencialmente de la índole de «traducciones». De la misma forma, «Joe» puede ser «Joe cool» para un niño de diez años en el jardín de la avenida Paulista de San Pablo, Brasil, ya que quedó bastante impresionado con la imponente y omnisciente figura de la cual no puede quitar la vista. Pues sí, «cool». En contraste, su vecino de catorce años, pandillero, rebelde y muy sábelotodo, quizás dijera del icono del camello: «¿'Joe'? No es nadie en especial. Ni me impresiona gran cosa ni me afecta». Y libremente ofrece su opinión con un cigarrillo prendido entre los dedos -desde luego, es un «Camel». Por cierto la mamá de ese pandillero guarda algunas palabrillas criticonas con respecto a «Joe». Cree que influye de manera maliciosa en las mentes inocentes, y por lo tanto deben prohibir toda la publicidad de

ese tipo. Aquella noche en la seguridad de su despacho, un investigador algo presumido y pedante de la universidad escribe un artículo sobre «Joe» como ejemplo de la posmodernidad según la «lógica de la cultura del capitalismo tardío», con la esperanza de conquistar la fama que cree merecer dentro de los círculos académicos. Y las posibilidades de «traducción» del signo solitario, «Joe», siguen aumentándose cada vez más. [270]

## VI. CORRIENTES Y VÉRTICES Y HURACANES Y CICLONES: LA SEMIOSIS

La idea del cambio de significado o la «traducción» de los signos trae recuerdos del signo efervescente, templante, titubeante, chispeante, en rotación de las Figuras 1, 3 y 4. Un I se vuelve en un R, que se interrelaciona con («gira alrededor de») su propio O e I, y el O o el I en el proceso se vuelve en otro R.

### Figura 5

Se comparan esas «revoluciones» con una imagen encontrada en muchas formas en diferentes culturas, a veces con el nombre de «La Isla de las 'Piernas que Corren'» (Figura 5). Es un signo antiguo con el fin de engendrar la idea del proceso: las tres piernas se persiguen las unas a las otras alrededor de un «eje» estático. El problema es que, una vez más, el pensamiento clásico invariablemente tiende a emerger y dominar la imagen. El trío de piernas podría caber dentro del concepto de un «grupo cíclico» de la «teoría de grupos», un tipo de la «simetría rotativa». El «álgebra» de tales rotaciones es bastante simple: gire usted una pierna 120° y queda transformada («traducida») en la siguiente pierna, y entonces repita la operación, ad infinitum. En realidad, la rotación de las piernas de la tríada peirciana (Figura 3) queda casi, pero no absolutamente, igual. Es decir, son los autores de la «rotura de la simetría» más bien que la creación de la simetría. Cada [271] «traducción» de un componente del signo no deja un arco en el plano cartesiano sino describe un espiraloide en el espacio tridimensional: después de cada ciclo no hemos vuelto al origen sino a otro lugar fuera del plano de acuerdo con una trayectoria no-simétrica. Es como el litógrafo de Mavrits Escher, «Ascendiendo y Descendiendo», que consiste en varios monjes subiendo unas escaleras que terminan donde comienzan. Vemos que los monjes no están progresando, pero desde su propio punto de vista están subiendo cada vez más hacia el cielo y más cerca de Dios. Y es, precisamente, su punto de vista lo que importa, ya que ellos, como todos nosotros, están envueltos en sentido inmanente dentro de la confluencia semiósica de su universo.

Ahora bien, si la simetría es la palabra clave, y si el concepto de rotación debe ser el foco de nuestra atención, la pregunta es: ¿Cuál es la dirección de la rotación y cómo es que causa la alteración del signo? «Pero», nuestro escéptico ubicuo interviene, «¿A fin de cuentas qué importa? A la derecha a la izquierda, ¿no?» Bueno, la diferencia tiene que ver con la «dextrorrotación» en contra de la «levorrotación», entre la simetría poderosa, una pequeña ruptura de la simetría, y una rebelde asimetría o antisimetría. La física clásica en realidad tiene poco que decir sobre ese tipo de fenómeno. Posición, dirección, izquierda, y

derecha, todos son conceptos relativos. Casi no hay preferencia respecto a una cosa o la otra. La simetría absoluta, de forma semejante, no tiene preferencia respecto a las direcciones. Una esfera perfecta es puramente simétrica. Podemos girarla cuantas veces queramos, y queda igual: es la misma esfera y ocupa la misma cantidad de espacio.

En cambio, la simetría bilateral -como la relación entre un objeto y su imagen especular- es un poco menos que pura, y ha captado el interés de muchos investigadores. Kant estaba fascinado con la simetría bilateral, igual que Leibniz. Una imagen especular es igual y al mismo tiempo es diferente. Ponga su mano derecha enguantada delante del espejo, y se vuelve en la mano izquierda y el guante izquierdo. Si el guante es de hule para uso en la cirugía, la operación para convertir el guante izquierdo al guante derecho es simple: voltearlo. Pero si el guante es grueso, la operación se vuelve casi imposible, y entonces puede llegar a ser el guante derecho sólo por convertirlo en una infinidad de puntos matemáticos y transformarlo a través de una infinidad de operaciones topológicas. Si Alicia, después de haberse acostumbrado a su País de las Maravillas, hubiera dado la vuelta para contemplar su mundo ordinario, habría descubierto que el mundo «real» que dejó [272] ahora es un mundo extraño. Una de las primeras cosas que vio al entrar en su nuevo mundo fue un reloj. Los números estaban al revés y las manecillas daban vuelta en sentido contrario. Pero en realidad, la dirección no tiene relevancia; un reloj podría funcionar tan bien en sentido contrario como en sentido ordinario. Da igual. Otra relación complementaria de Lewis Carroll reside en los gemelos Tweedledee y Tweedledum. Cuando saludaron a Alicia, uno extiende la mano derecha y el otro la mano izquierda. Si su simetría fuera genuina, entonces un gemelo sería dominado por el hemisferio cerebral derecho y el otro por el hemisferio izquierdo. Serían verdaderamente gemelos idénticos, pero en sentido bilateral.

Diseños y rotaciones en sentido contrario a la dirección de las manecillas de un reloj se encuentran a menudo en diversas culturas humanas. La mayoría de los tornillos dan vuelta de izquierda a derecha. Sin embargo, en los Estados Unidos, carros, caballos, perros y seres humanos corren de derecha a izquierda alrededor de la pista durante las carreras. De esta manera, los ojos se mueven de izquierda a derecha al observar el espectáculo en la pista que tiene uno delante, como si uno estuviera leyendo un libro. Para leer el hebreo y ciertas otras lenguas, en cambio, los ojos pasan de la derecha a la izquierda. Y en Inglaterra, donde los volantes de los carros están a la inversa de los carros de los Estados Unidos, las carreras van en la dirección de un reloj. Las mismas palabras, «izquierda» y «derecha», dan testimonio en muchas lenguas del prejuicio que la comunidad tiene en favor del lado derecho, tal vez porque tenemos la tendencia de usar la mano derecha -los «zurdos» cuentan entre más o menos 10% de la población en cualquier sociedad-. Siniestro proviene del latín, que quiere decir izquierdo, mientras diestro es un término que se usa para indicar la derecha. Gauche en francés quiere decir «chueco» o «torpe», mientras droit indica «honrado» o «recto». En alemán, link es izquierda, y linkisch es «torpe», mientras recht, o derecha, quiere decir «verdad» o «franco» o «sincero». La mayor parte de las distinciones, sin embargo, parecen arbitrarias, idiosincráticas y dependientes de una

cultura dada más bien que biológicamente determinadas.

De más interés con respecto a la semiótica peirciana es el hecho de que la vida misma es un poco asimétrica. Louis Pasteur fue uno de los primeros científicos en fijarse en que las moléculas que componen los organismos vivientes vienen en formas «enantiomórficas», es decir, de simetría bilateral. A este respecto es interesante ver que el hélice asimétrica del DNA, un espiraloide asimétrico, casi invariablemente [273] da vuelta de la izquierda a la derecha. (136) El cuerpo humano, y la vasta mayoría de todos los demás organismos, manifiestan una simetría bilateral. Pero en todos los casos la simetría no es perfecta sino que existen pequeñas variaciones. La simetría bilateral tiende a perseverar en el interior del cuerpo, pero en algunos casos la simetría queda radicalmente destruida, como por ejemplo en el corazón, el hígado, el apéndice y el páncreas. Ciertos órganos del cuerpo humano y de otros organismos manifiestan una enroscadura asimétrica -los caracoles, los cuernos de borregos, caballos del mar-. Esas torceduras generalmente favorecen una dirección u otra. Las conchas de los caracoles casi siempre tienen espiraloides hacia la derecha cuando son vistas desde arriba, por ejemplo. Sin embargo, pocos biólogos creen que ese fenómeno esté ligado al espiral molecular del DNA. Nuestro mundo podría haber sido completamente al revés, si hubiéramos nacido en el País de las Maravillas. Pero de todos modos, la vida seguiría igual, con las mismas tensiones y placeres, los mismos momentos de jubilación y de mortificación, los tiempos de guerra y de paz y de amor y de odio, como experimentamos en nuestro mundo, al cual nos hemos acostumbrado.

## VII. ¡AL GRANO, AL GRANO!

«A fin de cuentas, ¿cuál es la tesis de usted?» Pues, la tesis es que las ideas de «verdad» y «falso» de la lógica clásica y del discurso del positivismo lógico son, a fin de cuentas, oposiciones binarias.

Desde luego, según las categorías de Peirce, tenemos la Primeridad, y su otro, la Segundidad, una cosa y otra cosa que la primera cosa no es. Y ¡he aquí!, la base del pensamiento binario. Pero, ¿qué es de la Terceridad? Quizás quisiera uno concluir que la Terceridad es la mediación entre lo que es y lo que no es de modo que emerge a la luz del día la interpretación de una de las dos cosas como más adecuada que la otra. Pero no es así, en vista de lo susodicho. Además, si seguimos a los «nuevos filósofos de la ciencia» Thomas [274] Kuhn, Norwood Hanson, Michael Polanyi, y Paul Feyerabend, y si hacemos caso a los consejos de Ludwig Wittgenstein, Hilary Putnam y Nelson Goodman, tanto como a los de Peirce u otros pragmatistas tales como William James y John Dewey, y aun el «perspectivismo» de Friedrich Nietzsche y algunos de sus discípulos, Michel Foucault y Gilles Deleuze, y hasta Richard Rorty, no podemos menos que concluir que las «verdades» de ayer pueden ser las «falsedades» de hoy, y viceversa.

Lo que es y lo que no es necesita una dosis masiva de la Primeridad, o sea, del azar, la chance, la incertidumbre, y sobre todo, la vaguedad. Y la mediación a través de la Terceridad tiene que traer la noción de que por precisa que sea la concepción de un signo, de un conjunto de signos, de una teoría, o de la ejemplificación de la teoría, siempre existirá un

elemento de indeterminismo, y por eso de la incompletitud. Así es que todo signo que aparezca casi inmediatamente se transforma en otro signo con otro significado. No hay, ni puede haber, ningún signo que quede tal como es por todos los siglos de los siglos. De esta manera, aunque «Joe Camel» esté bien enraizado en los anales de la publicidad como un signo general, como un tipo, capaz de engendrar un sin número de signos particulares (tokens), de todos modos nunca es el mismo «Joe Camel».

Entonces de nuevo tenemos: «uno-dos... y entonces tres -pausa... y...». El compás sincopado, asimétrico, espiraloide, corre por la cascada semiótica. Lo que sí es cierto es que seguirá su danza. Y estamos nosotros dentro de la danza, querámoslo o no. ¿Y «Joe»? Pues, es sencillamente «Joe». Pero en realidad es una imagen bastante única. Hay que conceder que él no tiene la culpa de la influencia que tiene en sus interpretadores, porque no es más que un signo. Pero, después de todo lo dicho y hecho, sus interpretadores, todos nosotros, tampoco somos más que signos, entonces tampoco tenemos la culpa de nada, ni la tienen los agentes de la publicidad que crearon a «Joe». Pero espérese. No. Eso no es «verdad». Debo retraer lo que acabo de escribir. El hecho es que todos somos responsables, por grande o pequeño que haya sido nuestro papel en la procreación de los signos culturales y la manera en que se interpreta. Porque como signos, ejercemos alguna influencia sobre todos los signos en el proceso semiótico, sepámoslo o no.

Si recuerdo bien, Jean Paul Sartre escribió algo por el estilo con respecto a nuestra existencia. Pero, esa, desde luego, sería otra historia. [275]

#### Referencias bibliográficas

BAER, EUGEN (1988). *Medical Semiotics*. Lanham: University Press of America.

DELEUZE, GILLES and FÉLIX GUATTARI (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia II*, trans B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GARDNER, HOWARD (1987). *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*, 2nd ed. New York: Basic Books.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1966). *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press.

MERRELL, FLOYD (1995a). *Semiosis in the Postmodern Age*. West Lafayette: Purdue UP

\_\_\_ (1995b). *Peirce's Semiotics Now: A Primer*. Toronto: Canadian Scholars' Press.

\_\_\_ (1996). *Signs Grow: Semiosis and Life Processes*. Toronto: University of Toronto Press.

OGDEN, C. K. and I. A. RICHARDS (1923). *The Meaning of Meaning*. New York: Harcourt, Brace, and World.

PEIRCE, CHARLES SANDERS (1931-35). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, C. Hartshorne and P. Weiss (eds.), vols. 1-6, Cambridge: Harvard UP.

PIAGET, JEAN (1973). *The Child and Reality*. New York: Grossman.

SAVAN, DAVID (1987-88). *An Introduction to C. S. Peirce's Full System of Semeiotic* (Monograph Series of the Toronto Semiotic Circle 1). Toronto:

Victoria College.

SCHRÖDINGER, ERWIN (1967). *What is Life? and Mind and Matter*. Cambridge: Cambridge UP

TYLER, STEPHEN (1987). *The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World*. Madison: University of Wisconsin Press.

YOURGRAU, WOLFGANG (1966). «Language, Spatial Concepts and Physics».

*In Mind, Matter, and Method*, ed. P. K. Feyerabend and G. Maxwell, 496-509. Minneapolis: University of Minnesota Press. [276] [277]

Nuevas perspectivas en la comunicación literaria: la teoría de los sistemas

Eva Parra Membrives  
Universidad de Sevilla

Aunque relativamente desconocida en los círculos teóricos españoles, la teoría de los sistemas se haya ya firmemente establecida en otros países como, por ejemplo, la República Federal Alemana, donde sus seguidores la contemplan como casi la única posibilidad teórico-literaria para garantizar la cientificidad de los estudios literarios actuales. Precisamente surge esta teoría como reacción a lo que los teóricos consideran un anquilosamiento de la ciencia en los últimos años (Schmidt, 1994: 8; Rsuch, 1994: 8) y como un intento de revisión de explicaciones tradicionales hasta fechas recientes aún muy arraigadas para proponer como alternativa una visión totalmente diferente del universo y del conocimiento humano. Como principal innovación hay que destacar la creencia de que el ser humano se halla imposibilitado para acceder al conocimiento del mundo circundante tal como es en realidad, y que todo aquello que cree percibir no son más que construcciones realizadas por él mismo para poder sobrevivir en su entorno, ideas aceptadas [278] también por otras teorías más modernas como el constructivismo radical o la ciencia empírica de la literatura.

Los objetivos de la teoría de los sistemas son ambiciosos, ya que su modelo explicativo pretende no centrarse sólo en el modo de acceder a la realidad, sino describir este mismo mundo circundante tal como ha sido construido por el hombre. Sin embargo, esta teoría presenta un serio impedimento, pues no sólo existen múltiples propuestas de su adaptación (Berg, 1993: 8), sino que hasta resulta problemático acceder a la teoría en sí, puesto que no es nada desdeñable el número de corrientes ideológicas que se autodescriben como teorías sistémicas. Esta pluralidad de tendencias, quizá deseable en otro contexto (Bogdal, 1990: 10), aquí y ahora no resulta demasiado afortunada. Ya el origen de la teoría de los sistemas es en realidad mucho más confuso de lo que por lo común se estima. Curiosamente, aunque la crítica considera casi de forma unánime a Niklas Luhmann (Haferkamp, 1987; Kiss, 1990), sociólogo alemán de amplísima producción sobre el tema (Luhmann, 1986a, 1986b, 1981, 1982, 1991a, 1991b), como el responsable máximo del desarrollo y la modernización de esta corriente teórica, los primeros intentos de crear un orden en el caos tanto ideológico como terminológico inicial no deben, sin embargo, atribuírsele a este autor, sino a su contemporáneo y compatriota

Ludwig von Bertalanffy. Escasamente citado (Luhmann, 1991a: 22) por aquel sector de la crítica que sin reservas y con entusiasmo ha aceptado ya la teoría de los sistemas como un avance científico de interés, ha de admirarse, no obstante, la labor de este investigador alemán, menos por los logros que él mismo cosechara, que por los que inspiró y posibilitó en otros. Así, aunque Bertalanffy apenas profundiza en los modos de aplicación posibles de esta teoría, y, además, tampoco contribuye en demasía a la clarificación de ésta mediante, por ejemplo, la creación de nuevos conceptos o la redefinición de aquellos ya existentes que pudieran prestarse a confusión, sí que llega a sentar las bases para una importante modernización.

La primera aportación importante de este autor consiste en delimitar cualitativamente las diferentes teorías sistémicas conocidas hasta entonces. De la teoría de los sistemas tradicional, que venía aplicándose casi con exclusividad a ámbitos lógico-matemáticos, tímidamente ampliados hacia algunas ciencias de la naturaleza, Bertalanffy separa una nueva vertiente que será mucho más actual, y que tendrá pretensiones universalistas. Teniendo como último propósito un replanteamiento de los problemas que se deben resolver y contemplando [279] la formulación de nuevos objetivos, como primer paso, Bertalanffy traza dentro del entramado teórico sistémico una línea divisoria sobre todo de contenido, y distingue dos secciones fundamentales: la que llamará teoría de los sistemas clásica o tradicional y la denominada General Systems Theory. La teoría de los sistemas clásica o tradicional, incluirá todas aquellas corrientes ideológicas que se presentan como de aplicación preferentemente, de tipo técnico, por lo que su interés para los estudios literarios es prácticamente nulo. Mucho más amplios serán, sin embargo, los campos de aplicación de la General Systems Theory. Pretendiendo consagrarse como una teoría de carácter universal, esta vertiente de la teoría se transforma en lo que Niklas Luhmann calificará de Supertheorie, en una teoría de pretensiones universalistas (Luhmann, 1991a: 19).

Será conveniente clarificar ahora que por universal ha de entenderse aquí simplemente una teoría que desea abarcar la totalidad del universo, pero de ningún modo ello significará que la teoría tiene intención de autoerigirse en un modelo explicativo único. Como especificará Luhmann (1991a: 9):

«Sie 'die Systemtheorie' reklamiert für sich selbst nie:  
Widerspiegelung der kompletten Realität des Gegenstandes. Auch nicht: Ausschöpfung aller Möglichkeiten der Erkenntnis des Gegenstandes. Daher auch nicht: Ausschließlichkeit des Wahrheitsanspruchs im Verhältnis zu anderen, konkurrierenden Theorieunternehmungen.»

Como toda teoría que desee dar solución a problemas que puedan surgir en cualquier parcela del universo, no será de extrañar que también la teoría de los sistemas sea capaz de retroceder hasta la antigüedad clásica y emparentarse allí con algunas concepciones filosóficas relevantes. Durante la antigüedad clásica la totalidad del universo intentaba explicarse mediante su división en distintas secciones compuestas por diversos elementos entrelazados o al menos relacionables. Por lo usual, al



describir el mundo circundante, el filósofo de la antigüedad separaba de la totalidad ciertas partes -los sistemas-, dentro de las cuales analizaba detalladamente todo elemento. Una vez que cada minúscula parcela había sido diseccionada, observada y clasificada, la totalidad, o así al menos se creía, se había logrado dominar plenamente (Luhmann, 1991a: 20).

Lo erróneo de este planteamiento le queda muy rápidamente claro a Bertalanffy. Si el universo es como es, ello se debe no sólo a la composición [280] de cada partícula que forma parte de él, sino también al modo en que este elemento entra en contacto con otros de semejante configuración. Llevando esto a un ámbito sociológico, el funcionamiento de una sociedad determinada es explicable no sólo a partir de las características inherentes a los individuos que la componen por separado, individualmente, sino que se halla también altamente determinada por las relaciones que se producirán entre estos individuos. El intentar explicar el universo mediante la oposición entre el todo y sus diferentes partes, resulta por ello claramente insuficiente.

Bertalanffy no tarda, sin embargo, demasiado en encontrar la solución al problema que él mismo había planteado. Para incluir en la descripción del universo también las relaciones entre los elementos, la oposición entre la totalidad y sus segmentos que habían venido defendiendo los filósofos desde la antigüedad habrá de ser eliminada y sustituida por la diferencia asimétrica entre sistema y entorno. Como entorno se entenderá todo aquello que, por causas diversas, es excluido del sistema. El entorno será simplemente aquello de lo que, de forma voluntaria, el sistema decide separarse. Por decirlo en otras palabras: el entorno no es más que todo aquello que el sistema no es. El sistema, por otra parte, se presenta como un constructo complejo, autoprodutor, en cuanto es él mismo el que decide y crea los elementos de los que se compone; autorregulador, dado que establece sus propias leyes por las que estos elementos han de regirse; y autorreferencial, pues cualquier comunicación que establezca el sistema se refiere siempre a sí mismo. Con ello, un sistema se perfilará como una construcción que regula de forma interna no sólo la composición y funciones de sus elementos, sino también las relaciones que deben producirse entre cada uno de ellos, resultando el análisis de la realidad mucho más completo de lo que había sido hasta entonces.

A partir de estos conceptos, Luhmann crea su teoría de los sistemas sociales. Impresionado por el cambio de metodología propuesto por Bertalanffy, decide concederle a la oposición entre sistema y entorno una importancia especial. Tanto es así, que llegará a afirmar que se trata del paradigma central de la nueva teoría (Luhmann, 1991a: 242), observación reiterada con frecuencia por otros teóricos posteriores (Schwanitz, 1990: 107). El sistema provoca de forma voluntaria una separación entre él mismo y su entorno. Es el sistema -y no el entorno- el que crea las fronteras, el que decide qué puede aceptar aún y qué ya no pertenecerá a él. Aunque esta capacidad de decisión le confiere una cierta autonomía, el sistema necesita, sin embargo, necesariamente [281] de su entorno para subsistir, pues un observador no podrá percibir el sistema mismo como ente aislado, sino únicamente los límites de éste. Sin fronteras, el sistema no existe. Así, para constituirse, al sistema le será imprescindible recurrir a un criterio de selección determinado que le permita reducir la complejidad

estructural del entorno donde todo es aceptable, y diferenciar aquello que él mismo desea reclamar para sí. El sistema se conforma así alrededor de lo que Luhmann (1991a: 57) llama *Leitdifferenz*, directriz de diferenciación, y que no es más que un intento de diferenciación del sistema con su entorno sobre la base de una oposición binaria. El sistema selecciona, ateniéndose estrictamente a este código binario, aquello que no desea incluir dentro de sus fronteras, rechazando todo lo que no es parte de sí mismo. En su interior, el sistema podrá observar todo aquello que le rodea únicamente sobre la base de esa misma directriz de diferenciación, atribuyéndole a aquello que ve un significado muy concreto y acorde con su propia constitución, aunque ello no significa que todo lo que perciba no sea también explicable de otra manera desde otro sistema diferente.

Para clarificar estos ahora ya no tan novedosos conceptos, se recurrirá a la literatura. El texto elegido es la novela de E. A. Abbott, *Flächenland* (Schwanitz, 1990: 27). En ella el autor recrea un mundo exclusivamente en dos dimensiones, jerarquizado de forma muy compleja según el número de ángulos con el que cuenten sus habitantes. El protagonista de la obra es un cuadrado que tiene ocasión de enfrentarse a una esfera, la cual ha tenido acceso a este mundo de superficies. Naturalmente, debido a las condiciones de su hábitat, el cuadrado la cree un círculo, y pese a la insistencia de la esfera, el cuadrado se revela como incapaz para reconocerla como lo que realmente es. Para mostrarle su equivocación y realizando un tremendo esfuerzo, la esfera logra arrancar el cuadrado del interior de su sistema e insertarlo en el exterior de éste en un mundo tridimensional. Desde el entorno del sistema al que perteneció, el cuadrado se percata de que en la realidad hay múltiples posibilidades que para él hasta entonces habían permanecido ocultas y que su visión del mundo anterior había sido muy limitada. El mundo del cuadrado protagonista de esta obra se estructura alrededor de la bidimensionalidad. Para subsistir y protegerse de un entorno mucho más complejo por necesidad, el sistema habrá de interpretar cualquier objeto que encuentre en su interior como clasificable según esta directriz. De hecho, cuando el cuadrado, al final de la historia, penetra de nuevo en el mundo al que perteneció una vez e intenta romper la estructura del sistema tratando de obligar a los demás a [282] aceptar la tridimensionalidad, el sistema opta por sacrificar el cuadrado como hereje y seguir protegiéndose a sí mismo. La admisión de la bidimensionalidad como único modo de vida posible garantizará la subsistencia de este sistema en concreto.

Naturalmente, mientras que el sistema ofrece una única posibilidad de describir la realidad, el entorno ha de conformarse necesariamente de forma mucho más compleja. En el entorno tiene cabida todo aquello que un sistema en concreto rechaza, pero que puede llegar a formar parte de otro sistema diferente. En una misma realidad coexistirán así múltiples sistemas no idénticos. Cada uno de ellos, estructuralmente organizado en torno a un código binario diferente, describirá aquella parte de la realidad de la que haya elegido ocuparse y marginará todas las demás, que dejará libre para otros sistemas. La totalidad puede calificarse de este modo como un conjunto de sistemas, formando parte cada uno de estos últimos del entorno de otras agrupaciones de estructura similar.

Habrá que insistir sobre esta última idea. Cada uno de los numerosos sistemas que conforman la realidad no se opone a ningún otro sistema concreto, sino a un entorno, dentro del cual se engloban todas aquellas concentraciones de elementos que se han denominado aquí sistemas. Esto no sólo le confiere a cada sistema cierta independencia, pues no ha de adaptarse ni regirse por ningún otro para, por negación, intentar definirse y realizarse, sino que también impide una jerarquización de sistemas dentro del entorno. Cada agrupación se constituye de forma autónoma alrededor del código escogido para ello y pretende dar solución a un problema muy concreto que cree haber encontrado latente en el universo. Dado que cada sistema es diferente y utiliza en su constitución una directriz que ningún otro podrá reconocer, será él el único que consiga dar respuesta a esa cuestión no resuelta que cree observar en la realidad. Con ello se convierte, como es evidente, en insustituible. Cada sistema se dedica a estudiar una sección muy limitada de la totalidad, pero se trata de un aspecto que sólo él puede clarificar y ningún otro más. Como todo sistema siempre llega a aportar algo; ninguno de ellos puede calificarse de menos interesante que otro.

Las selecciones de elementos pertenecientes a un sistema son, como ya se ha visto en el ejemplo proporcionado por Flächenland, elaboradas alrededor de un código que indica cuál será la oposición elegida por ese sistema para diferenciarse de su entorno, y que podrá facilitar en su interior la comunicación. Así, por ejemplo, la ciencia utiliza el [283] código verdadero/falso (Hoogeveen, 1993: 70), el sistema económico tener/no tener, el jurídico justo/injusto (Prangel, 1993: 17). Esto significa que el sistema jurídico sólo aceptará dentro de sus fronteras aquello que es justo y rechazará con la designación de injusto todo lo demás. Cualquier otro aspecto debe ser ignorado, cualquier otro código es irrelevante. De este modo, en un juicio, toda comunicación ha de elaborarse sobre la base del código justo/injusto, sin tener en cuenta ningún otro. Por ejemplo, valorar si el individuo que se está juzgando cuenta con importantes bienes materiales supondría una grave interferencia del sistema económico dentro del sistema judicial. Este último entraría en conflicto consigo mismo y ya no podría actuar correctamente. El sistema quedaría destruido en este punto por no haber sabido protegerse de perturbaciones externas.

Importante será ahora aquí señalar que para Luhmann, no serán los individuos los que integren determinados sistemas sociales, sino las comunicaciones. El código bipolarizado especifica el tipo de comunicación que va a producirse en el interior de cada sistema. Todos los individuos que deseen establecer comunicación dentro de un sistema determinado han de ponerse de acuerdo para comunicar sobre la base de ese código y no utilizar ningún otro mientras se hallen en el interior de ese sistema específico. Si un individuo se expresa utilizando valores del sistema económico, y su interlocutor desea comunicar acerca de amor, difícilmente se podrá producir una acción comunicativa, ya que ambos están actuando desde dos sistemas diferenciados. Esto no significa, sin embargo, que cada individuo haya de ceñirse en todo momento a un mismo sistema cuando desee participar en un proceso comunicativo. Es perfectamente posible que el juez que acaba de juzgar a un individuo sobre la base del código

justo/injusto, y ha logrado comunicar de ese modo, en su vida privada pueda comunicarse dentro del sistema económico, cuando decide junto a su esposa si el presupuesto del que disponen es suficiente como para reamueblar su casa (Barsch, 1993: 41). En ambos casos se trata de sistemas diferentes, y, cuando se va a entablar comunicación, es necesario saber seleccionar el código adecuado para ella. Esto último significa que, mientras que una comunicación determinada sólo puede formar parte de un sistema específico, el individuo puede integrarse dentro de diversos sistemas si sabe emplear códigos adecuados para comunicar en cada uno de ellos.

Interesante será ahora que Luhmann no cree definible la comunicación como un proceso en el que se transmite información. Una transmisión, según Luhmann, implicaría por parte del emisor una entrega [284] de algo al receptor que él mismo ya no podrá poseer. Pero al emisor nada le falta una vez realizado el acto comunicativo, por lo que no es posible que se haya producido ninguna transmisión en el sentido estricto de la palabra. Según Luhmann (1991a: 194), la comunicación ha de redefinirse como actos muy concretos de selección que en sí constituyen la información. Así, de su entorno la comunicación marcará específicamente aquello de lo que desee diferenciarse y creará de ese modo su información, que se podrá describir entonces como una selección concreta efectuada en un momento dado de entre todo un repertorio de posibilidades que ofrece la realidad. Pero el proceso comunicativo se compone en total, según Luhmann, de tres selecciones. La segunda selección necesaria para que se desarrolle con éxito la comunicación será la elección por parte de ésta de un medio comunicativo determinado de los muchos que vuelve a ofrecer el mundo circundante. Se habrá seleccionado de esta manera qué y cómo se comunica. Pero para que exista verdadera comunicación, lo comunicado tiene que ser comprendido por un receptor. Y aquí es donde se produce la tercera selección. Luhmann menciona como tal la distinción por parte del receptor entre las dos primeras, esto es, el saber diferenciar la información de su medio y llegar así al mensaje. Como Luhmann mismo indicará, todo este complejo proceso de selecciones convierte la comunicación en extremadamente dificultosa. Dado que toda selección no es más que un constructo humano, el proceso comunicativo podría también desarrollarse de otro modo. La información es de determinada manera, pero también podría ser de otra si la selección escogida hubiese sido de carácter diferente. El medio seleccionado es uno en concreto, pero lo mismo podría haber sido otro. Y la comprensión del mensaje sobre la base de la distinción entre información y medio se produce en un momento dado, pero podría también no producirse. Una comunicación que desee ser exitosa ha de saber sortear todos estos obstáculos y efectuar de manera adecuada todas las selecciones (Schmidt, 1992: 26).

Es sobre todo para facilitar este proceso comunicativo, que tan impracticable parece en principio debido a las múltiples dificultades a las que ha de enfrentarse, por lo que Luhmann agrupa las comunicaciones en sistemas que se configuran alrededor de un determinado código. Los sistemas estarán así compuestos no por individuos, que podrían actuar en varios de ellos, sino por comunicaciones específicas, distinguiendo el autor dentro de los sistemas tan diversos como el económico,

jurídico, político, educativo, religioso, científico y artístico, entre otros (Disselbeck, 1993: 158). Cada uno de ellos será insustituible, [285] pues cumple con una función muy determinada dentro de la sociedad, que únicamente él y ningún otro sistema más es capaz de realizar. Una jerarquía social se convierte en absurda, pues ningún sistema proporciona a la descripción de la realidad más que otro; todos ellos ayudan a conformarla. Esto significa que en este modo de descripción de los sistemas sociales, un sistema como el artístico puede llegar a considerarse como equiparable en trascendencia a, por ejemplo, el sistema económico. Y en esta comparación puede sustituirse a voluntad cualquiera de los dos sistemas mencionados por otro elegido al azar.

Para estudiar el sistema artístico, o, mejor dicho, para elevar al arte a la categoría de sistema, será necesario dilucidar si éste logra proporcionar a la sociedad algo que nadie más consigue aportar, y descubrir también en torno a qué código se constituye este sistema, qué elementos en virtud de qué diferencias se incluyen dentro de él y cuáles no. La dificultad que rodea esta cuestión la muestran las soluciones sugeridas por diversos teóricos, que no sólo son muy variadas, sino también por lo usual duramente criticadas como poco consistentes por aquellos que desean adhesionarse a otra sugerencia.

La primera propuesta que debe ser mencionada aquí será sin duda la del mismo Luhmann. Para el arte, Luhmann propone como función esencial, no desarrollada por ningún otro sistema, la confrontación de la realidad con otra realidad posible (Plumpe, 1993: 27). El arte serviría para recordar al individuo que todo lo existente tiene también otras posibilidades. Como se trata de una función que únicamente el sistema artístico puede aportar, éste se convierte con ello automáticamente en imprescindible. El código que este sistema utilizaría, sería, según Luhmann, la disyunción entre bello y feo (Plumpe, 1993: 22). A fin de que esta clasificación resista el paso del tiempo, Luhmann decide no especificar qué ha de entenderse por bello y qué será lo feo. Cada época determinará por sí misma qué desea incluir dentro de estos conceptos, por lo que no pueden ser ahora definidos para siempre. Al igual que el sistema judicial podrá revisar continuamente qué ha de considerarse justo o injusto, también el arte irá cambiando posiblemente su concepción de lo feo y de lo bello. Importante será sólo que se rige por un código que no afecta ni es aceptado por ningún otro sistema de los que componen el sistema social, para que no se produzcan interferencias de ninguna clase.

Sin embargo, pese a que Luhmann creía haber descubierto un código lo suficientemente amplio como para poder ser aceptado por todos, [286] muy pronto surgen las críticas. Plumpe y Werber rechazan esta propuesta de Luhmann, pues consideran que el hecho de indicar que existen otras formas de realidad no es suficiente como para constituirse en sistema independiente. Se deciden así por presentar una propuesta alternativa que creen mucho más efectiva: interesante/aburrido. Lo bello en ocasiones puede llegar a coincidir con lo interesante, pero es el hecho de resultar aburrida y no fea lo que excluye cualquier obra del sistema artístico. La función del arte será entonces una que no cumple ningún otro de los sistemas sociales que se dan en la realidad: el entretenimiento (Plumpe, 1993: 33). La aparición de nuevas estructuras sociales y modos de vida que

tiene lugar a partir del siglo XVIII conlleva también el surgimiento de un tiempo no específicamente dedicado a ninguna actividad y no regulado de forma estricta que el hombre podrá destinar a lo que desee. No acostumbrado a permanecer ocioso, éste precisa alguna actividad que le mantenga ocupado y a la vez resulte satisfactoria. Es en ese momento cuando, como exigencia social, aparece el arte como respuesta, como nuevo sistema que proporciona al individuo algo interesante con lo que ocupar su tiempo libre (Plumpe, 1993: 33).

Si se acepta, sin embargo, tanto el código propuesto por Plumpe y Werber como la función que estos le atribuyen al sistema artístico y por lo tanto también a la literatura como subsistema del arte, ello implicaría que no podrá hablarse de arte con anterioridad al siglo XVIII, pues las estructuras sociales de etapas predieciochescas no permitían el ocio tal como se comenzó a conocerse por entonces. Siendo consecuentes con sus propios postulados, Plumpe y Werber sitúan la aparición del sistema artístico, y con ello de la literatura como subsistema del arte, alrededor de, aproximadamente, 1770, y rechazan como no literario todo aquello que pudiera haber surgido previamente. La historia de la Literatura habría de comenzar, según estos autores, a partir de la Ilustración, apareciendo consecuentemente como etapas carentes de sistemas literarios el Renacimiento, el Barroco, la Edad Media y la Antigüedad Clásica, entre otros. Sí que reconocen los autores que se producen en aquellas fechas comunicaciones con ciertos valores estéticos, pero éstas jamás podrán calificarse de literarias, puesto que son polifuncionales, es decir, su misión fundamental no es el entretenimiento, sino alguna otra perteneciente a otros sistemas sociales diversos.

Sin embargo, algunos autores, aunque reconocen la aparición de un sistema literario moderno sólo a partir del siglo XVIII, no por ello [287] rechazan la posibilidad de existencia de un sistema artístico anterior. Muy acertadas parecen en este contexto las conclusiones de Siegfried J. Schmidt, quien distinguirá entre «vormoderner» y «moderner Literatur», pero subrayando que:

«Mit Blick auf den Literaturbereich besagt diese These, daß sich im Laufe des 18. Jahrhunderts in Deutschland ein soziales System Literatur herausbildet, dessen Entstehung an die Transformation der Gesamtgesellschaft, also an das Wandlungssyndrom 18. Jahrhundert gebunden und nur von dort her erklärt werden kann. Diese These wiederum impliziert keineswegs, daß es literarische Autoren und Leser sowie literarische Diskurse erst seit dem 18. Jahrhundert gegeben habe. Vielmehr soll damit ausschließlich behauptet werden, daß sich erst in diesem Jahrhundert Literaturfokussierende Aktivitäten funktional ausdifferenzieren, im Rahmen eines eigenständigen selbstorganisierenden Sozialsystems institutionell organisieren und über systemspezifische Funktionen für andere Sozialsysteme sowie die Gesellschaft legitimieren» (Schmidt, 1989: 15).

Es decir, que el sistema literario no se constituye como sistema independiente y autónomo con anterioridad al siglo XVIII, sino como sistema heterónomo y dependiente. Sin embargo, aunque el sistema religioso

influyese en otras etapas históricas sobremanera sobre el sistema artístico, al igual que, en realidad, determinaba todos los demás sistemas sociales, ello no implica necesariamente que todas las obras anteriores a la Ilustración deban considerarse como meras comunicaciones aisladas con cierto valor estético. Para Schmidt, la función de la literatura será la posibilidad que le proporciona al individuo para llegar a realizarse a sí mismo. Lo distintivo de la literatura será literario/no literario, lo que de nuevo algunos teóricos rechazan argumentando que en ese caso el código de la ciencia, por ejemplo, podría ser científico/no científico y así sucesivamente (Werber, 1992: 26) y considerando que tal código no llega a determinar nada específico. Schmidt, sin embargo, explica su decisión aclarando que todo lo que se encuentra en el interior del sistema se verá como literario; todo lo exterior en cambio no lo será. Si cualquier comunicación, en principio no literaria, se integrase de algún modo dentro de este sistema, el sistema, para protegerse, trataría de adaptarla a sus propias estructuras internas y explicarla como literaria. Esto significa que las comunicaciones no son literarias de por sí, sino únicamente comprendidas como tales, y esto ocurrirá en cuanto se integran, siguiendo unas normas preestablecidas, dentro del sistema literario y se les aplica el código literario/no literario (Winko, 1991: 116). Repitiendo lo ya formulado en otro apartado, los mismos textos pueden pasar de ser percibidos como [288] literarios a no serlo y viceversa. Schmidt así cita un ejemplo de un texto originariamente no creado dentro del sistema literario, que, sin embargo, fue comprendido de este modo. El siguiente texto informativo fue presentado a varios críticos literarios de renombre para que adivinaran su procedencia:

«Zwei Feuerstöße aus Polizeimaschinenpistolen machten am Sonntagmorgen der 'Kuh von Lüdenscheid' den Garaus. Das Tier hatte am Wochenende die Wälder im Gebiet von Meinerzhagen und Lüdenscheid (Sauerland) unsicher gemacht und Menschen angegriffen. Schließlich konnte ein Polizeihubschrauber die böartige Kuh ausfindig machen und die Besatzungen von fünf Streifenwagen versuchten, sie einzufangen. Als die Kuh wütend auf die Beamten losstürmte, feuerten die Polizisten» (Schmidt, 1980: 302), (137)

Sorprendentemente, los críticos no interpretan el texto como informativo, sino como propio de un sistema literario en el que ellos mismos se hallan inmersos y dentro del cual se les ha insinuado que puede integrarse el texto. Así, Walter Matthias Diggelmann sospecha que se trata de una tardía producción del escritor Böll a causa de ciertos rasgos satíricos; Peter Wapnewski observa una fantasía grotesca y le atribuye el texto a Franz Kafka; otros críticos realizaron declaraciones similares. Todo lo cual llevó al periódico Frankfurter Allgemeine Zeitung, que publicó toda la historia cuando se produjo, a constatar que el crítico literario parece condenado a descubrir significados literarios en todo tipo de textos (Schmidt, 1980: 303).

Todo ello es fácilmente explicable. Los críticos, deseando establecer comunicación dentro del sistema de la literatura, simplemente se ponen de acuerdo previamente para comunicar en torno al código literario/no literario. Aun cuando el texto originariamente no se concibió como

literario, sí que se integró, de manera casi forzosa, dentro del sistema. Y tal como el cuadrado en el ya lejano ejemplo no podía interpretar la esfera que se introdujo en su mundo más que como un círculo (por ser ésta la forma aceptada en su sistema), los críticos no pueden [289] realizar una interpretación no literaria de un texto que se supone perteneciente al sistema. La oposición literario/no literario se constituye de este modo como perfectamente válida.

Naturalmente, no existe un sistema literario único que se haya mantenido estable a través de todos los tiempos. El concepto de lo literariamente válido es diferente para cada época, y en cada caso se considera relevante destacar valores específicos que no parecen significativos en otra. Cada época crea unos factores de socialización muy determinados, que condicionan altamente el tipo de comunicación literaria construida paralelamente por los individuos en sus respectivos cerebros. Como el código literario establecido es, simplemente, literario/no literario, cada individuo ha de tener muy claro cómo se produce esta diferenciación en la práctica y cuáles son las características adicionales de lo literario dentro del sistema que existe en este espacio temporal concreto.

Esto significa entonces que el historiador literario debe analizar cada sistema literario ateniéndose a la concepción artística imperante en cada época. Labor del historiador será olvidarse de lo que hoy se entiende por literatura y reconstruir el sistema literario imperante en cada época, para lo que debe recurrir a las declaraciones de integrantes del sistema literario que desee analizar que pudieran llevarle a clarificar el concepto de lo literario aceptado por entonces. Una vez analizados los factores determinantes que condicionan la comunicación literaria, y los factores que convierten a una comunicación en literaria, la reconstrucción de las acciones que conforman el sistema literario de otra época será tarea, si no sencilla, sí realizable con expectación de resultados viables, abriéndose aquí una nueva perspectiva para los estudios comunicativos literarios.

#### Referencias bibliográficas

- BARSCH, A (1993). «Kommunikation mit und über Literatur: Zu Strukturierungsfragen des Literatursystems». Spiel 12: 34-61.
- BERG, H. - PRANGEL, M. (1993) (eds.). Kommunikation und Differenz. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- BERTALLANFFY, L. (1972). «Vorläufer und Begründer der Systemtheorie». Systemtheorie. Berlin: Colloquium. [290]
- BOGDAL, K. M. (1990). Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Braunschweig: Westdeutscher Verlag.
- CAPELLE, W. (1968). Die Vorsokratiker. Stuttgart: Kröner.
- DISSELBECK, K. (1993). «Die Ausdifferenzierung der Kunst als Problem der Ästhetik». En H. D. Berg - M. Prangel (1993) (eds.).
- HAFERKAMP, H. - SCHMID, M. (1987). Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung. Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Frankfurt: Suhrkamp.
- HOOGEVEEN, J. (1993). «Jenseits von Empirie und Hermeneutik. Systemtheorie (Literatur) geschichtsschreibung und die Konvergenz von



- Geistesund Naturwissenschaften». En H. D. Berg - M. Prangel (1993) (eds.).
- IGLESIAS SANTOS, M. (1994). «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas». En *Avances en Teoría de la literatura*, D. Villanueva (ed.), 309-356. Santiago de Compostela: Universidad.
- KISS, G. (1990). *Grundzüge und Entwicklung der Luhmannschen Systemtheorie*. Stuttgart: Enke.
- LUHMANN, N. (1981). «Ist Kunst codierbar?». *Soziologische Aufklärung* 3: 245-266.
- \_\_\_ (1982). *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt: Suhrkamp.
- \_\_\_ (1986a). «Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst». *Stil*, 620-266.
- \_\_\_ (1986b). «Das Medium der Kunst». *DELFIN* 7: 6-15.
- \_\_\_ (1991a). *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- \_\_\_ (1991b). *Wissenschaft als soziales System*. Frankfurt: Suhrkamp.
- PLUMPE, G. - WERBER, N. (1993). «Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft». En *Literaturwissenschaft und Systemtheorie*, S. J. Schmidt (ed.). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- PRANGEL, M (1993). «Zwischen Dekonstruktionismus und Konstruktivismus. Zu einem systemtheoretisch fundierten Ansatz von Textverstehen». En *Kommunikation und Differenz*, H.d. Berg - M. Prangel (eds.). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- RUSCH, G. (1994). «Systemtheorien in der Germanistischen Literaturgeschichtsschreibung». *LUMIS-Schriften* 38.
- SCHMIDT, S. J. (1989). *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt: Suhrkamp.
- SCHMIDT, S. J. (1992). *Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis*. Wien: Böhlau.
- SCHMIDT, S. J. (1994). *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt: Suhrkamp.
- SCHWANITZ, D. (1990). *Systemtheorie und Literatur*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- WERBER, N. (1992). *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag. [291]
- WINKO, S. (1991). *Werungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und Literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*. Braunschweig: Vieweg. [292] [293]

El paralingüaje en *El Quijote*: inventario completo y bases para su estudio  
 Fernando Poyatos  
 University of New Brunswick

INTRODUCCIÓN: MODELO BÁSICO PARA EL ESTUDIO DEL  
 PARALENGUAJE CERVANTINO  
 (138)

El reunir aquí de manera exhaustiva las alusiones explícitas al paralingüaje que Cervantes hizo en *el Quijote*, lejos de responder a un afán de recuento sin otros fines, intenta promover el estudio de aspectos de [294] su obra hasta ahora no estudiados sistemáticamente, como son el

paralenguaje y la kinésica con los fines básicos que, dentro de los límites de un artículo, se resumen a continuación.

1. Identificar la presencia explícita de los fenómenos paralingüísticos a través de las descripciones verbales del autor o, los menos, la transcripción ortográfica de esos fenómenos asistida por los medios gráficos de puntuación al alcance del escritor. Por supuesto que a menudo la descripción, sin especificar paralenguaje ni kinésica, se refiere claramente a ambos, por ejemplo en: «Decía esto con tanto brío y denuedo», «con reposo y ademán severo», mientras que el tipo de voz puede evocar los aspectos visuales del discurso. (139) [295]

2. Poder juzgar, por tanto, la riqueza expresiva de los personajes cervantinos -reflejo a su vez del discurso de la época-, según es evocada por su creador. Esta riqueza puede disminuir la inevitable pluralidad de los personajes literarios en cada lectura y por cada lector, ya que, en el caso del Quijote, a don Quijote y a Sancho, por ejemplo, les «vemos» y «oímos» lo suficiente para construir en nuestra imaginación unas personas con repertorios que, incluso cuando no se especifican las conductas no verbales, ya nosotros les adjudicamos como a quienes nos son familiares. Lo cual también da pie para diversos tipos de estudios comparados respecto a otros narradores y períodos, empezando por la narrativa del Siglo de Oro.

3. Observar que, por otra parte -como ocurre en cualquier autor-, no podemos ser tan ingenuos como para estar seguros de que siempre son suficientes esas descripciones verbales de las conductas no verbales (paralenguaje o kinésica) para hacer que el lector «oiga» correctamente las voces de los hablantes de la época original, a quienes Cervantes oía perfectamente en su imaginación porque de hablantes así vivía rodeado. Qué no daríamos por saber cómo sonaba realmente, hace cuatrocientos años, cuando alguien hablaba «con gentil talante y voz reposada», «con mucha humildad», «con mucho entono y gravedad», «con tierno acento», «con tristes acentos», cuando hablaba don Quijote «levantando [...] la voz y con ademán arrogante»; y cómo eran entonces una risa «a socarrón», el «ceceo» cuando «la hija de la ventera le comenzó a cecear» (pues sabemos que se decía «¡Ce, ce»), o el «¡Ta, ta!» del cura y Sancho. Y qué no daríamos por ver, exactamente como lo veía Cervantes, aquellos gestos, maneras y posturas (realizados, por ejemplo, «con donaire»), condicionados históricamente por la ropa, por las normas sociales (rango, contexto situacional, etc.) y por la evolución de ciertos conceptos sobre nuestra interacción con los demás.

4. Reconocer que las conductas paralingüísticas descritas o representadas evocan en el lector más sensible las conductas kinésicas concurrentes que siempre se dan en el discurso (personal y cultural o subculturalmente diferenciadas), en virtud de la perfecta cohesión existente dentro de la triple estructura lenguaje-paralenguaje-kinésica de nuestro hablar; lo mismo, por supuesto, que la kinésica descrita evoca el paralenguaje cuando ambos se combinan.

5. Reconocer asimismo que las cualidades paralingüísticas descritas por Cervantes se refieren a unas palabras concretas y no a [296] otras, dentro de las alternativas de elección con que puede contar el escritor, y que cualquier otra palabra dentro de su repertorio verbal no sonaría

igual. Esto quiere decir que el lector de más sensibilidad debe «oírlos» tal como el escritor lo haría, por ejemplo: «¡Eso no, ¡voto a tal! -respondió con mucha cólera don Quijote», «¡Voto... -y miró al cielo y apretó los dientes- que estoy por hacer un estrago en ti [...]!», «[don Quijote] [...] con asaz cólera le dijo: -¡Tan en hora mala supiste rebuznar, Sancho!» Para ello, una ventaja que no todo escritor ofrece es que muy pocas veces describe Cervantes el paralenguaje y la kinésica del discurso -es decir, cómo se dice y cómo se mueve- después de habernos hecho leer lo que dice el personaje. (140)

6. Este captar el cómo se dice lo que se dice nos sugiere inmediatamente la dificultad tan grande que ello ofrece al lector de otra cultura y, aún más, al del texto traducido, para el cual el traductor más responsable debe esforzarse por escoger la palabra que no solamente transmita el mismo significado, sino acústicamente lo más cercana posible al original de la lengua fuente. Por eso, un estudio comparativo lingüístico-paralingüístico-kinésico nos revela tanto las dificultades como los fallos en no evocar precisamente las cualidades sonoras que contiene la lectura de los originales. (141)

7. Por otra parte, el estudio de este inventario paralingüístico -estudio que aquí sólo se pretende sugerir- debe servirnos para reconocer la función importantísima del repertorio paralingüístico de Cervantes como procedimiento tripartito, comunicativo, técnico y estilístico, con que da forma sensible a las personalidades de don Quijote y su escudero. (142)

8. También, tanto en Cervantes como en otros narradores de ésta y otras épocas de la sociedad española, se nos documentan ciertas funciones interactivas de los comportamientos paralingüísticos idénticas a las de nuestros días en distintas culturas, por ejemplo, la tos para la «preapertura del turno» conversacional: «[Dorotea] después de haberse [297] puesto bien en la silla y prevenídose con toser y hacer otros ademanes, con mucho donaire comenzó a decir: [...]». (143)

9. A todo esto es preciso añadir que allá donde Cervantes, o cualquier otro narrador, trata de reproducir el discurso de sus personajes, bien a través del paralenguaje o de la kinésica, el lector debe saber reconocer la presencia implícita de lo que no se describe (o describe, en el caso del paralenguaje); es decir, que se trata sencillamente de intuir esa mutua inherencia de ambos sistemas que hace que uno (aunque sea muy ligeramente) siempre se acompañe del otro dentro de lo que es la realidad audiovisual del discurso; aunque no se haga referencia directa a ningunas manifestaciones no verbales, el texto las sugiere de acuerdo con ciertos patrones comunicativos personales y culturales, como se ha indicado ya. Por supuesto, esto último nos lleva una vez más al arriesgado campo del texto traducido, con el peligro de la mala interpretación o de la ausencia total de ella, y no ya de lo no mencionado (lógicamente implícito para el lector nativo), sino de las mismas descripciones verbales del texto.

10. Por último, también pretende este inventario no analítico suscitar más investigación sobre el paralenguaje en nuestros clásicos y en otros períodos; y, como en el caso de los gestos, maneras y posturas (condicionadas por factores más tangibles, como el vestido y las normas de etiqueta), el estudio diacrónico del español hablado en su totalidad

verbal-paralingüística-kinésica, pese a las dificultades a veces insuperables de tal empresa reconstructiva. (144)

## INVENTARIO PARALINGÜÍSTICO DEL QUIJOTE

### A. CUALIDADES PRIMARIAS

#### Primera Parte

[Al llegar don Quijote ante las mozas de la venta] alzándose la visera de papelón y descubriendo su seco y polvoroso rostro, con gentil [298] talante y voz reposada les dijo:/ -No fuyan las vuestras mercedes ni teman desaguisado (I, II)

[don Quijote a aquellas mozas de la venta, imaginándolas] principales señoras y damas de aquel castillo, les dijo con mucho donaire:/ -Nunca fuera caballero de damas tan bien servido [...] (I, II)

don Quijote [...] en viéndole llegar [al ventero], en voz alta le dijo:/ -¡Oh tú [...]! (I, III) (145)

-Pero de vosotros, soez y baja canalla, no hago caso alguno [...]./ Decía esto con tanto brío y denuedo, que infundió un terrible temor en los que le acometían (I, III)

levantando don Quijote la voz y con ademán arrogante dijo:/ -Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo doncella más hermosa que [...] Dulcinea del Toboso (I, IV)

[el labrador] comenzó a decir a voces:/ Abran vuestras mercedes al señor Valdovinos y al señor marqués de Mantua (I, V)

comenzó a dar voces don Quijote, diciendo:/ -Aquí, aquí, valerosos caballeros (I, VII)

[don Quijote] se puso en la mitad del camino por donde los frailes venían [...] en alta voz dijo:/ -Gente endiablada y descomunal [...] (I, VIII)

[cuando las señoras le piden que perdone la vida al vizcaíno] A lo cual don Quijote respondió con mucho entono y gravedad: -Por cierto, hermosas señoras [...] (I, IX)

apenas la hubo visto [la pastora Marcela] Ambrosio, cuando con muestras de ánimo indignado le dijo:/ -¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas! [...] (I, XIV)

[don Quijote] puesta la mano en el puño de su espada, en altas e inteligibles voces, dijo:/ -Ninguna persona [...] se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía (I, XIV) [299]

[el cuadrillero, creyendo muerto a don Quijote] con esta sospecha reforzó la voz, diciendo:/ -¡Ciérrese la puerta de la venta! (I, XVI)

[don Quijote] llamó al ventero, y, con voz muy reposada y grave, le dijo:/ -Muchas y muy grandes son las mercedes, señor alcaide, que en este vuestro castillo he recibido (I, XVII)

el ventero le respondió con el mismo sosiego (I, XVII)

[don Quijote] con voz levantada comenzó a decir:/ -Aquel caballero que allí ves de las armas jaldes [...] (I, XVIII)

Diole voces Sancho [a don Quijote], diciéndole:/ -¡Vuélvase vuestra merced [...] que son carneros y ovejas las que va a embestir! (I, XVIII)

Ni por ésas volvió don Quijote; antes, en altas voces, iba diciendo:/

-¡Ea, caballeros [...]! (I, XVIII)

[don Quijote] cuando los vio cerca [a los encamisados] alzó la voz y dijo:/ -Deteneos, caballeros (I, XIX)

se llegó Sancho Panza al oído de su señor y muy pasito le dijo:/

-Bien puede vuestra merced, señor, concederle el don que pide (I, XXIX)

[Sancho] con grande enojo, y alzando la voz, dijo: -Voto a mí, y juro a mí, que no tiene vuestra merced, señor don Quijote, cabal juicio (I, XXX)

[Dorotea] recogiendo sus cabellos [...] haciéndose fuerza por detener algunas lágrimas que a los ojos se le venían, con voz reposada y clara comenzó la historia de su vida (I, XXVIII)

La ventera, ventero, su hija y Maritornes [...] les salieron a recibir con muestras de mucha alegría, y él las recibió con grave continente y aplauso (I, XXXII)

Oyó estas razones Cardenio [...]; y así] las oyó, dando una gran voz, dijo:/ -¡Válgame Dios! ¿Qué es esto que oigo? (I, XXXVI)

don Quijote [...] con mucha gravedad y reposo, puestos los ojos en la hermosa Dorotea, dijo:/ -Estoy informado, hermosa señora, deste mi escudero, que vuestra grandeza [...] (I, XXXVII)

Dorotea [...] con mucho donaire y gravedad le respondió:/ -[...] valeroso caballero de la Triste Figura (I, XXXVII) [300]

[el cautivo] con voz agradable y reposada comenzó a decir de esta manera:/ -En un lugar de las montañas de León [...] (I, XXXVIII-XXXIX)

Clara, temerosa de que Luscinda no la oyese, abrazando estrechamente a Dorotea, puso su boca tan junto del oído de Dorotea, que seguramente podía hablar sin ser de otro sentido (I, XLIII)

Al mozo se le vinieron las lágrimas a los ojos, y no pudo responder palabra (I, XLIV)

A lo cual respondió don Quijote, muy de espacio y con mucha flema:/ -Fermosa doncella [...] (I, XLIV)

[cuando Sancho le da un mojicón] el barbero [...] alzó la voz de tal manera [...]:/ -¡Aquí del rey y de la justicia [...]! (I, XLIV)

don Fernando tomando los votos de unos en otros, hablándoles al oído para que en secreto declarasen [...] Y después [...] dijo en alta voz:/ -El caso es, buen hombre, que [...] (I, XLV)

[un cuadrillero] poniéndosele a leer de espacio [un pergamino que hablaba de don Quijote], porque no era buen lector, a cada palabra que leía ponía los ojos en don Quijote (I, XLV)

[el cuadrillero] asíó a don Quijote del cuello fuertemente, que no le dejaba alentar, y a grandes voces decía:/ -¡Favor a la Santa Hermandad! (I, XLV)

Refase de oír estas razones [de los cuadrilleros que querían llevarsele] don Quijote, y con mucho sosiego dijo:/ -Venid acá, gente soez y malnacida (I, XLV)

-¡Válame Nuestra Señora!- respondió Sancho, dando una gran voz (I, XLVIII)

[don Quijote] subió sobre Rocinante y embrazó su adarga, y dijo en alta voz a todos [...]:/ -Agora, valerosa compañía, veredes [...] (I, LII)

Con las voces y gemidos de Sancho revivió don Quijote (I, LII)

Cosa de lástima fue oír los gritos que las dos buenas señoras alzaron

(I, LII)

Aquí alzaron las dos de nuevo los gritos al cielo (I, LII) [301]

Segunda Parte

la ama y la sobrina [...] daban grandes voces en el patio (II, II)

Llegó Sansón, socarrón famoso, y abrazándole [a don Quijote] como la vez primera, y con voz levantada le dijo:/ -¡Oh flor de la andante caballería! (II, VII)

[don Quijote] volvió a la carreta, que ya estaba bien cerca del pueblo. Iba dando voces, diciendo:/ -Deteneos, esperad [...] (II, XI)

el Caballero del Bosque [...] dijo con voz sonora y comedida:/ -¿Quién va allá? (II, XII)

Anda despacio; habla con reposo; pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo; que toda afectación es mala (II, XIII)

[el Caballero del Bosque] con voz asimismo sosegada, respondió y dijo:/ -Al buen pagador no le duelen prendas (II, XIV)

don Quijote [...] con gentil denuedo dijo al Caballero de los Espejos:/ -Si la mucha gana de pelear [...] no os gasta la cortesía, por ella os pido que alcéis la visera un poco (II, XIV)

la perspectiva misma del bachiller Sansón Carrasco; y así como la vio, en altas voces dijo:/ -¡Acude, Sancho [...]! (II, XIV)

llegó el escudero del de los Espejos [...] y a grandes voces dijo:/ -Mire vuesa merced lo que hace, señor don Quijote (II, XIV)

Y mirándole más y más Sancho, con voz admirativa y grande, dijo:/ -¡Santa María, y valme! ¿Éste no es Tomé Cecial, mi vecino y compadre? (II, XIV)

[cuando don Quijote descubre los requesones en su celada] A lo que con gran flema y disimulación respondió Sancho:/ -Si son requesones, démelos vuesa merced, que yo me los comeré... (II, XVII)

se levantó en pie don Quijote, y en voz levantada, que parecía grito, asiendo con su mano la derecha de don Lorenzo, dijo:/ -¡Viven los cielos donde más altos están, mancebo generoso [...]! (II, XVIII)

oyeron a sus espaldas grandes voces, y una que decía:/ -Esperaos un poco, gente tan desconsiderada como presurosa (II, XXI)

-¡Oh santo Dios! -dijo a este tiempo dando una gran voz Sancho (II, XXIII) [302]

[un hombre] con voz levantada dijo:/ -Señor huésped, ¿hay posada? (II, XXV)

don Quijote [...] poniéndose en pie, en voz alta dijo:/ -No consentiré yo [...] (II, XXVI)

don Quijote [...] quiso aprovecharse de aquel silencio, y rompiendo el suyo, alzó la voz y dijo:/ -Buenos señores, cuan encarecidamente puedo, os suplico [...] (II, XXVII)

[don Quijote] con voz alta, dijo a Sancho:/ -¿Ves? Allí, ¡oh amigo!, se descubre la ciudad castillo o fortaleza (II, XXIX)

Los molineros [...] Daban voces grandes, diciendo:/ -¡Demonios de hombres! ¡Dónde vais? (II, XXIX)

Y puesto en pie en el barco [don Quijote], con grandes voces comenzó a amenazar a los molineros: -Canalla malvada y peor aconsejada (II, XXIX)

don Quijote [...] con gran sosiego, como si no hubiera pasado nada

por él, dijo [...] que él pagaría el barco (II, XXIX)

[don Quijote] alzando la voz, prosiguió diciendo, y mirando a las aceñas:/ -Amigos, cualesquiera que seáis, que en esa prisión quedáis encerrados (II, XXIX)

-Hijo de puta- [...] esto dijo [la dueña] en voz tan alta (II, XXXI)  
la dilación y pausas con que Sancho contaba su cuento (II, XXXI)

[don Quijote] haciendo una profunda reverencia a los duques, como que les pedía licencia para hablar, con voz reposada dijo a la canalla:/  
-¡Hola, señores caballeros! Vuestas mercedes dejen al mancebo (II, XXXII)

Sancho [colgando de la encina y amenazado por el jabalí] comenzó a dar tantos gritos y a pedir socorro con tanto ahínco (II, XXXIV)

se levantó de su alto asiento el viejo venerable, y puesto en pie, dando una gran voz, dijo:/ -Yo soy el sabio Lirgandeo (II, XXXIV)

[el Caballero de la Barba Blanca] desencajó y sacó de ancho y dilatado pecho una voz grave y sonora, y poniendo los ojos en el duque, dijo:/ -Altísimo y poderoso señor [...] (II, XXXVI)

[don Quijote] tentó la clavija [de Clavileño], y apenas hubo puesto los dedos en ella cuando todas las dueñas y cuantos estaban presentes levantaron las voces, diciendo:/ -¡Dios te guíe, valeroso caballero! (II, XLI) [303]

[don Quijote] cerró tras sí la puerta, y hizo casi por fuerza que Sancho se sentase junto a él, y con reposada voz le dijo:/ -Infinitas gracias doy al cielo, Sancho amigo [...] (II, XLII)

una mujer asida fuertemente de un hombre [...], la cual venía dando grandes voces, diciendo:/ -¡Justicia, señor gobernador [...]! (II, XLV)

la mujer [defendiéndose del hombre que le quería quitar la bolsa] [...] daba voces diciendo:/ -¡Justicia de Dios y del mundo! (II, XLV)

don Quijote [...] poniendo mano a la espada comenzó a tirar estocadas por la reja y a decir a grandes voces:/ -¡Afuera, malignos encantadores! (II, XLVI)

[cuando el gato se le agarra a la cara] don Quijote comenzó a dar los mayores gritos que pudo (II, XLVI)

[Altisidora, tras ser arañado don Quijote por el gato] le puso unas vendas por todo lo herido, y al ponérselas, con voz baja le dijo: [...] (II, XLVI)

Oyendo esto Sancho, se arrimó sobre el espaldar de la silla y miró de hito en hito al tal médico, y con voz grave le preguntó cómo se llamaba y dónde había estudiado (II, XLVII)

[doña Rodríguez, espantada al ver a don Quijote] dio una gran voz, diciendo:/ -¡Jesús! ¿Qué es lo que veo? (II, XLVIII)

el secretario, se llegó al oído del maestresala, y le dijo muy paso:/  
-Sin duda alguna que a esta pobre doncella [...] (II, XLIX)

saltando, corriendo y brincando, llegó al pueblo la muchacha, y antes de entrar en su casa dijo a voces desde la puerta:/ -Salga, madre Teresa, salga, salga (II, L)

Oyó el cielo su petición, y cuando menos lo esperaba, oyó voces que decían:/ -¡Victoria, victoria! (II, LIII)

habiéndole estado mirando uno de ellos con mucha atención, arremetió a él, echándole los brazos por la cintura, y en voz alta y muy castellana, dijo:/ -[...] ¿Es posible [...] mi buen vecino Sancho Panza? (II, LIV)

estándola mirando, oyó grandes voces dentro (II, LV)

Parecióle a don Quijote que oía la voz de Sancho Panza [...] y levantando la voz todo lo que pudo, dijo:/ -¿Quién está allá abajo? (II, LV) [304]

y viéndole partir su buen escudero Sancho, dijo a grandes voces:/ -¡Dios te guíe, nata y flor de los andantes caballeros! (II, LVI)

Aunque Tosilo vio venir contra sí a don Quijote [...] con grandes voces, llamó al maese de campo (II, LVI)

Tosilos se llegó a donde doña Rodríguez estaba, y dijo a grandes voces:/ -Yo, señora [...] (II, LVI)

[al ver a Tosilos] doña Rodríguez y su hija, dando grandes voces, dijeron:/ -Éste es engaño, engaño es éste! (II, LVI)

alzados los manteles, con gran reposo alzó don Quijote la voz, y dijo:/ -Entre los pecados [...] (II, LVIII)

Sancho [...], dando una gran voz, dijo:/ -¿Es posible que haya en el mundo personas que se atrevan a decir y a jurar que este mi señor es loco? (II, LVIII)

Puesto, pues, don Quijote en mitad del camino -como os he dicho-, hirió el aire con semejantes palabras:/ -¡Oh vosotros pasajeros y viandantes, caballeros, escuderos [...] (II, LVIII)

Llegó el tropel de los lanceros, y uno de ellos [...] a grandes voces comenzó a decir a don Quijote:/ -¡Apártate, hombre del diablo, del camino [...]! (II, LVIII)

don Quijote [...] comenzó a correr tras la vacada, diciendo a voces:/ -¡Deteneos y esperad, canalla malandrina [...]! (II, LVIII)

Oyendo decir esto los salteadores, levantaron la voz, diciendo:/ -¡Viva Roque Guinart muchos años, a pesar de los lladres que su perdición procuran! (II, LX)

don Quijote [...] viéndose apretar de requiebros, alzó la voz y dijo:/ -¡Fugite, partes adversae! (II, LXII)

El primero que se llegó al oído de la cabeza fue el mismo don Antonio, y díjole en voz sumisa, pero no tanto, que de todos no fuese oída:/ [...] (II, LXII)

[un caballero] llegándose a trecho que podía ser oído, en altas voces [...] dijo:/ -Insigne caballero y jamás como se debe alabado don Quijote de la Mancha [...] (II, LXIV)

don Quijote quedó suspenso y atónito [...] y con reposo y ademán severo le respondió:/ -Caballero de la Blanca Luna, cuyas hazañas hasta agora no han llegado a mi noticia [...] (II, LXIV) [305]

entró don Antonio, diciendo con muestras de grandísimo contento:/ -¡Albricias, señor don Quijote [...]! (II, LXV)

un hermoso mancebo [...] que al son de una harpa, que él mismo tocaba, cantó con suavísima y clara voz (II, LXIX)

[fingiendo que se azotaba] Volvió Sancho a su tarea [...] y alzando la voz, y dando un desaforado azote en una haya, dijo:/ -¡Aquí morirás, Sansón [...]! (II, LXXI)

Despertó [don Quijote] al cabo del tiempo dicho, y dando una gran voz, dijo:/ -¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho! (II, LXXIV)



## B. CALIFICADORES

### Primera Parte

[el ventero, armando caballero a don Quijote] diole [...] un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba (I, III)

Don Quijote le preguntó [a una moza de la venta] cómo se llamaba [...]. Ella respondió con mucha humildad que se llamaba la Tolosa, y que era hija de un remendón natural de Toledo (I, III)

de la espesura de un bosque que allí estaba, salían unas voces delicadas, como de persona que se quejaba (I, IV)

Y viendo don Quijote lo que pasaba, con voz airada dijo:/ -Descortés caballero, mal parece tomaros con quien defender no se puede (I, IV)

con muestras de grande sentimiento, se comenzó a volar por la tierra y a decir con debilitado aliento lo mismo que dicen decía el herido caballero del bosque:/ -¿Dónde estás, señora mía,/ que no te duele mi mal?/ ¿O no lo sabes, señora y eres falsa y desleal? (I, V)

[Vivaldo] leyendo en voz clara (I, XIII)

[después de ser apaleados] el primero que se resintió fue Sancho Panza; y hallándose junto a su señor, con voz enferma y lastimada, dijo:/ -¡Señor don Quijote! ¡Ah, señor don Quijote! (I, XV) [306]

-¿Qué quieres, Sancho hermano? -respondió don Quijote con el mismo tono afeminado y doliente que Sancho (I, XV)

[don Quijote, agarrando a la criada de la venta en la oscuridad] Y, teniéndola bien asida, con voz amorosa y baja le comenzó a decir: -/Quisiera hallarme en términos, hermosa y alta señora, de poder pagar tamaña merced como la que con la vista de vuestra gran hermosura me habedes hecho [...] (I, XVI)

descubrieron muchos encamisados [y Sancho] comenzó a dar diente con diente, como quien tiene frío de quartana; y creció más el batir y dentellear (I, XIX)

Don Quijote [oliendo los vapores de Sancho y apretándose las narices], con tono algo gangoso, dijo: -Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo (I, XX)

En llegando el mancebo a ellos, los saludó con una voz desentonada y bronca, pero con mucha cortesía (I, XXIII)

-¡Eso no, ¡voto a tal! -respondió con mucha cólera don Quijote (I, XXIV)

Estando, pues, los dos allí sosegados y a la sombra, llegó a sus oídos una voz [de hombre], que sin acompañarle son de algún otro instrumento, dulce y regaladamente sonaba (I, XXVII)

en acabando de decirme esto [a Luscinda] se le llenaron los ojos de lágrimas y un nudo se le atravesó en la garganta, que no le dejaba hablar palabra de otras muchas que me pareció que procuraba decirme (I, XXVII)

una señora muy hermosa le llamó desde una ventana, los ojos llenos de lágrimas, y con mucha priesa le dijo: -Hermano, si sois cristiano, como parecéis, por amor de Dios [...] (I, XXVII)

dijo [Luscinda, cuando el cura los casaba] con voz desmayada y flaca: -«Sí quiero», y lo mismo dijo don Fernando (I, XXVII)

una voz [...], que en lastimados acentos oyeron que decía lo que se dirá [...] (I, XXVII)

así como el cura comenzó a prevenirse para consolar a Cardenio, lo

impidió una voz que llegó a sus oídos, que, con tristes acentos, decía desta manera:/ -¡Ay Dios! [...] (I, XXVIII)

[Dorotea] con tan suelta lengua, con voz tan suave, que no menos les admiró su discreción que su hermosura (I, XXVIII) [307]

a quien pienso [...] tajar la cabeza soberbia con los filos desta... no quiero decir buena espada, merced a Ginés de Pasamonte, que me llevó la mía./ Esto dijo [don Quijote] entre dientes (I, XXX)

Éstas y otras razones decía la ventera con grande enojo (I, XXXV) y en oyéndolo don Quijote, se volvió a Sancho, y con muestras de mucho enojo, le dijo: -Ahora te digo, Sanchuelo, que eres el mayor bellacuelo que hay en España (I, XXXVII)

¡Voto... -y miró al cielo y apretó los dientes- que estoy por hacer un estrago en ti [...]! (I, XXXVII)

[la mora] dijo con mucha priesa, llena de congoja y donaire:/ -¡No, no Zoraida: María, María! (I, XXXVII)

uno de los cuadrilleros [...] que había oído la pendencia y quistión, lleno de cólera y de enfado, dijo:/ -Tan albarda es como mi padre; y el que otra cosa ha dicho o dijere debe de estar hecho uva [borracho] (I, XLV)

Y al acabar de la profecía [el barbero], alzó la voz de punto, y diminuyóla después, con tan tierno acento, que aun los sabidores de la burla estuvieron por creer que era verdad (I, XLV)

Digo que fue tanto [el enojo de don Quijote], que, con voz atropellada y tartamuda lengua, lanzando vivo fuego por los ojos, dijo:/ -¡Oh bellaco villano [...]! (I, XLVI)

se oyó una voz temerosa, todo cuanto la supo formar el barbero [...], que decía:/ -¡Oh Caballero de la Triste Figura! No te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene [...] (I, XLVI)

[don Quijote, acercándose a la procesión] con turbada y ronca voz, dijo:/ -Vosotros, que, quizá por no ser buenos, os encubristis los rostros, atended y escuchad lo que deciros quiero (I, LII)

Con las voces y gemidos de Sancho revivió don Quijote (I, LII)

## Segunda Parte

[Recuerda] si te repite la respuesta que te diere dos o tres veces; si la muda de blanda en áspera, de aceda [áspera] en amorosa (II, X) [308]

[la labradora] toda desgraciada [sin gracia] y mohina, dijo (II, X) con voz doliente y lastimada, dijo [el Caballero del Bosque]:/ -¡Oh la más hermosa y la más ingrata mujer del orbe! (II, XII)

Sancho, con lágrima en los ojos le suplicó [a don Quijote] desistiese de tal empresa (II, XVII)

[Basilio, el falso suicida en las bodas de Camacho] Llegó, en fin, cansado y sin aliento, y puesto delante de la desposada [...] mudada la color, puestos los ojos en Quiteria, con voz tremente y ronca estas razones dijo: (II, XXI)

[Basilio, el falso suicida en las bodas de Camacho] con voz doliente y desmayada [...] [fingiendo morir] ya los ojos vueltos, el aliento corto y apresurado, murmurando entre los dientes el nombre de Quiteria (II, XXI)

asidos de la mano Basilio y Quiteria, el cura, tierno y lloroso, les echó la bendición (II, XXI)

las palabras de don Quijote [...] las decía como si con dolor inmenso las sacara de las entrañas (II, XXII)

el venerable Montesinos, se puso de rodillas ante el lastimado caballero [Durandarte], y, con lágrimas en los ojos, le dijo:/ -Ya, señor Durandarte, carísimo primo mío [...] (II, XXIII)

«Y cuando así no sea», respondió el lastimado Durandarte con voz desmayada y baja, «cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar» (II, XXIII)

se llegó a mí [don Quijote] una de las compañeras de la sin ventura Dulcinea, y llenos los ojos de lágrimas, con turbada y baja voz, me dijo:/ -Mi señora Dulcinea del Toboso besa a vuestra merced las manos y suplica [...] (II, XXIII)

don Quijote [...] con asaz cólera le dijo:/ -¡Tan en hora mala supiste rebuznar, Sancho! (II, XXVIII)

Sancho [...], en tanto que tales vituperios le decía [don Quijote] compungióse de manera que le vinieron las lágrimas a los ojos, y con voz dolorida y enferma le dijo:/ -Señor mío, yo confieso que para ser del todo asno no me falta más que la cola (II, XXVIII)

Y en esto [Sancho], comenzó a llorar tan amargamente, que don Quijote, mohíno y colérico, le dijo:/ -¿De qué temes, cobarde criatura? ¿De qué lloras, corazón de mantequillas?(II, XXIX) [309]

-Hijo de puta -dijo la dueña, toda ya encendida en cólera (II, XXXI)  
[don Quijote] con mucha cólera, hablando con el duque, le dijo:/  
-Vuestra Excelencia [...] (II, XXXI)

en pie don Quijote, temblando de los pies a la cabeza como azogado, con presurosa y turbada lengua dijo:/ -El lugar donde estoy, y la presencia ante quien me hallo [...] (II, XXXII)

A lo que respondió el correo con voz horrisona y desenfadada:/ -Yo soy el diablo (II, XXXIV)

el que venía sentado en el tronco [con el carro] dijo con voz más ronca y más endiablada:/ -Yo soy Arcalau, el encantador (II, XXXIV)

puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta, comenzó a decir desta manera:/ -Yo soy Merlín aquel que las historias/ dicen que tuve por mi padre al diablo (II, XXXV)

[la ninfa] con un desenfado varonil y con una voz no muy adamada [femenina] [...], dijo:/ -¡Oh, malaventurado escudero, alma de cántaro, corazón de alcornoque, de entrañas guijeñas y apedernaladas! [...] (II, XXXV)

Ella [la Dolorida], puesta de rodillas en el suelo, con voz antes basta y ronca que sutil y delicada, dijo:/ -Vuestras grandezas sean servidas de no hacer tanta cortesía a este su criado, digo, a esta su criada (II, XXXVIII)

[el hombre a quien juzga Sancho] todo turbado, respondió:/ -Señores, yo soy un pobre ganadero de ganado de cerda, y esta mañana salía deste lugar de vender, con perdón sea dicho, cuatro puercos (II, XLV)

Sancho [...] miró de hito en hito al tal médico, y con voz grave le preguntó cómo se llamaba (II, XLVII)

respondió Sancho, todo encendido en cólera:/ -Pues señor doctor Pedro Recio de Mal Agüero [...] (II, XLVII)

Don Quijote [...] afinándola [la vihuela] lo mejor que pudo, escupió

y remondóse el pecho [carraspeó], y luego con una voz ronquilla, aunque entonada, cantó el siguiente romance [...]:/ -Suelen las fuerzas del amor/ sacar de quicio a las almas (II, XLVI) [310]

[al caerse doña Rodríguez, a quien don Quijote toma por visión] Don Quijote, temeroso, comenzó a decir:/ -Conjúrote, fantasma, o lo que eres (II, XLVIII)

La abrumada dueña, que oyó conjurarse, por su temor coligió el de don Quijote, y con voz afligida y baja le respondió:/ -Señor don Quijote, si es que acaso vuestra merced es don Quijote, yo no soy fantasma (II, XLVIII)

-Levántenme -dijo con voz doliente el dolorido Sancho (II, LIII) alzó la voz la desenvuelta y discreta Altisidora, y en son lastimero dijo:/ -Escucha, mal caballero;/ detén un poco las riendas;/ no fatigues las ijadas/ de tu mal regida bestia (II, LVII)

Volvióse don Quijote a Sancho, y encendido el rostro y colérico, le dijo:/ -¿Es posible, ¡oh Sancho!, que haya en todo el orbe alguna persona que diga que no eres tonto [...]? (II, LVIII)

Hallaron a don Vicente en los brazos de sus criados, a quien con cansada y debilitada voz rogaba que le dejaran allí morir (II, LX)

El primero que se llegó al oído de la cabeza fue el mismo don Antonio, y díjole en voz sumisa, pero no tanto, que de todos no fuese oída:/ -Dime, cabeza, por la virtud que en ti se encierra, ¿qué pensamientos tengo yo ahora? (II, LXII)

Don Quijote [vencido por el de la Blanca Luna] con voz debilitada y enferma, dijo:/ -[...]. Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra (II, LXIV)

No las hubo visto Sancho [a las cuatro dueñas con los brazos en alto] cuando bramando como un toro, dijo:/ -Bien podré yo dejarme manosear de todo el mundo; pero consentir que me toquen dueñas, ¡eso no! (II, LXIX)

Sentóse Altisidora en una silla, junto a su cabecera [de don Quijote], y después de haber dado un gran suspiro, (146) con voz tierna y debilitada le dijo:/ -Cuando las mujeres principales y las recatadas doncellas atropellan por la honra [...] (II, LXX) [311]

oyendo lo cual Altisidora, mostrando enojarse y alterarse, le dijo [a don Quijote]:/ -¿Vive el Señor, don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil [...] (II, LXX)

## C. DIFERENCIADORES

### Primera Parte

Oyendo lo cual, mi amigo, dándose una palmada en la frente y disparando en una carga de risa, me dijo:/ -Por Dios, hermano, que ahora me acabo de desengañar de un engaño (I, «Prólogo»)

[Don Quijote, tras ser apaleado por los mercaderes] no se podía tener sobre el borrico, y de cuando en cuando daba unos suspiros que los ponía en el cielo (I, V)

[el muchacho] sin dejar la risa, (147) dijo:/ -Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: «Esta Dulcinea del Toboso [...] tuvo la

mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha (I, IX)

mucho mejor me sabe lo que me como en mi rincón sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas donde me sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si me viene en gana (I, XI)

Aquí dio un gran suspiro don Quijote (I, XIII)

Don Quijote y Sancho, que la paliza de Rocinante habían visto, llegaban ijadeando, y dijo don Quijote [jadeando] a Sancho:/ -A lo que yo veo, amigo Sancho, estos no son caballeros, sino gente soez y de baja ralea (I, XV)

Y [Sancho] despidiendo treinta ayes y sesenta suspiros (I, XV)

mirábale también [a don Quijote] la hija del ventero, y él también no quitaba los ojos della, y de vez en cuando arrojaba un suspiro que parecía que le arrancaba de lo profundo de sus entrañas [312]

Cuando Sancho oyó las palabras de su amo, comenzó a llorar con la mayor ternura del mundo, y a decille: -Señor, yo no sé por qué quiere vuestra merced acometer esta tan temerosa aventura (I, XX) (148)

tornó a llorar Sancho oyendo de nuevo las lastimeras razones de su buen señor (I, XX)

Miró también don Quijote a Sancho, y vio que tenía los carrillos hinchados, y la boca llena de risa, con evidentes señales de querer reventar con ella, y no pudo su melancolía tanto con él, que a la vista de Sancho pudiese dejar de reírse; y [...] Sancho [...] soltó la presa de tal manera que tuvo necesidad de apretarse las ijadas con los puños, por no reventar riendo (I, XX)

Cuando Sancho oyó llamar a bacía celada, no pudo tener la risa; más vino a las mientes la cólera de su amo, y calló en la mitad della (I, XXI)

Sospirará él, desmayaráse ella [la princesa], traerá agua la doncella (I, XXI)

[Sancho Panza, al despedirse de su señor] pidió la bendición a su señor, y, no sin muchas lágrimas de entrambos, se despidió dél (I, XXV)

En esto [escribir versos don Quijote], y en suspirar, y en llamar a los faunos y silvanos de aquellos bosques [...] se entretenía [...] Y será bien dejalle envuelto entre suspiros y versos (I, XXVI)

El canto [de Cardenio] se acabó con un profundo suspiro (I, XXVII)

la noche que precedió al triste día de mi partida [de Cardenio], ella [Luscinda] lloró, gimió y suspiró (I, XXVII)

volvió [don Fernando, engañando a Dorotea] a humedecer sus ojos y a acrecentar sus suspiros, apretóme más entre sus brazos (I, XXVIII)

[don Quijote] desnudo, en camisa, flaco, amarillo y muerto de hambre, y suspirando por su señora Dulcinea (I, XXIX)

[Andrés, reconociéndole] arremetió a don Quijote y, abrazándole por las piernas, comenzó a llorar (I, XXXI) [313]

Tomóle en esto a Camila un fuerte desmayo y, arrojándose encima de una cama que allí estaba, comenzó Leonela a llorar muy amargamente y a decir:/ -¡Ay, desdichada de mí [...]! (I, XXXIV)

[Anselmo] acosado de sus pensamientos, le fue forzoso apearse y arrendar su caballo a un árbol, a cuyo tronco se dejó caer, dando tiernos y dolorosos suspiros (I, XXXV)

al sentarse la mujer [Dorotea] en la silla dio un profundo suspiro, y dejó caer los brazos, como persona enferma y desmayada (I, XXXVI)  
en todo el camino no le he visto el rostro; suspirar sí la he oído muchas veces, y dar unos gemidos, que parece que con cada uno dellos quiere dar el alma (I, XXXVI)

todos caminan en tanto silencio, que es maravilla; porque no se oye entre ellos otra cosa que los suspiros y sollozos de la pobre señora (I, XXXVI)

[Dorotea] como había oído suspirar a la embozada, movida de natural compasión, se llegó a ella (I, XXXVI)

[Luscinda] había conocido en el suspiro a Cardenio (I, XXXVI)

[Dorotea] se levantó y se fue a hincar de rodillas a sus pies [don Fernando], y derramando mucha cantidad de hermosas y lastimeras lágrimas, así le comenzó a decir:/ -Si ya no es, señor mío, que los rayos deste sol que en tus brazos eclipsados tienes te quitan y ofuscan los de tus ojos, ya habrás echado de ver [que soy Dorotea] (I, XXXVI)

Éstas y otras razones dijo la lastimada Dorotea, con tanto sentimiento y lágrimas (I, XXXVI)

[Dorotea, después de hablar llorando, dio] principio a tantos sollozos y suspiros (I, XXXVI)

Luscinda [...] después de vuelta en sí, no había hecho otra cosa sino llorar y suspirar, sin hablar palabra alguna (I, XXXVI)

Con tantas lágrimas y con muestras de tanto arrepentimiento dijo esto el renegado [...] (I, XL)

[el padre de Zoraida] la arrimó a su pecho, y ella, dando un suspiro y aun no enjutos los ojos de lágrimas [...] (I, XLI)

Él, como vio allí a su hija [Zoraida], comenzó a suspirar tiernísimamente, y más cuando vio que yo estrechamente la tenía abrazada (I, XLI) [314]

el capitán [...] viendo que ya el cura había llegado al fin de su cuento, dando un gran suspiro y llenándosele los ojos de agua, dijo:/ -¡Oh señor, si supiésedes las nuevas que me habéis contado, y cómo me tocan [...] (I, XLII)

allí la cristiana hermosa y la mora hermosísima renovaron [al abrazarse] las lágrimas de todos (I, XLII)

aquí dio fin la voz [del mozo de mulas], y principio a nuevos sollozos de Clara (I, XLIII)

don Quijote estaba a caballo, recostado sobre su lanzón, dando de cuando en cuando tan dolientes y profundos suspiros, que parecía que con cada uno se le arrancaba el alma (I, XLIII)

el mozo, asiéndole fuertemente de las manos, como en señal de que algún gran dolor le apretaba el corazón, y derramando lágrimas en grande abundancia, le dijo:/ -Señor mío, yo no sé deciros otra cosa sino que [quiero casarme con vuestra hija] (I, XLIV)

oyeron que Sancho Panza, con lágrimas en los ojos, decía:/ -¡Oh flor de la caballería, que con sólo un garrotazo acabaste la carrera de tus bien gastados años! (I, LII)

Sancho no hizo otra cosa que arrojarse sobre el cuerpo de su señor, haciendo sobre él el más doloroso y risueño llanto del mundo, creyendo que estaba muerto (I, LII)

## Segunda Parte

[don Quijote] suspirando y sin mirar lo que decía [...], dijo:/ -¡Oh dulces prendas, por mí mal halladas [...]! (II, XVIII)

[Sancho] en acabando de beber [de la bota], dejó caer la cabeza a un lado, y dando un gran suspiro, dijo:/ -¡Oh hideputa, bellaco, y cómo es católico! (II, XIII)

asidos de las manos Basilio y Quiteria, el cura, tierno y lloroso, les echó la bendición (II, XXI)

el venerable Montesinos, se puso de rodillas ante el lastimado caballero [Durandarte], y, con lágrimas en los ojos, le dijo:/ -«Ya, señor Durandarte, carísimo primo mío, ya hice lo que mandaste [...]» (II, XXIII) [315]

Y en esto [Sancho], comenzó a llorar tan amargamente, que don Quijote, mohíno y colérico, le dijo:/ -¿De qué temes, cobarde criatura? (II, XXIX)

impedido de la risa que su impertinente cólera [de Sancho] le había causado (II, XXXII)

a ellos [los duques] les retozaba la cólera y la risa en el cuerpo (II, XXXII)

Sospiró don Quijote oyendo lo que la duquesa mandaba (II, XXXII)

No pudo la duquesa tener la risa oyendo la simplicidad de su dueña (II, XXXIII)

Las razones de Sancho renovaron en la duquesa la risa y el contento (II, XXXIII)

Reventaban de risa con estas cosas los duques (II, XXXVIII)

Riéronse todos y la Dolorida prosiguió (II, XL)

Dijo esto con tanto sentimiento la Trifaldi, que sacó las lágrimas de los ojos de todos los circunstantes (II, XL)

Al despedirse de los duques [Sancho], les besó las manos, y tomó la bendición de su señor, que se la dio con lágrimas, y Sancho la recibió con pucheritos (II, XLIV)

[Claudia, al morir su esposo] rompió los aires con suspiros, hirió los cielos con quejas, maltrató sus cabellos (II, LX)

Ten cuenta, Sancho, de no mascar a dos carrillos, ni de erutar delante de nadie (II, XLIII)

don Quijote [...] para dar a entender que allí estaba, dio un fingido estornudo (II, XLIV)

[tras hablarle Altisidora amorosamente] No respondió don Quijote otra palabra si no fue dar un profundo suspiro (II, XLVI)

que si con ello no rieres, por lo menos desplegarías los labios con risa de jimia [sonrisa de mona] (II, XLIV)

[don Quijote] para dar a entender que allí estaba, dio un fingido estornudo (II, XLIV)

[don Quijote] dando un gran suspiro, dijo entre sí:/ -¡Que tengo de ser tan desdichado andante, que no ha de haber doncella que me mire que de mí no se enamore...! (II, XLIV) [316]

A todo esto [las bromas cuando está cantando] no respondió don Quijote otra palabra si no fue dar un profundo suspiro y luego se tendió en su lecho (II, XLVI)

Y en esto [doña Rodríguez] comenzó a llorar tiernamente, y dijo:/  
-Perdóneme vuestra merced, señor don Quijote (II, XLVIII)

Y en esto [la hija de Pedro Pérez Mazorca], comenzó a llorar tiernamente (II, XLIX)

[la hija de Pedro Pérez Mazorca] entre interrotos sollozos y mal formados suspiros, dijo:/ -No es otra mi desgracia, ni mi infortunio es otro sino que [...] (II, XLIX)

Y [la hija de Pedro Pérez Mazorca] tornó a renovar el llanto (II, XLIX)

[una mujer] tendida de largo a largo, la boca cosida con los pies de don Quijote, y daba unos gemidos tan tristes, y tan profundos, y tan dolorosos (II, LII)

Sentóse Altisidora en una silla, junto a su cabecera [de don Quijote], y después de haber dado un gran suspiro, con voz tierna y debilitada le dijo: [...] (II, LXX)

Abrazáronle todos y él [Sancho], llorando, abrazó a todos (II, LIII)

Tantas y tan tristes eran las quejas de Claudia, que sacaron las lágrimas de los ojos de Roque (II, LX)

un anciano [...] apenas dio fin a su plática la morisca, cuando él se arrojó a sus pies, y abrazado dellos, con interrumpidas palabras de mil sollozos y suspiros, le dijo:/ -¡Oh Ana Félix, desdichada hija mía! (II, LXIII)

Hubo lágrimas, hubo suspiros, desmayos y sollozos al despedirse don Gregorio de Ana Félix (II, LXV)

Rióse el lacayo [de que don Quijote lo tomase por encantado] (II, LXVI)

Don Quijote [...] al son de sus mismos suspiros, cantó de esa suerte [...]/ Cada verso déstos acompañaba con muchos suspiros y no pocas lágrimas (II, LXVIII)

Pero el socarrón [Sancho] dejó de dárselos [los azotes] en las espaldas, y daba en los árboles, con unos suspiros de vez en cuando, que parecía que con cada uno de ellos se le arrancaba el alma (II, LXXI) [317]

Elena [...] se reía a socapa y a lo socarrón (II, LXXI)

Estas nuevas [que don Quijote se moría] dieron un terrible empujón a los ojos preñados de ama, sobrina, y de Sancho Panza [...] los hizo reventar las lágrimas de los ojos y mil profundos suspiros del pecho (II, LXXIV)

## D. ALTERNANTES

### Primera Parte

oyeron un silbo como de pastor (I, XXIII)

-¡Ta, ta! -dijo el cura- [...] Para mi santiguada que yo los queme [los libros] antes que llegue la noche (I, V)

¡Ta, ta! -dijo Sancho-. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo [...]?/  
-Ésa es -dijo don Quijote- (I, XXV)

la música se había vuelto en sollozos y en lastimeros ayes (I, XXVII)

descubrieron muchos encamisados, cuya temerosa visión de todo punto remató el ánimo de Sancho Panza, el cual comenzó a dar diente con diente, como quien tiene frío de cuartana; y creció más el batir y dentellear cuando distintamente vieron lo que era (I, XIX)



[Dorotea] después de haberse puesto bien en la silla y prevenídose con toser y hacer otros ademanes, con mucho donaire comenzó a decir desta manera:/ -Primeramente, quiero que vuestras mercedes sepan, señores míos que a mí me llaman... [...] (I, XXX)

apenas le hubo conocido [Dorotea a Fernando], cuando, arrojando de lo íntimo de sus entrañas un luengo y tristísimo ¡ay!, se dejó caer de espaldas desmayada (I, XXXVI)

y de un revés, ¡zas!, le derribé la cabeza en el suelo [don Quijote al gigante] (I, XXXVII)

la hija de la ventera le comenzó a cecear [¡Ce, ce!] y a decirle:/ -Señor mío, lléguese acá la vuestra merced (I, XLIII) [318]

## Segunda Parte

Oyéronse en esto grandes alaridos y llantos, acompañados de profundos gemidos y angustiados sollozos (II, XXIII)

De cuando en cuando daba Sancho unos ayes profundísimos y unos gemidos dolorosos (II, XXVIII)

[Sancho] puesta la mano en las narices, comenzó a rebuznar tan reciamente, que todos cercanos valles retumbaron (II, XXVII)

Luego se oyeron infinitos lelilíes [gritos de guerra de los moros], al uso de moros cuando entran en las batallas (II, XXXIV)

se reiteraban los lililíes agarenos (II, XXXIV)

cuando te hicieren tus, tus [llamada a un perro], con alguna buena dádiva, envásala (II, L)

toda la chusma le saludó como es usanza cuando una persona principal entra en la galera, diciendo: «¡Hu, hu, hu!» tres veces (II, LXIII)

¡Esas burlas, a un cuñado [a otro]; que yo soy perro viejo, y no hay conmigo tus, tus! (II, LXIX)

Estas nuevas [que don Quijote se moría] dieron un terrible empujón a los ojos preñados de ama, sobrina, y de Sancho Panza [...] los hizo reventar las lágrimas de los ojos y mil profundos suspiros del pecho (II, LXXIV)

su ama, su sobrina y su escudero, los cuales comenzaron a llorar tiernamente, como si ya le tuvieran muerto delante [a don Quijote] (II, LXXIV) [319]

## La retórica audiovisual. El reto de la imagen

Genara Pulido Tirado

Universidad de Jaén

1. En las últimas décadas las más variadas manifestaciones audiovisuales vienen cobrando una destacada importancia en el mundo occidental hasta llegar a cobrar un protagonismo que releva a un segundo lugar, al menos para la mayoría, las tradicionales manifestaciones escritas como es la literaria. Este hecho, junto a los avances que se están produciendo en el mundo de la información y las comunicaciones, está marcando, sin duda, una nueva época que entrevemos ya con cierta claridad y no sin una buena dosis de curiosidad y hasta de estupor.

La imagen se convierte así en un reto para los investigadores de la cultura en general, pues ni qué decir tiene que la aprehensión del mundo

que nos rodea ha de ir precedida por el desciframiento de múltiples hechos que se nos muestran como imágenes de lectura difícil, polisémica y hasta equívoca no pocas veces, sobre todo en un momento en que parece que nuestras viejas «certezas realistas» están siendo sustituidas por una serie de simulacros que ocupan su lugar. [320]

El mundo audiovisual es extremadamente rico y complejo. Su presencia pronto desencadenó el interés de estudiosos que estaban desempeñando su labor en torno al fenómeno literario o comunicativo en general. La sistematización de tal interés, de cara a su estudio, se hizo posible gracias, sobre todo, a la semiótica, en cuyo seno llegó a constituirse una rama con características propias, la semiótica audiovisual, que cubrió un amplio campo constituido por manifestaciones tan variadas como el cine, la televisión, la propaganda, el cómic, etc. También hay que tener presente el destacado papel desempeñado por la teoría de la comunicación.

En lo que a la retórica se refiere, fue Roland Barthes el que se ocupó tempranamente de su estudio en este nuevo ámbito en un ensayo ya clásico, «Rhétorique de l'image» (1964). Con este estudio se iniciaba toda una serie de investigaciones de incalculable interés que irían evolucionando a la par de los sistemas teóricos imperantes en los distintos momentos en que se producían. Las características y evolución de estas investigaciones han sido estudiadas por distintos autores, que han trazado su historia teniendo en cuenta, fundamentalmente, su vinculación o autonomía en relación con la lingüística (Pérez Tornero, 1982: 119 y ss.; Rey, 1992: 27-81).

Tal hecho no es nada extraño, puesto que lo que se ha producido es un paso gradual desde la consideración del concepto de texto (cfr. Lotman, 1970: 69, 22; Viches, 19925: 19 ss.) como manifestación escrita (y ligada, por tanto, a la literaria) a la consideración de la imagen como texto, esto es, como lugar de producción e interpretación comunicativa en tanto que manifestación discursiva coherente a través de la cual se pueden llevar a cabo distintas estrategias de comunicación. La concepción semiótica de texto que podemos encontrar hoy como mecanismo semántico-pragmático que necesita ser actualizado mediante la interpretación permite estudiar bajo tal concepto una serie de manifestaciones culturales no literarias (entre las últimas, las audiovisuales tienen una gran importancia) que hasta hace poco tiempo estaban marginadas en este ámbito de estudio. Y es que lo textual, y la textualidad en general, considerados bajo una óptica semiótica, adquieren grandes dimensiones, por lo que no sorprende que Zunzunegui (19922: 78), tras definir el texto como «secuencia de signos que produce sentido», puntualice: «Texto en el que el sentido no se produce por la suma de significados parciales de los signos que lo componen, sino a través de su funcionamiento textual», lo que conlleva una elevada valoración de la coherencia textual, en la que habría que considerar un [321] nivel expresivo, que distribuiría la información visual, y un nivel de contenido, en tanto que actualización del significado que llevaría a cabo el destinatario del discurso. En este sentido, el componente pragmático de la comunicación ha pasado a ocupar un lugar destacado desde el momento en que el receptor se integra en el proceso como elemento activo y fundamental.

Esta evolución y ampliación del concepto de texto ha estado marcada por la evolución de la semiótica (y de buena parte de los estudios literarios de distintas tendencias críticas) desde una concepción fundamentalmente lingüística a una concepción no lingüística, en la que se considera un conjunto amplio de elementos pertenecientes a distintas manifestaciones culturales, elementos que no utilizan como soporte un lenguaje con doble articulación como la lengua natural. Tal hecho fue más difícil de aceptar en la literatura, sin duda por usar como soporte una lengua, la literaria, pero lengua al fin y al cabo. En el campo (audio)visual la cuestión revistió no menos problemas, puesto que, aunque el soporte de la imagen no es una lengua articulada en sentido clásico, se intentó aplicar a las manifestaciones visuales las mismas categorías y procedimientos que a las lingüísticas. Y aquí hubo de operarse otro desplazamiento semántico en el término mismo de lenguaje, ya que, al igual que en el caso de texto, si hoy hablamos de lenguaje para aludir al cine, la televisión, la publicidad, la moda, etc., el término lenguaje se entiende en sentido amplio, como un mecanismo generador de significados y no como lenguaje articulado que puede manifestarse de forma oral o escrita, pero siempre sujeto a las leyes de la lengua cotidiana de la comunicación, leyes que se desviarán o romperán en las manifestaciones artísticas para diferenciarse así de la lengua coloquial.

En realidad, a lo que hemos asistido en las últimas décadas es a la tan conocida crisis de la literariedad, que ha repercutido no sólo en los estudios literarios, sino también en los artísticos en general, pues, al ampliar la concepción de lo artístico, se ha permitido la consideración y el estudio de manifestaciones culturales como las de carácter (audio)visual.

Ni qué decir tiene que la ampliación de las nociones de texto y lenguaje han ido unidas y se han producido no sólo por el agotamiento de los estudios lingüísticos en sentido estricto y la aparición de disciplinas de horizontes amplios, casi inabarcables, como la semiótica, sino también por la presión de necesidades concretas surgidas por los importantes avances tecnológicos que han provocado en este siglo un [322] cambio fundamental en la sociedad y en nuestra manera de ver y abordar la rica y esquivada realidad que nos rodea. En este sentido, Zunzunegui (1992: 11) ha puntualizado que

«la problemática teórica, el debate en torno a los lenguajes (audio)visuales no puede entenderse sino a condición de ver en aquella el lugar de cruce de una evolución histórica y un desarrollo técnico»

Es el caso del concepto mismo de imagen, que ha pasado de considerarse como imagen mental, en el sentido de la psicología cognitiva, a imagen «material», construida sobre significantes distintos según los casos (escultura, pintura, cine, etc.). Y es que, bajo una perspectiva semiótica, la imagen deja de ser considerada como símbolo de contenidos mentales para pasar a considerar que ante todo significa información, esto es, como señala, Rey (1992: 24):

«La concepción semiótica ha llevado a cabo una segunda rehabilitación de la imagen. Si los motivacionistas la despojaron de

su simple función atractiva, los semióticos a su vez la desposeyeron de toda referencia psicológica y la entendieron como ente autónomo capaz de significar por sí mismo. Igualmente estimaron que un anuncio publicitario es una comunicación mixta en la que tanta importancia tiene el texto como la imagen revelando así una dimensión de la imagen hasta entonces desconocida: su capacidad de transmitir información»

La imagen ha sido abordada de formas distintas a lo largo del tiempo y, como señala Gauthier (1986: 16), no ha sido objeto de una ciencia que le sea propia desde el Renacimiento, hecho con indudables motivaciones históricas e ideológicas, puesto que, como demuestra este autor en el estudio que realiza de distintos elementos constitutivos de la imagen, su entendimiento ha estado marcado por concretos intereses estéticos e ideológicos. Es el caso, entre otros, de la perspectiva lineal, que en Europa Occidental -frente a Oriente- se impone como forma determinada de la profundidad realista a la par que triunfaba el espíritu racionalista y científico y en el momento histórico en que el feudalismo era sustituido por el capitalismo (Gauthier, 1986: cap. II). Y es que, como pone de manifiesto este autor, la imagen occidental es un sistema cerrado, convencional, que simula el mundo, hecho que contradice las más fundadas teorías que se han producido al respecto, ya que las imágenes no reproducen ni sustituyen la realidad, sino que dan una serie de elementos para que el receptor pueda llevar a cabo su [323] particular interpretación de tal realidad. La pretensión de «realismo» hay que situarla en un momento de ascenso de la burguesía apasionada por unos éxitos científicos que iban íntimamente unidos a su triunfo. O sea, que «por poco que se examine con atención las relaciones de la imagen con lo real, cualquiera que sea el lado por el que se examine el problema, resulta que la imagen remite ante todo a sí misma. Esto no quiere decir que nada tenga que ver con lo real (...) sino, al menos, que mantiene relaciones ambiguas con lo real percibido que la teoría ha situado, de modo abrumador, en el centro de sus preocupaciones, con el éxito que se le conoce» (Gauthier, 1986: 60).

Tal cuestionamiento, bastante generalizado en la actualidad en los estudios sobre la imagen, es uno de los síntomas más significativos de la crisis del concepto de iconismo, que veremos más adelante.

2.0. Aludir, aunque sea brevemente, a algunos de los problemas más destacados que se están dando en torno al mundo de lo audiovisual, nos ha parecido absolutamente necesario para poder tratar algunas de las cuestiones que se están debatiendo en la retórica audiovisual. En los años sesenta se empezó a llamar la atención sobre la retórica de la publicidad sobre todo, hecho motivado por la extensión y cercanía de tal manifestación audiovisual, a la vez que por su marcada y clara intencionalidad persuasiva. En la actualidad disponemos de no pocos estudios que se sitúan en el mismo campo, aunque presenten diferencias de mayor o menor magnitud, dependiendo de los casos; este campo no es otro que el de la retórica de la publicidad, la semiótica de la publicidad,

etc. En estos casos, y en otros que se centran en el cine, la televisión, etc., la cuestión nodal es la misma: el reto que actualmente supone la imagen tanto para receptores críticos como para receptores de a pie, reto que conlleva la necesidad de establecer una serie de parámetros que hagan posible la lectura de la imagen y que terminen, en consecuencia, con la mera recepción pasiva, acrítica y equívocamente significativa en más de una ocasión. Tal reto tiene un enorme interés a todos los niveles, pero en la enseñanza parece cobrar una consideración especial ante la acuciante necesidad de mostrar a alumnos de distintos niveles una forma operativa de llegar a aprehender el significado de manifestaciones audiovisuales que les llegan constantemente por las vías más diversas, pero sobre todo de forma abundante, variada y con más frecuencia que el tradicional discurso literario. [324]

En este deseo de llegar a establecer formas pertinentes de leer la imagen, la retórica ha pasado a ocupar un lugar destacado, aunque más importante en unas manifestaciones (la publicidad, por ejemplo) que en otras, como se ha dicho ya. Roland Barthes fue el autor pionero en este campo, que pronto vio cómo sus propuestas eran seguidas por Jacques Durand y Georges Péninou, sobre todo. En los tres casos se trata de estudios que presentan una fuerte dependencia de la lingüística. Al margen ya de esta disciplina surgen numerosos ensayos que, si bien carecen de unanimidad, han ido mostrando propuestas diversas; es el caso de autores tan variados como Umberto Eco, Alberto Farassimo, Jean Marie Floch y otros (Pérez Tornero, 1982: 119 y ss.; Rey, 1992: 27 y ss.). Aquí nos vamos a ocupar de dos autores cuyas teorías encierran no poco interés en el actual panorama de los estudios culturoológicos y retóricos: Iuri M. Lotman y Jean-Marie Klinkenberg.

2.1. Como todo el mundo sabe, I. Lotman es el maestro de la escuela semiótica de Tartu-Moscú, en la que hay que situar el nacimiento de la llamada semiótica de la cultura. Dentro de este ámbito teórico, la retórica ocupa su propio lugar, si bien es cierto que Lotman sólo ha dedicado, de forma sistemática y exclusiva, un ensayo tardío a la vieja disciplina. Se trata de «La retórica» (1981), estudio en el que el teórico intenta explicar y ubicar la antigua disciplina en la nueva realidad generada por la recuperación que de ella se ha producido en el siglo XX y los cambios operados en la misma época en torno a diversos paradigmas teóricos.

En cualquier caso, la presencia de la lingüística en este campo no es desconocida ni negada por Lotman, que da cuenta de ella fielmente, sobre todo de dos concepciones lingüísticas de la retórica que se han producido en el siglo XX: se trata, en primer lugar, de una acepción lingüística a secas, en la que se consideran las reglas de construcción del discurso por encima del nivel de la frase; y, en segundo lugar, la concepción según la cual la retórica se entendería como «semántica poética» y estudiaría los tipos traslaticios, esto es, las figuras. Una tercera acepción, aunque conectada con la lingüística en tanto que «poética del texto», apunta ya en una dirección amplia, pues contempla el estudio de las relaciones intertextuales y el funcionamiento social de textos como formaciones semióticas unitarias.

Esta triple concepción de la retórica, al igual que otras muchas

teorías de Lotman, parte de presupuestos lingüísticos para situarse en un nivel semiótico en el que los condicionamientos culturales cobran una importancia notable. Se trata, como hemos estudiado en otro lugar [325] (Pulido Tirado, 1995), de una posición teórica que, sin romper con la lingüística de los estudios estructurales y semióticos en su primera época, avanza notablemente hacia una posición distinta. Muestra de ello es que, al señalar los dos enfoques posibles que se pueden adoptar ante la gramática del texto, esto es, primero, la estructura retórica se deriva automáticamente de leyes del lenguaje y representa la realización de éstas en el nivel de la construcción de textos unitarios, y, segundo, entre la unidad lingüística y la unidad retórica del texto no existe una diferencia esencial, este autor se inclina por la segunda. Tal preferencia conlleva la idea básica de que

«La estructura retórica se introduce en el texto verbal desde afuera, siendo una ordenación complementaria de éste» (Lotman, 1981: 39).

Al ser ajena a los principios estructurales del texto, la retórica es percibida subjetivamente y desempeña un papel fundamental en la definición de textos, ya que la introducción, por ejemplo, de un fragmento de texto no artístico en otro artístico es reconocida como introducción extraña en el segundo texto, lo que conlleva una carga retórica en tanto que toda retórica es percibida como una estructura extraña. Y es que todo texto artístico se presenta ante nuestra conciencia como texto retóricamente organizado que, como tal, presenta una alta retoricidad en los elementos que nos indican que nos hallamos, precisamente, ante un texto.

Por otra parte, los vínculos estructurales del texto reducen la independencia de las unidades que lo constituyen y aumentan la cohesión del texto hasta el punto de poder afirmar que

«el texto aspira a convertirse en una 'gran palabra' separada con un sólo significado general» (Lotman, 1981: 37).

palabra secundaria en el texto artístico -recordemos que para Lotman existe un sistema primario y un sistema modalizante secundario: el arte en general-, que, para el teórico eslavo, es siempre un tropo, con lo que el discurso artístico pasa a tener un elevado número de dimensiones que hacen imposible una relación o traducción unívoca, siendo posibles únicamente la equivalencia convencional y algunos tipos de analogía. Es lo que sucede en las relaciones retóricas, que pueden [326] detectarse también en el estudio de la cultura actuando de forma similar, puesto que en las culturas orientadas a la organización retórica cada eslabón de la jerarquía creciente en la organización semiótica produce un aumento numérico de las dimensiones del espacio estructural de sentido, de tal forma que cada eslabón de la jerarquía no se puede expresar con los medios precedentes ya que sólo representa una imagen o presencia incompleta del mundo. La organización retórica estaría en la base de la cultura como tal y convertiría cada nuevo escalón en un misterio para los inferiores, por lo que

«en la retórica (como, por otra parte, en la lógica) se

refleja el principio universal tanto de la conciencia individual como de la colectiva (la cultura)» (Lotman, 1981: 38).

Pero, antes de buscar la explicación a la universalidad atribuida a la retórica, conviene que nos detengamos en otros aspectos de la cultura que se encuentran íntimamente relacionados con la retórica. En principio, destaca el hecho de que Lotman considere como uno de los universales de la cultura humana la oposición «retorismo/antirretorismo», ya que la retórica puede entrar a formar parte de la tradición y, por tanto, de las expectativas de los lectores, pasando en tal caso el tropo en cuestión a depositarse en el lenguaje común y a dejar de ser percibido activamente como retórico. Un ejemplo de tal hecho sería el antirretoricismo del cine neorrealista, que surgiría por oposición a la retórica desgastada de las grandes epopeyas cinematográficas seudohistóricas y las comedias del gran mundo, y, en sentido contrario, el barroco de las obras de Fellini, que tendería a una rehabilitación retórica.

La retórica, pues, tiene un carácter general que, en una determinada sociedad, afecta a todas las manifestaciones culturales, ya sean literarias o no literarias, ya sean científicas o no.

Pero la cultura desempeña una destacada función en relación con esta disciplina: determinar las relaciones de analogía o equivalencia que se producen en algún grupo de textos o de situaciones comunicativas. Esta afirmación parece obvia, pero no por ello es menos importante, ya que nunca está de más señalar el carácter no esencial, no ahistórico ni eterno, de las distintas manifestaciones culturales humanas, las cuales sólo se explican por su concreta ubicación dentro de un momento histórico determinado que las condiciona de múltiples formas. Si en el campo literario tal hecho es hoy innegable, en el terreno [327] de lo audiovisual tampoco ha sido ignorado. Por ello, no puede sorprender que Vilches (19925: 10) afirme que

«Las imágenes en la comunicación de masas se transmiten en forma de textos culturales que contienen un mundo real o posible, incluyendo la propia imagen del espectador. Los textos le revelan al lector su propia imagen»

Más allá de la simple consideración cultural de la retórica y de la imagen, no podemos dejar de mencionar aquí, aunque sea de pasada, el estudio semiótico de la ideología que propone Umberto Eco, ya que la ideología está inextricablemente unida a distintas manifestaciones audiovisuales que genera nuestra sociedad. Para Eco, cuando se oculta la parcialidad dentro de un discurso determinado, se pasa de la persuasión al fraude, a una posición ideológica. La ideología, en tanto que visión parcial e inconexa del mundo que ignora las múltiples interconexiones del universo semántico, oculta también. Según esta teoría, las razones prácticas por las que algunos signos se han producido junto a sus interpretaciones ya que el olvido produce falsa conciencia. Por tanto

«Una teoría de los signos (que parecía tan independiente de los estados del mundo, dispuesta siempre a nombrarlos y mediante signos exclusivamente) demuestra en este punto su poder práctico heurístico: al mostrar las conexiones secretas y ocultas en un

sistema cultural determinado, revela las formas en que un trabajo de producción de signos puede respetar o traicionar la complejidad de ese retículo semántico al adecuarlo al (o separarlo del) trabajo humano de transformación de los actos del mundo» (Eco, 1977: 415-416).

En definitiva, lo que U. Eco hace es llamar la atención desde su peculiar perspectiva semiótica sobre un hecho que no sólo tratan los estudiosos de las manifestaciones audiovisuales, sino que en más de una ocasión se convierte en la razón de ser de estudios que pretenden establecer rigurosamente el impacto social de tales manifestaciones y, debido precisamente a la existencia de una influencia y una extensión que van aumentando cada día, establecer una teoría crítica (ya sea sociológica, marxista, semiótica, etc.) que nos muestre con la mayor nitidez posible la manipulación o tergiversación que de la realidad producen distintos discursos audiovisuales, los cuales tienen cada vez una presencia mayor en nuestras vidas. [328]

Volviendo a Lotman, queda pendiente la explicación que ofrece el teórico de la universalidad retórica. La explicación está, sin duda, emparentada con la teoría que diera Jakobson (1956) de la metáfora y la metonimia basándose en postulados saussureanos y relacionando los procedimientos en cuestión con la afasia. En este segundo sentido, el teórico de Tartu indaga en el cerebro humano para intentar establecer la razón de algunos de sus asertos. El punto de partida es el siguiente:

«Las investigaciones de lo específico del funcionamiento de los grandes hemisferios del cerebro humano revelan una profunda analogía con el dispositivo de la cultura como intelecto colectivo: en ambos casos descubrimos la presencia de, como mínimo, dos modos esencialmente distintos de reflejar el mundo y de elaborar nueva información con los posteriores complejos mecanismos de intercambio de textos entre esos sistemas. En los dos casos observamos, en líneas generales, una estructura análoga: diríase que en los marcos de la conciencia están presentes dos conciencias» (Lotman, 1981: 23).

Éstas serían, primero, la que opera sobre un sistema discreto de codificación y forma textos que se constituyen como cadenas lineales de segmentos unidos; en este caso, el portador fundamental del significado es el segmento o signo y el texto o cadena de segmentos es secundario en tanto que su significado deriva del significado de los signos. Segundo, el texto es primario, no es discreto por naturaleza, sino continuo. Por tanto, los marcos de la conciencia individual y colectiva encerrarían dos tipos de generadores de textos: uno basado en el mecanismo de la discreción y otro, que sería continuo. Entre ambos existiría un constante intercambio de textos y de mensajes realizado en forma de traducción semántica. Sin embargo, la yuxtaposición de textos discretos y no discretos es, en principio, imposible, aunque se produce. Y las consecuencias de esta aproximación es la imposibilidad de traducir que se sustituye por una equivalencia aproximativa, la cual estaría condicionada por un determinado contexto psicosocial y semiótico común a ambos



sistemas. En estos casos surge el tropo semántico como consecuencia de un acercamiento irregular entre sistemas que produce nuevos vínculos de sentido. De esto se deduce que

«En este respecto los tropos no son ornamento externo, cierto género de aplicación que se pone sobre el pensamiento desde afuera: ellos constituyen la esencia del pensamiento creador, y su esfera se extiende incluso más allá del arte: pertenece a la creación en general» (Lotman, 1981: 24). [329]

La fundamentación «biológica» de la retórica, debidamente desarrollada y probada, podría producir una auténtica revolución en nuestra concepción de esta disciplina, pues, sin duda, obligaría a revisar la mayor parte de las ideas que se han producido en torno a ella y han determinado su suerte a lo largo de varios siglos. En lo que se refiere al ámbito audiovisual, no tratado de forma específica por Lotman, habría que reconocer que existe una analogía con lo literario, sólo que dicha analogía no estaría ya basada en una disciplina externa como la lingüística, sino en determinados mecanismos que caracterizan y rigen el cerebro humano. Tras cimentar este punto inicial, el estudioso tendría que abordar otras cuestiones fundamentales, si bien desde otra perspectiva, como son los condicionamientos de las distintas manifestaciones retóricas, sus características concretas, sus respectivos soportes, etc., factores todos estos importantes para fundamentar una retórica (audio)visual con objeto propio y características definidas.

2.2. Esto es lo que pretende, desde otra posición retórica, Jean-Marie Klinkenberg, miembro del grupo de Lieja que, desde los años sesenta, viene realizando aportaciones diversas en el campo de la retórica.

En 1983 Klinkenberg se planteaba ya abiertamente el tema que nos ocupa en un trabajo lleno de sugerencias, «El signo icónico. La retórica icónica. Propositiones», que no es la primera manifestación importante del grupo sobre la retórica (audio)visual, pues en 1979 ya habían publicado *Trois fragments d'une rhétorique de l'image*, y, en 1980, *Plan d'une rhétorique de l'image*. El profesor de Lieja no duda en apostar por la posibilidad de constituir una retórica general argumentando que, si existe una retórica lingüística que se puede definir de forma general como el estudio de los empleos del lenguaje en que la función comunicativa no es primaria, y si existen leyes generales de la significación y de la comunicación, se puede afirmar que existe una retórica general que puede dar cuenta de todos los fenómenos que se producen en todos los campos semióticos. Dentro de esta retórica habría que situar la retórica de lo visual o retórica icónica, de casi nulo desarrollo, como reconoce el profesor de Lieja. Los problemas con los que se enfrenta la constitución de esta retórica son, por un lado, el excesivo apego de la semiótica visual a la crítica del arte que produce un apego constante a enunciados particulares por individualizados y, por otro, al «imperialismo lingüístico» que ejerce, a su criterio, una influencia negativa, pues, si se produce tanto una aceptación de tal imperialismo como su rechazo, los resultados son negativos, ya que en [330] el último caso se rechazan también otras disciplinas como la óptica, la fisiología o la psicología de

la recepción, las cuales pueden contribuir positivamente a la constitución de una retórica visual.

Klinkenberg parte del concepto de icono, que no cuestiona, y que define como relación triple entre significante icónico, tipo y referente. Esto le permite distinguir en el signo visual global, considerado como realidad empírica, dos conceptos teóricos: el signo icónico y el signo plástico. Las definiciones son las que siguen:

«Entenderemos por signo icónico el signo analógico, que se refleja miméticamente a un objeto de la realidad, y por signo plástico el sistema de las formas y de los colores independientemente del mimetismo» (Klinkenberg, 1985: 13).

Esta distinción le permite realizar, a su vez, otra en el seno de la semiótica, puesto que, a su juicio, existirían dos retóricas distintas. Si en principio hay que distinguir entre una retórica del signo icónico y una retórica del signo plástico, la retórica icónica se dividiría, a su vez, en, primero, una retórica del reconocimiento o retórica tipológica, y, segundo, en una retórica de la transformación o retórica transformativa. La primera se basaría en la consideración de la retórica como todo estímulo visual que puede referirse a un tipo, pero que no se conforma a ese tipo; la segunda procedería de la multiplicidad y variabilidad de las reglas de transformación en un mismo enunciado.

Tras esta definición y clasificación queda pendiente la clasificación de las figuras que Klinkenberg, de acuerdo con su concepto de semiótica icónica, ofrece en un trabajo posterior, de 1988, «Fundamentos de una retórica visual» (1990), en el que, desde una perspectiva reductora, entiende que

«la retórica es una transformación reglada de los elementos de un enunciado, transformación que obliga al receptor a sobreponer dialécticamente al grado percibido un grado concebido» (Klinkenberg, 1985: 43).

De aquí que la operación retórica se considere constituida por tres fases: la producción del desvío, la identificación del desvío y la reevaluación del desvío o estudio de la relación entre el grado percibido y el grado concebido, siendo las dos últimas de gran importancia para la clasificación de figuras en la retórica visual que propone. [331]

Tras ofrecer estos fundamentos y poner de manifiesto la dificultad de establecer un «grado cero», Klinkenberg (1985: 48 y ss.) ofrece la prometida clasificación de las figuras icónicas, clasificación enormemente coherente en relación a los fundamentos teóricos que la sustentan, pero cuestionable en la medida en que tales fundamentos pueden ser cuestionados a su vez. En cualquier caso, no puede negarse que la taxonomía que ofrece este autor supone un avance notable en relación a otras anteriores, como la de Durand o Péninou, quienes recogen algunas propuestas realizadas por Roland Barthes (1964) en tanto que se trata de un estudio de las figuras retóricas que se circunscribe al ámbito que le es propio, aunque no ignora algunas operaciones retóricas básicas y generales como la adjunción, la supresión, la sustitución y la permutación.

La propuesta de Klinkenberg supone, a nuestro juicio, un avance

importante en este campo. Sin embargo, hay dos elementos teóricos en su sistema que lo hacen cuestionable: el signo icónico y el controvertido «grado cero».

En lo que se refiere al primero, es conocido el cuestionamiento que de la iconicidad se está produciendo en la semiótica desde hace años, si bien es cierto que desde los orígenes mismos de la disciplina el concepto de icono ha ocupado un lugar importante en las distintas disquisiciones teóricas.

Podemos recordar que Ch. Morris atribuía a los objetos icónicos las mismas propiedades que las del objeto al que aludían, las de su denotata; y Peirce afirmaba que un signo es icónico cuando puede representar un objeto por la semejanza (Vilches, 1992: 16 y ss.). Entre los muchos autores que han cuestionado esta categoría tenemos que destacar a U. Eco por la persistencia y claridad con que lo hace. En una obra madura como es el Tratado de semiótica general (1977: 287 y ss.) es sumamente explícito al respecto. Los iconos no son signos «motivados por», «semejantes a» ni «vinculados naturalmente» a su objeto, aunque reconoce que

«los signos icónicos no tienen las 'mismas' propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva 'semejante' a la que estimularía el objeto imitado. En este caso, lo que se trata de establecer es el cambio de los estímulos materiales, qué es lo que sigue invariable en el sistema de relaciones que constituye la Gestalt perceptiva» (Eco, 1977: 290).

Y es que, como ha señalado Vilches (1992: 22): [332]

«según Eco, representar icónicamente un objeto es transcribir según convenciones gráficas propiedades culturales de orden óptico y perceptivo, de orden ontológico (cualidades esenciales que se le atribuyen a los objetos) y de orden convencional, es decir, el modo acostumbrado de representar objetos».

De la posición de Eco se deduce claramente que los signos icónicos no pueden ser abordados como signos verbales, esto es, signos que se descomponen en unidades pertinentes, articulados, etc. -aunque pueden distinguirse unidades pertenecientes al ámbito espacio-temporal propio de la imagen-, por lo que, junto a la «falacia naturalista», parece que esta teoría termina finalmente con la dependencia de la lingüística. Sin embargo, hay que decir que esta posición teórica no le sigue, en el terreno práctico, un estudio de las figuras retóricas (audio) visuales tan innovador como pudiera pensarse, ya que Eco cuestiona el clásico concepto de icono, pero no la retórica clásica, que es la que convierte en modelo de una clasificación realizada tomando como punto de referencia la Retórica de Aristóteles y proponiendo establecer una correlación entre las manifestaciones retóricas visuales y verbales sin descartar que alguna de las últimas no se corresponda con alguna de las primeras; en tal caso, habría que determinar si existe un artificio visual nuevo y, si es así, ver si puede ser catalogado y comparado (Eco, 1972).

Klinkenberg no cuestiona el concepto de icono en el mismo sentido por considerar que entre los tres elementos que constituyen el signo icónico,

tipo, referente y significante, en el eje significante-tipo no existe ningún elemento material común con las cosas; sin embargo, no ocurre igual en el eje signo-referente. El profesor belga, al distinguir la existencia de estos dos ejes, señala la existencia de motivación en el aspecto del referente cuando se pueden aplicar transformaciones que permitan la sustitución del referente; y en el aspecto del tipo, cuando el significante resulta conforme al tipo. En cualquier caso, aunque el teórico reconozca que con la motivación muere el concepto de «representación», tal eliminación no se produce más que de forma parcial puesto que, aunque considere que es imposible hablar de representación como traducción visual del signo, afirma que la representación actúa siempre en el eje representante-significante, en tanto que representación implica singularización, y el referente puede ser no sólo un objeto real sino también, por ejemplo, una imagen mental.

El segundo concepto que señalábamos antes, el de la posible existencia de un «grado cero», es, sin duda, uno de los más controvertidos [333] no sólo en la retórica sino en la teoría literaria en general. No nos vamos a extender aquí en su crítica y en las múltiples implicaciones que su propia defensa o cuestionamiento han tenido a lo largo del tiempo, pues ello nos conduciría poco menos que a una revisión de buena parte del pensamiento literario tradicional. Baste decir que el uso de tal concepto a estas alturas es arriesgado, hecho que sin duda no ignora Klinkenberg, y más cuando la demostración de su existencia parece más que cuestionable.

En suma, y para terminar, no se puede decir que los discursos audiovisuales estén siendo ignorados frente al tradicional discurso literario, si bien es cierto que el último goza de mayor atención a nivel académico que los primeros. La imagen constituye el gran reto de nuestra época y ello no puede ignorarse. Los estudios de retórica (audio)visual han evolucionado desde una posición lingüística, y como tal, a nuestro juicio, errónea, hacia perspectivas semióticas que buscan hacer de la imagen un objeto de conocimiento con valor propio que permita constituir una vía de estudio fundamental y operante. Las perspectivas abiertas son variadas, y los casos de Lotman y Klinkenberg son una muestra de ello, pero falta una mínima coherencia de criterios que pueda hacer posible la constitución de un método sólido, constitución que no hay que descartar si consideramos que las vías abiertas serán desarrolladas en el futuro, y, teniendo en cuenta la comunidad de intereses, no se puede eliminar la posibilidad de que en un momento determinado se intente llevar a cabo una unificación de criterios epistemológicos, aunque, como estamos viendo en los estudios literarios contemporáneos, la pluralidad y la divergencia de opiniones encierran cierta riqueza y son difíciles -cuando no imposibles- de eliminar.

#### Referencias bibliográficas

BARTHES, ROLAND (1964). «Rhétorique de l'image». *Communications* 4: 40-51.

ECO, UMBERTO (1972). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_ (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 19915.

GHAUTIER, GUY (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.

- GRUPO (1979). Trois fragments d'une rhétorique de l'image. Universidad de Urbino. (Documents de travail, série F, n° 82-83)
- \_\_\_ (1980). «Plan d'une rhétorique de l'image». Kodikas-Code 3: 249-268. [334]
- JAKOBSON, ROMAN (1956). «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos». En Fundamentos del lenguaje, Jakobson, R. y Halle, M., 97-143. Madrid: Ayuso, 19732.
- KLINKENBERG, JEAN-MARIE (1985). «El signo icónico. La retórica icónica. Propositiones». En La crisis de la literariedad, M. Á. Garrido (ed.), 171-184. Madrid: Taurus, 1987.
- \_\_\_ (1990). «Fundamentos de una retórica visual». En Investigaciones semióticas III, Romera Castillo, J. - Yllera, A. (eds.), 39-57. (Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Sevilla, 5-7 dic. 1988.) Madrid: Visor, I, 1990.
- LOTMAN, IURI M. (1970). Estructura del texto artístico. Madrid: Istmo, 19822.
- \_\_\_ (1981). «La retórica». Escritos. Revista del Centro de Ciencia del Lenguaje (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) 9, enero-diciembre de 1993, 21-46.
- PÉREZ TORNERO, J. M. (1982). La semiótica de la publicidad. Análisis del lenguaje publicitario. Barcelona: Mitre.
- PULIDO TIRADO, GENERA (1995). «La semiótica de I. Lotman en el marco de la teoría de la literatura contemporánea». En Reunión Internacional in Memoriam Iuri M. Lotman (Granada, octubre, 1995), e. p.
- REY, JUAN (1992). La significación publicitaria. Sevilla: Alfar.
- VILCHES, LORENZO (19925). La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós Comunicación.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS (19922). Pensar la imagen. Madrid: Cátedra-Universidad del País Vasco.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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

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

