

La semiosfera

II

*Semiótica de la cultura, del texto,
de la conducta y del espacio*

Colección dirigida por:
Pedro Ruiz Torres, Sergio Sevilla y Jenaro Talens

Iuri M. Lotman

La semiosfera

II

Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio

Selección y traducción del ruso
por Desiderio Navarro

FRÓNESIS CÁTEDRA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

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

© Desiderio Navarro
Ediciones Cátedra, S. A., 1998
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 3.630-1998
I.S.B.N.: 84-376-1576-3
Printed in Spain
Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
Navalcarnero (Madrid)

II

Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio

Índice

Cerebro - texto - cultura - inteligencia artificial.....	5
El fenómeno de la cultura.....	15
Sobre los dos modelos de la comunicación en el sistema de la cultura.....	27
Un modelo dinámico del sistema semiótico.....	43
Algunas ideas sobre la tipología de las culturas.....	56
Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura.....	65
El problema de la «enseñanza de la cultura» como caracterización tipológica de la cultura.....	88
La semántica del número y el tipo de cultura.....	96
La cultura como sujeto y objeto para sí misma.....	100
La memoria de la cultura.....	108
El texto y la función [con A. M. Piatigorski].....	116
La lengua hablada en la perspectiva historicocultural.....	125
El origen del <i>sujet</i> a una luz tipológica.....	132
La biografía literaria en el contexto histórico-cultural (sobre la correlación tipológica entre el texto y la personalidad de la autor).....	152
Sobre la reducción y el desenvolvimiento de los sistemas sígnicos (Sobre el problema «freudismo y culturología semiótica»).....	165
La convencionalidad en el arte [con B. A. Uspenski].....	171
Clío en la encrucijada.....	175

Cerebro - texto - cultura - inteligencia artificial¹

Nos dicen: locos y fantaseadores,
Pero, escapando a una triste servidumbre,
Con los años el hábil cerebro de un pensador
Crearé artificialmente a un pensador.

Goethe, *Fausto*, Segunda parte²

1. Las cuestiones de la modernización de la inteligencia artificial se complican considerablemente a causa del estado de indefinición en que se encuentra el concepto mismo de «inteligencia». Aquí viene involuntariamente a la memoria un episodio relatado por Andrei Beliy. Su padre, el conocido matemático N. Y Bugáev, estaba una vez presidiendo

una sesión en la que se leía un informe sobre la inteligencia de los animales. Mi padre, el presidente, interrumpió al ponente preguntándole si sabía él qué era la inteligencia; resultó que el ponente no lo sabía; entonces mi padre comenzó a preguntar a los que estaban sentados en la primera fila:

—¿Y usted?

—¿Y usted?

Nadie lo sabía. Mi padre declaró: «En vista de que nadie sabe qué es la inteligencia, no podemos hablar sobre la inteligencia de los animales. Declaro clausurada la sesión»³.

La indefinición que reina hasta el presente en esta cuestión está ligada, en considerable medida, al hecho de que hasta ahora se suponía que el único objeto inteligente que nos es dado realmente es el mecanismo de la conciencia individual del hombre. Puesto que este objeto no se incorporaba a ninguna serie, permaneciendo como algo único, su estudio se

¹ «Mozg — tekst — kul'tura — iskusstvennyi intellekt», en *Semiotika i informatika*, vol. 17, Moscú, 1981, págs. 3-17. Reproducido en I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, Tallin, Aleksandra, 1992, t. I, págs. 25-33. La traducción de este artículo ha sido realizada conjuntamente con Rinaldo Acosta. [N. del T.]

² Traducción del original alemán al ruso: Borís Pastemak

³ Andrei Beliy, *Na rubezhe dvuj stoletii*, 2a. ed., Moscú-Leningrado, 1931, páginas 71 y ss.

dificultaba extraordinariamente: qué en él pertenece a la conciencia como tal, y qué se debe atribuir a una forma casual y particular de la misma —la conciencia humana—, era una cuestión que resultaba prácticamente imposible de dilucidar. La falta de claridad del concepto de partida —«inteligencia»—, acarrea una serie de consecuencias. En particular, queda abierta la cuestión de saber en qué medida, modelizando eslabones elementales del proceso intelectual aislados o formalizando aspectos de la conciencia lógica aislados, nos acercamos realmente a la construcción de una inteligencia autónoma artificial. Acumulando y combinando ladrillitos aislados (lo cual, desde luego, tiene en sí mismo, sin duda alguna, un valor científico), ¿obtendremos, al fin y al cabo, un «dispositivo pensante», o tan sólo aparecerá ante nosotros un apéndice perfeccionado de la inteligencia del hombre?

2. Al examinar los tipos de comunicación y de textos realmente dados en la cultura humana, podemos distinguir dos grupos de situaciones:

a) las situaciones en que el objetivo del acto comunicativo es transmitir una información constante. En estos casos el valor de todo el sistema está determinado por la medida en que el texto -sin pérdidas ni alteraciones- es transmitido del destinatario al destinatario. Por consiguiente, todo el sistema está orientado a la *comprensión* máxima y cualquier falta de coincidencia entre el código del hablante y el del oyente —fuente de una no comprensión— será considerada como una interferencia. El texto es, en este caso, una especie de portador pasivo del sentido colocado en él, que desempeña el papel de un peculiar embalaje, cuya función es hacer llegar, sin pérdidas ni modificaciones (toda modificación es una pérdida), cierto sentido, el cual se supone, en abstracto, que existe con anterioridad al texto. Desde el punto de vista estructural, el texto, en este aspecto, es una materialización del lenguaje: todo lo que es irrelevante para el lenguaje, es casual en el texto y no puede ser portador de sentido.

Los cambios que puede sufrir el texto en el proceso de comunicación se dividen, en estos casos, en regulares [*zakonomernye*] y no regulares. Los primeros se producen en correspondencia con algoritmos depositados en la estructura de la comunicación y poseen un carácter reversible. A partir de cualquier forma de transformación es posible obtener unívocamente el texto en su aspecto inicial. Los segundos —los errores— son parásitos de la comunicación y se los «suprime» como no estructurales. La estructura de partida del lenguaje actúa como un mecanismo de estabilidad que asegura al texto contra las alteraciones. A las transformaciones no regulares pertenecen no sólo todas las especies de ruido, sino también todos los tipos de no comprensión. La variabilidad individual de los dispositivos codificadores —que dificulta la plena coincidencia de la comprensión— también es considerada como una vulgar interferencia, para cuya supresión deben movilizarse los mecanismos de la estabilidad lingüística.

El tipo ideal de tal comunicación es el trato con ayuda de metalenguajes o el empleo de lenguajes artificiales; y el texto ideal, desde este punto de vista, será un texto en un metalenguaje o un lenguaje artificial. Todos los demás textos (textos en lenguas naturales y, particularmente, en los lenguajes del arte) aparecerán, en este aspecto, como «ineficaces»;

b) las situaciones en que el objetivo del acto comunicativo es producir una nueva información. Aquí el valor del sistema es determinado por un cambio no trivial del significado en el proceso del movimiento del texto del emisor al receptor. Llamamos no trivial al cambio de significado que no es unívocamente predecible y que no está dado por

un determinado algoritmo de transformación del texto. Al texto obtenido como resultado de tal cambio, lo llamaremos *nuevo*. La posibilidad de formar nuevos textos es determinada tanto por casualidades y errores (cfr. la afirmación de E. T. A. Hoffmann, en la introducción a *El gato Murr*, de que las nuevas ideas surgen como resultado de las erratas, o la conocida escena de *Anna Karénina*, de León Tolstoi, en la que el daño sufrido por un cartón que los niños han manchado con una vela, ayuda al pintor a encontrar la pose, tan infructuosamente buscada por él, de la figura en un cuadro), como por la diferencia y la intraducibilidad existente entre el código del texto inicial y el del texto en dirección al cual se realiza la recodificación. Si no hay una correspondencia unívoca entre el código del texto inicial y el código de la traducción (y sin eso no es posible en general la traducción), el texto que surge como resultado de tal transformación será predecible en determinados aspectos, pero, a la vez, será impredecible. Los códigos no se presentarán aquí como sistemas rígidos, sino como jerarquías complejas, con la particularidad de que determinados niveles de los mismos deben ser comunes y formar conjuntos que se intersecan, pero en otros niveles aumenta la gama de la intraducibilidad, de las diversas convenciones con distinto grado de convencionalidad. Esto excluye la posibilidad de obtener el texto inicial al realizar una traducción inversa, lo cual constituye precisamente el mecanismo de surgimiento de nuevos textos.

No es difícil advertir que los conceptos mismos de comunicación y texto tienen un contenido diferente en esas dos situaciones. En la primera, la comunicación es concebida como un sistema monolingüe (de un solo canal), y el texto, como la materialización de *un solo* lenguaje. En la segunda situación, la condición mínima consiste en la presencia de dos lenguajes, lo suficientemente cercanos como para que la traducción sea posible, y tan distantes como para que ésta no resulte trivial; y el texto es una formación multilingüe codificada muchas veces, que dentro de los marcos de cualquiera de los lenguajes tomados por separado se revela sólo parcialmente. El texto, en el sentido que se le da en las situaciones *b*, es más rico y complejo que cualquiera de los lenguajes, puesto que representa un dispositivo en el que los lenguajes chocan y se yuxtaponen.

3. El texto, en esta segunda acepción, posee heterogeneidad semiótica y, como consecuencia de ello, la capacidad de generar nuevos mensajes. Su papel se distingue por el carácter activo: él siempre «sabe más» que el mensaje inicial.

En las situaciones *a* el proceso informacional se concibe según el siguiente esquema: cierto «sentido» es codificado mediante un determinado sistema lingüístico y adquiere existencia material en forma de texto. El texto es transmitido al destinatario, que lo descodifica según el mismo sistema y obtiene el sentido inicial. En el caso *b* el esquema adquiere otro aspecto. La forma más sencilla es la siguiente: en la cadena comunicacional es introducido el texto T_1 o sea un texto del tipo más sencillo. Dicho texto ingresa en el bloque de traducción no trivial (BTN), donde se transforma en T_1' . El BTN representa un dispositivo bilingüe, con reglas no rígidas de equivalencias entre los lenguajes. Uno de los BTN que nos es dado realmente es el texto T_2 , o sea, el texto en el significado *b*. Como un ejemplo de T_2 podemos mencionar el texto artístico: un dispositivo multilingüe con relaciones complejas y no triviales entre los subtextos (entre los aspectos estructurales que se destacan sobre el fondo de alguno de los lenguajes). Arrancado de los nexos comunicacionales T_2 «no funciona». Pero basta con insertarlo en una estructura comunicacional y empezar a dejar pasar mensajes externos a través de él, para que empiece a funcionar como un generador de nuevos mensajes y textos. Basta con sacar del estante a

Hamlet, leerlo o ponerlo en escena, poniendo en contacto con él a un lector o a un espectador, para que comience a funcionar como un generador de mensajes *nuevos*, tanto para el autor como para el auditorio y para sí mismo. Esta última cualidad es hasta tal punto importante, por una parte, y sorprendente, por otra, que vale la pena meditar sobre ella.

Un efecto parcial de la diferencia entre T_1 , y T_2 es que para este último la distinción de lo sistémico y lo extrasistémico adquiere un carácter puramente relativo. Es más: T_2 actúa no sólo como un generador de textos, sino también, al convertir los rasgos individuales de su propio texto en una nueva reserva de poliglotismo, como un generador de lenguajes. Mientras que en la situación *a* el lenguaje genera al texto, en la situación *b* el texto puede generar nuevos lenguajes. En la historia real de la cultura nos encontramos en más de una ocasión con casos en que la aparición del texto precede a la aparición del lenguaje y estimula a esta última.

4. Se ha de señalar que el texto del tipo T_2 muestra rasgos de un dispositivo inteligente: posee una memoria en la que puede reunir sus significados precedentes, y, al mismo tiempo, manifiesta la capacidad de crear nuevos mensajes no triviales al incorporarse a la cadena comunicacional. Si se adopta la definición del alma racional que dio Heráclito de Éfeso: «A la psique le es inherente el logos que crece por sí mismo», entonces puede considerarse a T_2 como uno de los objetos poseedores de esa propiedad.

La cuestión de la «memoria del texto», a pesar de su extraordinaria complejidad, ya está en cierta fase de estudio —si bien todavía inicial— (cfr. el concepto de «memoria del género», introducido por Mijaíl Bajtín). Más inesperada puede parecer la idea del texto como dispositivo pensante. Aquí la objeción fundamental podría ser el señalamiento de que el texto por sí mismo, tomado aisladamente, no produce nuevos mensajes, y que para ello se debe hacer pasar algún otro texto a través de él, lo cual ocurre en la práctica cuando al texto se le «conecta» un lector que conserva en la memoria algunos mensajes anteriores.

No es difícil rebatir esa objeción. El «logos que crece por sí mismo» no presupone el aislamiento, sino que lo excluye. El dispositivo pensante no puede trabajar aislado. Esto es corroborado tanto por la «inteligencia natural» individual (en un significado paralelo al de «lengua natural»), como por la inteligencia colectiva secundaria de la cultura. Todos los casos que la ciencia conoce de niños que han crecido en completo aislamiento de la colectividad humana y de textos humanos provenientes del exterior, llevan a la convicción de que en esos casos una máquina de pensamiento en perfecto estado desde el punto de vista fisiológico se quedó sin haber sido puesta en marcha. El papel de mecanismo de arranque lo desempeña el texto proveniente del exterior, que pone en movimiento a la conciencia individual. En este sentido la paradoja de que «una conciencia debe estar precedida por una conciencia», suena a verdad trivial. Esta cuestión, en realidad, ya fue discutida detalladamente en la disputa entre la señora Prostakova y su siervo, el sastre Trishka:

Sra. *Prostakova*: ... Un sastre aprende de otro, éste, de un tercero; pero el primer sastre, ¿de quién aprendió? Contéstame, bestia.

Trishka: Pues, el primer sastre, puede que cosiera peor que yo inclusive⁴.

⁴ D. I. Fonvizin, *Sobranie sochinenii v 2-j tomaj*. Moscú-Leningrado, 1959, pág. 108.

O sea: el «primer sastre» no era todavía un sastre. Para que surgiera un «sastre», era necesario que ya antes de él hubiera uno. Se presenta aquí una alternativa entre las menudas acumulaciones cuantitativas, cuyo carácter, en el proceso de génesis de la conciencia, sigue estando bastante oscuro para nosotros, y la rápida reacción en cadena del desarrollo intelectual, generada por la introducción de un texto desde el exterior. Los tempos de lo primero y lo segundo son incomparables entre sí. Pero es importante señalar otra cosa: para que aparezca la posibilidad de introducir desde el exterior un texto en un sistema que por su estructura inmanente puede ser pensante, son necesarias, como mínimo, dos condiciones. En primer lugar, dicho texto debe existir, y, en segundo, el sistema debe ser capaz de reconocer qué clase de texto es éste, o sea: entre el sistema y los irritantes provenientes del exterior debe crearse una *situación semiótica*, lo cual supone una explosiva transición del estado de Naturaleza al estado de Cultura. La idea de que una máquina que es perfeccionada gradualmente comenzará «de repente» a pensar por sí misma, es tan ilusoria como la idea contraria, según la cual un texto introducido desde el exterior en un dispositivo pasivo, generará el fenómeno del pensamiento. El pensamiento es un acto de intercambio y, por consiguiente, supone una actividad bilateral. El texto introducido desde el exterior, estimula, «conecta» la conciencia. Pero, para que esta «conexión» se produzca, el dispositivo que es conectado debe tener fijada en su memoria una experiencia semiótica, es decir, ese acto no puede ser «el primero». Al modelo «estado estático—puesta en marcha—acción» se contrapone el modelo del intercambio circular, mutuamente estimulante. En una colectividad humana real esto es garantizado por la desigualdad intelectual, física y emocional de sus miembros. No son los «logros» absolutos, sino el grado de distancia entre los polos lo que garantiza la dinámica intelectual. Este fenómeno halla confirmación también en el nivel de la conciencia colectiva. La paradoja antes formulada podría parafrasearse aquí de esta manera: «Una civilización desarrollada debe estar precedida por una civilización desarrollada.» Cada vez que los arqueólogos descubren la «primera» y «más antigua» civilización, al cabo de cierto tiempo les toca convencerse de que la precedió (frecuentemente en sentido recto: situándose debajo de ella en capas más antiguas de las excavaciones) una civilización aún más temprana, pero también a veces hasta más desarrollada. La transición de las culturas arcaicas primitivas, que se hallaban en un multiseccular estado de equilibrio, a las dinámicas civilizaciones generadoras de textos, tampoco permite descubrir la fluidez y los eslabones intermedios.

5. Apoyándonos en lo antes expuesto, podemos distinguir, como mínimo, tres clases de objetos inteligentes: la conciencia natural del hombre (de una unidad humana aislada), el texto (en la segunda aceptación) y la cultura como inteligencia colectiva⁵.

Es posible establecer una similitud estructural y funcional entre todos esos objetos. Desde el punto de vista estructural, todos se caracterizarán por la heterogeneidad semiótica. Los hemisferios derecho e izquierdo del cerebro del hombre, los subtextos heterolingües del texto, el políglotismo esencial de la cultura (el modelo mínimo es el bilingüismo) forman un modelo invariante único: el dispositivo inteligente consta de dos (o más) estructuras integradas que modelizan de maneras esencialmente distintas la realidad exterior. Desde el punto de vista evolutivo, este fenómeno puede ser concebido como un

⁵ I. M. Lotman, *Kul'tura kak kollektivnyi intellekt i problemy iskusstvennogo razuma*, Moscú, 1977; I. M. Lotman, «Fenomen kul'tury», en *Trudy po znakovym sistemam*, núm. 10, «Semiotika kul'tury», Uch. zapiski Tartuskogo gos. un-ta, vyp. 463, Tartu, 1978. [Véase en el presente volumen una traducción de este último artículo, bajo el título «El fenómeno de la cultura». *[N. del T.]*]

fenómeno que se desarrolla a partir del carácter par de los órganos de los sentidos. Aunque transforman de manera idéntica por su tipo las irritaciones externas, los órganos pares de los sentidos están separados en el espacio y «contemplan» el mundo desde distintos ángulos. Esto le confiere un carácter estereoscópico al cuadro que ellos crean. El siguiente paso desde el punto de vista estructural es el surgimiento de pares estructuralmente contrastantes: la visión de un objeto desde un punto de vista y su visión desde otro al mismo tiempo, se unen en un solo cuadro más fácilmente de lo que se integran las imágenes visual y auditiva del mundo. Pero, precisamente porque estas imágenes no son traducibles una a la otra racionalmente y su integración requiere de una tensión, las mismas representan una importante etapa en el camino hacia el surgimiento de la asimetría de los hemisferios cerebrales. También la estructura de otros sistemas de formación del sentido es análoga. La invariante de todos esos sistemas será la estructura bipolar, en uno de cuyos polos está situado el generador de textos no discretos, y en el otro, el de textos discretos. En la salida del sistema esos textos se Mezclan, formando un solo texto poseedor de muchos estratos con variados entrelazamientos internos de códigos recíprocamente intraducibles. Al hacer pasar algún texto a través de este sistema, obtendremos un impetuoso crecimiento de los sentidos por sí mismos. Si conectamos a este dispositivo un bloque de nuevos mensajes que en correspondencia con algunas reglas sean reconocidos como «adecuados», y un dispositivo que guarda en la memoria, llamado a conservar esos mensajes, obtendremos entonces una armazón invariante.

Una de las diferencias determinantes entre los dispositivos textogeneradores polares es la diferencia en los modos de aumentar el volumen del texto: el generador de textos discretos aumenta el texto según el principio de la agregación lineal de segmentos, y el generador de textos no discretos lo hace según el principio de la ampliación analógica (del tipo de los círculos en el agua o de las matrioshkas que se meten unas dentro de otras). Esta diferencia tendrá consecuencias fundamentales. La organización lineal del texto, con su «antes» y «después», engendra la concepción del tiempo lineal, la regla de la causalidad, el sentido enteros de cultura.

La idea de la semejanza está vinculada al tiempo cíclico y a las diversas formas del pensamiento analógico: desde las tesis místicas «el mundo está lleno de correspondencias» y «lo semejante se conoce por lo semejante», hasta los conceptos matemáticos del iso-, homo- y homeomorfismo. Desde esta posición, el pensamiento topológico aparece tan natural como el pensamiento histórico desde la posición precedente.

A pesar de la evidente intraducibilidad mutua de estas concepciones y tipos de textos, es en igual medida evidente que precisamente en la intersección de los mismos nace la conciencia creadora (o sea, la que crea nuevos textos).

6. La distinción de la invariante del «dispositivo pensante» permite plantear de una manera nueva la cuestión de la estructura de la inteligencia artificial. No debe tratarse de la modelización de tal o cual variedad de la actividad racional con carácter de átomo o de tal o cual acto particular que recuerda la conducta del hombre, sino de la modelización de la invariante intelectual como tal. En este caso, en la presente etapa de la ciencia la modelización de los eslabones «texto — cultura» cobra un significado especial, ya que, a diferencia del estudio del trabajo del cerebro humano, poseemos aquí un abundante material, magníficamente documentado, que permite penetrar en profundidades recónditas de la actividad intelectual que permanecen inaccesibles para los investigadores de la asimetría cerebral, los cuales por ahora trabajan todavía con un material experimental limitado.

En este sentido, la importancia científico-general de los conocimientos humanísticos aumenta bruscamente. La difundida idea de que las «personas serias» que se ocupan de los problemas de las ciencias exactas —y con mayor razón los que crean una nueva técnica—, pueden ser ignorantes crasos en las cuestiones de la modelización estructural de los objetos artísticos y culturales, amenaza con volverse un verdadero freno del progreso científico-técnico.

7. En la base del dispositivo pensante se halla una contradicción estructural: el dispositivo capaz de producir una nueva información debe ser único y doble al mismo tiempo. Esto significa que cada una de sus dos subestructuras binarias debe ser al mismo tiempo tanto un todo como una parte de un todo. El modelo ideal pasa a ser la trinidad, en la que cada todo es una parte de un todo de un orden más alto, y cada parte es un todo en un nivel más bajo. El crecimiento del mecanismo no se logra agregándole nuevos eslabones por un procedimiento de acumulación, sino —desde arriba— insertándolo en la unidad de los niveles superiores como una de sus partes, y —desde abajo— convirtiendo sus partes en estructuras inmanentes que funcionan con independencia en su propio nivel y que se descomponen, a su vez, en subestructuras organizadas inmanentemente y que funcionan con independencia. La capacidad de una parte de cualquier nivel para funcionar como un todo y de cualquier todo para funcionar como una parte, crea una alta concentración de información y reservas prácticamente inagotables para una nueva formación de sentido.

El hecho de que en cualquier nivel de la formación del sentido estén presentes como mínimo dos diferentes sistemas de codificación entre los que existe una relación de intraducibilidad, le confiere a la transformación del texto trasladado de un sistema a otro un carácter no enteramente predecible, y si el texto transformado deviene, para el sistema de nivel más alto, un programa de conducta, esta conducta adquiere un carácter no predecible automáticamente. Es importante señalar que, puesto que entre los códigos de los dos subsistemas no hay correspondencias recíprocamente unívocas, en el proceso de recodificación del texto no se forma una sola traducción, sino cierto repertorio de traducciones «correctas» (posibles), lo cual hace indispensable la existencia de un mecanismo de corrección. Puesto que el proceso de formación del sentido se efectúa en muchos niveles, también el mecanismo de corrección y elección de los textos necesarios posee un carácter multiescalonado.

El hecho de que un dispositivo de tal especie pueda generar nuevos textos y, además, su comportamiento no sea regulado mediante algoritmos automáticos, sino mediante la elección entre dos o más alternativas, o sea, el hecho de que dicho dispositivo es libre, lo hace racional. La racionalidad no consiste en que el dispositivo escoja soluciones «adecuadas», «buenas» o «morales», sino en el hecho de que escoge. Cuál de estas calificaciones resultará aplicable o inaplicable, depende de la perfección del mecanismo de corrección. Señalemos tan sólo que en toda su historia la humanidad todavía no ha podido regular satisfactoriamente ese mecanismo en el nivel de la inteligencia natural. Sin embargo, ni el tonto, ni el criminal, ni siquiera el loco, cuyas acciones no pueden ser declaradas adecuadas, buenas o morales, se convierten por eso en autómatas privados de inteligencia y conducta independientes. Podemos decir que el repertorio de soluciones alternativas en su conciencia es pobre o que la elección es incorrecta desde nuestro punto de vista. Pero no podemos dejar de ver la diferencia de su conducta respecto de la de un dispositivo automático, incapaz de desviarse del algoritmo de conducta que le fue asignado.

La diferencia entre los mecanismos de transformación del texto y los de la corrección ulterior, conviene describirla en los términos lingüísticos de «carácter correcto» [*pravil'nost'*] y «norma».

8. El grado de desautomatización del proceso de la conciencia, de la impredecibilidad del texto final, depende del alejamiento entre los códigos de las dos subestructuras alternativas y, por consiguiente, de la desautomatización del acto mismo de la traducción, de la posibilidad y el mayor número de transformaciones equivalentes y «correctas». Esto trae consigo procesos tales como la especialización de los códigos de los hemisferios derecho e izquierdo, la ampliación centrífuga y el alejamiento mutuo de los diferentes lenguajes de las artes y de otras subestructuras semióticas de la cultura o —en el nivel del texto— la creación, en la cultura del barroco o de la vanguardia, de híbridos incompatibles del tipo de la música de luz o la pintura de palabras.

Un caso límite de esa diferenciación es la formación, en un polo, de los códigos del lenguaje natural, y en el otro, de los sistemas codificadores no discretos. Se debe señalar que, aunque constantemente tropezamos con textos del tipo del sueño, el cine no basado en el montaje, ciertas variedades de las artes plásticas, el ballet o la pantomima, en los que la indudable signicidad de su naturaleza se combina con la dificultad para distinguir signos discretos, hasta el momento no disponemos de ninguna descripción satisfactoria de los sistemas semióticos no discretos. Sigue estando muy oscura para nosotros la actividad del hemisferio derecho del cerebro, aunque ahora ya no se puede dudar de su importancia.

Estas dificultades son provocadas en gran medida por el hecho de que cualquiera de los procedimientos de descripción de tal sistema hoy existentes está ligado a una reformulación del mismo mediante los recursos de un metalenguaje discreto, lo cual conduce a una transformación radical del propio objeto, que adquiere un carácter cuasiirracional. Las ideas según las cuales los textos discreto-verbales («sinistrohemisféricos») poseen un carácter racional e inteligible, mientras que los no discretos («dextrohemisféricos») tienen un carácter irracional, requieren una corrección. Cada uno de estos tipos de textos posee su propia gramática, o sea, es lógico y consecuente desde su propio punto de vista (desde luego, el carácter mismo de la lógica puede ser diferente). La irracionalidad surge al traducir los textos de un tipo al lenguaje del otro, ya que aquí desde el comienzo viene dada una situación de intraducibilidad. Cada uno de los tipos de texto es inmanentemente racional «para sí» e irracional desde la posición del otro tipo de textos. Pero, puesto que el metalenguaje de la ciencia (por lo menos en la tradición de la civilización europea) se da como principios los de la lengua natural y crece sobre la base de ésta, el propio estudio de los textos no discretos, diríase, presupone que se los mire «desde la otra orilla». Como resultado surge una aberración que presenta esos textos como ontológicamente irracionales.

9. Los metalenguajes pertenecen a la ciencia. Por consiguiente, si hablamos de una ciencia que adquiere conocimiento sobre la conciencia (= el texto, la cultura), el metalenguaje debe hallarse fuera de esos fenómenos. Sin embargo, los metalenguajes de la ciencia (al igual que la propia ciencia) sólo en parte se hallan *fuera de* esos objetos, pues en cierto sentido pertenecen a ellos y están situados *dentro de* ellos. Ya hemos mostrado que los objetos que nos interesan incluyen mecanismos que los separan en subestructuras y dificultan el trato entre ellos. Este proceso debe ser compensado por uno contrario: un mecanismo de integración que una lo separado en una unidad y que facilite el trato entre las partes. Mientras que en el primer caso la persona (sobre el contenido que le asignamos a

este concepto, véase *infra*) surge como resultado de la división de cierto todo en partes autónomas, en el segundo la conformación de la misma está vinculada a la fusión de unidades independientes en un todo de orden superior.

Los metalenguajes constituyen la condición indispensable del funcionamiento semiótico de los sistemas que nos interesan. Sólo con su ayuda los sistemas cobran conciencia de sí y se perciben como totalidades. Al trazar las fronteras del repertorio de los sistemas semióticos y de la conversión de éstos en un sistema único, la estructura metalingüística trabaja en dos direcciones. Por un lado, termina de organizar de una manera más rigurosa este heterogéneo mundo semiótico, en parte traduciéndolo a su propio lenguaje, y en parte excluyéndolo de sus límites. Precisamente en este proceso se forman la fisonomía «racional» de la cultura y la «anticultura» irracional que se le opone. Esta última es desplazada, la mayoría de las veces, a la reserva evolutiva del sistema, garantizando el dinamismo de éste. Por otro lado, ninguno de los textos que nos son realmente dados es el producto de un solo mecanismo generativo. Los textos que lo fueran serían inútiles como generadores de nuevos sentidos. Incluso los textos científicos, que deberían crearse dentro de los límites de los metalenguajes «puros», «se contaminan» con analogías, imágenes y otros préstamos de esferas semióticas distintas, ajenas a ellos. Y en lo que concierne a los demás textos, su heterogeneidad es evidente. Todos ellos son frutos de la creolización de lenguajes discretos, lenguajes no discretos y metalenguajes, sólo con determinado predominio en uno u otro sentido.

Citaremos un ejemplo: cuando la civilización «occidental» chocó con la «oriental» no como con algo culturalmente «inexistente», sino como con un *partenaire* incorporable de ahí en adelante a un todo bajo el nombre de «cultura mundial», la civilización, ante todo, reformuló los textos para ella inusitados con la ayuda de los metalenguajes de su propia filosofía o ciencia. Puesto que los textos no se traducían adecuadamente a este sistema, adquirieron un carácter irracional. Se formó el paradigma del Occidente racional y el Oriente irracional (entretanto, fueron retiradas de la tradición occidental y echadas al olvido las concepciones irracionales, y de la oriental, las tradiciones racionalistas, tan abundantes en ella). Al mismo tiempo, de la mezcla de esas tendencias culturales comenzaron a surgir textos heterogéneos que formaban cierto *continuum* cultural de muchos planos, capaz de generar textos nuevos desde el punto de vista de ambas tradiciones.

Otro ejemplo puede ser el sueño en su tratamiento freudiano: el investigador trabaja con reformulaciones verbales de los sueños, sin siquiera plantearse la cuestión de cuál es la medida en que su objeto se transforma en el proceso de dicho tratamiento. En este caso, cuanto más racional es el metalenguaje, tanto más irracional se vuelve el objeto que es reformulado con los recursos del mismo y que se halla en otras dimensiones culturales. No es asombroso que el sueño sea trasladado al otro lado de lo consciente. Entretanto, textos heterogéneos del tipo de lo fantástico verbal (especialmente en su variante gogoliano-bulgakoviana) o textos narrativos como los que hallamos en el cine contemporáneo, al tiempo que toman mucho en préstamo de la lógica del sueño, nos revelan a éste no como «inconsciente», sino como una forma muy importante de *otra conciencia*.

10. Puesto que es imposible una conciencia «sin *partenaire*», surge entonces de modo natural la interrogante acerca de la naturaleza de esa relación de *partenaires*. El *partenaire* puede hallarse en un nivel jerárquico distinto de aquel en que está el sujeto de la conciencia, o situarse en el mismo nivel. En el primer caso se trata, por lo regular, de un constructo semiótico-cultural: el *partenaire* en el diálogo se sitúa dentro de mi «yo», siendo

una parte de éste, o mi «yo» se incorpora al *partenaire* como una parte suya. El examen de estas colisiones nos apartaría de nuestro tema. Más importante es detenernos en el caso del trato en un mismo nivel. La necesidad de un «otro» es la necesidad de una originalidad propia, ya que el «otro» es necesario precisamente porque da un distinto modelo de la misma realidad, un distinto lenguaje de modelización y una distinta transformación del mismo texto. Por consiguiente, la individualización de los dispositivos codificadores entra en el mismo sistema de aumento de la diversidad interna, sin la cual el dispositivo no puede ser un dispositivo pensante. De esto se deriva que el fenómeno de la conciencia está ligado al factor de la individualización. Para que el sistema sea «inteligente», tiene que ser una individualidad y componerse de individualidades. Esta individualidad, consistente en la posesión de un repertorio de estructuras codificadoras y de una memoria, que, al tiempo que son comunes a otros dispositivos análogos (condición del trato), son individuales (condición que al mismo tiempo dificulta el trato y lo hace intelectualmente fructífero), es definida por nosotros como una persona semiótica. El propio dispositivo pensante debe ser una persona semiótica y necesita de otra persona semiótica.

Si definimos el dispositivo pensante como una máquina inteligente, el ideal de tal máquina será la obra artística consumada, que resuelve la paradójica tarea de unir la repetición y la irrepitibilidad. De hecho, la evolución de los organismos vivos hacia la conciencia puede ser descrita como una evolución tanto por la vía de la profundización de la considerable individualización de cada persona, como por la vía de su simultánea desindividualización como persona incorporada a estructuras suprapersonales.

11. De lo expresado se deriva que si el hombre logra crear un raciocinio artificial cabal, lo que menos nos interesaría es que ese raciocinio fuera una copia exacta del humano. La definición de Turing, según la cual se debe reconocer como racional el dispositivo que, al tratar con él tan prolongadamente como se quiera, no distinguiéramos de un ser humano, es psicológicamente comprensible en su antropocentrismo, pero poco convincente desde el punto de vista teórico. Surge la urgente necesidad de una modelización comparativa de las diversas formas de la actividad intelectual y semejante a la intelectual (la zoosemiótica y la culturología semiótica, al igual que la teoría del texto artístico, ocuparán puestos de honor en esa ciencia). Sólo entonces, en la búsqueda de una inteligencia artificial, saldremos de la posición de aquel protagonista de un cuento folclórico que recibió la encomienda: «Ve adonde no sabes y trae lo que no sabes», y N. Y Bugáev, si presidiera la siguiente reunión sobre la inteligencia artificial, no tendría que declarar clausurada la sesión.

El fenómeno de la cultura¹

No existe una definición universalmente aceptada y satisfactoria de los conceptos de «inteligencia» y «conducta inteligente». No se puede aceptar la identificación de los conceptos «inteligente» (= racional) y «antropoide», por una parte, o «inteligente» y «lógico», por otra. Podríamos considerar como un ejemplo de lo primero la definición de Turing, que se inclina a incluir entre las reacciones inteligentes a aquellas que en el proceso de un prolongado trato no podemos distinguir de las humanas. Un ejemplo de lo segundo pueden ser las numerosas tentativas de construir modelos de la inteligencia artificial sobre la base de la complicación de algunos sencillos actos lógicos iniciales (por ejemplo, soluciones de tareas o demostraciones de teoremas).

Como no me planteo la tarea de dar una definición exhaustiva o exacta y me limito al objetivo de elaborar una fórmula cómoda desde el punto de vista práctico, cabría definir el objeto pensante como aquél que puede:

- 1) conservar y transmitir información (tiene mecanismos de comunicación y de memoria). Posee un lenguaje y puede formar mensajes correctos;
- 2) realizar operaciones algoritmizadas de transformación correcta de esos mensajes;
- 3) formar *nuevos* mensajes.

Los mensajes formados como resultado de las operaciones previstas en el punto 2 no son nuevos y aparecen solamente como transformaciones regulares [*zakonomernye*] de los textos iniciales en correspondencia con ciertas reglas. En determinado sentido, todos los mensajes obtenidos como resultado de las transformaciones regulares de algún texto inicial pueden ser considerados como un mismo texto.

Así pues, los nuevos textos son textos «no regulares» y, desde el punto de vista de las reglas ya existentes, «incorrectos». En la perspectiva cultural general, sin embargo, se

¹ «Fenomen kul'tury», *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, núm. 10, Tartu, 1978, págs. 3-17. Reproducido en I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, Tallin, Aleksandra, 1992, t. I, págs. 34-45. La traducción de este artículo ha sido realizada conjuntamente con Rinaldo Acosta. [N. del T.]

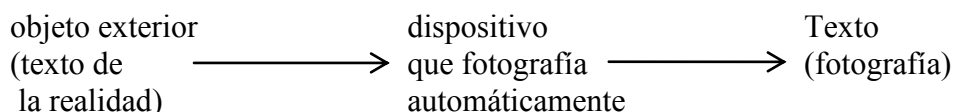
presentan como útiles y necesarios. Sobre la base de los mismos pueden formularse ulteriormente las reglas futuras de la formación de enunciados. Cabe suponer que, junto con la formación de textos en correspondencia con ciertas reglas dadas, tiene lugar la formulación de reglas sobre la base de ciertos textos únicos (este papel pueden desempeñarlo textos formados casualmente o provenientes de otras culturas, y también textos poéticos). En este caso estamos tratando con textos «incorrectos» o ininteligibles, respecto a los cuales se presume que están dotados de sentido [*osntysknnost'*].

Entre las operaciones de pensamiento caracterizadas en los primeros dos puntos, por una parte, y aquellas de que se trata en el tercero, por la otra, existe una contradicción. Los enlaces comunicativos se realizan en forma de transmisión de cierto mensaje en un determinado sistema. El objetivo de esa transmisión es trasladar el mensaje del destinador al destinatario. Se considera que lo óptimo es que en el proceso de transmisión no se produzca ninguna pérdida o cambio del sentido y que el texto remitido sea completamente idéntico al texto recibido. Todos los cambios que sufre el texto en el proceso de transmisión son tratados como desfiguraciones —resultado de la imperfección técnica y de las interferencias en el canal de enlace. Las operaciones de codificación y decodificación son simétricas y todos los cambios conciernen únicamente a la esfera de la expresión.

Las operaciones de transformación del mensaje previstas en el segundo punto, se realizan en correspondencia con determinadas reglas algorítmicas. Eso conduce a que, si cambiamos la dirección de la operación, obtendremos el texto inicial. Las transformaciones del texto son reversibles.

Para obtener un mensaje *nuevo* se precisa de un dispositivo de un tipo esencialmente distinto. Llamaremos mensajes nuevos a los que no surgen como resultado de transformaciones unívocas, y, por consiguiente, no pueden ser inferidos *automáticamente* de cierto texto inicial mediante la aplicación al mismo de reglas de transformación dadas de antemano.

Un sistema del tipo:

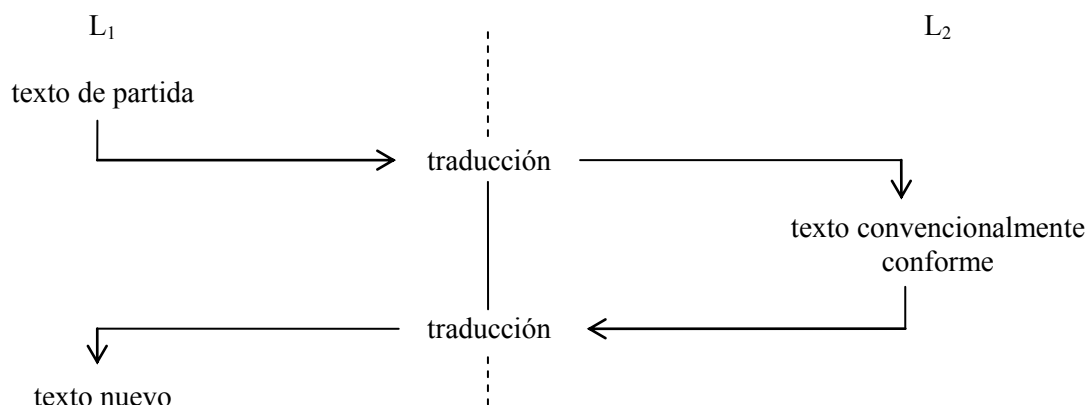


no crea un mensaje nuevo, en el sentido que aquí le damos, y por sí mismo, por más que se lo haga más complejo cuantitativamente, no es capaz de modelizar el acto del pensamiento, aunque uniéramos a él un sistema «impulso — acción».

Sólo la conciencia creadora es capaz de elaborar nuevos pensamientos. Y para reconstruir la conciencia creadora es indispensable un modelo de un género esencialmente distinto.

Imaginémonos dos lenguajes, L_1 y L_2 , organizados de una manera esencialmente tan diferente, que la traducción exacta del uno al otro parezca en general imposible. Supongamos que uno de ellos es un lenguaje con unidades sígnicas discretas, poseedoras de significados estables, y con una consecutividad lineal de la organización sintagmática del texto; y que el otro se caracteriza por un carácter no discreto y una organización espacial (continua) de los elementos. Correspondientemente, también los planos del contenido de estos lenguajes estarán contruidos de manera esencialmente diferente. En el caso en que

necesitemos transmitir un texto en el lenguaje L_1 con los medios del lenguaje L_2 , no se podrá hablar de traducción exacta alguna. En el mejor de los casos, surgirá un texto que, con respecto a cierto contexto cultural, podrá ser considerado como conforme [*adekvanyyi*] al primero. Supongamos que se trata de la traducción de un lenguaje verbal natural al lenguaje icónico de la pintura del siglo XX. Si después realizamos una traducción inversa a L_1 , entonces, naturalmente, no obtendremos el texto inicial. El texto obtenido por nosotros será, respecto al inicial, un mensaje *nuevo*.



La estructura de las traducciones que de manera convencional son conformes puede actuar en calidad de uno de los modelos simplificados del proceso intelectual creador.

De lo que hemos dicho se deriva que ningún dispositivo pensante puede ser uniestructural y monolingüe: éste debe incluir obligatoriamente formaciones semióticas heterolingües y mutuamente intraducibles. Una condición obligatoria de toda estructura intelectual es la no homogeneidad semiótica interna.

La estructura multilingüe puede explicar el sistema de enlaces comunicativos, el proceso de circulación de algunos mensajes ya formulados, pero en modo alguno la formación de nuevos mensajes. Para que surja la *incorrección* regular y *adecuada* que constituye precisamente la esencia del mensaje nuevo o de la nueva lectura del viejo (lo cual estimula el surgimiento de un nuevo lenguaje), es indispensable, como mínimo, una estructura bilingüe. Esto explica el hecho, enigmático desde otros puntos de vista, de la heterogeneidad y el poliglottismo de la cultura humana, pero también de todo dispositivo intelectual. El rasgo más universal del dualismo de las culturas humanas es la coexistencia de lenguajes discretos verbales y lenguajes icónicos, en cuyo sistema los diferentes signos no forman cadenas, sino que se hallan en una relación de homeomorfismo, actuando como símbolos mutuamente semejantes (cfr. la idea mitológica del homeomorfismo entre el cuerpo humano y las estructuras social y cósmica). Aunque en diferentes etapas de la historia humana uno u otro de esos sistemas de lenguaje universales pretende tener un carácter global y realmente puede ocupar una posición dominante², la organización bipolar de la cultura no desaparece en ese caso, sino que sólo asume formas más complejas y

² Así, en la cultura europea de los siglos XVIII-XIX domina ostensiblemente el sistema verbal-discreto. El lenguaje natural y los metalenguajes lógicos devienen modelos de la cultura como tal. Sin embargo, precisamente en la época de la dominación de tal o cual sistema se hace evidente la imposibilidad de convertirlo en el único.

secundarias. Es más: en todos los niveles del mecanismo pensante —desde la estructura bihemisférica del cerebro humano hasta la cultura en cualquiera de sus niveles de organización— podemos descubrir la bipolaridad como estructura mínima de la organización semiótica.

Observemos eso en un ejemplo. La conciencia mitológica se caracteriza por una relación cíclica y cerrada con el tiempo. El ciclo del año se asemeja al del día; la vida humana, a la vegetal; la ley de nacimiento—muerte—renacimiento reina sobre todas las cosas. Una ley universal de ese mundo es la semejanza de todo con todo; la relación estructural organizadora básica es la relación de homeomorfismo. Otoño ~ anochecer ~ vejez; concepción ~ siembra de los granos en la tierra ~ toda entrada en un espacio oscuro y cerrado ~ entierro de un difunto ~ acción de comer. Por consiguiente, «difunto ~ simiente ~ grano» (el signo ~ se lee: «es semejante a»), y la muerte es tan necesaria para la resurrección, como la siembra para la germinación; con un razonamiento análogo se explica la idea de que el suplicio, el descuartizamiento del cuerpo y la dispersión de los pedazos por la tierra —o el despedazamiento y devoramiento— es lo mismo que la siembra, y por eso contribuye a la resurrección y el renacimiento. Esta poderosa equiparación que se halla en la base de ese tipo de conciencia, hace ver en los diversos fenómenos del mundo real los signos de *Un* fenómeno, y en toda la diversidad de los objetos de una clase, un *Único Objeto*. Toda la variedad de las colisiones humanas se reduce a la historia de una pareja principal: el Hombre y la Mujer. La Mujer, en virtud de su singularidad, resulta tanto Madre como Esposa para ese único Hombre. El Hombre, en cambio, muere cíclicamente en el acto de la concepción y renace en el acto del nacimiento, viniendo a ser su propio hijo.

Hay que tener en cuenta que todos los textos míticos que conocemos llegan a nosotros como transformaciones: traducciones de la conciencia mitológica al lenguaje verbal lineal (el mito vivo es espacial-icónico y se realiza sónicamente en las representaciones dramáticas y en la existencia pancrónica de los dibujos, en los cuales, como, por ejemplo, en las representaciones rupestres, el orden no está dado linealmente) y al eje de la conciencia histórica temporal-lineal. De ahí la idea sobre las generaciones y las etapas, todos esos «primero» y «después» que organizan los registros y recuentos que conocemos, pero que no pertenecen al propio mito, sino a su traducción a un lenguaje no mitológico. Lo que en el recuento en el lenguaje del pensamiento lineal se convierte en consecutividad, en el mundo mitológico representa el ser, que se dispone en círculos concéntricos, entre los cuales existe una relación de homeomorfismo. No está en contradicción con esto el hecho de que un personaje único dentro de los límites de un círculo, puede, en otro círculo, desintegrarse en personajes antagónicos que luchan entre sí³.

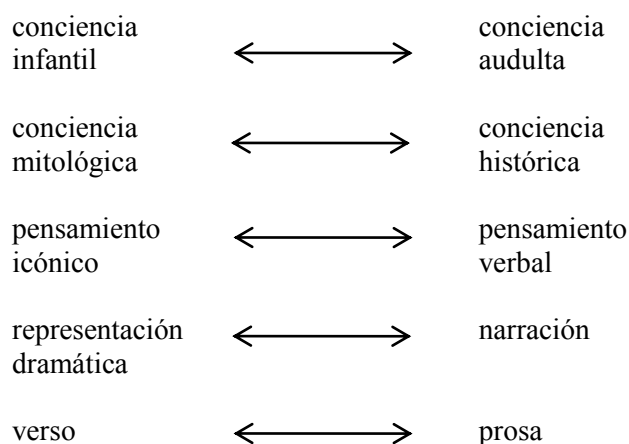
Sin embargo, en ningún estadio de la existencia de la sociedad humana puede el mundo mitológico ser el único organizador de la conciencia humana (como en ningún estadio los hombres pudieron valerse solamente de versos o desconocer por completo su empleo). El mundo de los excesos, de los acontecimientos casuales (desde el punto de vista del mito), de los actos humanos que no tenían paralelo en las leyes cíclicas profundas, se acumulaba como relatos en forma verbal, como textos organizados por una consecutividad temporal-lineal. A diferencia del mito, que narra sobre lo que debe ocurrir, él contaba sobre lo que realmente ocurrió; a la pancronía del mito contraponía el tiempo realmente transcurrido. El

³ Cfr. I. M. Lotman, «Proisjozhdenie siuzheta v tipologicheskom osveshchenii», en *Stat'i po tipologii kul'tury*, Tartu, 1973. [Véase en el presente volumen una traducción de ese artículo, bajo el título «El origen del *sujet* a una luz tipológica». *[N. del T.]*]

mito consideraba inexistentes los rasgos de los acontecimientos reales que no tenían correspondencias en el mundo cíclico profundo; el mundo de la crónica histórica rechazaba las regularidades profundas que estaban en contradicción con los acontecimientos que se observaban. En el eje temporal-lineal se desarrollaron la crónica, el cuento sobre la vida cotidiana, la historia.

A pesar del visible antagonismo y la lucha constante entre estos dos lenguajes modelizantes, la vivenciación humana real de la estructura del mundo se construye como un sistema constante de traducciones y traslados internos de textos en el campo estructural de tensión entre esos dos polos. En unos casos se ponen de manifiesto la capacidad de hacer equiparaciones entre fenómenos aparentemente diferentes, la revelación de analogías, homeo- e isomorfismos, esenciales para el pensamiento poético, y en parte para el matemático y el filosófico; en otros casos se revelan consecutividades, vínculos de causa-efecto, cronológicos y lógicos, característicos de los textos narrativos, de las ciencias de los ciclos lógico y experimental. Así, el mundo de la conciencia infantil —mitológico en su mayor parte— no desaparece ni debe desaparecer en la estructura mental del hombre adulto, sino que continúa funcionando como un generador de asociaciones y como uno de los mecanismos modelizantes activos, haciendo caso omiso del cual es imposible comprender la conducta del hombre adulto.

Observando la organización bipolar en los más diversos niveles de la actividad intelectual humana, cabría distinguir pares de opuestos en uno de cuyos polos predominará el principio lineal-discreto, y en el otro el continuo-homeomorfo, y establecer determinado paralelo con los principios sinistrohemisférico y dextroliernisférico del pensamiento individual del hombre.



Se podría prolongar el sistema de tales oposiciones. Es importante subrayar que basta con que se distinga un nivel cualquiera de la apropiación semiótica del mundo, para que en los marcos del mismo se esboce de inmediato una oposición que puede ser inscrita en la serie mencionada. Sin ello el mecanismo semiótico dado se ve privado de dinámica interna y sólo es capaz de transmitir información, pero no de crearla.

La imposibilidad de traducir exactamente los textos de los lenguajes discretos a los lenguajes no discretos continuos, y viceversa, dimana de su construcción esencialmente diferente: en los sistemas de lenguaje discretos el texto es secundario con respecto al signo,

es decir, se descompone claramente en signos. Distinguir el signo como cierta unidad elemental inicial no es difícil. En los lenguajes continuos, es primario el texto, que no se descompone en signos, sino que él mismo es un signo o es isomorfo a un signo. Aquí no están en acción las reglas de combinación de los signos, sino el ritmo y la simetría (correspondientemente, la arritmia y la asimetría). En el caso de que se distinga alguna unidad elemental, ésta no se descompone en indicios diferenciales. Así, por ejemplo, si tenemos que reconocer cierto rostro que nos es desconocido (por ejemplo, identificar dos fotografías de una persona que no conocemos personalmente), distinguiremos la comparabilidad de rasgos aislados. Sin embargo, los textos no discretos (por ejemplo, un rostro conocido) se reconocen por medio de un saber no diferenciado integral. También cabría referirse al reconocimiento del significado de las imágenes en el sueño, cuando ninguna transformación impide *saber* sin error qué significado hay que asignarle a tal o cual fenómeno⁴. Cfr., en los «Encantamientos» de Pushkin:

Aparece, sombra amada,
como eras antes de la separación,
pálida, gélida, como un día invernal,
desfigurada por el postrer tormento.
Ven, como una lejana estrella,
como un débil sonido o un hálito,
o como una horrible visión,
me da lo mismo: ¡ven, ven!...

En este caso no se trata de un signo convencional en el cual «lejana estrella», «débil sonido», «hálito» u «horrible visión» serían expresiones sólo convencionalmente ligadas al contenido «tú». Todas estas apariencias son hipóstasis cuyo exterior está directamente ligado al contenido. Sin embargo, del mismo modo que en la topología el cubo *es* una esfera, aunque no se parezca a ella, aquí todas estas apariencias *son* «tú». En los lenguajes discretos el signo se une al signo; en los continuos, se transforma en otra manifestación suya o se vuelve semejante a la correspondiente mancha de sentido en otro nivel.

Es natural que, existiendo tan profunda diferencia en la estructura de los lenguajes, la exactitud de la traducción sea sustituida por el problema de la equivalencia de sentido.

Sin embargo, la tendencia a incrementar la especialización de los lenguajes y a dificultar en grado máximo las traducciones entre ellos, no constituye más que un aspecto de los complejos procesos cuyo conjunto forma el todo inteligente. La estructura pensante debe formar una *persona*, o sea, integrar las estructuras semióticas opuestas en un todo único. Las tendencias opuestas deben superarse en cierto todo estructural único. Esta

⁴ Cfr. la descripción de un sueño por L. N. Tolstoi: «El viejecito atraviesa con la cabeza el montón de nieve: no es tanto un viejecito como una liebre, y salta alejándose de nosotros. Todos los perros saltan tras ella. El consejero, que es Fiódor Filippych, dice que todos se sienten en círculo [...] pero el viejecito no es el viejecito, sino un ahogado» (L. N. Tolstoi, *Sobr. soch.*, en 14 tomos, t. 2, Moscú, 1951, págs. 252-253). Aquí las imágenes-signos no son convencionales, puesto que la expresión de las mismas está ligada al contenido incondicionalmente, y no son icónicas (en este último caso el cambio de imagen externa denotaría un tránsito en forma de salto hacia otro signo: la liebre, el ahogado y el viejecito, el consejero y Fiódor Filippych, si se los lee como signos icónicos, son signos diferentes; sin embargo, en este caso liebre — viejecito — ahogado son reconocidos por nosotros como una misma cosa). La presencia misma de signos convencionales e icónicos es el reflejo, en un sistema discreto, del dualismo «discreto ↔ no discreto». Cuando tiene lugar esa transposición del dualismo semiótico fundamental de la cultura a una de sus partes, los signos de tipo verbal se duplican (una representación discreta de lo discreto), lo cual conduce a que, de hecho, se vuelvan metaunidades, mientras que los signos icónicos devienen una formación híbrida: una representación discreta de lo no discreto.

unidad es indispensable para que, a pesar de la aparente imposibilidad de una traducción $L_1 \leftrightarrow L_2$, esa traducción se realice constantemente y dé resultados positivos. En el momento en que el trato entre determinados lenguajes se hace realmente imposible, empieza a desintegrarse la persona cultural del nivel dado, y ésta, semióticamente (y a veces también físicamente), simplemente deja de existir.

Los mecanismos de integración suelen ser de dos géneros.

En primer lugar está el bloque del metalenguaje. Las descripciones metalingüísticas constituyen un elemento imprescindible del «todo inteligente». Por una parte, ellas, al describir *como uno solo* dos diferentes lenguajes, hacen que todo el sistema sea percibido desde un punto de vista subjetivo como cierta unidad. El sistema se autoorganiza, orientándose hacia una metadescripción dada, desechando aquellos de sus elementos que desde el punto de vista de la metadescripción no deberían existir y acentuando lo que en esa descripción se subraya. En el momento de la creación de una metadescripción, ésta, por lo regular, existe como algo futuro y deseable, pero en el desarrollo evolutivo ulterior se convierte en realidad y deviene una norma para el complejo semiótico dado.

Al mismo tiempo, las autometadescripciones hacen que ese complejo sea percibido también desde un punto de vista externo como cierta unidad, que se le atribuya determinada unidad de comportamiento y que se lo examine en un contexto cultural más amplio como un todo. Esta expectativa, a su vez, estimula la unidad de la autopercepción y del comportamiento del complejo dado.

En segundo lugar, puede producirse una avanzada creolización de esos lenguajes. Los principios de uno de los lenguajes ejercen una profunda influencia sobre el otro, a pesar de la naturaleza completamente distinta de sus gramáticas. En el funcionamiento real puede presentarse una *mezcla* de ambos lenguajes, lo cual, sin embargo, escapa por lo regular a la atención del sujeto hablante, puesto que él mismo percibe su propio lenguaje a través del prisma de las metadescripciones, y estas últimas surgen, la mayoría de las veces, sobre la base de alguno de los lenguajes-componentes, haciendo caso omiso del otro (de los otros). Así, el lenguaje ruso moderno funciona como una mezcla de los lenguajes oral y escrito, que son, en esencia, lenguajes diferentes, lo cual, sin embargo, permanece inadvertido, puesto que la metaconciencia lingüística identifica la forma escrita del lenguaje con el lenguaje como tal.

Es extraordinariamente interesante el ejemplo del cinematógrafo. Desde el principio mismo el cine se realiza como un fenómeno bilingüe (fotografía en movimiento + texto verbal escrito = cine mudo; fotografía en movimiento + discurso verbal sonoro = cine sonoro; como elemento facultativo, aunque ampliamente extendido, existe un tercer lenguaje: la música). Sin embargo, en la conciencia perceptora el cine funciona como unilingüe. En este sentido, es característico que, aunque el cinematógrafo y la dramaturgia teatral, desde determinado punto de vista, pertenecen a un mismo tipo, al ser una mezcla de texto verbal y texto en el lenguaje del gesto, de la pose y de la acción, el teatro es percibido por el espectador principalmente como palabra; y el cine, como acción *par excellence*. Es indicativo el hecho de que la «partitura» del espectáculo —la pieza— fija, en lo fundamental, las palabras, dejando las acciones y los gestos en el ámbito de la competencia de la ejecución (es decir, el texto verbal es invariante, y el texto de gestos y acciones puede tener realizaciones diversas), mientras que la partitura del filme —el guión— fija, en primer término, los actos, acontecimientos, gestos, es decir, el lenguaje de las imágenes perceptibles visualmente, dejándoles las palabras, en la mayoría de los casos, a los «especialistas en diálogo», a los «redactores de texto» [*tekstoviki*], o admitiendo en general

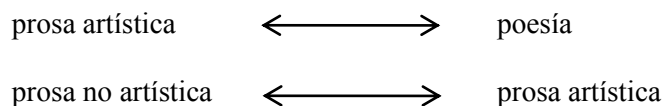
en esta esfera la amplia capacidad de tener realizaciones diversas que posee el arbitrio del director. En conformidad con esto, las metadescripciones investigativas en el teatro, por lo regular, investigan las palabras, y en el cine, los elementos visuales del lenguaje. El teatro tiende hacia la literatura como base del metalenguaje; el cine, hacia la fotografía.

Sin embargo, en relación con esto nos interesa otra cosa: la avanzada creolización de los lenguajes-componentes del cine. En el periodo del cine mudo de montaje, la influencia del lenguaje verbal se manifestaba en la nítida segmentación del material filmico en «palabras» y «frases», en el traslado, a la esfera de los signos icónicos, del principio de convencionalidad de la relación entre la expresión y el contenido. Esto dio nacimiento a la poética del mensaje, que era un traslado, al ámbito de las representaciones, de los principios del arte verbal de la época del futurismo. El lenguaje de la fotografía en movimiento, al acoger elementos del lenguaje de la poesía verbal estructuralmente ajenos a él, devino lenguaje del arte cinematográfico.

En el periodo del cine sonoro tuvo lugar una activa «emancipación» del lenguaje cinematográfico respecto de los principios del discurso verbal. Sin embargo, al mismo tiempo se produjo un amplio movimiento en sentido inverso: las condiciones técnicas de la película cinematográfica exigían textos cortos, y el cambio en la naturaleza estética del filme, la renuncia a la poética del gesto mímico, condujo a una orientación no hacia el discurso teatral o literario-escrito, sino hacia el discurso conversacional. La naturaleza de la película influyó en la estructura del lenguaje cinematográfico, seleccionando de toda la masa de éste una determinada capa. La más «cinematográfica» resultó el *slang*, el lenguaje conversacional abreviado, elíptico. Al mismo tiempo, la introducción de esta capa del discurso en el arte cinematográfico elevó a este último, desde el punto de vista del prestigio, dentro de la cultura en su conjunto, le confirió el imprescindible carácter registrado, culturalmente equivalente a la escritura (el cine, desde este punto de vista, es esencialmente distinto de la literatura: toda obra literaria *representa* el discurso oral, es decir, da una imagen escrita, estilizada, del mismo; el cinematógrafo, en cambio, puede registrarlo y rehabilitarlo en su forma «natural»). Esto trajo amplias consecuencias ya más allá de los límites del cine: surgió una orientación consciente hacia el «discurso incorrecto». Mientras que, antes, «hablar como en un libro» o «como en el teatro» («como en el arte») era el arte de hablar correctamente, artificialmente, «a la manera escrita», en la actualidad «hablar como en el cine» («como en el arte») ha llegado a ser, en una serie de casos, «hablar como se habla»: con un acentuado tartajeo, incorrecciones, elipsis y elementos de *slang*. El intencional «carácter no escrito» del discurso se convirtió en parte del estilo «moderno». El habla oral se orienta, en este caso, hacia su propia especificidad acentuada como hacia la norma cultural ideal. Cabría citar otros ejemplos de diversas interferencias de lenguajes, conducentes a que la mayoría de los lenguajes que funcionan realmente (y no sus modelos y metadescripciones) sean una mezcla de lenguajes y puedan ser divididos en dos o más componentes semióticos (lenguajes).

Así pues, en el seno de la cultura se pueden observar dos procesos de orientaciones opuestas. El mecanismo de la dualidad, puesto en funcionamiento, conduce a una constante división de cada lenguaje culturalmente activo en dos, como resultado de lo cual el número total de lenguajes de la cultura crece vertiginosamente. Cada uno de los lenguajes que surgen de esa manera, representa un todo independiente, inmanentemente cerrado en sí mismo. Sin embargo, al mismo tiempo tiene lugar un proceso de orientación opuesta. Las parejas de lenguajes se integran en formaciones semióticas que constituyen totalidades. Así pues, el lenguaje funcionante actúa simultáneamente como un lenguaje independiente y

como un sublenguaje que entra en un contexto cultural más general como un todo y como parte de un todo. Como parte de un todo de un orden superior, el lenguaje adquiere una especificación complementaria a la luz de la asimetría inicial que está en la base de la cultura. Pondremos el ejemplo de las siguientes oposiciones:



Es evidente que la «prosa artística» en la primera pareja no es igual a sí misma en la segunda pareja, porque en el primer caso se actualizan en ella el carácter segmentado, el carácter discreto y la linealidad: lo que es propio de todo discurso verbal y se opone a la tendencia de la poesía a la integración del texto. En el segundo caso la prosa artística se realiza, junto con la poesía, como parte del discurso artístico y solamente en calidad de tal; gracias a su diferencia de la prosa no artística, puede integrarse con esta última en la estructura «discurso prosístico en un lenguaje dado». Sólo lo no idéntico puede integrarse. El aumento de la especificación semiótica, que se observa como una tendencia constante en la historia de la cultura, constituye un estímulo para la integración de los distintos lenguajes en una única cultura.

Ya nos ha tocado señalar⁵ que cada pareja semiótica de lenguajes integrada, al tener la posibilidad de entrar en comunicación, conservar información y, lo que es particularmente esencial, elaborar información nueva, es un dispositivo pensante y, en determinado sentido, actúa como «individualidad cultural». Integrándose unas con otras por los niveles siempre en aumento, estas «individualidades culturales» en la cima forman la individualidad de la cultura.

*

La naturaleza de la cultura no es comprensible al margen del hecho de la diferencia psicofísica entre las distintas personas. Numerosas teorías que introducen el concepto de «hombre» como cierta unidad conceptual abstracta, parten de la idea de que dicho concepto es un modelo invariante que incluye todo lo esencial para la construcción de modelos socioculturales. Por lo regular se hace caso omiso de lo que distingue a un hombre de otro, al igual que de la naturaleza de esas diferencias. Sirve de base para ello la idea de que las diferencias entre los hombres pertenecen a la esfera de lo que puede tener realizaciones diversas, de lo extrasistémico y, desde el punto de vista del modelo cognoscitivo, de lo inesencial. Así, por ejemplo, al examinar el esquema elemental de la comunicación, parece enteramente natural suponer que el destinador y el destinatario tienen una naturaleza completamente idéntica desde el punto de vista de los códigos. Se supone que tal género de esquema es el que modeliza con la mayor exactitud la esencia del acto comunicativo real. Desde luego, todo culturólogo sabe que ningún hombre es una copia de otro, pues se distingue por los datos psicofísicos, la experiencia individual, la apariencia externa, el carácter, etc., etc. Se supone, sin embargo, que en este caso debe tratarse de «errores

⁵ I. M. Lotman, *Kul'tura kak kollektivnyi intellkt i problemy iskusstvennogo razuma*, Moscú, 1977.

técnicos» de la naturaleza, que, en virtud del carácter limitado de sus «posibilidades productivas», no puede organizar la producción en serie, y que todo lo que atañe a la esfera de las variantes individuales no concierne a la esencia misma del hombre como fenómeno social y cultural. Este modo de ver se remonta a la Antigüedad, pero fue formulado de manera particularmente clara por los sociólogos del siglo XVIII. Desde ese entonces ha sido sometido a crítica en múltiples ocasiones, pero como presunción tácita sigue manteniéndose hasta el presente.

Partimos de la suposición contraria, considerando que las diferencias individuales (y las diferencias grupales del plano psicológico-cultural que se estratifican sobre ellas) pertenecen al fundamento mismo de la existencia del hombre como objeto semiótico-cultural. Precisamente la capacidad que posee la persona humana de tener realizaciones diversas, desarrollada y estimulada por toda la historia de la cultura, se halla en la base de las numerosas acciones comunicativas y culturales del hombre.

Imaginemos cierto organismo (dispositivo) que para todas las excitaciones externas tenga sólo dos reacciones. Supongamos, por ejemplo, que tenga la capacidad de establecer según el grado de iluminación si el hecho ocurre de día o de noche. Al diferenciar las dos situaciones, nuestro dispositivo es capaz también de realizar dos acciones: ante la señal «noche» encender una bombilla, y ante la señal «día», apagarla. Unamos ese dispositivo con otro igual mediante una conexión, de modo que pueda transmitir al destinatario las señales «noche» o «día», en dependencia de lo cual allí también se encenderá o se apagará una bombilla.

Tal dispositivo poseerá:

1) *Omnisciencia*. Su conocimiento será pobre e ineficaz, puesto que no podrá asegurar siquiera una relativa plenitud de datos sobre el medio circundante, pero, dentro de los límites del alfabeto dado, será absoluto. Nuestro dispositivo siempre será capaz de responder a la única pregunta que está prevista por su construcción. La respuesta «No sé» es, para él, imposible. En toda situación él destacará el parámetro «luz ↔ ausencia de luz» y, desechando todos los demás como no esenciales, reaccionará a él.

2) *Ausencia de dudas y vacilaciones*. Puesto que el análisis del estado del medio externo y las reacciones están ligados automáticamente, no puede haber vacilaciones en la elección del comportamiento en este dispositivo. El comportamiento puede ser ineficaz y no asegurarle la supervivencia a ese organismo, pero estará confiablemente garantizado. La determinación unívoca del estado del medio trae consigo una acción unívoca.

3) *Comprensión plena entre el remitente y el receptor de la señal*. El idéntico sistema codificador-descodificador que enlaza los dispositivos transmisor y receptor, asegura la plena identidad del texto transmitido y el texto recibido. La no comprensión solamente es posible como resultado de trastornos técnicos en el canal de enlace.

Imaginemos, sin embargo, que nuestro dispositivo debe evolucionar hacia un aumento de la capacidad de supervivencia. Sería natural, primero, aumentar el conjunto de parámetros del medio externo a los que él es capaz de reaccionar, tratando de llevarlo al máximo. Pero es evidente que por esta vía no se producirá un cambio cualitativo que convierta el dispositivo reaccionante en una *conciencia*.

El hecho de la conciencia puede ser señalado cuando en el dispositivo de representación del mundo exterior en un alfabeto —con ayuda del cual ese organismo identifica los estados del medio externo con el código interno— esté reservada una casilla vacía para estados futuros, aún no distinguidos ni nombrados. La segmentación del mundo exterior, el desciframiento de sus estados y la traducción de los mismos al lenguaje de su

propio código, dejan de estar dados de una vez para siempre, y en cada nuevo sistema de tales clasificaciones queda la reserva de lo no identificado, de lo que aún hay que conocer, definir y comprender.

Con la introducción de tales «casillas vacías» el mecanismo reaccionante de nuestro dispositivo adquiere los rasgos de la conciencia: obtiene flexibilidad, capacidad de autodesarrollo, elevando su propia efectividad y creando modelos (representaciones) más eficaces de las situaciones exteriores. Pero, al mismo tiempo, *perderá la omnisciencia* —la presencia automática de una respuesta a cualquier pregunta— y *la ausencia de vacilaciones* —el vínculo igualmente automático entre la información proveniente de afuera y la acción. Esta última circunstancia está vinculada a otro paso decisivo en el tránsito del automatismo mecánico al comportamiento consciente: mientras que, anteriormente, a cada excitante externo se le atribuía una y sólo una reacción automáticamente ligada a él, ahora está ligado, como mínimo, a dos reacciones equivalentes desde determinado punto de vista, lo cual hace indispensable la presencia de un mecanismo de *evaluación y elección*, es decir, le confiere a la reacción un carácter no automático, sino informacionalmente rico en contenido, y la convierte en un *acto*.

Al elevar inmensurablemente la efectividad de las acciones de nuestro dispositivo, que desde ese momento adquiere un *comportamiento propio*, la posibilidad de elegir entre las reacciones incluye inevitablemente un momento de vacilaciones.

Así pues, en el momento en que complicamos tanto la organización del dispositivo que estamos observando, que éste puede ser calificado de poseedor de una inteligencia, ese dispositivo, al adquirir la posibilidad de reaccionar flexible y eficazmente a los cambios en el mundo circundante y de orientarse en él, al construir en su mente modelos del mismo cada vez más eficaces, se halló, al mismo tiempo, en una situación de desconocimiento e incertidumbre continuamente crecientes. Quienes se ocupan de la cuestión de la inteligencia artificial no deberían olvidar que el dispositivo pensante creado por ellos (desde luego, si no designamos con ese nombre a los apéndices mecánicos del intelecto humano, privados de independencia intelectual), en el caso de que se creara uno así, en el acto sería presa de neurosis resultantes de la sensación de su propia indefensión, carencia de información y dudas acerca de qué estrategia de comportamiento se debe elegir.

El fenómeno del pensamiento, por su propia naturaleza, no puede ser autosuficiente. Como todos los grandes perfeccionamientos y descubrimientos, el invento que elimina las dificultades existentes, es él mismo una fuente de nuevas y aún mayores dificultades y exige nuevos inventos. El colosal salto a la esfera del pensamiento, que se acompañó de un brusco aumento de la estabilidad y de la capacidad de sobrevivir en el mundo circundante, exigía nuevos descubrimientos que ayudaran a arreglárselas con las dificultades que creaba la existencia consciente.

Por una parte, era natural compensar el aumento de la incertidumbre y del desconocimiento apelando a seres protectores omniscientes. La aparición de la religión, que coincide estadalmente con el surgimiento del fenómeno del pensamiento, no es casual, desde luego. Esta cuestión es enteramente independiente y se sale del tema de nuestro presente examen. Otro medio para superar las dificultades surgidas fue la apelación al raciocinio colectivo, es decir, a la cultura. La cultura —inteligencia supraindividual— representa un mecanismo que compensa las insuficiencias de la conciencia individual y que, desde este punto de vista, es su complemento inevitable.

En este sentido, el mecanismo de la cultura puede ser descrito en la siguiente forma: la insuficiencia de la información de que dispone la individualidad pensante hace

imprescindible para ella la apelación a otra unidad semejante. Si pudiéramos imaginar un ser actuante en condiciones de *completa* información, sería natural suponer que no precisa de un ser semejante a sí para la toma de decisiones. En cambio, la situación normal para el hombre es la actividad en condiciones de insuficiente información. Por más que ampliemos el círculo de nuestros conocimientos, la necesidad de información se desarrollará, adelantándose a los ritmos de nuestro progreso científico. Por consiguiente, a medida que aumente el saber, el desconocimiento no disminuirá, sino que aumentará; y la actividad, al hacerse más eficaz, no se hará más fácil, sino más difícil. En esas condiciones la escasez de la información es compensada por el carácter estereoscópico de la misma: por la posibilidad de obtener una proyección completamente distinta de la misma realidad, una traducción de ésta a un lenguaje completamente distinto. La utilidad del *partenaire* en la comunicación estriba en que él es *otro*. El provecho colectivo de los participantes en el acto de comunicación consiste en desarrollar la no identidad de los modelos en forma de los cuales se representa el mundo exterior en su conciencia. Esto se logra en el caso de una no coincidencia de los códigos que forman su conciencia. Para ser mutuamente útiles, los participantes de la comunicación deben «conversar en lenguajes diferentes». Así pues, con el desarrollo de la cultura se pierde la tercera ventaja del sistema simple: la plena correspondencia [*adekvatnost'*] de la comprensión recíproca entre los participantes de la comunicación. Más aún, todo el mecanismo de la cultura, que hace que una individualidad sea indispensable para otra, trabajará en el sentido de aumentar la peculiaridad de cada una de ellas, lo cual traerá consigo una natural dificultad en el trato.

Para compensar esta nueva dificultad surgida, serán necesarios, por una parte, la creación de mecanismos metalingüísticos, y, por otra, el surgimiento de un lenguaje común —una mezcla de los dos sublenguajes divergentes y en vías de especialización. Las individualidades personales, conservando su carácter separado e independiente, se incorporarán a una individualidad más compleja de segundo orden: la cultura.

Es evidente que el mismo sistema de relaciones que une los diferentes lenguajes (estructuras semióticas) en una unidad superior, une también las diferentes individualidades en un todo pensante. Precisamente el conjunto de esos dos mecanismos —de un mismo tipo por su estructura— forma la inteligencia supraindividual: la Cultura.

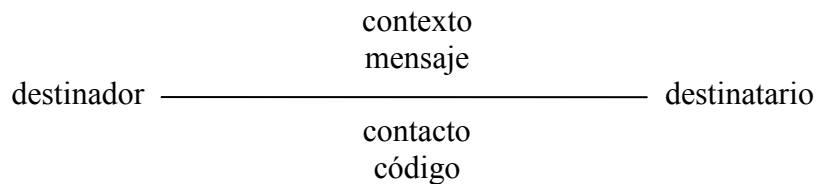
*

La diferencia entre la Cultura como unidad supraindividual y las unidades supraindividuales de orden inferior (del tipo «hormiguero») está en que, al ingresar en el todo como una parte, la individualidad particular no deja de ser un todo. Por eso la relación entre las partes no tiene un carácter automático, y supone cada vez una tensión semiótica y colisiones que adquieren a veces un carácter dramático. El principio estructuropoyético antes caracterizado trabaja en ambas direcciones. Conduce, por una parte, a que en el curso del desarrollo de la cultura resulte posible el surgimiento, *dentro de* la conciencia individual del hombre, de «personas» psicológicas, con todas las complejidades del enlace comunicativo entre ellas, y, por otra, a que las distintas personas se integren con extraordinaria fuerza en unidades semióticas.

La riqueza de conflictos internos le asegura a la Cultura como raciocinio colectivo una flexibilidad y un carácter dinámico extraordinarios.

Sobre los dos modelos de la comunicación en el sistema de la cultura¹

El vínculo orgánico entre la cultura y la comunicación constituye uno de los fundamentos de la culturología actual. Una consecuencia de esto es el traslado de modelos y términos tomados de la teoría de la comunicación a la esfera de la cultura. La aplicación del modelo básico elaborado por R. Jakobson permitió vincular el vasto círculo de problemas del estudio del lenguaje, del arte y —más ampliamente— de la cultura a la teoría de los sistemas comunicativos. Como es sabido, el modelo propuesto por R. Jakobson tenía el siguiente aspecto²:



La creación de un modelo único de las situaciones comunicativas fue un aporte esencial a las ciencias del ciclo semiótico y tuvo eco en muchos trabajos investigativos. Sin embargo, el traslado automático de ideas ya existentes al dominio de la cultura ocasiona una serie de dificultades. La fundamental es la siguiente: en el mecanismo de la cultura la comunicación se realiza, como mínimo, por dos canales estructurados de maneras diferentes.

En relación con esto, ya nos ha tocado llamar la atención sobre la obligatoriedad de la presencia, en un único mecanismo de la cultura, de enlaces figurativos y verbales, que pueden ser considerados como dos canales de transmisión de información estructurados de maneras diferentes. Sin embargo, ambos canales se describen con el modelo de Jakobson y desde este punto de vista son de un mismo tipo. Pero si nos planteamos como objetivo construir un modelo de la cultura en un nivel más abstracto, resultará posible distinguir dos tipos de comunicación, de los cuales sólo uno podrá ser descrito con el modelo clásico que

¹ «O dvuj modeliaj kommunikatsii v sisteme kul'tury», *Semiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, núm. 6, Tartu, 1973, págs. 227-243. Reproducido en I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, Tallin, Aleksandra, t. I, págs. 76-89. [N. del T.]

² Véase R. O. Jakobson, «Lingvistika i poetika», *Strukturalizm: «za» i «protiv»*, Moscú, 1975.

se ha empleado hasta ahora. Para esto es indispensable primeramente distinguir dos posibles direcciones de la transmisión del mensaje. El caso más típico es la dirección «YO — ÉL», en la cual «YO» es el sujeto de la transmisión, el destinador-poseedor de la información, y «ÉL» es el objeto, el destinatario. En este caso se supone que antes del inicio del acto de la comunicación cierto mensaje «me» es conocido y no «le» es conocido.

El predominio de las comunicaciones de este tipo en la cultura a la que estamos acostumbrados no deja ver en la transmisión de información la otra dirección, que podría ser caracterizada esquemáticamente como la dirección «YO — YO». El caso en que el sujeto se transmite un mensaje a sí mismo, es decir, a aquel que ya sin eso lo conoce, parece paradójico. Sin embargo, en realidad ese caso no es tan raro y en el sistema general de la cultura desempeña un papel de consideración.

Cuando hablamos de la transmisión de un mensaje por el sistema «YO — YO», no nos referimos en primer término a los casos en que el texto cumple una función mnemotécnica. En éstos el segundo «YO» perceptor se iguala funcionalmente a una tercera persona. La diferencia se reduce exclusivamente a que en el sistema «YO — ÉL» la información se traslada en el espacio; y en el sistema «YO — YO», en el tiempo³.

Ante todo nos interesa el caso en que la transmisión de información de «YO» a «YO» no se acompaña de un intervalo en el tiempo y no cumple una función mnemotécnica, sino alguna otra función cultural. Una comunicación a sí mismo de una información ya conocida tiene lugar en todos los casos en que, cuando ocurre la transmisión de información, se eleva el rango de la significatividad del mensaje. Así, cuando un joven poeta lee impreso su poema, el mensaje sigue siendo textualmente el mismo que el texto manuscrito que él conoce. Sin embargo, al ser traducido a un nuevo sistema de signos gráficos poseedores de otro grado de autoridad en la cultura dada, recibe cierta significatividad adicional. Son análogos los casos en que la veracidad, la falsedad o el valor social del mensaje se ponen en dependencia de si éste está expresado verbalmente o escrito, escrito o impreso, y así sucesivamente.

Pero también en toda una serie de otros casos tenemos una transmisión del mensaje de «YO» a «YO». Son todos los casos en que el hombre se dirige a sí mismo —en particular, esas anotaciones de diarios que se hacen no con el fin de recordar determinadas informaciones, sino que tienen por objetivo, por ejemplo, el esclarecimiento del estado interior del que escribe, esclarecimiento que sin anotación no ocurre. Dirigirse a sí mismo con textos, discursos, razonamientos, es un hecho esencial no sólo de la psicología, sino también de la historia de la cultura.

A continuación trataremos de mostrar que el lugar de la autocomunicación en el sistema de la cultura es mucho más importante de lo que se podría suponer.

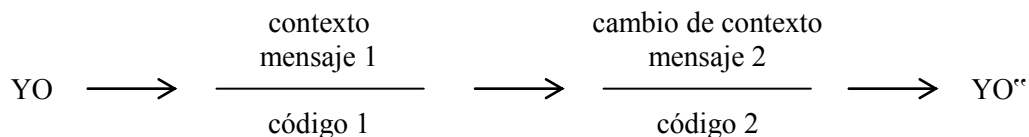
¿Cómo se llega, sin embargo, a una situación tan extraña en la que el mensaje que es transmitido en el sistema «YO — YO» no se hace completamente redundante y adquiere cierta información nueva adicional?

En el sistema «YO — ÉL» resultan variables los elementos enmarcantes del modelo (el destinador es sustituido por el destinatario), y constantes, el código y el mensaje. El mensaje y la información que está contenida en él son constantes, pero cambia el portador de la información.

³ Véase A. M. Piatigorski, «Nekotorye obshchie zamechaniia otnositel'no rassmotreniia teksta kak raznovidnosti signala», *Strukturno-tipologicheskie issledovaniia*, Moscú, 1962, págs. 149-150.

En el sistema «YO — YO» el portador de la información sigue siendo el mismo, pero en el proceso de la comunicación el mensaje es reformulado y adquiere un nuevo sentido. Esto ocurre a consecuencia de que se introduce un código adicional —el segundo— y el mensaje inicial es recodificado en unidades de la estructura de éste, recibiendo rasgos de un *nuevo* mensaje.

En este caso el esquema de la comunicación tiene el siguiente aspecto:



Si el esquema comunicativo «YO — ÉL» garantiza sólo la transmisión de cierto volumen constante de información, en el canal «YO — YO» tiene lugar una transformación cualitativa de ésta, que conduce a la reestructuración de ese mismo «YO». En el primer caso el destinador transmite el mensaje a otro destinatario, pero el mensaje permanece sin variación en el curso de ese acto. En el segundo, al transmitirlo a sí mismo, reestructura internamente su propia esencia, puesto que la esencia de la persona puede ser tratada como un repertorio individual de códigos socialmente significativos, y este repertorio aquí, en el proceso del acto comunicativo, cambia.

La transmisión de un mensaje por el canal «YO — YO» no tiene un carácter inmanente, puesto que está condicionada por la irrupción de algunos códigos adicionales de afuera y la presencia de impulsos externos que cambian la situación contextual.

Un ejemplo característico será la influencia de los sonidos acompasados (el ruido de las ruedas, la música rítmica) en el monólogo interior del hombre. Podríamos mencionar toda una serie de textos artísticos que reproducen la dependencia de la fantasía viva y desenfadada respecto de los ritmos regulares de la monta a caballo («El rey del bosque» de Goethe, una serie de poemas en *Intermezzos líricos* de Heine), el balanceo del barco («Sueño en el mar» de Tiútchev), los ritmos del ferrocarril («Canción incidental» de Glinka con letra de Kúkolnik). Examinemos desde este punto de vista «Sueño en el mar» de Tlútchev.

SUEÑO EN EL MAR

El mar y la tormenta mecían nuestra nave;
 Yo, dormido, fui abandonado del todo al capricho de las olas.
 Dos infinitudes había dentro de mí,
 Y conmigo a su antojo jugaban.
 A mi alrededor, como címbalos, sonaban las rocas,
 Los vientos se llamaban unos a otros y cantaban las altísimas olas.
 En el caos de sonidos yacía yo, ensordecido,
 Pero por encima del caos de sonidos volaba mi sueño.
 Dolorosamente brillante y mágicamente mudo,
 Flotaba, ligero, por encima de la oscuridad tronante.
 En los rayos de un fucilazo desarrolló su mundo:

La tierra verdeaba, resplandecía el éter,
 Los jardines laberintos, los palacios, los pilares,
 Y bullían enjambres de muchedumbre silenciosa.
 Reconocí muchos rostros para mí desconocidos,
 Vi criaturas mágicas y aves misteriosas,
 Por las alturas de la creación, como un dios yo caminaba,
 Y el mundo debajo de mí brillaba inmóvil.
 Pero a través de todos los sueños, como el aullido de un mago,
 Yo oía el tronar del abismo marino,
 Y en la región apacible de visiones y sueños
 Irrumpía la espuma de altísimas olas rugientes⁴.

A nosotros, en el presente contexto, no nos interesa el aspecto del poema que está ligado a la comparación («Pensamiento tras pensamiento, ola tras ola») o la contraposición («Hay melodiosidad en las olas marinas»), esenciales para Tiútchev, de la vida anímica del hombre, por una parte, y el mar, por la otra.

Puesto que en la base del texto, por lo visto, se halla una vivencia real —el recuerdo de una tormenta de cuatro días de duración, en septiembre del año 1833, en el curso de un viaje por el mar Adriático, de Múnich a Grecia—, ésta nos resulta interesante como un monumento de la autoobservación psicológica del autor (dudo que se pueda negar la legitimidad, entre otras, de esa manera de abordar el texto).

En el poema están destacados dos componentes del estado anímico del autor. En primer lugar, el rítmico bramido de la tormenta. Este está marcado por la inesperada inclusión de líneas anapésticas en el texto anfibráquico:

Vkrug meniá, kak kimvály, zvucháli skalý,
Oklikálsia vétry i péli valý...
 [A mi alrededor, como címbalos, sonaban las rocas,
 Los vientos se llamaban unos a otros y cantaban las altísimas olas...]

No nad jáosom zvúkov nosílsia moi son...
 [Pero por encima del caos de sonidos volaba mi sueño...]

No vse griózy naskvóz', kak volshébnika vói ...
 [Pero a través de todos los sueños, como el aullido de un mago...]

Mediante el anapesto están destacados los versos dedicados al estruendo de la tormenta, y dos versos simétricos que empiezan con «pero», que representan cómo se abre camino el sueño a través del ruido de la tormenta o el ruido de la tormenta a través del sueño. El verso dedicado al tema filosófico del «doble abismo» («dos infinitudes»), que liga el texto a otros poemas de Tiútchev, está destacado por el único dactílico.

De manera igualmente intensa lo destaca sobre el fondo del mundo sin sonidos del sueño («mágicamente mudo», poblado de muchedumbres «silenciosas») la abundancia de caracterizaciones sonoras. Pero precisamente esos sonidos ensordecedores acompañados

⁴ F. I. Tiútchev. *Poln. sobr. stíjotvorenii*. Leningrado. 1939. pág. 44.

devienen el fondo rítmico que condiciona la liberación del pensamiento, su vuelo y brillantez.

Citaremos otro ejemplo:

XXXVI

¿Y qué? Sus ojos leían,
Pero sus pensamientos estaban lejos;
Sueños, deseos, aflicciones
Se apretujaban en lo hondo de su alma.
Él, entre líneas impresas,
Leía con los ojos del espíritu
Otras líneas. Precisamente en ellas él
Estaba completamente sumido.
Eran leyendas secretas
De una antigüedad entrañable, oscura,
Sueños no ligados a nada, Amenazas, rumores, predicciones,
O la tontería viva de un largo cuento de hadas,
O cartas de una joven moza.

XXXVII

Y paulatinamente cae en un adormecimiento
De sentimientos y de pensamientos,
Y ante él la Imaginación
Despliega su abigarrada baraja de faraón...

XXXVIII

... Cómo se parecía a un poeta,
Cuando en el rincón estaba sentado solo,
Y ante él ardía la chimenea,
Y él canturreaba: *Benedetta*
O *Idol mio* y dejaba caer
Al fuego ora una pantufla, ora una revista⁵.

En este caso están dados tres códigos ritmopoyéticos externos: el texto impreso, el rítmico centelleo del fuego y el motivo «canturreado». Es muy característico que el libro no interviene aquí como un mensaje: es leído sin que se advierta el contenido («sus ojos leían, / Pero sus pensamientos estaban lejos»), interviene como un estimulador del desarrollo del pensamiento. Al hacerlo, estimula no con su contenido, sino con la automaticidad mecánica de la lectura. Oneguín «lee sin leer», como mira el fuego sin verlo, y «canturrea» sin advertirlo él mismo. Las tres series rítmicas, perceptibles por diversos órganos, no tienen una relación semántica directa con sus pensamientos, con la «baraja de faraón» de su

⁵ A. S. Pushidn, *Poln. sobr. soch.*, en 16 tomos, Moscú, 1937, t. 6, pág. 183-184.

imaginación. Sin embargo, son necesarios para que él pueda leer «con los ojos del espíritu» «otras líneas». La irrupción del ritmo exterior organiza y estimula el monólogo interior.

Por último, el tercer ejemplo que quisiéramos dar es el del monje budista japonés que contempla su «jardín de piedras»⁶. Tal jardín es un terreno relativamente pequeño, cubierto de cascajo, con piedras dispuestas en él en correspondencia con un complejo ritmo matemático. La contemplación de esas piedras y cascajo dispuestos de una manera compleja debe crear un determinado estado anímico que favorece la introspección.

Diversos sistemas de series rítmicas construidas según principios claramente manifiestos desde el punto de vista sintagmático, pero desprovistas de un significado semántico propio —desde las repeticiones musicales hasta el ornamento que se repite—, pueden intervenir como códigos externos bajo cuya influencia se reestructura el mensaje verbal⁷. Sin embargo, para que el sistema trabaje, es necesario el choque y la interacción de dos principios heterogéneos: los mensajes en algún lenguaje semántico y las irrupciones de un código adicional puramente sintagmático. Sólo de la combinación de esos principios se forma el sistema comunicativo que podemos llamar lenguaje «YO-YO».

Así pues, podemos considerar como un hecho establecido la existencia de un canal aparte de autocomunicación. A propósito, esta cuestión ya ha atraído la atención de los investigadores. En L. S. Vygotski hallamos un señalamiento de la existencia de un lenguaje aparte, especialmente destinado por su función a la autocomunicación, descrito por él bajo el nombre de «discurso interior». En él hallamos también un señalamiento de los rasgos estructurales del mismo:

Una diferencia radical del discurso interior respecto del exterior es la ausencia de vocalización.

El discurso interior es un discurso mudo, silencioso. Ésa es su diferencia fundamental. Pero precisamente en esa dirección, en el sentido del aumento gradual de esa diferencia, es en la que se efectúa la evolución del discurso egocéntrico (...). El hecho de que este rasgo se desarrolla gradualmente, de que el discurso egocéntrico se aísla antes desde el punto de vista funcional y estructural que desde el punto de vista de la vocalización, indica sólo precisamente lo que nosotros colocamos en la base de nuestra hipótesis sobre el desarrollo del discurso interior: a saber, que el discurso interior se desarrolla no por la vía de un debilitamiento externo de su parte sonora, pasando del discurso al murmullo y del murmullo al discurso mudo, sino por la vía de

⁶ S. Katsuo, W. Sadaji, *Magic of Trees and Stones: Secrets of Japanese Gardening*, 3.^a ed., Nueva York, RutLand, Tokyo, 1970, págs. 101-104.

⁷ Cfr. la concepción de la correlación entre la información y la fascinación, propuesta por I. V. Knoróvov (la ponencia de I. V. Knoróvov está publicada en forma de tesis, véase *Strukturno-tipologicheskie issklovaniia*, Moscú). El presente artículo ya estaba compuesto en la imprenta cuando logré, en el curso de una serie de conferencias impartidas por I. V. Knoróvov en diciembre de 1972, en la Universidad Estatal de Tartu, adquirir un conocimiento más detallado de la teoría de la fascinación por él elaborada. Esta teoría, que tiene una importancia fundamental, hasta ahora, lamentablemente, no ha sido reflejada en todo su volumen en la prensa, lo cual dificulta que los especialistas entren en conocimiento de ella.

un aislamiento funcional y estructural respecto del discurso exterior, pasando de éste al discurso egocéntrico y del egocéntrico al interior⁸.

Trataremos de describir algunos rasgos del sistema autocomunicativo. El primer rasgo que lo distingue del sistema «YO — ÉL» será la reducción de las palabras de ese lenguaje: ellas tendrán la tendencia a convertirse en signos de palabras, índices de signos. En el diario de prisión de V. Y. Küchelbeker hay un admirable apunte al respecto:

Noté algo extraño, curioso para psicólogos y fisiólogos: desde hace cierto tiempo veo en sueños no objetos, no sucesos, sino ciertas extrañas abreviaturas que se refieren a ellos, como el jeroglífico a la imagen, como el índice del contenido de un libro al libro mismo. ¿No ocurrirá esto a causa de lo poco numerosos que son *los* objetos que me rodean y los sucesos que me ocurren?⁹

La tendencia de las palabras del lenguaje «YO — YO» a la reducción se manifiesta en las abreviaturas, que son la base de los apuntes para sí mismo. En suma, las palabras de tal apunte se vuelven índices cuyo desentrañamiento sólo es posible *sabiendo* qué está escrito. Cfr. la caracterización de la tradición gráfica inicial del Corán por el académico I. I. Krachkovsky: «"Scriptio defectiv". Ausencia no sólo de vocales cortas, sino también de largas, de puntos diacríticos. *Posibilidad de leer sólo cuando se sabe de memoria*»¹⁰. Sin embargo, el más claro ejemplo de comunicación de tal tipo lo hallamos en la célebre escena de la declaración amorosa de Konstantín Levin a Kiti en *Ana Karénina*, tanto más interesante cuanto que ella reproduce el episodio real de la declaración amorosa de L. N. Tolstoi a S. A. Bers:

Mira —dijo él y escribió las iniciales: c, u, m, r: e, n, p, s, ¿s, q, n, o, q, e, e, m?
Esas letras significaban: «cuando usted me respondió: eso no puede ser, ¿significaba que nunca o que en ese momento?» (...)
—Entendí —dijo ella, sonrojada.
—¿Qué palabra es ésta? —dijo él, señalando la n, que significaba la palabra «nunca».
—Significa «nunca» —dijo ella ...¹¹

En todos esos ejemplos estamos ante un caso en que el que lee en~ tiende el texto sólo porque lo conoce de antemano (en Tolstoi, como resultado de que Levin y Kiti, espiritualmente, son ya un solo ser; aquí la fusión del destinatario y el destinador se efectúa ante nuestros ojos).

Las palabras-índices formadas como resultado de semejante reducción tienen una tendencia a la isorritmicidad. A esto está ligada precisamente una particularidad fundamental de la sintaxis de tal tipo de discurso: éste no forma oraciones acabadas, sino que tiende a formar cadenas infinitas de repeticiones rítmicas.

⁸ L. S. Vygotski, *Myshlenie i rech': Psijologuicheskoe issledovanie*, Moscú-Leningrado, 1934, págs. 285-286. Cfr. págs. 287-292.

⁹ *Dnevnik V. K. Kijel'beker*, pról. de I. N. Tyniánov, Leningrado, 1929, págs. 61-62. Hacia el momento de la anotación ya Küchelbeker se hallaba por sexto año en un encierro solitario.

¹⁰ *Koran*, traducción y comentarios de I. I. Krachkovski, Moscú, 1963, pág. 674.

¹¹ L. N. Tolstoi, *Sobr. soch.*, en 14 tomos, Moscú, 1952, t. 8, págs. 421-422.

La mayoría de los ejemplos que estamos dando no son en forma pura una comunicación del tipo «YO — YO» sino que representan una transacción que surge como resultado de la deformación del habitual texto de lenguaje bajo la influencia de las leyes de esa comunicación. Al mismo tiempo se deben distinguir dos casos de autocomunicación: con función mnemotécnica y sin ella.

Como un ejemplo de la primera podemos citar el conocido apunte de Pushkin debajo del texto en limpio del poema «Bajo el cielo azul de su país natal ... »:

Usl. o sm. 25

U o s. R.P.M.KB.: 24

[O. de m. 25

O. de m. R.P.M.KB.: 24]¹²

Se descifra así: «Oí de la muerte de Ríznich el 25 de julio de 1826», «Oí de la muerte de Ryléev, Péstel, Muraviov, Kajovski y Bestúzhev el 24 de julio de 1826».

El citado apunte tiene una función claramente recordatoria, aunque no se debe olvidar otra cosa: en virtud del vínculo en considerable medida ocasional entre el designado y el designante en el sistema «YO — YO», éste resulta considerablemente más cómodo para la criptografía, puesto que se construye según la fórmula: «Es comprensible sólo para aquellos para quienes es comprensible.» El hacer secreto un texto, por regla general, está ligado a una traducción del mismo del sistema «YO — ÉL» al sistema «YO — YO» (los miembros del colectivo que se sirve de la criptografía son considerados en este caso como un único «YO», con respecto al cual aquellos de quienes el texto debe ser Ocultado constituyen una tercera persona colectiva). Ciertamente aquí tiene lugar una acción claramente inconsciente que no se puede explicar ni con la función recordatoria-mnemotécnica, ni con el carácter secreto del apunte: en la primera línea las palabras se abrevian hasta formar grupos de varios grafemas, mientras que en el segundo el grupo lo constituye una sola letra. Los índices tienden a la igualdad de extensión y al ritmo. En la primera línea, puesto que la preposición tiende a fusionarse con el sustantivo, se forman dos grupos que, en presencia del paralelismo fonológico de la «u» y la «o», por una parte, y de la «l» y la «m», por otra, muestran rasgos de una organización no sólo rítmica, sino también fonológica. En la segunda línea, la necesidad, por consideraciones conspirativas, de abreviar los apellidos hasta una sola letra dictó otro ritmo interior, y todas las demás palabras fueron reducidas en esa misma medida. Sería extraño y monstruoso pensar que Pushkin hizo esa anotación para él trágica atendiendo conscientemente a la organización rítmica o fonológica —se trata de otra cosa: las leyes inmanentes e inconscientemente actuantes de la autocomunicación ponen de manifiesto algunos rasgos estructurales que habitualmente observamos en el ejemplo del texto poético.

Aún más notables son esas particularidades en el segundo ejemplo, desprovisto tanto de función mnemotécnica como de función conspirativa, y representante de una autocomunicación en la forma más pura. Se trata de unos apuntes inconscientes que hizo Pushkin, acompañando con ellos el proceso de reflexión y, posiblemente, hasta sin advertirlos.

¹² *Rukoiu Pushkina: Nesobr. i neopubl teksty*, edición y comentarios de M. A. Tsiavlovski, L. B. Modzalevski y T. G. Zenguer, Moscú-Leningrado, 1935, pág. 307.

El 9 de mayo del año 1828, Pushkin escribió el poema «¡Ay! El lenguaje del amor parlanchín... », dedicado a Anna Alekséevna Olénina, a la cual él pidió en matrimonio. Allí mismo se halla la anotación:

ettenna eninelo
eninelo ettenna

Y al lado, la anotación:

«Olenina
Annette»

Encima de «Annette» Pushkin anotó: «Pouchkine»¹³. No es difícil reconstruir el curso del pensamiento: Puslilán pensaba en Annette Olénina como en una novia y esposa (la anotación «Pouchkine»). El texto es un anagrama (está indicada la lectura de derecha a izquierda) del nombre y el apellido de A. A. Olénina, en la que él pensaba en francés.

Es interesante el mecanismo de este apunte. Al principio el nombre, de resultados de la lectura inversa, se convierte en un índice convencional; después, con la repetición se da cierto ritmo, y con la transposición, una violación rítmica del ritmo. El carácter versomorfo de tal construcción es evidente.

El mecanismo de la transmisión de información en el canal «YO — YO» puede ser descrito de la siguiente manera: se introduce un mensaje en una lengua natural, después se introduce un código adicional que es una organización puramente formal, construida de determinada manera desde el punto de vista sintagmático y, al mismo tiempo, o totalmente liberada de significados semánticos, o que aspira a tal liberación. Entre el mensaje inicial y el código secundario surge una tensión, bajo la influencia de la cual aparece la tendencia a interpretar los elementos semánticos del texto como elementos incorporados a una construcción sintagmática adicional que reciben de su correlación mutua nuevos significados -relativos. Sin embargo, aunque el código secundario trata de convertir los elementos primariamente significativos en elementos liberados de los vínculos semánticos de la lengua general, eso no ocurre. La semántica de la lengua general permanece, pero a ella se superpone una semántica secundaria, formada a cuenta de los cambios que surgen al construir, de unidades significativas de la lengua, series rítmicas de diferente tipo. Pero la transformación de sentido del texto no se limita a eso. El aumento de los vínculos sintagmáticos dentro del mensaje atenúa los vínculos semánticos primarios, y en determinado nivel de recepción el texto puede comportarse como un mensaje asemántico construido de manera compleja. Pero los textos asemánticos altamente organizados desde el punto de vista sintagmático tienen la tendencia a devenir organizadores de nuestras asociaciones. Se les atribuyen significados asociativos. Así, al mirar fijamente el dibujo del empapelado o al escuchar música que no es de programa, les atribuimos determinados significados a los elementos de esos textos. Cuanto más acentuada está la organización

¹³ *Rukoiu Pushkina...*, pág. 314.

sintagmática, tanto más asociativos y libres se vuelven los vínculos semánticos. Por eso el texto en el canal «YO — YO» tiene la tendencia a cubrirse de significados individuales y recibe la función de organizador de las asociaciones desordenadas que se acumulan en la conciencia de la persona. Reestructura a la persona que está incorporada en el proceso de autocomunicación.

Así pues, el texto es portador de significados triples: los primarios de la lengua general; los secundarios, que surgen a cuenta de la reorganización sintagmática del texto y la comparación y contraposición de las unidades primarias, y los de tercer grado —a cuenta de la introducción en el mensaje, y la organización con arreglo a los esquemas constructivos del mismo, de asociaciones extratextuales de diversos niveles, desde las más generales hasta las extremadamente personales.

No es preciso demostrar que el mecanismo que hemos descrito puede al mismo tiempo ser presentado también como una caracterización de los procesos que se hallan en la base de la creación poética.

Sin embargo, una cosa es el principio poético; otra, los textos poéticos reales. Sería una simplificación identificar los segundos con los mensajes que son transmitidos por el canal «YO — YO». El texto poético real se transmite por los dos canales a la vez (constituyen una excepción los textos experimentales, las glosolalias, los textos del tipo de las *schitalki*¹⁴ infantiles asemánticas y el *zaum'* y también los textos en lenguas incomprensibles para el auditorio). Oscila entre los significados transmitidos en el canal «YO — ÉL» y los formados en el proceso de autocomunicación. En dependencia del acercamiento a uno u otro eje y de la orientación del texto a uno u otro tipo de transmisión, es percibido como, «versos» o como «prosa».

Desde luego, la orientación del texto al mensaje lingüístico primario o a la reestructuración compleja de los significados y el incremento de la información no significa todavía por sí misma que el texto funcionará como poesía o como prosa: aquí entra en funcionamiento la correlación con los modelos culturales generales de esos conceptos en la época dada.

Así pues, podemos sacar la conclusión de que el sistema de las comunicaciones humanas puede construirse de dos modos. En un caso, estamos ante una información dada de antemano, que se traslada de un hombre a otro, y un código constante dentro de los límites de todo el acto de comunicación. En el otro se trata del incremento de la información, de su transformación, su reformulación en otras categorías, al tiempo que se introducen no nuevos mensajes, sino nuevos códigos, y el que recibe y el que transmite coinciden en una sola persona. En el proceso de tal autocomunicación tiene lugar una reconfiguración de la persona misma, a lo cual está ligado un muy amplio círculo de funciones culturales —desde la sensación de su propia existencia separada, necesaria para el hombre en determinados tipos de cultura, hasta el autoconocimiento y la autopsicoterapia.

El papel de semejantes códigos pueden desempeñarlos estructuras formales de diverso tipo, las cuales cumplen tanto más exitosamente la función de reorganizar los sentidos cuanto más asemántica es su propia organización. Así son los objetos espaciales del tipo de los dibujos ornamentales o los conjuntos arquitectónicos, destinados a la contemplación, o los temporales, del tipo de la música.

¹⁴ Plural de la palabra rusa *schitalka*: versito que se dice como cantando y con el que se realiza la repartición de papeles en ciertos juegos infantiles. [N. del T.]

El asunto se presenta más complejo con los textos verbales. Puesto que el carácter autocomunicativo del vínculo puede enmascarse, adoptando formas de otros tipos de trato (por ejemplo, la plegaria puede ser percibida como un trato no consigo mismo, sino con una poderosa fuerza externa; la lectura repetida, la lectura de un texto ya conocido —por analogía con la primera lectura—, como un trato con el autor, etc.), el destinatario que recibe un texto verbal debe decidir qué se le ha transmitido: un código o un mensaje. Aquí, en considerable medida se tratará de la orientación del que recibe, puesto que un mismo texto puede desempeñar el papel tanto de mensaje como de código o, también, oscilando entre esos polos, de uno y de otro al mismo tiempo.

Aquí debemos distinguir dos aspectos: las propiedades del texto que permiten interpretarlo en calidad de código, y el modo de funcionamiento del texto, en el cual este último es empleado de la manera correspondiente.

En el primer caso la necesidad de percibir el texto no como un mensaje, sino en calidad de realizador de cierto modelo de código es señalada por la formación de series rítmicas, repeticiones, por el surgimiento de ordenaciones adicionales, completamente superfluas desde el punto de vista de los vínculos comunicativos en el sistema «YO — ÉL». El ritmo no es un nivel estructural en la construcción de las lenguas naturales. No es casual que, mientras que las funciones poéticas de la fonología, la gramática y la sintaxis hallan una base y analogía en los correspondientes niveles no artísticos del texto, en lo que respecta a la métrica es imposible señalar tal paralelo.

Los sistemas rítmico-métricos son trasladados no del sistema comunicativo «YO — ÉL» sino de la estructura «YO — YO». La propagación del principio de la repetición al nivel fonológico y otros de la lengua natural es una agresión de la autocomunicación en una esfera de lenguaje ajena a ella.

Funcionalmente, el texto se utiliza no como mensaje, sino como código cuando no nos añade ninguna nueva información a las que ya se tienen, sino que transforma la autointerpretación de la persona que genera el texto y traduce los mensajes que ya se tienen a un nuevo sistema de significados. Si a la lectora N le comunican que cierta mujer llamada Anna Karénina, de resultas de un amor infeliz, se lanzó bajo un tren, y ella, en vez de unir en su memoria ese mensaje a los ya presentes, concluye: «Anna Karénina soy yo» y revisa su comprensión de sí misma, sus relaciones con ciertas personas, y a veces también su conducta, es evidente que el texto de la novela ella lo utiliza no como un mensaje del mismo tipo que todos los otros, sino en calidad de cierto código en el proceso de trato consigo misma.

Precisamente así leía las novelas la Tatiana de Pushkin:

Imaginándose que es una heroína
De sus amados creadores,
Clarisa, juba, Delfina,
En el silencio de los bosques Tatiana
Vaga sola con el peligroso libro,
En él busca y encuentra
Su ardor secreto, sus sueños,
Frutos de la plenitud del corazón,
Suspira, y, apropiándose
De un éxtasis ajeno, de una tristeza ajena,
En el olvido susurra, de memoria,
Una carta para el héroe querido...

Pero nuestro héroe, quienquiera que fuera,
De seguro no era un Grandison^{15,16}.

El texto de la novela leída se vuelve el modelo de una reinterpretación de la realidad. Tatiana no duda de que Oneguín sea un personaje de novela; a ella sólo no le resulta claro con qué *emploi* debe identificarlo:

Quién eres tú: mi ángel de la guarda,
O el pérfido tentador...¹⁷.

En la carta de Tatiana a Oneguín merece atención el hecho de que el texto se descompone en dos partes: en el enmarcamiento (las dos primeras estrofas y la última), donde Tatiana escribe como una señorita enamorada a su vecino de hacienda, ella, naturalmente, se dirige a él tratándolo de «usted», pero la parte del medio, donde se modeliza a sí misma y a él con arreglo a los esquemas novelísticos, está construida con un tratamiento de «tú». Puesto que, como nos advirtió Pushkin, el original de la carta está escrito en francés, donde en ambos casos sólo podía emplearse el pronombre «vous», la sustitución de un tratamiento por otro en la parte central de la carta no es más que un signo del carácter libresco, ajeno a la vida cotidiana —propio de un código—, del texto dado.

Es interesante que el romántico Lenski también se explica las personas (entre ellas, también a sí mismo) mediante el método de identificarlas con ciertos textos. También aquí Pushkin emplea demostrativamente el mismo repertorio de estereotipos: el «salvador» (el «custodio») — el «corruptor» (el «tentador»):

Él piensa: «seré su salvador.
No toleraré que el corruptor... »¹⁸.

Es evidente que en todos estos casos los textos funcionan no como mensajes en cierto lenguaje (no para Pushkin, sino para Tatiana y Lenski), sino como códigos que concentran en sí información sobre el tipo mismo de lenguaje.

Hemos tomado ejemplos de la literatura artística, pero sería incorrecto inferir de eso que la poesía es, en forma pura, una comunicación en el sistema «YO — YO». Donde este principio está realizado en una forma más consecuente no es en el arte, sino en los textos moralistas y religiosos del tipo de las parábolas, en el mito, el proverbio. Es característica la penetración de las repeticiones en los proverbios en el periodo en que éstos todavía no eran percibidos sobre todo estéticamente, sino que tenían una función mnemotécnica o normativa-moral mucho más esencial.

Las repeticiones de determinados elementos constructivos (arquitectónicos) en el interior del templo hacen percibir la estructura de éste como algo no ligado a necesidades constructivas prácticas, técnicas, sino, digamos, como un modelo del universo o de la persona humana. En la medida en que el interior del templo es un código, y no un texto, es percibido no estéticamente (estéticamente sólo puede ser percibido un texto, y no las reglas

¹⁵ Grandison: apellido de un héroe de una virtud intachable en la novela homónima (1754) de Richardson. [N. del T.]

¹⁶ A. S. Pushkin, ob. cit., t. 6, pág. 55.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 67.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 123.

de su construcción), sino religiosamente, filosóficamente, teológicamente o de cualquier otra manera no artística.

El arte no surge no en la serie de los textos del sistema «YO — ÉL» o del sistema «YO — YO». Utiliza la presencia de ambos sistemas comunicativos para la oscilación en el campo de tensión estructural entre ellos. El efecto estético surge en el momento en que el código empieza a ser utilizado como mensaje, y el mensaje como código, en que el texto pasa de un sistema de comunicación al otro, conservando en la conciencia del auditorio el vínculo con ambos.

La naturaleza de los textos artísticos como fenómeno móvil, ligado al mismo tiempo a ambos tipos de comunicación, no excluye que los distintos géneros estén orientados en mayor o menor medida a la percepción de los textos como mensajes o como códigos. Desde luego, el poema lírico y el *ócherk* no están correlacionados idénticamente con uno u otro sistema de comunicación. Sin embargo, además de la orientación de los géneros, en determinados momentos, en virtud de causas históricas, sociales y otras de carácter epocal, tal o cual literatura en su totalidad (y más ampliamente: el arte en su totalidad) puede caracterizarse por una orientación a la autocomunicación, dominante en el sistema de las lenguas naturales. Es indicativo que la actitud negativa hacia el texto-estereotipo será un buen criterio de trabajo de la orientación general de la literatura al mensaje. La literatura orientada a la autocomunicación no sólo no evitará los estereotipos, sino que manifestará una tendencia a convertir los textos en estereotipos y a identificar «lo elevado», «lo bueno» y «lo veraz» con «lo estable», «lo eterno», es decir, con el estereotipo.

Sin embargo, alejarse de un polo (y hasta la polémica consciente con él) no significa en absoluto escapar de la influencia estructural del mismo. Por más que la obra literaria imite el texto del comunicado del periódico, conserva, por ejemplo, un rasgo típico de los textos autocomunicacionales como es el carácter reiterado, repetido, de la lectura. Releer *La guerra y la paz* es una ocupación mucho más natural que releer las fuentes históricas utilizadas por Tolstoi. Al mismo tiempo, por más que se esfuerce el texto artístico verbal — por consideraciones de polémica o experimento— por dejar de ser un mensaje, eso es imposible, como nos lleva a creer toda la experiencia del arte.

Los textos poéticos, por lo visto, se forman a cuenta de una peculiar «oscilación» de estructuras: los textos que son creados en el sistema, «YO — ÉL» funcionan como autocomunicaciones y viceversa; los textos devienen códigos, y los códigos, mensajes. Siguiendo las leyes de la autocomunicación -la segmentación del texto en trozos rítmicos, la reducción de las palabras a índices, el debilitamiento de los vínculos semánticos y la acentuación de los sintagmáticos-, el texto poético entra en conflicto con las leyes de la lengua natural. Es que la recepción del mismo como texto en una lengua natural es una condición sin la cual la poesía no puede existir ni cumplir su función comunicativa. Pero también la completa victoria de la visión de la poesía tan sólo como un mensaje en una lengua natural conduce a la pérdida de lo específico de la poesía. La alta capacidad modelizante de la poesía está ligada precisamente a su conversión de mensaje en código. Como un peculiar péndulo, el texto poético, oscila entre los sistemas, «YO — ÉL» y «YO — YO». El ritmo se eleva al nivel de los significados, los significados se juntan formando ritmos.

Las leyes de la construcción del texto artístico son en considerable medida leyes de la construcción de la cultura como un todo. Esto está ligado al hecho de que la cultura misma puede ser considerada lo mismo como una suma de mensajes que se intercambian diferentes destinatarios (cada uno de ellos es, para el destinatario, un «otro», «él»), que

como un solo mensaje que es remitido por el «yo» colectivo de la humanidad a sí mismo. Desde este punto de vista, la cultura de la humanidad es un colosal ejemplo de autocomunicación.

La transmisión simultánea por dos canales comunicativos es inherente no sólo a los textos artísticos. Constituye un rasgo característico de la cultura, si la consideramos como un único mensaje. En relación con esto, podemos distinguir culturas en las que dominará el mensaje que es transmitido por el canal de la lengua general «YO — ÉL», y culturas orientadas a la autocomunicación del mensaje.

Puesto que en calidad de «mensaje 1» pueden intervenir amplias capas de información que constituyen de hecho lo específico de una persona dada, la reestructuración de las mismas conduce a un cambio de la estructura de la persona. Debemos señalar que si el esquema de la comunicación «YO — ÉL» supone la transmisión de información al tiempo que se conserva la constancia del volumen de ésta, el esquema «YO — YO» está orientado al incremento de la información (la aparición del «mensaje 2» no destruye el «mensaje 1»).

La cultura europea de la Edad Moderna está orientada conscientemente al sistema «YO — ÉL». El consumidor de cultura se halla en la posición de un destinatario ideal, recibe la información de otra parte. Con gran precisión formuló Pedro I esa actitud, cuando dijo: «Soy un alumno y exijo que se me enseñe.» *El honrado espejo de la juventud...* prescribe a los jóvenes que vean la formación en la recepción de conocimientos, «deseando aprender de todos, y sin mirar superficialmente»¹⁹. Debemos subrayar que se trata precisamente de una orientación, puesto que en el nivel de la realidad textual toda cultura se compone de ambos tipos de comunicaciones. Además, el rasgo señalado no es específico de la cultura de la Edad Moderna: en diversas formas se encuentra en diferentes épocas. Es necesario destacar aquí precisamente la cultura europea de los siglos XVIII y XIX, porque precisamente ésta condicionó nuestras ideas científicas habituales, en particular la identificación del acto de información con la recepción, el intercambio. Entretanto, no todos los casos que conocemos de la historia de la cultura pueden ser explicados desde esas posiciones ni mucho menos.

Examinemos la posición paradójica en que nos hallamos cuando estudiamos el folclor. Es sabido que precisamente el folclor da los mayores fundamentos para los paralelos estructurales con las lenguas naturales y que precisamente en el folclor la aplicación de métodos lingüísticos se acompañó de los mayores éxitos. En efecto, aquí el investigador puede constatar la presencia de un número limitado de elementos del sistema y de reglas de su combinación formulables de manera relativamente fácil. Sin embargo, de inmediato es preciso subrayar también una profunda diferencia: la lengua da un sistema formal de expresión, pero la esfera del contenido sigue siendo, desde el punto de vista de la lengua como tal, extremadamente libre. El folclor, en especial formas suyas como el cuento maravilloso de hadas, hace que ambas esferas estén extremadamente automatizadas. Pero tal situación es paradójica. Si el texto realmente estuviera construido de esa manera, sería redundante por completo. Lo mismo podríamos decir también de otros tipos de arte que se

¹⁹ *Iunosti chestnoe zertsalo, ili Pokazanie k zhiteiskomu objozhdeniiu, sobrannoe ot raznij avtorov povelieniem E. I. V. Gosudaria Petra Velikogo*, San Petersburgo, 1767, pág. 42.

orientan a las formas canónicas, al cumplimiento de las normas y reglas, y no a la violación de las mismas.

La respuesta, por lo visto, consiste en que, si los textos de este tipo en el momento de su nacimiento poseían una determinada semántica (la semántica del cuento maravilloso folclórico de hadas, por lo visto, era creada por su relación con el ritual), más tarde se perdieron esos vínculos y los textos comenzaron a adquirir rasgos de organizaciones puramente sintagmáticas. Si en el nivel de la lengua natural poseen, indiscutiblemente, una semántica, como fenómenos de la cultura tienden a una sintagmática pura, es decir, de textos pasan a ser «códigos 2». A esta tendencia del mito a convertirse en un texto sintagmático, asemántico —no en un mensaje sobre ciertos acontecimientos, sino en un esquema de organización del mensaje—, es a lo que se refería C. Lévi-Strauss cuando hablaba de la naturaleza musical del mito.

Para la existencia de la cultura como mecanismo que organiza la persona colectiva con una memoria común y una conciencia colectiva es necesaria, por lo visto, la presencia de sistemas semióticos que constituyan parejas, con la ulterior posibilidad de una traducción mutua de los textos.

Una pareja estructural así es la que forman los sistemas comunicativos del tipo «YO — ÉL» y «YO — YO» (de paso debemos señalar que una ley que, al parecer, podemos tratar como un universal para las culturas terrestres es la regla de que uno de los miembros de toda pareja semiótica culturopoyética esté representado por una lengua natural o incluya una lengua natural).

Las culturas reales, así como los textos artísticos, se construyen según el principio de la oscilación pendular entre esos sistemas. Sin embargo, la orientación de uno u otro tipo de cultura a la autocomunicación o a recibir de afuera la verdad en forma de mensajes, se manifiesta como la tendencia dominante. De manera particularmente intensa se pone de manifiesto en la imagen mitologizada que cada cultura crea en calidad de su autorretrato en el plano de las ideas. Este modelo de sí misma ejerce influencia sobre los textos culturales, pero no puede ser identificado con ellos, siendo unas veces una generalización de principios estructurales ocultos tras las contradicciones textuales, y representando otras la antítesis de los mismos. (En el dominio de la tipología de las culturas es posible el hecho del surgimiento de una gramática que sea esencialmente inaplicable a los textos de esa lengua que ella pretende describir.)

Las culturas orientadas al mensaje tienen un carácter más móvil, dinámico. Tienen la tendencia a incrementar ilimitadamente el número de textos y producen un rápido aumento de los conocimientos. Podemos considerar la cultura europea del siglo XIX como un ejemplo clásico. El reverso de este tipo de cultura es la división tajante de la sociedad en transmisores y receptores, el surgimiento de una orientación psicológica a la recepción de la verdad en calidad de un mensaje listo sobre un esfuerzo intelectual ajeno, el aumento de la pasividad social de los que se hallan en la posición de receptores del mensaje. Es evidente que el lector de la novela europea de la Edad Moderna es más pasivo que el oyente del cuento maravilloso de hadas, quien todavía tiene que transformar los estereotipos recibidos por él en textos de su conciencia; el visitante del teatro es más pasivo que el participante del carnaval. La tendencia al consumismo intelectual constituye un costado peligroso de la cultura unilateralmente orientada a recibir de afuera la información.

Las culturas orientadas a la autocomunicación son capaces de desarrollar una mayor actividad espiritual, pero con gran frecuencia resultan mucho menos dinámicas de lo que exigen las necesidades de la sociedad humana.

La experiencia histórica muestra que los más resistentes y capaces de sobrevivir resultan los sistemas en que la lucha entre esas estructuras no conduce a la victoria absoluta de una de ellas.

Sin embargo, en el presente todavía estamos muy lejos de la posibilidad de pronosticar las estructuras óptimas de la cultura de una manera fundamentada en alguna medida. Antes de eso, todavía debemos comprender y describir el mecanismo de las mismas, aunque sea en sus manifestaciones más características.

Un modelo dinámico del sistema semiótico¹

¡Muéstrame la piedra que los constructores
desecharon! Ésa es la piedra angular.

De los manuscritos de Nag-Hammad²

1.0. La generalización de la experiencia acumulada en el desarrollo de los principios de la teoría semiótica durante todo el tiempo transcurrido desde que las premisas de partida de esta teoría fueron formuladas por Ferdinand de Saussure, condujo a una conclusión paradójica: la revisión de los principios básicos confirmaba decididamente la estabilidad de los mismos, mientras que la aspiración a estabilizar la metodología semiótica conducía fatalmente a una revisión de los principios básicos. Los trabajos de R. O. Jakobson, y en particular la ponencia suya que hizo el balance del IX Congreso de Lingüistas, mostraron de manera brillante que la teoría lingüística actual conserva su identidad, incluso cuando se convierte en su propio contrario. Es más: precisamente en esa combinación de homeostaticidad y dinamismo vio con razón R. O. Jakobson una demostración de la organicidad y viabilidad de una teoría capaz de revisar radicalmente tanto su propia organización interna, como el sistema de sus interrelaciones con otras disciplinas: «Sirviéndonos de términos de Hegel, podemos decir que la antítesis de las tesis tradicionales ha sido relevada por una negación de la negación, es decir, del pasado lejano y del reciente»³.

Lo dicho se aplica plenamente al problema de lo estático y lo dinámico en los sistemas semióticos. Al mismo tiempo, la revisión de algunas ideas arraigadas en este dominio sólo confirma el carácter fundamentado de los principios profundos de la descripción estructural de los sistemas semióticos.

1.1. El enfoque de la correlación entre los aspectos sincrónico y diacrónico encerraba desde el principio mismo cierta dualidad. La delimitación de esos dos aspectos de la descripción del lenguaje fue una gran conquista de la Escuela de Ginebra. Sin embargo, ya

¹ *Dinamicheskaia model' semioticheskoi sistemy*, Moscú, Institut Russkogo Iazyka AN SSSR, Probl. gruppy po eksperim. i prildad. lingYistike, prepublicación, núm. 60, 1974, 23 Págs. Reproducido en I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, Tallin, Aleksandra, t. I, 1992, págs. 90- 101. [N. del T.]

² M. K. Trofimova, «Iz rukopisei Nag-Jammadi», *Antichnost' i sovremennost': K 80-letiiu F. A. Petrovskogo*, Moscú, 1972, pág. 377; cfr. *Psaltyr* 117: 22.

³ R. O. Jakobson, «Itogui deviatogo kongresa lingvistov», *Novoe v lingvistike*, Moscú, 1965, núm. 4, pág. 579.

en las *Tesis del Círculo Lingüístico de Praga* y en los siguientes trabajos de la Escuela de Praga se señaló el peligro de la absolutización de ese aspecto, el carácter relativo, más bien heurístico que de principio, de tal oposición. R. O. Jakobson escribió: «Sería un serio error afirmar que sincronía y estática son sinónimos. El corte estático es una ficción: es sólo un procedimiento científico auxiliar y no un modo específico de existencia. Podemos examinar la percepción de un filme no sólo diacrónicamente, sino también sincrónicamente: sin embargo, el aspecto sincrónico del filme en modo alguno es idéntico a un cuadro aislado, recortado del filme. La percepción del movimiento está presente hasta en el aspecto sincrónico del filme. Exactamente así mismo son las cosas con el lenguaje»⁴.

En una serie de investigaciones de la Escuela de Praga, por una parte, se señalaba que, puesto que la diacronía es la evolución del sistema, ella no niega, sino que esclarece la esencia de la organización sincrónica para cada momento aislado; y, por otra, se llamaba la atención a la interconvertibilidad de esas categorías⁵.

Con todo, la crítica de este plano no ponía en duda el valor metódico de la contraposición misma de los dos enfoques iniciales de la descripción del sistema semiótico.

Las consideraciones que se proponen más abajo tienen por objetivo el ulterior desarrollo de esas consideraciones ya hace mucho expresadas, pero también de las ideas de I. N. Tyniánov y M. M. Bajtín relativas a los modelos semiótico-culturales⁶.

1.2. Cabe suponer que la estaticidad que sigue sintiéndose en toda una serie de descripciones semióticas, no es un resultado de la insuficiencia de los esfuerzos de tal o cual científico, sino que se deriva de algunas particularidades raigales de la metódica de descripción. Sin un análisis meticuloso de por qué el hecho mismo de la descripción convierte un objeto dinámico en un modelo estático, y sin la introducción de los correspondientes correctivos en la metódica del análisis científico, la aspiración a construir modelos dinámicos puede quedarse en el terreno de los buenos deseos.

2.0. *Sistémico — extrasistémico*. La descripción estructural se construye sobre la base de la distinción, en el objeto que se describe, de elementos del sistema y nexos que permanecen invariantes en el caso de cualquier transformación homomorfa del objeto. Precisamente esta estructura invariante constituye, desde el punto de vista de semejante descripción, la única realidad⁷. A ella se contraponen los elementos extrasistémicos, que se distinguen por la inestabilidad, la irregularidad, y que han de ser eliminados en el curso de la descripción. Acerca de la necesidad de abstraerse, cuando se estudia un objeto semiótico, de algunos rasgos «insignificantes» del mismo, escribió ya F. de Saussure, al hablar de la importancia que tiene, dentro de los límites de la descripción de un estado sincrónico de la lengua, hacer abstracción de los cambios diacrónicos «de poca importancia»:

El estado «absoluto» se define por la ausencia de cambios, pero, en la medida en que el lenguaje siempre, sea como sea, a pesar de todo se transforma, estudiar el lenguaje estáticamente significa, en la práctica, desdeñar los cambios poco importantes

⁴ R. O. Jakobson, «Prinzipien der historischen Phonologie», *TCLP*, 1931, vol. 4, páginas 264-265.

⁵ R. O. Jakobson, «Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celles des autres langues slaves», *TCLP*, 1929, vol. 2, pág. 15.

⁶ Véanse los artículos «El hecho literario» y «Sobre la evolución literaria» (I. N. Tyniánov, *Poética. Istorija literatury*. Kino, Moscú, 1977). Una serie de ideas de M. M. Bajtín sobre las regularidades de la evolución literaria se halla formulada en su libro sobre Rabelais, y también en el artículo «El problema del contenido, el material y la forma en la creación artística verbal» (M. M. Bajtín, *Voprosy literatury lingvistiki*, Moscú, 1975).

⁷ Véase un análisis del concepto de «estructura» en E. Benveniste, *Obshechaia lingvistika*, Moscú, 1974, págs. 60-66.

de manera parecida a como las matemáticas, al realizar algunas operaciones —por ejemplo, al calcular logaritmos—, desdeña las magnitudes infinitamente *pequeñas*⁸.

Tal simplificación del objeto en el curso de su descripción estructural no puede, en principio, suscitar objeciones, puesto que es un rasgo general de la ciencia como tal. Sólo es preciso no olvidar que en el proceso de la descripción estructural el objeto no sólo se simplifica, sino que también se organiza adicionalmente, se vuelve más rigurosamente organizado de lo que es en realidad.

Así, por ejemplo, si nos planteamos la tarea de describir estructuralmente el sistema de las órdenes rusas del siglo XVIII y principios del siglo XIX (este objeto es cómodo desde muchos puntos de vista, puesto que es un hecho culturoológico, completamente semiótico por su naturaleza, que surgió artificialmente y es un resultado de la actividad sistemopoyética consciente de sus creadores), es evidente que en el campo visual se hallarán la jerarquía de las órdenes y sus rasgos diferenciales ligados a significados. Presentando cada orden por separado y el sistema de ellas en su totalidad como una organización invariante, dejamos fuera del campo visual, naturalmente, la diversidad de realizaciones de algunos rasgos, carente de toda ordenación sensible. Así, puesto que en el curso de un tiempo prolongado los signos y las estrellas de las órdenes fueron encargadas por la persona misma que había recibido el altísimo mandato de ponérselas a sí mismo, su tamaño y su grado de ornamentación con piedras preciosas eran determinados por la fantasía y la riqueza del condecorado, sin que tuvieran ningún significado semiótico inmanente.

Pero, incluso si hacemos abstracción de esas variantes, el hecho mismo de la descripción de la organización de las órdenes aumenta el grado de sistemicidad de esa organización no sólo porque suprime todo lo no estructural como inexistente, sino también desde otro punto de vista: una de las cuestiones fundamentales de la descripción será la determinación de la jerarquía de las órdenes. El planteamiento de tal cuestión será tanto más legítimo, cuanto que ésta prácticamente entraba en el funcionamiento de ese sistema —en particular, en relación con el problema cotidiano de la disposición, sobre la ropa, de unos signos de órdenes con respecto a los otros. Es conocida también la tentativa de Pável I de convertir todas las órdenes del Imperio Ruso en una única orden de caballería rusa, dentro de la cual todas las órdenes que habían existido antes habrían sido reconocidas sólo como «denominaciones» o clases.

Sin embargo, la descripción de las órdenes rusas como un sistema jerárquico suprimirá inevitablemente las constantes vacilaciones, la indefinición del valor jerárquico de elementos particulares. Entretanto, esas mismas vacilaciones fueron tanto un importante rasgo estructural, como una indicativa caracterización tipológica de las órdenes rusas. La descripción será inevitablemente más organizada que el objeto.

2.1. Tal enfoque corresponde a toda metódica científica y, en principio no puede encontrar objeciones, puesto que semejante desfiguración del objeto como resultado de su descripción parece responder a ley. Quisiéramos llamar la atención sobre otra serie de consecuencias —mucho más serias—: mientras que la descripción que elimina del objeto todos sus elementos extrasistémicos se justifica plenamente cuando se construyen modelos estáticos y exige sólo algunos coeficientes de corrección, para la construcción de modelos dinámicos crea, en principio, dificultades: una de las fuentes fundamentales del dinamismo

⁸ F. de Saussure, *Kurs obshchei lingvistiki*, Moscú, 1933, pág. 104.

de las estructuras semióticas es el constante arrastre de elementos extrasistémicos a la órbita de la sistemicidad y la simultánea expulsión de lo sistémico al dominio de la extrasistemicidad. La negativa a describir lo extrasistémico, su expulsión fuera de los límites de los objetos de la ciencia, corta la reserva dinámica y nos presenta el sistema dado en una fisonomía que excluye por principio el juego entre la evolución y la homeostasis. Esa piedra que los constructores del sistema que se formó y se estabilizó desechan como innecesaria o no obligatoria desde su punto de vista, resulta angular para el sistema que lo sucede.

Cualquier diferencia algo estable y sensible en el material extrasistémico puede hacerse estructural en la siguiente etapa del proceso dinámico. Si volvemos al antes mencionado ejemplo de la ornamentación arbitraria de las órdenes, debemos recordar que desde el año 1797 la ornamentación arbitraria de los signos de órdenes con piedras preciosas fue abolida y los adornos de brillantes se volvieron para las órdenes un rasgo legalizado del grado máximo del premio. Es evidente que los ornamentos de brillantes fueron introducidos no porque hiciera falta alguna expresión para el grado máximo del premio, sino, por el contrario, porque se introducía en el sistema y recibía un sentido de contenido una división que se había formado fuera de los límites del sistema. La paulatina acumulación, fuera del sistema, de material de realizaciones diversas existente en la esfera del plano de la expresión, era un impulso para la creación de una diferenciación de contenido y sistémica.

2.2. La exigencia de describir lo extrasistémico tropieza con considerables dificultades de carácter metódico. Por una parte, lo extrasistémico escapa en principio al pensamiento analítico; por otro, el proceso mismo de la descripción lo convierte inevitablemente en un hecho del sistema. Así pues, al formular la exigencia de incluir en el dominio de las descripciones estructurales el material extrasistémico que envuelve la estructura, estamos, diríase, creyendo posible lo imposible. El asunto, sin embargo, se nos presentará a una luz un tanto distinta si recordamos que extrasistémico en modo alguno es sinónimo de caótico. Extrasistémico es un concepto complementario de sistémico. Cada uno de ellos recibe la plenitud de significados sólo estando correlacionados entre sí, y en absoluto como realidad aislada.

2.3. Al respecto podemos señalar los siguientes tipos de lo extrasistémico.

2.3.1. Puesto que la descripción, como hemos señalado, trae consigo un aumento de la medida de organización, la autodescripción de tal o cual sistema semiótico, la creación de una gramática de sí mismo, es un poderoso medio de autoorganización del sistema. En ese momento de la existencia histórica de un lenguaje dado y -más ampliamente- de una cultura dada en general, en las entrañas del sistema semiótico se segrega un sublenguaje (y un subgrupo de textos) que es considerado como metalenguaje para la descripción del sistema por él mismo. Así, en la época del clasicismo se crean numerosas obras de arte que son descripciones del sistema de las obras de arte. Es esencial subrayar que en este caso la descripción es una autodescripción, y el metalenguaje no es tomado de fuera del sistema, sino que es una subclase de él.

Un costado esencial de tal proceso de autoorganización es que en el curso de la ordenación complementaria una determinada parte del material se traslada a la posición de lo extrasistémico y es como si dejara de existir cuando se mira a través del prisma de la autodescripción dada. Así pues, el aumento del grado de organización del sistema semiótico se acompaña de un estrechamiento de éste, hasta el caso extremo en que el metasistema se vuelve tan rígido, que casi deja de intersectarse con los sistemas semióticos reales que él pretende describir. Sin embargo, también en esos casos él sigue teniendo la autoridad de la

«corrección» y de la «existencia real», mientras que los estratos reales de la semiosis social en estas condiciones pasan completamente al dominio de lo «incorrecto» y lo «inexistente».

Así, por ejemplo, desde el punto de vista de la utopía burocrático-militar de Pável I, la única existente resultaba la ordenación del desfile de la guardia, llevada en su rigidez hasta el límite. Era percibida como el ideal del orden estatal. En cambio, la realidad política de la vida rusa era percibida como «incorrecta».

2.3.2. El rasgo de la «inexistencia» (es decir, de la extrasistemicidad) resulta, pues, al mismo tiempo tanto un rasgo del material extrasistémico (desde el punto de vista interior del sistema), como un indicador negativo de los rasgos estructurales del sistema mismo. Así, Griboédov, al hacer el balance político del decembrismo en los bosquejos de la tragedia *Rodamist y Zenobia*, distingue como un rasgo estructural del espíritu revolucionario de la nobleza (porque, desde luego, a Griboédov le interesa la actividad de los conspiradores rusos de los años 20 del siglo XX, y no la historia de la Armenia antigua del periodo de la ocupación romana) el que el pueblo, desde ese punto de vista, «no existe» como fuerza política: «En general —escribe Griboédov— es preciso señalar que el pueblo no tiene participación en la causa de ellos: *es como si no existiera* (la cursiva es mía — I. L.)»⁹. Hablando sobre el capellán Andrei, autor del conocido tratado medieval sobre el amor cortesano *De amore*, el académico V. F. Shishmariov observaba: «En lo que respecta a las campesinas el autor cortesano le propone a su amigo, al que está dirigido el libro, no tener escrúpulos en la manera de actuar, y recurrir incluso a la violencia»¹⁰. Tal recomendación se explica de una manera muy simple: en opinión del capellán Andrei, al campesinado sólo le es accesible el «*amor naturalis*», y dentro de los límites del amor cortesano el «*fin amors*», «es como si no existiera» el primero. Por consiguiente, las acciones en relación con personas de ese tipo también son consideradas inexistentes.

Es evidente que la descripción de lo sistémico (lo «existente») será al mismo tiempo un señalamiento de la naturaleza de lo extrasistémico (lo «inexistente»). Se podría hablar de una jerarquía específica de los elementos extrasistémicos y sus relaciones y de un «sistema de lo extrasistémico». Desde esta posición, el mundo de lo extrasistémico se presenta como el sistema invertido, la transformación simétrica del mismo.

2.3.3. Lo extrasistémico puede ser alosistémico, es decir, pertenecer a otro sistema. En la esfera de la cultura tropezamos constantemente con la tendencia a considerar el lenguaje ajeno como un nolenguaje o —en casos menos extremos— a percibir el propio lenguaje como correcto, y el ajeno como incorrecto, y a explicar la diferencia entre ellos con el grado de corrección, es decir, con la medida de ordenación. En *La guerra y la paz*, Tolstoi da un ejemplo de la percepción del habla en lengua ajena como habla en la lengua propia estropeada («incorrecta»):

—Eso sí es hablar francés —empezaron a decir los soldados en la fila—. ¡Ahora dale tú, Sidorov!

Sidorov guiñó un ojo y, volviéndose hacia los franceses, empezó a balbucear muy, muy rápidamente, palabras incomprensibles:

—Kari, malá, tafá, safi, mutér, kaská —farfullaba...¹¹

⁹ A. S. Griboédov, *Soch.*, Moscú, 1956, pág. 340.

¹⁰ V. F. Shishmariov, «K istorii liubovnyj teorii romanskogo srednevekov'ia», *Izbr. stat'i: Fr. lit.*, Moscú-Leningrado, 1965, pág. 217; véase M. Lazar, *Amour courtois et fin d'amours dans la littérature du XII-e siècle*, París, 1964, págs. 268-278.

¹¹ L. N. Tolstoi, *Sobr. soch.*, en 14 tomos, Moscú, 1951, t. 4, pág. 217.

Los ejemplos de la percepción de una lengua ajena como no-lengua —mudez— son numerosos. Cfr. «Los ugos son gente de lengua muda»¹², y también la etimología de la palabra «*nemets*» [alemán]¹³. Al mismo tiempo es posible también una percepción invertida del sistema propio como «incorrecto»:

Como unos labios sonrosados sin sonrisa,
Sin faltas gramaticales
A mí la lengua rusa no me gusta.

(Pushkin, *Evguenio Onéguin*, cap. III, estrofa XXVIII)

Cfr. también la equiparación del propio lenguaje a la mudéz: Iuri Krizhánich, quejándose de la falta de desarrollo de la lengua eslava, escribió en *Política*: «A consecuencia de la antes señalada belleza, grandeza y riqueza de otras lenguas y a consecuencia de los defectos de nuestra lengua, nosotros, los eslavos, al lado de otros pueblos, somos como un mudo en el banquete»¹⁴.

2.3.4. En este caso, puesto que tanto el objeto que se describe, como su entorno extrasistémico, son considerados como fenómenos muy distantes entre sí, pero estructurales, para la descripción de los mismos es necesario un metalenguaje tal que estuviera tan alejado de ellos, que, desde su posición, se presentaran como homogéneos.

Desde esta posición se pone de manifiesto la imposibilidad de utilizar en calidad de metalenguaje investigativo el aparato de autodescripción elaborado, por ejemplo, por las culturas del clasicismo o el romanticismo. Desde el punto de vista de la propia cultura del clasicismo, las autodescripciones del tipo de *Arte poética* de Boileau o de «Instrucciones para los que quieren ser escritores» de Sumarókov son un texto de un metanivel, que desempeña con respecto a la cultura empírica de su época el papel: 1) de aumentar el grado de organización de esta última, por una parte, y 2) de cortar las capas de textos trasladables a la categoría de extrasistémicos, por otra. En cambio, desde el punto de vista del investigador actual de la época, esos textos pertenecerán al objeto de la descripción y se colocarán en el mismo nivel en el que están colocados también todos los otros textos de la cultura de la época que se estudia. El traslado del lenguaje elaborado por una época para su autodescripción al nivel de metalenguaje del investigador determinará inevitablemente que de su campo visual sea excluido lo que los contemporáneos de la época dada, por consideraciones polémicas, excluían de la composición de la misma.

2.3.5. También se debe tener en cuenta otra cosa: la creación de un determinado sistema de autodescripción «organiza adicionalmente» y al mismo tiempo simplifica (corta lo «superfluo») no sólo en el estado sincrónico del objeto, sino también en el diacrónico, es decir, crea la historia de éste desde el punto de vista de sí mismo. La formación de una nueva situación cultural y de un nuevo sistema de autodescripciones reorganiza los estados que la precedieron, es decir, crea una nueva concepción de la historia. Esto provoca consecuencias de dos tipos. Por una parte, se descubren predecesores, personalidades culturales olvidadas, y los historiadores de un periodo anterior son acusados de ceguera. Los hechos que preceden a un sistema dado, descritos en términos de éste, naturalmente,

¹² *Poln. sobr. rus. letopisei*, Moscú, 1962, t. I, col. 235.

¹³ Del ruso «*memoi*», mudo, [N. del T.]

¹⁴ I. Krizhánich, *Politika*, Moscú, 1965, pág. 467. En el original: «Búdto czlowek njem ná piru» (*Ibidem*, pág. 114).

sólo pueden conducir a él y sólo en él pueden hallar unidad y carácter definido. Así surgen los conceptos del tipo de «prerromanticismo», cuando en los hechos culturales de la época que precede al romanticismo, se destaca únicamente lo que conduce al romanticismo y es coronado por la unidad sólo en la estructura de éste. Un rasgo característico de tal enfoque será que el movimiento histórico se presentará no como un relevo de estados estructurales, sino en forma de un tránsito de un estado amorfo —pero que encierra «elementos de estructura»—, a la estructuralidad.

Por otra parte, una consecuencia de tal enfoque será la afirmación de que la historia en general comienza a partir del momento en que surge la autodescripción dada de la cultura dada. En Rusia, en presencia de un relevo extraordinariamente rápido de escuelas y gustos literarios a lo largo del final del siglo XVIII y el principio del siglo XIX nos toparemos con una tesis planteada muchas veces y desde diversas posiciones: «No tenemos una literatura». Así, en el principio de su trayectoria creadora, en el poema «Poesía», Karamzín, haciendo caso omiso de toda la historia de la literatura rusa que lo precedió, predijo la pronta *aparición* de la poesía rusa. En el año 1801, en una sesión de la Sociedad Literaria de Amigos, Andrei Turguéniev, ahora ya teniendo en cuenta a Karamzín, proclamó la ausencia de literatura en Rusia. Después, con esta misma tesis, poniendo en ella cada vez un nuevo contenido, intervendrán Küchelbeker, Polevoi, Nadezhdin, Pushkin y Belinski.

Así pues, el estudio de la cultura de tal o cual etapa histórica incluye no sólo la descripción de la estructura de esa cultura desde la posición del historiador, sino también la traducción, al lenguaje de esa descripción, de la propia autodescripción de esa cultura y de la descripción del desarrollo histórico por ella creada, resumen del cual ella se consideraba a sí misma.

3.0. *Unívoco — ambivalente*. La relación de binariedad es uno de los mecanismos organizadores fundamentales de toda estructura. Al mismo tiempo, en más de una ocasión nos toca topamos con la presencia, entre los polos estructurales de una oposición binaria, de una amplia franja de neutralización estructural. Los elementos estructurales que allí se acumulan, se hallan, con respecto al contexto constructivo que los rodea, en relaciones no unívocas, sino ambivalentes. Las rígidas descripciones sincrónicas, por regla general, suprimen la ordenación incompleta interna del sistema creada de esa manera, que le confiere a éste flexibilidad y aumenta el grado de impredecibilidad de su conducta. Por eso la informatividad interna (el carácter inagotado de las posibilidades latentes) del objeto es considerablemente mayor que ese mismo indicador en sus descripciones.

Un ejemplo de tal reordenación puede ser el caso, bien conocido de los textólogos, en que el poeta, al crear una obra, en ciertas ocasiones no puede darle preferencia a tal o cual variante, conservando todas como *posibilidad*. En este caso el texto de la obra será precisamente ese mundo artístico que conserva la diversidad de realizaciones. El mismo texto «definitivo» que vemos en la página de una edición, es una descripción de un texto más complejo de la obra con los recursos del mecanismo simplificante de la imprenta tipográfica. En el curso de tal descripción aumenta la ordenación del texto y disminuye la informatividad de éste. Por eso presentan un interés especial los variados casos en que el texto, en principio, no encierra una secuencia unívoca de elementos, dejándole al lector la libertad de elección. En este caso, es como si el autor trasladara al lector (pero también una determinada parte de su propio texto) a un nivel más alto. Desde la altura de tal metaposición se descubre el grado de convencionalidad del texto restante, es decir, éste se presenta precisamente como texto, y no en calidad de ilusión de realidad.

Así, por ejemplo, cuando en el poema «Mi retrato», de Kozmá Prutkov, los versos:

Cuando en la muchedumbre encuentres a un hombre
Que está desnudo [*nag*] —

son seguidos por una nota del mismo Kozmá Prutkov: «Variante: Que lleve un frac [*frak*]», es evidente que se introduce un «nivel del publicador» filológico (en este caso, paródico) que imita un punto de vista supratextual, desde el cual las variantes intervienen como equivalentes.

Aún más complejo es el caso en que las variantes alternativas están incluidas en un único texto. En Pushkin, en *Evgueni Onéguin*:

... yace con el corazón en estado de beatitud,
Como un viajero ebrio que pernocta,
O, más tiernamente, como una mariposa
prendida a una flor primaveral...

(Cap. IV, estrofa LI)

Aquí la inclusión de la alternativa estilística en el texto convierte el relato sobre los acontecimientos en relato sobre el relato. En el poema «Bebo por los áster de la guerra por todo lo que me reprochaban...»:

Bebo, pero todavía no lo he pensado bien — escojo uno de dos:
¿El alegre asti espumante o el vino del castillo papal?

se dan dos variantes de *sujet*, al tiempo que el lector está advertido de que el autor «todavía no ha pensado bien» con qué terminar su poema. El estado inacabado y la indefinición certifican al lector que ante él no se halla la realidad, sino precisamente un texto que se puede «pensar bien» de varias maneras.

El hecho de que así se alumbra en el texto la procesualidad, se hace evidente cuando uno tropieza con los textos filmicos del cine actual que aprovecha muy ampliamente la posibilidad de dar versiones paralelas de cualquier episodio, sin darle a ninguna de ellas preferencia alguna.

Debemos llamar la atención sobre un aspecto más: al texto real le es inherente inevitablemente cierta incorrección. No se trata de la incorrección generada por la intención o la orientación del hablante, sino de simples errores de éste. Así, por ejemplo, aunque Pushkin hizo de la contradictoriedad interna un principio estructural de *Evgueni Onéguin*¹⁵, en la novela se encuentran casos en que el poeta simplemente «no logra salir bien». Así, en la estrofa XXXI del tercer capítulo afirma que la carta de Tatiana está guardada en el archivo del autor:

La carta de Tatiana está ante mí;
La guardo sagradamente

pero en la estrofa XX del octavo capítulo hay una indicación directa de que esa carta está guardada en casa de Onéguin:

¹⁵ «He revisado todo esto rigurosamente; / Contradicciones hay muchísimas, / Pero corregirlas no quiero ... » (capítulo I, estrofa LX).

... Aquella de la que él guarda
Una carta en la que habla el corazón...

En la novela *El maestro y Margarita* de Bulgákov los héroes mueren dos veces (ambas muertes ocurren simultáneamente): una vez, juntos en el cuarto del sótano, «en un callejón cerca de Arbat», y otra vez, por separado: él, en el hospital, y ella, en la «mansión gótica». Tal «contradicción», evidentemente, entra en el proyecto del autor. Sin embargo, cuando más adelante se nos comunica que Margarita y su doméstica Natasha «desaparecieron, dejando sus cosas» y que una investigación intentaba dilucidar si había tenido lugar un rapto o una fuga, tenemos ante nosotros un descuido del autor.

Pero tampoco estos descuidos técnicos manifiestos pueden, en realidad, ser excluidos completamente del campo visual. Podríamos dar una gran cantidad de ejemplos de su influencia sobre la organización estructural de diferentes textos. Nos limitaremos a uno solo: al examinar los manuscritos de Pushkin, nos convencemos de que en determinados casos se encuentran huellas de la influencia que sobre el curso ulterior del poema ejercen los *lapsus calami* manifiestos, los que, sin embargo, dictan la rima siguiente e influyen en el desarrollo de la narración. Así, al analizar el borrador del poema «Todo está en calma, hacia el Cáucaso viene la nocturna niebla...», S. M. Bondi descubrió en un solo manuscrito dos casos así:

1) «En la palabra „*leglá*“ [cayó] la letra „*e*“ está escrita por Pushkin sin lacito, de modo que ese trazado coincidió casualmente con el trazado de la palabra „*mgla*“ [niebla]. ¿No fue precisamente este error casual de la pluma lo que condujo al poeta a la variante „viene la nocturna niebla“?»¹⁶.

Así, el verso:

Todo está en calma —sobre el Cáucaso la sombra nocturna cayó [*leglá*] —,

gracias a la falta técnica en el trazado de la grafía, se transformó en:

Todo está en calma —hacia el Cáucaso viene la nocturna niebla [*mgla*].

2) «La palabra „*net*“ [no] está escrita por Pushkin de tal manera que podía pasar también por „*let*“ [años]; de modo que, al cambiar „*mnoguij net*“ por „*mnoguij let*“, Pushkin (al igual que en el principio del poema „*laglá*“ y „*mgla*“) no estaba corrigiendo la palabra „*net*“»¹⁷.

Los ejemplos citados testimonian que en determinados casos las alteraciones mecánicas pueden actuar como una reserva de la reserva (una reserva del entorno extrasistémico del texto).

3.1. La ambivalencia como determinado fenómeno semiótico-cultural fue descrita por vez primera en los trabajos de M. M. Bajtín. Allí mismo podemos hallar también numerosos ejemplos de ese fenómeno. Sin tocar todos los aspectos de este multívoco fenómeno, señalaremos solamente que el aumento de la ambivalencia interna corresponde al momento del paso del sistema a un estado dinámico, en el curso del cual la indefinición se redistribuye estructuralmente y recibe, ya en el marco de una nueva organización, un nuevo sentido unívoco. Así pues, el aumento de la univocidad interna puede ser

¹⁶ S. Bondi, *Novye stranity Pushkina*, Moscú, 1931, pág. 19.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 23.

considerado como una intensificación de las tendencias homeostáticas, y el aumento de la ambivalencia, como un indicador del acercamiento del momento del salto dinámico.

3.2. Así pues, un mismo sistema puede hallarse en estado de anquilosamiento y de reblandecimiento. Además, el hecho mismo de la descripción puede hacerlo pasar del segundo al primero.

3.3. El estado de ambivalencia es posible como una relación del texto con un sistema que en el presente no está vigente, pero se conserva en la memoria de la cultura (una violación de la norma, legalizada en determinadas condiciones), y también como relación del texto con dos sistemas no ligados entre sí, si a la luz de uno el texto se presenta como autorizado, y a la luz del otro, como prohibido.

Tal estado es posible, puesto que en la memoria de la cultura (pero también de cualquier colectivo cultural, incluyendo al individuo aislado) se guarda no uno, sino todo un repertorio de metasistemas que regulan su conducta. Esos sistemas pueden no estar ligados entre sí y poseer diferentes grados de actualidad. Esto permite, cambiando el puesto de tal o cual sistema en la escala de la actualización y la obligatoriedad, convertir el texto de incorrecto en correcto, de prohibido en autorizado. Sin embargo, el sentido de la ambivalencia como mecanismo dinámico de la cultura está precisamente en que el recuerdo sobre el sistema a la luz del cual el texto fue prohibido no desaparece, sino que se conserva en la periferia de los reguladores sistémicos.

Así pues, son posibles, por una parte, desplazamientos y traslados en los metaniveles, que cambian la interpretación del texto, y por otra, un cambio de lugar del texto mismo respecto a los metasistemas.

4.0. *Núcleo — periferia*. El espacio de la cultura está organizado de manera dispareja. Siempre incluye algunas formaciones nucleares y una periferia estructural. Esto es particularmente evidente en los lenguajes complejos y supercomplejos, heterogéneos por su naturaleza y que inevitablemente incluyen subsistemas relativamente independientes — desde los puntos de vista estructural y funcional. La correlación entre el núcleo estructural y la periferia se complica por el hecho de que cada estructura (lenguaje) suficientemente compleja y con una duración histórica funciona como estructura *descrita*. Pueden ser descripciones desde la posición de un observador externo o autodescripciones. En cualquier caso, podemos decir que un lenguaje se vuelve realidad social desde el momento en que se lo describe. Sin embargo, la descripción es, inevitablemente, una deformación (precisamente por eso toda descripción no es simplemente un registro, sino un acto culturalmente creador, un escalón en el desarrollo del lenguaje). Sin verter luz sobre todos los aspectos de tal deformación, señalaremos que ella trae consigo inevitablemente una negación de la periferia, el traslado de ésta al rango de la inexistencia. Al mismo tiempo es evidente que la univocidad/ambivalencia se distribuyen en el espacio semiótico de manera dispareja: el grado de rigidez de la organización disminuye del centro a la periferia, lo que no es asombroso si recordamos que el centro siempre interviene como el objeto natural de la descripción.

4.1. En los trabajos de I. N. Tyniánov se muestra el mecanismo del intercambio de lugares entre el núcleo estructural y la periferia. El mecanismo más flexible de esta última resulta cómodo para la acumulación de formas estructurales, que en la siguiente etapa histórica resultarán dominantes y se trasladarán al centro del sistema. El intercambio constante entre el núcleo y la periferia forma uno de los mecanismos de la dinámica estructural.

4.2. Puesto que en cada sistema cultural la correlación núcleo/periferia recibe una caracterización axiológica adicional como correlación lo de arriba/lo de abajo, el estado dinámico del sistema de tipo semiótico, por regla general, se acompaña de un intercambio entre lo de arriba y lo de abajo, entre lo valioso y lo carente de valor, entre lo existente y lo que es como si inexistente, entre lo describable y lo que no ha de ser descrito.

5.0. *Descrito — no descrito*. Hemos señalado que el hecho mismo de la descripción aumenta el grado de organización y disminuye el dinamismo del sistema. De eso se sigue que la necesidad de una descripción surge en determinados momentos del desarrollo inmanente de un lenguaje. La utilización de un determinado sistema semiótico de gran complejidad podemos figurárnosla como un proceso pendular de oscilación entre el hablar en un solo lenguaje y el trato con ayuda de diferentes lenguajes que se intersecan sólo parcialmente y que garantizan sólo cierto grado, a veces muy insignificante, de comprensión. El funcionamiento de un sistema sígnico de gran complejidad no supone en absoluto una comprensión ciento por ciento, sino una tensión entre la comprensión y la no comprensión, al tiempo que el traslado del acento a uno u otro lado de la oposición corresponderá a determinado momento en el estado dinámico del sistema.

5.1. Las funciones sociales de los sistemas sígnicos pueden ser divididas en primarias y secundarias. La función primaria supone la comunicación de cierto hecho; la secundaria, la comunicación de la opinión de *otro* sobre cierto hecho que «me» es conocido. En el primer caso los participantes del acto comunicativo están interesados en la autenticidad de la información. El «otro», aquí, es un «yo» que sabe lo que todavía «me» es desconocido. Después de recibir el mensaje, «nosotros» nos igualamos completamente. El interés común del que envía la información y del que la recibe es que las dificultades de la comprensión sean reducidas al mínimo y, por ende, que el remitente y el receptor tengan un común modo de ver el mensaje, es decir, se sirvan de un único código.

En situaciones comunicativas más complejas, «yo» está interesado en que la contraparte sea precisamente «otro», puesto que la información incompleta puede ser completada provechosamente sólo mediante la estereoscopia de los puntos de vista del mensaje. En ese caso, resulta una propiedad útil no la facilidad, sino la dificultad de la comprensión mutua, puesto que precisamente esta última está ligada a la presencia de una posición «ajena» en el mensaje. Así pues, el acto de la comunicación se asemeja no a la simple transmisión de un mensaje constante, sino a la traducción que trae consigo la superación de ciertas dificultades —a veces muy considerables—, determinadas pérdidas y, al mismo tiempo, el enriquecimiento de «mí» con textos que llevan un punto de vista ajeno. Como resultado, «yo» recibo la posibilidad de devenir para mí mismo también «otro».

5.1.1. La comunicación entre un remitente y un receptor de la información no idénticos significa que las «personas» de los participantes del acto comunicativo pueden ser interpretadas como repertorios de códigos no coincidentes, pero poseedores de determinados rasgos de comunidad. La zona de intersección de los códigos garantiza cierto nivel indispensable de comprensión inferior. La esfera de no intersección determina la necesidad de establecer equivalencias entre elementos diferentes y crea la base para la traducción.

5.1.2. La historia de la cultura descubre una tendencia constantemente actuante a la individualización de los sistemas sígnicos (cuanto más complejos, tanto más individuales). La esfera de no intersección de los códigos en cada repertorio «personal» se complica y se enriquece constantemente, lo que al mismo tiempo hace más valioso socialmente y más difícilmente comprensible el mensaje que viene de cada sujeto.

5.2. Cuando la complicación de los lenguajes particulares (individuales y de grupo) pasa cierto límite de equilibrio estructural, surge la necesidad de introducir un sistema codificante secundario, común para todos. Tal proceso de uniformación secundaria de la semiosis social acarrea inevitablemente una simplificación y primitivización del sistema, pero al mismo tiempo actualiza la unidad de éste, creando la base para un nuevo periodo de complicaciones. Así, la creación de una única norma lingüística nacional es precedida por el desarrollo de variados medios de expresión lingüística, y la época del barroco es relevada por el clasicismo.

5.3. La necesidad de una estabilización, de la distinción, en el estado lingüístico heterogéneo y dinámico de los elementos, de una estática y una identidad homeostática del sistema a sí mismo, se satisface mediante las metadescripciones, que ulteriormente se trasladan de la esfera metalingüística a la lingüística, deviniendo la norma del hablar real y la base para una ulterior individualización. La oscilación entre el estado dinámico de carencia de descripción lingüística y la estática de las autodescripciones y de las descripciones del lenguaje desde una posición externa incorporadas al mismo, constituye uno de los mecanismos de la evolución semiótica.

6.0. *Necesario — superfluo.* La cuestión de la descripción estructural está estrechamente ligada a la operación de separar lo necesario, lo que funciona, aquello sin lo cual el sistema en su estado sincrónico no podría existir, de los elementos y nexos que desde las posiciones de la estática parecen superfluos. Si miramos la jerarquía de los lenguajes —desde los más simples, del tipo de la señalización del tránsito, hasta los más complejos, tales como los lenguajes del arte—, salta a la vista el aumento de la redundancia. Los numerosos mecanismos de lenguaje trabajarán a favor del incremento de las equivalencias y las interconmutabilidades en todos los niveles de la estructura (desde luego, al mismo tiempo se crean también mecanismos complementarios que trabajan en la dirección contraria). Sin embargo, lo que desde el punto de vista sincrónico parece redundante, adquiere otro aspecto desde las posiciones de la dinámica, al constituir una reserva estructural. Podemos suponer que entre el máximum de redundancia inherente a un lenguaje dado y su capacidad de cambiar sin dejar de ser él mismo, hay un determinado vínculo.

7.0. *Modelo dinámico y lenguaje poético.* Las antinomias antes enumeradas caracterizan el estado dinámico de un sistema semiótico, los mecanismos semióticos inmanentes que le permiten, al cambiar en un contexto social cambiante, conservar la homeostaticidad, es decir, seguir siendo él mismo. Sin embargo, no es difícil notar que las mismas antinomias son inherentes también al *lenguaje poético*. Tal coincidencia parece no ser casual. Los lenguajes orientados a la función comunicativa primaria, pueden trabajar en un estado estabilizado. Para que puedan cumplir su papel social, no necesitan tener «mecanismos de cambio» especiales. Otra cosa son los lenguajes orientados a tipos de comunicación más complejos. En éstos la ausencia de un mecanismo de renovación estructural constante priva al lenguaje del vínculo desautomatizado entre el que transmite y el que comprende, que es un importantísimo medio de concentrar en *un solo* mensaje todo el creciente número de puntos de vista *ajenos*. Cuanto más intensamente está orientado un lenguaje al mensaje sobre otro y otros hablantes y a la transformación específica por ellos de los mensajes que ya hay en «mi» (es decir, a la percepción estereoscópica del mundo), tanto más rápidamente debe transcurrir su renovación estructural. El lenguaje del arte es una realización extrema de esa tendencia.

7.1. De lo dicho podemos concluir que la mayoría de los sistemas semióticos reales se disponen en un espectro estructural entre los modelos estático y dinámico del lenguaje, acercándose ora a un polo, ora al otro. Mientras que una tendencia se encarna con la mayor plenitud en las lenguas artificiales del tipo más simple, la otra recibe una realización máxima en los lenguajes del arte. Por eso el estudio de los lenguajes artísticos, y en particular del poético, deja de ser meramente una estrecha esfera de funcionamiento de la lingüística: está en la base de la modelización de los procesos dinámicos del lenguaje como tales.

El académico A. N. Kolmogórov ha mostrado que en un lenguaje artificial desprovisto de sinónimos es imposible la poesía. Podríamos formular la suposición de que es imposible la existencia de un sistema semiótico del tipo del lenguaje natural y más complejos, si en él no hay poesía.

8.0. Así pues, podemos distinguir dos tipos de sistemas semióticos: los orientados a la transmisión de información primaria y los orientados a la transmisión de información secundaria. Los primeros pueden funcionar en estado estático; para los segundos, la presencia de la dinámica, es decir, de la *historia*, es una condición necesaria del «funcionamiento». Correspondientemente, para los primeros no hay ninguna necesidad de un entorno extrasistémico que desempeñe el papel de reserva dinámica. Para los segundos, éste es indispensable.

Ya hemos señalado que la poesía es un caso clásico del segundo tipo de sistemas y puede ser estudiada como un peculiar modelo de los mismos. Sin embargo, en las colisiones históricas reales son posibles los casos en que tales o cuales escuelas poéticas se orienten a la primariedad de la información, y viceversa.

8.1. Al contraponer dos tipos de sistemas semióticos, es preciso evitar la absolutización de esa antítesis. Más bien deberá hablarse de dos polos ideales que se hallan en complejas relaciones de interacción. En la tensión estructural entre esos polos se desarrolla un único y complejo todo semiótico: la cultura.

Algunas ideas sobre la tipología de las culturas¹

Una de las extendidas tentaciones para todo el que reflexiona sobre la historia y la tipología de las culturas y las civilizaciones es pensar: «Eso no fue, quiere decir que no pudo ser», o, parafraseando: «Eso me es desconocido quiere decir que es imposible.» De hecho, eso significa que se toma como norma del proceso histórico esa capa cronológica insignificante, en comparación con la historia general no escrita y escrita de la humanidad, que podemos estudiar por las fuentes escritas que se han conservado bien, y como patrón de la cultura humana, la cultura de ese periodo.

Detengámonos en un ejemplo. Toda la cultura conocida por la ciencia europea está basada en la escritura. Es imposible imaginarse una cultura ágrafa desarrollada (y cualquier civilización ágrafa desarrollada en general) —pero nos hemos acostumbrado a imaginarnos tanto una como la otra, sólo que evocando involuntariamente en nuestra conciencia imágenes de culturas y civilizaciones que nos son conocidas. No hace tanto tiempo dos destacados matemáticos expresaron la idea de que, puesto que el desarrollo global de la escritura se hizo posible sólo con la invención del papel, todo el periodo «pre-papel» de la historia de la cultura es una completa falsificación tardía². No tiene sentido cuestionar esa afirmación paradójica, pero vale la pena prestarle atención como un claro ejemplo de la extrapolación del sentido común a dominios inexplorados. Lo acostumbrado es declarado lo único posible.

El nexa que liga la existencia de la civilización desarrollada, la sociedad de clases, la división del trabajo y el alto nivel de los servicios sociales y de la técnica de construcción, irrigación, etc., condicionado por ellas a la existencia de la escritura, parece tan natural, que las posibilidades alternativas son rechazadas *a priori*. Basándonos en el muy amplio material que nos ha sido dado realmente, podríamos reconocer ese nexa como una ley universal de la cultura, si no fuera por el enigmático fenómeno de las civilizaciones preincaicas suramericanas.

¹ «Neskol'ko myslei o tipologii kul'tur», en la recopilación *Iazyki kul'tury i problemy perevodimosti*, Moscú, 1987, págs. 3-11. Reproducido en I. M. L., *Izbrannye proizvedeniia*, Tallin, Alexandra, 1992, t. 1, págs. 102-109. [N. del T.]

² M. M. Postnikov, A. T. Fomenko, «Novye metodiki statisticheskogo analiza parrativno-tsifrovogo materiala drevnei istorii», prepublicación, Moscú, 1980.

Los testimonios acumulados por la arqueología dibujan un espectáculo verdaderamente asombroso. Tenemos ante nosotros el milenarismo cuadro de una serie de civilizaciones que se relevan, que crearon gigantescas edificaciones y sistemas de irrigación, que levantaron ciudades y enormes ídolos de piedra, que tuvieron una artesanía desarrollada —alfarera, textil, metalúrgica—, es más, que crearon, sin duda alguna, complejos sistemas de símbolos... y que no dejaron huella alguna de la presencia de una escritura. Este hecho sigue siendo hasta ahora una paradoja inexplicable. La suposición, que a veces se plantea, de que la escritura fue aniquilada por los forasteros conquistadores —primero los incas, y después los españoles— no parece convincente: los monumentos de piedra, las lápidas, los enterramientos no saqueados que se conservaron en forma intacta, la vajilla de alfarería y otros utensilios habrían traído hasta nosotros algunas huellas de la escritura, si hubiera existido. La experiencia histórica muestra que, en tales escalas, la destrucción sin dejar huellas no está dentro de las posibilidades de ningún conquistador. Queda suponer que no había escritura.

No vamos a atarnos las manos con un apriorístico «tal cosa es imposible», sino que trataremos de imaginar (porque no tenemos otros apoyos) cómo hubiera debido ser tal civilización si hubiera existido realmente.

La escritura es una forma de la memoria. Del mismo modo que la conciencia individual posee sus mecanismos de memoria, la conciencia colectiva, al hallar la necesidad de registrar algo común a toda la Colectividad, crea los mecanismos de la memoria colectiva. Entre ellos debemos incluir también la escritura. Sin embargo, ¿es la escritura la primera forma posible de memoria colectiva y, lo que es lo más importante, la única? La respuesta a esta pregunta hay que buscarla partiendo de las ideas de que las formas de memoria se derivan de qué se considera que ha de ser recordado, y esto último depende de la estructura y orientación de una civilización dada.

La actitud hacia la memoria a la que estamos acostumbrados supone que se han de recordar (se registran mediante los mecanismos de la memoria colectiva) los sucesos excepcionales, es decir, los sucesos singulares o que ocurrieron por primera vez, o también los que no debieron ocurrir, o aquellos cuya realización parecía poco probable. Precisamente tales sucesos son los que entran en las crónicas y anales, devienen patrimonio de los periódicos. Para la memoria de ese tipo, orientada a la conservación de los excesos y acontecimientos, la escritura es indispensable. La cultura de tal género multiplica constantemente el número de textos: el derecho acumula precedentes a su alrededor, las actas jurídicas registran los casos aislados —de venta, herencia, solución de litigios—, al tiempo que cada vez el juez está tratando precisamente con un caso aislado. A esta misma ley se somete también la literatura artística. Surgen la correspondencia privada y la literatura de diarios y memorias, también la que registra los «casos» y «acontecimientos».

La conciencia escrita se caracteriza por la atención a los nexos de causa y efecto y a la productividad de las acciones en cuestión de resultados: se registra no en qué momento es preciso comenzar la siembra, sino cómo fue la cosecha en un año dado. A esto mismo están ligados también el aguzamiento de la atención al tiempo y, como consecuencia, el surgimiento de la idea de la historia. Podemos decir que la historia es uno de los resultados colaterales del surgimiento de la escritura.

Pero imaginémosnos la posibilidad de otro tipo de memoria: la aspiración a conservar informaciones sobre el orden, y no sobre las violaciones, sobre las leyes, y no sobre los excesos. Imaginémosnos que, por ejemplo, observando una competición deportiva, no consideraríamos esencial quién venció ni qué circunstancias imprevistas acompañaron ese

acontecimiento, sino que concentráramos los esfuerzos en otra cosa: en conservar para los descendientes informaciones sobre cómo y en qué momento se efectúan las competiciones. Aquí aparece en primer plano no el anal o el informe periodístico, sino el calendario, la costumbre, que fija ese orden, y el ritual, que permite conservar todo eso en la memoria colectiva.

La cultura orientada no a la multiplicación del número de textos, sino a la reiterada reproducción de textos dados de una vez para siempre, requiere otra organización de la memoria cultural. Aquí la escritura no es indispensable. Su papel lo desempeñarán los símbolos mnemotécnicos —los naturales (árboles, rocas, estrellas y en general cuerpos celestes particularmente notables) y los creados por el hombre (ídolos, túmulos funerarios, construcciones arquitectónicas) — y los rituales en los que esos lugares naturales distintos de su entorno [*urochishcha*]³ y santuarios están insertos. El vínculo con el ritual y, en general, la sacralización de la memoria característica de tales culturas hacen que los observadores educados dentro de la tradición europea identifiquen esos lugares naturales distintos de su entorno con lugares de ejercicio del culto religioso en los significados de este concepto a los que estamos acostumbrados. Habiendo concentrado la atención en la función sacra aquí realmente presente, el observador tiende a no advertir la función reguladora y rectora del complejo «símbolo mnemotécnico (sacro) — ceremonia». Entretanto, las acciones ligadas a ese complejo conservan para la colectividad la memoria de los actos, representaciones y emociones que corresponden a la situación dada. Por eso, sin conocer los rituales, sin tomar en cuenta el enorme número de signos de calendario y otros (por ejemplo, la longitud y la dirección de la sombra arrojada por un árbol dado o una construcción dada, la abundancia o la falta de hojas o frutos en un año dado en determinado árbol sagrado, etc.), no podemos juzgar la función de las construcciones que se han conservado. Además, debemos tener en cuenta que si la cultura escrita está orientada al pasado, la cultura oral lo está al futuro. Por eso en ella desempeñan un papel enorme las predicciones, adivinaciones y profecías. Los lugares naturales distintos de su entorno y los santuarios no son sólo lugares de celebración de los rituales que guardan la memoria de las leyes y costumbres, sino también lugares de adivinación y predicciones. En este sentido el sacrificio es un experimento futuroológico, porque siempre está ligado a una invocación a una divinidad en busca de ayuda en la realización de una elección.

Sería erróneo pensar que una civilización de tal tipo vive en condiciones de «hambre informacional» puesto que es como si todos los actos de los hombres estuvieran fatalmente predeterminados por el ritual y las costumbres. Una sociedad así simplemente no podría existir. Los miembros de la colectividad «ágrafa» se hallaban a toda hora ante la necesidad de elegir, pero esa elección la realizaban, no remitiéndose a la historia, los nexos de causa y efecto o la efectividad esperada, sino, como hacen precisamente muchos pueblos ágrafos, recurriendo a los adivinos o los hechiceros. En realidad, la necesidad de «aconsejarse» (con un médico, un abogado, una persona mayor) es un vestigio de esa misma tradición. A esa tradición se opone el ideal kantiano del hombre que decide él mismo cómo ha de pensar y actuar. Kant escribió:

La Ilustración es la salida del hombre del estado de minoría de edad, en el que se halla por su propia culpa. La minoría de edad es la incapacidad de servirse de la propia

³ *Urochishche*: terreno distinto de la localidad que lo rodea; por ejemplo: un pantano o un bosque en medio de un campo. [N. del T.]

razón sin ser guiado por algún otro (...) Pues, ¡es tan cómodo ser menor de edad! Si tengo un libro que piensa por mí, si tengo un pastor espiritual cuya conciencia puede sustituir la mía, y un médico que me prescribe tal modo de vida, etc., es inútil que yo pase trabajo⁴.

La cultura ágrafa con su orientación a los augurios, adivinaciones y oráculos traslada la elección de la conducta al dominio extrapersonal. Por eso se considera hombre ideal al que sabe comprender e interpretar correctamente los presagios, y en la realización de éstos no conoce vacilaciones, actúa abiertamente y no oculta sus intenciones. En contraste con esto, la cultura orientada a la capacidad del hombre de escoger él mismo la estrategia de su conducta, exige buen juicio, cautela, circunspección y carácter reservado, puesto que cada acontecimiento es considerado como «ocurrido por vez primera». Hallamos un curioso ejemplo en una comunicación de V. Turner sobre las adivinaciones en los pueblos centroafricanos, en particular entre los ndembu. La adivinación se efectúa sacudiendo una canasta en la que se hallan unas figuritas rituales especiales y evaluando la disposición final de las mismas. Cada figurita tiene un determinado sentido simbólico, y una u otra de ellas, al hallarse arriba, desempeña determinado papel en la predicción del futuro.

Turner escribe:

La segunda figurita de que nos ocuparemos, se llama Chamutang^á. Representa a un hombre sentado acurrucado, con la barbilla apoyada en las manos y los codos en las rodillas. Chamutang^á significa hombre indeciso, inconstante (...) Chamutang^á significa también «hombre del que no sabes qué esperar». Sus reacciones no son naturales. Siendo una persona que obra a su antojo, él, según las palabras de los informantes, ora reparte regalos, ora cicatea. A veces, sin ninguna razón visible, ríe a carcajadas sin moderación en sociedad, y a veces no dice ni una palabra. Nadie adivina cuándo se encolerizará, y cuándo no mostrará ni un mínimo indicio de irritación. A los ndembu les gusta que la conducta del hombre sea predecible⁵. Prefieren la franqueza y la constancia y, si sienten que alguien es insincero, suponen que esa persona, muy probablemente, es un brujo. Aquí recibe una nueva luz la idea de que lo que es ocultado es potencialmente peligroso y desfavorable⁶.

Sin embargo, no es difícil notar que todos los elementos gestuales básicos de la figurita Chamutang^á del ritual adivinatorio de los ndembu son inherentes también a *El pensador* de Rodin. El simbolismo del gesto de apoyar la barbilla es tan constante, que la estatua de Rodin no requiere aclaraciones. Esto es tanto más notable cuanto que en el proyecto del escultor entraba la representación del «primer» pensador: ni la imagen, ni las proporciones de la figura contienen rasgos del estereotipo intelectual: todo el significado es transmitido solamente mediante la pose. Es interesante recordar que esos mismos estereotipos gestuales, según descripciones, los utilizaba Garrick para crear el «tipo hamletiano» (con la corrección de la posición vertical de la figura, lo que hace aún más notable el complejo gestual básico):

En profunda meditación él sale a escena, apoyando la barbilla en la mano derecha, cuyo codo es sostenido por la mano izquierda, y mira a un lado y hacia abajo, a la

⁴ E. Kant, *Soch.*, en 6 tomos, t. 6, pág. 27.

⁵ Por ende, tienen en alta estima al hombre que observa las costumbres. (Nota de V. Turner.)

⁶ V. Turner, *Simvol i ritual*, Moscú, 1983, págs. 57-58.

tierra. Después, retirando la mano derecha de la barbilla y todavía —si la memoria no me engaña— sosteniéndola con la mano izquierda, pronuncia las palabras «Ser o no ser»⁷.

Si se toma en cuenta que la actuación de Garrick fijó una imagen gestual del tipo hamletiano, que se mantuvo en los escenarios de Europa alrededor de cien años, el sentido del fragmento citado se hará particularmente significativo.

Pero ¿qué hay de común entre el Chamutang'a de los ndembu, Hamlet y *El pensador* de Rodin? El significado invariante será: el hombre que se halla en estado de elección. Pero, para los ndembu, el estado de elección significa renuncia a la costumbre, al rol establecido durante siglos. Tal renuncia ya por si misma es valorada negativamente. Es asociada ora a la semántica de las violaciones del orden establecido, es decir, a la brujería (ya que los ndembu atribuyen todo lo no regular a la brujería malintencionada o a una injerencia sobrenatural positiva), ora a cualidades humanas negativas, tales como la doblez y la indecisión.

Los augurios y las predicciones, en cambio, al pronosticar el futuro, vinculaban la función de la elección a la experiencia colectiva, dejándole a la persona aislada la acción abierta y decidida:

Habiendo salido corriendo del bosque a su encuentro un lobo,
Dando vueltas y erizando las cerdas,
La victoria profetizó, y audazmente su regimiento
Lanzó él contra el destacamento enemigo⁸.

Una sociedad construida sobre la costumbre y la experiencia colectiva debe tener inevitablemente una fuerte cultura de la pronosticación. Y eso necesariamente estimula las observaciones de la naturaleza, especialmente de los cuerpos celestes, y el conocimiento teórico ligado a ello. Algunas formas de geometría descriptiva pueden combinarse plenamente con el carácter ágrafo de la cultura como tal, teniendo como complemento la poesía oral astronómica y de calendario.

El mundo de la memoria oral está saturado de símbolos. Puede parecer una paradoja que la aparición de la escritura no complicara la estructura semiótica de la cultura, sino que la simplificara. Sin embargo, los símbolos mnemotécnico-sacros representados por objetos materiales se insertan no en un texto verbal, sino en el texto de un ritual. Además, con respecto a este texto conservan cierta libertad: su existencia material continúa también fuera de la ceremonia; la inserción en diferentes y numerosas ceremonias les da una amplia polisemia. Su propia existencia supone la presencia de la esfera de cuentos orales, leyendas y canciones que los envuelve. Esto conduce a que los nexos sintácticos de esos símbolos con diferentes contextos se hallen «relajados». El texto verbal (en particular el escrito) descansa en nexos sintácticos. La cultura oral los debilita en grado extremo. Por eso puede incluir un gran número de signos simbólicos de orden inferior, que se hallan como al borde de la escritura —amuletos, signos de propiedad, objetos para realizar cuentas, signos de «escritura» mnemotécnica—, pero reduce en grado máximo la unión de los mismos en cadenas gramático-sintácticas. A la cultura de este tipo no le están contraindicados los

⁷ De una carta de G. J. Lichtenberg. Cit. según *Jrestomatija po istorii zapadnoevropeiskogo teatra*, recopilación y redacción de S. Mokulski, t. 2, Moscú, 1955, pág. 157.

⁸ E. A. Baratynski, *Poln. sobr. stivotvorenii*, Leningrado, 1936, t. 1, pág. 206.

objetos que permiten realizar una cuenta dentro de los límites, probablemente, de operaciones aritméticas bastante complejas. En el marco de tal cultura es posible un impetuoso desarrollo de los signos mágicos utilizados en los rituales y que emplean simplísimas figuras geométricas —el círculo, la cruz, las líneas paralelas, el triángulo, etcétera— y los colores básicos. No se deben confundir estos signos con los jeroglíficos y las letras, puesto que estos últimos tienden a una determinada semántica y sólo adquieren sentido en una serie sintagmática, al formar cadenas de signos. Los primeros, en cambio, tienen un significado desvaído, a menudo internamente contradictorio, y adquieren sentido en relación con el ritual y los textos orales de los que son signos mnemotécnicos. Su otra naturaleza se revela al comparar la frase (una cadena de símbolos de lenguaje) y el ornamento (una cadena de símbolos mágico-mnemotécnicos y rituales).

El desarrollo del ornamento y la ausencia de inscripciones en los monumentos escultóricos y arquitectónicos es, en igual medida, un rasgo característico de la cultura oral. El jeroglífico, la palabra o la letra escritas, y el ídolo, el túmulo, el lugar distinto de su entorno, son fenómenos en determinado sentido diametralmente opuestos y mutuamente excluyentes. Los primeros *significan* un sentido, los segundos *hacen acordarse de él*. Los primeros son un texto o parte de un texto; además, de un texto que tiene una naturaleza semiótica homogénea. Los segundos están insertos en el texto sincrético del ritual o están ligados mnemotécnicamente a textos orales fijados para un lugar y momento dados.

La antiteticidad de la escritura y la escultoricidad es magníficamente ilustrada por el episodio bíblico del choque entre Moisés y Arón, entre las tablas del primero, llamadas a darle al pueblo un nuevo mecanismo de memoria cultural (el «testamento»), y la unidad sincrética del ídolo y el ritual (los bailes), que encaman el viejo tipo de conservación de la información:

... y descendió Moisés de la montaña: en su mano *estaban* dos tablas de revelación [de piedra], en las que estaba escrito por ambos lados, por una y otra cara estaban escritas. Las tablas eran obra de Dios, y las letras grabadas en las tablas eran letras de Dios. Y oyó Josué la voz del pueblo que gritaba, y le dijo a Moisés: «Gritos de guerra en el campamento.» Pero Moisés respondió: «No son gritos de vencedores, ni alaridos de derrotados: oigo voces de gente que canta.» Cuando se acercó al campamento y vio el becerro y los bailes, ardió en ira, arrojó de su mano las tablas y las hizo añicos al pie del monte. Luego tomó el becerro que habían hecho, lo quemó... (Éxodo 32: 15-20).

El diálogo *Fedro*, de Platón, da un material muy curioso desde el punto de vista del tema que nos interesa. Dedicado a las cuestiones del arte retórico, está estrechamente ligado a los problemas de la mnemotecnia. Desde el principio mismo del diálogo, Platón lleva a Sócrates y a Fedro más allá de los muros de la ciudad de Atenas, para demostrarle a los lectores el vínculo de los lugares distintos de su entorno, sotos, colinas y fuentes de agua con la memoria colectiva encarnada en los mitos.

FEDRO. —Dime, Sócrates, ¿no es aquí, en alguna parte, donde, del Iliso, Bóreas, según la leyenda, raptó a Oritía?

SÓCRATES. —Sí, según la leyenda.

FEDRO. —¿No fue de aquí? El riachuelo en este lugar es tan agradable, puro y transparente, que aquí en la orilla precisamente está el lugar apropiado para que las doncellas retocen.

SÓCRATES. —No, el lugar está río abajo, a unos dos o tres estadios, donde tenemos el paso al santuario de Agra: allí mismo está el altar de Bóreas⁹.

Más adelante Sócrates le propone inesperadamente al interlocutor la paradójica conclusión sobre el daño que le causa a la memoria la escritura. La sociedad basada en la escritura le parece a Sócrates carente de memoria y anómala, mientras que la ágrafa le parece una estructura normal con una sólida memoria colectiva. Sócrates cuenta acerca del divino inventor Teut, que le reveló al rey egipcio las ciencias.

Pero cuando llegó el turno a los caracteres, Teut dijo: «Esta ciencia, rey, hace a los egipcios más sabios y memoriosos, ya que se ha hallado un recurso para la memoria y la sabiduría.» El rey dijo: «Habilísimo Teut, uno es capaz de generar objetos de arte, y otro, de juzgar qué parte de mal o de ganancia hay en ellos para los que se servirán de ellos. He aquí que ahora tú, padre de los caracteres, por amor a ellos les has dado una significación diametralmente opuesta. En el alma de los que los hayan aprendido, infundirán una disposición olvidadiza, ya que privan de ejercicios a la memoria: confiándose en la escritura, empezarán a acordarse por signos externos ajenos, y no desde dentro, por sí mismos. Así pues, hallaste un recurso no para la memoria, sino para traer a la memoria. Contigo sabrán mucho de oídas, sin enseñanza, y parecerán sabedores de mucho, sin dejar de ser en su mayoría ignorantes, gente difícil de tratar; se volverán falsos sabios en vez de sabios¹⁰.

Es indicativo que el Sócrates de Platón asocia a la escritura no el progreso de la cultura, sino el que esta última haya perdido el alto nivel alcanzado por la sociedad ágrafa.

El hecho de que los textos orales que forman ciclos en torno a los ídolos y los lugares distintos de su entorno están relacionados con un determinado lugar y momento (el ídolo funciona —diríase, «revive» desde el punto de vista cultural— en determinado tiempo, que desde el punto de vista del ritual y del calendario es como si fuera «su tiempo», y arrastra hacia sí las leyendas locales) se manifiesta en una vivenciación completamente diferente del paisaje local por las culturas escrita y ágrafa. La cultura escrita tiende a considerar el mundo creado por Dios o la Naturaleza como un Texto, y aspira a leer el mensaje encerrado en éste. Por eso se busca el sentido principal en el Texto escrito —sacro o científico— y se lo extrapola después al paisaje. Desde este punto de vista, el sentido de la Naturaleza se le revela sólo al hombre «letrado». Este hombre busca en la Naturaleza leyes, y no augurios. El interés por los augurios es juzgado como un prejuicio, se aspira a determinar el futuro a partir del pasado, y no sobre la base de adivinaciones y presagios.

La cultura ágrafa tiene una actitud distinta hacia el paisaje. Puesto que tal o cual lugar distinto de su entorno, santuario, ídolo, «se incorpora» a la vida cultural corriente mediante el ritual, sacrificios, adivinaciones, canciones y bailes, y todas estas representaciones dramáticas están fijadas para un determinado tiempo, esos lugares distintos de su entorno, santuarios e ídolos están vinculados a determinada posición de las estrellas y el sol, la luna, los vientos y lluvias cíclicos, las subidas periódicas del agua en los ríos, etc. Los fenómenos naturales son percibidos como signos que hacen recordar o que predicen. El que el dios bíblico en el pacto con Noé haya puesto como testamento el arco iris, mientras que a

⁹ Platón, *Soch*, en 3 tomos, Moscú, 1970, t. 2, pág. 161.

¹⁰ *Ibidem.*, págs. 216-217.

Moisés le dio las tablas escritas, simboliza claramente un relevo de orientaciones tipológicas a diversos tipos de memoria.

Resulta fácil notar que las medicinas así llamadas «popular» y «científica» se orientan a dos tipos diferentes de conciencia: la ágrafa y la poseedora de escritura. Fueron necesarias la perspicacia y la capacidad para el pensamiento independiente de un Baratynski, para que en la aurora del siglo del positivismo se viera en el prejuicio y los augurios no una mentira y salvajismo, sino trozos de otra verdad, que se remontaba a otro tipo de cultura.

El prejuicio es un trozo
De una verdad antigua: el templo cayó,
Pero el lenguaje de sus ruinas
El descendiente no descifró...¹¹

Es indicativo que el poeta asocia el prejuicio precisamente con un templo —una construcción arquitectónica—, y no con un «epitafio en una lengua incomprensible» —imagen que halló Pushkin para la palabra incomprensible. La comparación de Baratynski viene a la mente cuando se reflexiona sobre el sentido perdido de las construcciones arquitectónicas preincaicas del Perú antiguo.

Los textos bíblicos que hemos citado más arriba dibujan un cuadro habitual para nosotros: las culturas ágrafa y la poseedora de escritura se presentan como dos estadios que se relevan: el inferior y el superior.

Pero, ¿acaso del hecho de que en el espacio euroasiático que nos es conocido el movimiento histórico tomó precisamente ese camino podemos concluir que éste sólo pudo tomar esa vía? La existencia milenaria de las culturas ágrafas en la América precolombina es un convincente testimonio de la estabilidad de tal civilización, y los altos índices culturales alcanzados por ella demuestran patentemente sus posibilidades culturales. Para que la escritura se haga necesaria, se requieren la inestabilidad de las condiciones históricas, el dinamismo y la impredecibilidad de las circunstancias y la necesidad de las diversas traducciones semióticas que surgen en los contactos frecuentes y prolongados con un medio aloétnico. En este sentido, el espacio entre los Balcanes y África del Norte, el Cercano Oriente y el Oriente Medio, el litoral de los mares Negro y Mediterráneo, por una parte, y las altiplanicies montañosas del Perú, los valles de los Andes y la estrecha franja del litoral peruano son cuencas históricas diametralmente opuestas. En el primer caso: un caldero de constante mezcla de etnos, de ininterrumpida traslación y choque de diversas estructuras semiótico-culturales; en el segundo: un aislamiento secular, una extrema limitación de los contactos bélicos y comerciales con las culturas externas, las condiciones ideales para que la tradición cultural tenga un carácter ininterrumpido (la destrucción del aislamiento, por regla general, se acompaña de la completa desaparición de una u otra civilización peruana antigua). La victoria de la civilización poseedora de escritura en un caso y de la ágrafa en el otro, parece natural.

Sin embargo, la victoria exclusiva de la variante escrita u oral es un caso extremo. En la práctica, por lo visto, toca tratar con delimitaciones de las esferas oral y escrita dentro de tal o cual cultura. Así, podemos suponer que en determinado periodo el patrimonio de la escritura era la esfera laboral-económica, mientras que para la esfera poética-sacra quedaba el dominio ritual oral. Exactamente de la misma manera, mientras que la crónica desde el

¹¹ E. A. Baratynski, ob. cit., pág. 201.

principio mismo exigía la anotación, el mito pudo continuar su existencia oral todavía a lo largo de siglos.

En la segunda mitad del siglo XX la irrupción de medios de registro del discurso oral en la cultura introduce cambios esenciales en la cultura europea tradicionalmente escrita, y nosotros, posiblemente, llegaremos a ser testigos de interesantes procesos en este dominio.

Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura¹

1.0. La tarea de construir una tipología de la cultura no puede ser considerada una tarea nueva: surge periódicamente en determinados momentos del desarrollo científico y cultural general. Podemos decir que cada especie de cultura crea su concepción del desarrollo cultural, es decir, una tipología de la cultura. Al hacerlo, podemos distinguir los dos enfoques más generales.

1.0.1. La «cultura propia» es considerada como la única. A ella se opone la «no-cultura» de las otras colectividades. De esa índole será la relación del griego con el bárbaro, al igual que todas las otras especies de contraposición de una colectividad «elegida» a una profana. Además, la cultura «propia» se contrapone a la ajena precisamente con arreglo al rasgo «carácter organizado» ↔ «carácter no organizado». Desde el punto de vista de la cultura que se toma como norma y cuyo lenguaje deviene metalenguaje de una tipología dada de la cultura, los sistemas que se oponen a ella se yerguen ante ella no como otros tipos de organización, sino como no-organizaciones. Se caracterizan no por la presencia de cualesquiera otros rasgos, sino por la *ausencia* de rasgos de una estructura. Así, en *Relatos de los años pasados* se contraponen los polianos, que tienen «costumbre» y «ley» y otras tribus eslavas, que no tienen ni verdadera costumbre, ni ley. La ley —un orden preestablecido— tiene un origen divino. A ella se opone la voluntad no organizada de los hombres. Lo creado por el hombre es concebido en esta antítesis como lo carente de orden, lo opuesto al carácter ordenado de una organización superior.

Los polianos ↔ los viátichi², «los krívichi [y] otros paganos que no conocen la ley de Dios, sino que se crean *ellos mismos una ley*»³. Otra forma de organización es la costumbre, la observancia de las normas de conducta de los padres. A ella se opone, como no ordenada, la conducta de los animales.

Los polianos tienen costumbre ↔ «Los drevlianos vivían como bestias»⁴.

¹ «O metaiazyke tipologuicheskij opisanií kul'tury», *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, núm. 4, 1969, págs. 460-477. Reproducido en I. M. Lotman, *Izbrannye proizvedeniia*, tomo II, Tallin, Aleksandra, 1992, págs. 386-406. [N. del T.]

² El signo ↔ es utilizado para designar una oposición semántica.

³ *Poln. sobr. rus. letopisei*, Moscú, 1962, t. I, pág. 14 (la cursiva es mía — I. L.)

⁴ *Ibidem*, pág. 13.

Porque los polianos tienen las costumbres mansas y apacibles de sus padres y respeto hacia sus nueras y sus hermanas y sus madres y sus padres, hacia sus suegras y sus cuñados tienen gran respeto, tienen costumbres matrimoniales (...) y los drevlianos vivían como bestias, viviendo a la manera del ganado, se mataban unos a otros, comían todo lo impuro y no realizaban matrimonios tenían una costumbre: vivían en el bosque como toda bestia⁵.

Y aunque más adelante el autor de los anales describe diversas formas de *organización* de la vida cotidiana de los drevlianos —bodas, entierros—, en eso ve no una organización, sino sólo una manifestación del desorden «propio de las bestias».

1. 1. En la cultura europea del siglo XVIII, por ejemplo, descubrimos una variante de la relación entre esos dos componentes de la descripción tipológica (en el marco de la misma oposición «cultura — no-cultura»). En ella, no es la «cultura» la que interviene en calidad de norma que determina el metalenguaje de la descripción tipológica de la cultura, sino la «naturaleza». Todos los tipos de cultura que están opuestos a la «naturaleza» son concebidos como algo único, que no ha de ser sometido a diferenciación interna. Son descritos como antinaturales y están opuestos a las normas de vida «naturales» de los pueblos «salvajes». Estas últimas tampoco se diferencian internamente, puesto que intervienen en calidad de encarnaciones de una única norma de la Naturaleza del hombre.

Esta oposición se ha hallado en la base no sólo de numerosos textos artísticos del siglo XVIII y de tratados publicísticos, sino también de una serie de descripciones etnográficas, determinando el metalenguaje de la tipología de la cultura.

2.0. Otro enfoque de los fenómenos de la cultura está ligado al reconocimiento de la existencia de varios (o muchos) tipos internamente independientes de culturas en la historia de la humanidad. En dependencia de cuál es la posición en que se halla el mismo que describe, es decir, en resumidas cuentas, de cuál es la cultura a la que él mismo pertenece, se determina también el metalenguaje de la descripción tipológica: en la base se colocan oposiciones de tipo psicológico, religioso, nacional, histórico o social.

2.1. Con toda la diferencia en los mencionados sistemas de descripción, éstos tienen también rasgos esenciales de comunidad.

2.1.1. El lenguaje de descripción no está separado del lenguaje de la cultura de la sociedad a la que pertenece el propio investigador. Por eso la tipología creada por él caracteriza no sólo el material que él describe, sino también la cultura a la que él pertenece. Así, la confrontación de las opiniones sobre las cuestiones fundamentales de la tipología de la cultura, registradas en los textos de diversos periodos, es un interesante material para los estudios tipológicos, ya valorado hace mucho tiempo desde este punto de vista.

Las incomodidades ligadas a la utilización del lenguaje de la cultura propia en calidad de metalenguaje de descripción, se presentan con particular relieve cuando se realizan tentativas de un estudio tipológico de la cultura propia: semejante descripción sólo puede dar los más triviales resultados: la cultura «propia» parece desprovista de particularidades específicas.

2.1.2. El lenguaje de descripción no está separado por su contenido de tales o cuales concepciones científicas; está ligado a una u otra explicación de la esencia de la cultura. El

⁵ *Ibidem.*

abandono de tal o cual concepción en la química o el álgebra no puede extenderse al metalenguaje del que se sirve la ciencia dada. Una propiedad esencial del lenguaje de la ciencia es que su utilidad no se comprueba con los criterios con que se determina lo correcto de tales o cuales ideas científicas. Entretanto, la descripción de los fenómenos de la cultura en el lenguaje de las oposiciones psicológicas, históricas o sociológicas, es parte de una determinada interpretación científica de la esencia del fenómeno que se estudia y no puede ser utilizada cuando se realiza otra interpretación de contenido.

2.1.3. Cualquiera de los modos de descripción de la cultura antes mencionados absolutiza las diferencias en el material que se estudia y no da la posibilidad de distinguir los universales comunes de la cultura de la humanidad. Así, por ejemplo, el concepto de historismo, adoptado en la ciencia del periodo precedente y surgido bajo la influencia de las ideas filosóficas de Hegel, creaba un mecanismo para la descripción del movimiento histórico como el sucesivo relevo de diferentes épocas. Al examinar la historia de la humanidad como una etapa en el desarrollo universal de la idea, Hegel partía esencialmente de que la única historia posible es la historia *humana*, y la única cultura posible es la cultura *de la humanidad*. Es más: en cada etapa particular de su desarrollo la idea universal se realiza únicamente en una sola cultura nacional, la cual en ese momento se presenta desde el punto de vista del proceso histórico universal como la única. Pero un fenómeno único no puede tener peculiaridad, la cual exige por lo menos dos sistemas comparables. Por eso, tal concepción del historismo no sólo subraya la diferencia entre las épocas, sino que también la absolutiza. Lo que al comparar no se presenta como *diferencia*, no es marcado en absoluto.

La historia de la cultura supera esta dificultad completando la descripción tipológico-histórica con la tipológico-social, la tipológico-psicológica, etc. En el presente artículo no tocamos la cuestión del carácter científicamente fundamentado de tal o cual enfoque del estudio del contenido mismo del material histórico-cultural, sino que nos ocupamos solamente del problema del metalenguaje de la ciencia. Es preciso señalar que, desde este último punto de vista, semejante vía no parece exitosa: ella excluye esencialmente la posibilidad de la uniformidad en la descripción del material.

2.2. Así pues, podemos formular el siguiente problema: el estudio de la tipología de la cultura supone que se perciba como una tarea especial la elaboración de un metalenguaje tal que satisfaga las exigencias de la actual teoría de la ciencia, es decir, que dé la posibilidad de hacer objeto de examen científico no sólo tal o cual cultura, sino también tal o cual método de descripción de la misma, habiendo distinguido eso como una tarea independiente.

2.3. La creación de un sistema uniforme de metalenguaje, que no coincida, para ninguna de las partes de la descripción, con el lenguaje del objeto (como ocurrió en todas las precedentes tipologías de la cultura, en las que el lenguaje del último corte sincrónico de la cultura intervino invariablemente en calidad de metalenguaje de toda la descripción), es una premisa de la determinación de los universales de la cultura, sin lo cual, por lo visto, no tiene sentido en absoluto hablar de estudio tipológico.

2.3.1 Una premisa científica general del estudio de la cultura desde el punto de vista de los universales es la posibilidad de interpretar toda la variedad de los textos culturales realmente dados como un único sistema, estructuralmente organizado.

Como hemos señalado, la fórmula tradicional del historismo, que supone que sólo es posible una cultura —la humana—, activaba así los rasgos de la diferenciación interna, que distinguen una etapa de otra. Lo común a toda la cultura de la humanidad, al ser enfocado

así, no recibía una alternativa y, por consiguiente, no era significativo. La posibilidad de imaginarse una civilización extraterrestre permite hablar de la cultura *humana* como de un único sistema. Esto le da una nueva significación al problema de los universales de la cultura.

3.0. En el presente trabajo se emprende una tentativa de construir un metalenguaje de descripción de la cultura sobre la base de los modelos espaciales; en particular, del aparato de la topología —disciplina matemática que estudia las propiedades de las figuras que no cambian al producirse transformaciones homeomorfas. En él se expresa la suposición de que el aparato de descripción de las propiedades topológicas de las figuras y las trayectorias puede ser utilizado en calidad de metalenguaje al estudiar la tipología de la cultura.

3.1. Examinaremos algunos textos que sentimos intuitivamente como pertenecientes al mismo tipo de cultura, y escogeremos aquellos que más se distinguen por la estructura de su organización interna. Supongamos que éstos sean un texto de significación sacra y un cuerpo de normas jurídicas. Representémoslos en calidad de variantes de cierto texto invariante y tratemos de reconstruir este último. Si realizamos semejante trabajo de manera suficientemente consecuente y con un círculo de textos que se ensanche constantemente, obtendremos, en resumidas cuentas, cierto texto-construido que será una invariante de todos los textos pertenecientes al tipo cultural dado, y los textos mismos se presentarán en calidad de realización de éste en estructuras signícas de diverso tipo. A semejante texto-construido lo llamaremos texto de la cultura.

3.2. El texto de la cultura es el modelo más abstracto de la realidad desde las posiciones de una cultura dada. Por eso podemos definirlo como el *cuadro del mundo* de una cultura dada.

3.2.1. Una propiedad obligatoria del texto de la cultura es su universalidad: el cuadro del mundo está correlacionado con todo el mundo y en principio incluye todo. Plantear la cuestión de lo que se halla fuera de los límites del cuadro del mundo es, desde el punto de vista de una cultura dada, tan absurdo como plantearla respecto al universo. Desde luego, podemos imaginarnos el caso del funcionamiento, en cierta conciencia, de distintos textos no ligados entre sí de ninguna manera, entre los cuales surgen peculiares discordancias. Con semejantes casos nos tropezaremos al describir los trastornos patológicos del intelecto o los estadios tempranos (en el sentido de la edad o en el etnológico) del desarrollo del mismo. Es evidente que en todos los casos estaremos ante hechos que se hallan fuera de la tipología de la cultura y que, por consiguiente, no tienen una relación directa con nuestro problema. Si se logra describir una colectividad en la que los distintos textos, representaciones y tipos de conducta dentro de los límites de cada nivel no se ligan en un único cuadro del mundo, entonces se debe hablar del estado precultural o extracultural de la misma.

3.2.2. Se deben diferenciar dos cuestiones: la estructura espacial del cuadro del mundo y los modelos espaciales como metalenguaje de descripción de los tipos de cultura. En el primer caso las caracterizaciones espaciales pertenecen al objeto que se describe; en el segundo, al metalenguaje de descripción.

Sin embargo, entre esos dos planos —muy diferentes— existe una determinada correlación: una de las particularidades universales de la cultura humana, posiblemente ligada a propiedades antropológicas de la conciencia del hombre, es que el cuadro del mundo recibe inevitablemente rasgos de una caracterización espacial. La construcción misma del orden del mundo es concebida inevitablemente sobre la base de una estructura

espacial que organiza todos los otros niveles de ella. Así pues, entre las estructuras metalingüísticas y la estructura del objeto surge una relación de homeomorfismo. Además, las estructuras no espaciales del cuadro del mundo se hallan en una relación semejante con las espaciales, y las espaciales, con los modelos de descripción metalingüísticos espaciales. En el nivel del texto de la cultura estamos, diríase, ante una pura estructura de contenido, puesto que todo lo que se relaciona con los diversos planos de la expresión, fue «suprimido» durante la reducción de la variedad de los textos reales a un invariante texto de la cultura. Sin embargo, puesto que la caracterización espacial es un componente inevitable y, además, bastante formal de todos los cuadros del mundo pertenecientes a la cultura humana, la misma deviene el nivel del contenido del modelo cultural universal que interviene como plano de la expresión con respecto a los otros. Precisamente esto permite esperar que el sistema de las caracterizaciones espaciales de los textos de la cultura, al ser segregado en calidad de independiente, podrá actuar como metalenguaje de una descripción uniforme de los mismos.

4.0. Los textos de la cultura pueden estratificarse en dos especies de subtextos.

4.0.1. Los que caracterizan la estructura del mundo. Este grupo de subtextos se distingue por la inmovilidad. Responden a la pregunta: «¿Cómo está organizado?». Pero si reproducen un cuadro dinámico del mundo, el cambio es un cambio inmanente según el sistema: «El conjunto universal A se transforma en el conjunto universal B».

Una caracterización fundamental de este grupo de subtextos será el tipo de carácter discreto del espacio (que es descrito en los conceptos topológicos de carácter ininterrumpido, contigüidad, frontera, y así sucesivamente).

La descripción del espacio de un texto de la cultura dado actuará en calidad de un metalenguaje en el cual el investigador mantiene una conversación sobre la organización interna de un modelo dado del mundo (no sólo espacial, sino también social, religioso, ético, etc.). Sin embargo, el texto de la cultura es caracterizado no sólo como un determinado sistema de clasificación que reproduce la construcción del mundo. Él incluye también la categoría de valoración, la idea de la jerarquía axiológica de tales o cuales casillas de la clasificación general. En el lenguaje de las relaciones espaciales estos conceptos serán expresados con los medios de la orientación del espacio. Si el tipo de división reproduce el esquema de la construcción del mundo, los conceptos «lo de arriba ↔ lo de abajo», «izquierdo ↔ derecho», «concéntrico ↔ excéntrico», «de este lado de la frontera ↔ de aquel lado de la frontera», «recto ↔ curvo», «incluyente ↔ excluyente» (es decir, «que me incluye» ↔ «que me excluye») modelizan la valoración.

4.0.2. Los que caracterizan el lugar, la posición y la actividad del hombre en el mundo que lo rodea. Este subgrupo es dinámico. Describe el *movimiento* de cierto sujeto dentro de un *continuum* cuya estructura es caracterizada en los textos del primer subgrupo (véase 4.0.1). Los textos del segundo subgrupo se distinguen de los del primero por la posesión de *sujet*. Se descomponen en situaciones (episodios) y responden a las preguntas: «¿Qué ocurrió y cómo?», «¿Qué hizo él?». Los «árboles», los conceptos topológicos ligados a la trayectoria, por la vía de la traslación de un punto, en particular la teoría de los grafos, pueden devenir un aparato de descripción del *sujet*.

4.1. Puesto que los cambios del tipo de los descritos en 4.0.1 (los cambios de los estados del mundo) forman cierto cuadro invariante, inmóvil, lo cual no se puede decir de los que presentamos en 4.0.2, la oposición «inmóvil ↔ móvil» adquiere un sentido especial, al permitir clasificar los elementos del texto.

4.1.1. Los elementos inmóviles del texto caracterizan las estructuras cosmológica, geográfica, social, etc., del mundo: todo lo que puede ser unido mediante el concepto «entorno del héroe».

4.1.2. El «héroe» es el elemento móvil del texto.

4.1.3. El enfoque formulado permite efectuar una diferenciación entre los personajes. Cualquiera que sea el *continuum* (mágico, épico-heroico, social, etc.) en que actúen los personajes, los podemos dividir en inmóviles —fijados a alguna casilla de este *continuum*— y móviles. Los primeros no pueden cambiar de entorno; las funciones de los segundos están precisamente en el movimiento —de un entorno a otro. Así, en el cuento maravilloso folclórico de hadas el padre y los hermanos están fijados de manera inmóvil a un entorno («la casa»); Baba-Iagá⁶ a otro («el bosque»); y el héroe se desplaza de esfera en esfera. S. I. Nekliúдов ha mostrado muy bien en el ejemplo de la *bylina* rusa la movilidad del héroe y la fijación a un lugar propia de sus adversarios⁷. Lo mismo se podría observar también en el ejemplo de la novela de caballería, así como de cualquier otro texto que posea un *sujet* de manera claramente manifiesta.

Odiseo, Orfeo, Don Quijote, Gil Blas, Rastignac, Chíchikov, Pierre Bezújov, son héroes que tienen una *trayectoria*, que realizan un *movimiento* dentro de ese espacio universal que es su mundo. A ellos se oponen los personajes fijados a alguna esfera de ese espacio —mágica, geográfica, social, y así sucesivamente.

4.1.4. Los héroes inmóviles son circunstancias personificadas, y no representan nada más que nombres de su entorno. A ellos conviene describirlos como fenómenos de la estructura 4.0.1. Entran por entero en los principios clasificacionales de un determinado cuadro del mundo, distinguiéndose, desde el punto de vista de éste, por un extremo carácter generalizado («tipicidad»). Los héroes móviles encierran la posibilidad de destruir la clasificación dada y afirmar una nueva o de presentar la estructura no en su esencia invariante, sino a través de una multifacética diversidad de realizaciones.

4.1.5. Por eso, para el oyente que se halla dentro de un determinado cuadro del mundo, el subgrupo poseedor de *sujet* siempre es más informativo.

4.2. El tipo 4.0.1 puede expresarse en textos independientemente existentes de niveles más bajos que el texto de la cultura. Así son todos los textos sin *sujet*, desde los mitos y leyendas sobre el asesinato del mundo hasta los poemas líricos. El tipo 4.0.2 no forma textos independientes. La estructura 4.0.1 está presente en ellos en forma manifiesta o se sobrentiende.

4.3. Podemos formular las siguientes tesis:

a) los personajes cuyo espacio siempre coincide dentro de los límites de cada corte sincrónico estructural son un mismo personaje. Por consiguiente, la relación con el espacio es una importantísima condición de la identificación de diversos elementos del relato en un personaje como un único paradigma. Los casos de estratificación interna, de desintegración de la personalidad del héroe, por regla general, están ligados al hecho de que en diversos pasajes del texto él recibe caracterizaciones espaciales incompatibles;

b) los personajes cuyo espacio coincide dentro de los límites de determinados niveles, intervienen como variantes de un personaje invariante en un nivel más alto.

⁶ En el folclore ruso, un ogro femenino que rapta, cocina y se come a sus víctimas, habitualmente niños. Vive en el bosque en una cabaña que camina con patas de gallina. [N. del T.]

⁷ S. I. Neldiúдов, «K voprosu o svyazi prostranstvenno-vremennij omoshenii s siuzhemoi strukturoi v russkoi bylne», *Tez. dokl. vo II Letnei shkole po vtorichnym modeliruiushchim sistemam*, 16-26 avg. 1966 g., Tartu, 1966.

4.4. El *sujet de la cultura* es la elevación de *sujets* textuales reales al nivel de personajes invariantes con espacios no reducibles los unos a los otros.

5.0. El espacio del texto de la cultura es el conjunto universal de los elementos de una cultura dada, es decir, es un modelo de todo. De esto se deriva que uno de los rasgos fundamentales de la estructura interna de tal o cual texto de la cultura es el carácter de sus divisiones: de las fronteras que escinden su espacio interno.

5.1. A las descripciones de textos de la cultura construidas con ayuda de los recursos de la modelización espacial, y, en particular, a las topológicas, las llamaremos *modelos de la cultura*. Podremos representarnos tales o cuales textos realmente dados como interpretaciones de esos modelos.

5.2. Las caracterizaciones fundamentales de los modelos de la cultura son: 1) los tipos de divisiones del espacio universal; 2) la dimensionalidad⁸ del espacio universal; 3) la orientación.

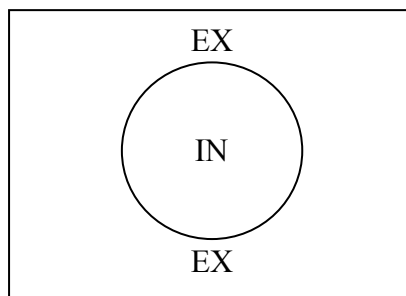
5.3. La frontera divide el espacio de la cultura en *continua* que encierran un punto o un conjunto de puntos. La interpretación semántica del modelo de la cultura consiste en el establecimiento de correspondencias entre sus elementos (espacio, frontera, puntos) y fenómenos del mundo objetivo.

6.0. Podemos considerar como uno de los rasgos más generales de los modelos de la cultura la presencia en ella de una frontera básica que divide el espacio de la cultura en dos partes diferentes. El espacio de la cultura es ininterrumpido sólo dentro de esas partes y está roto en el lugar de la frontera.

6.1. Señalaremos algunos tipos de las más simples delimitaciones del espacio de la cultura.

6.1.1. Sea un espacio bidimensional (plano). Está dividido por una frontera en dos partes, al tiempo que en una de ellas se halla una cantidad limitada de puntos, y en la otra, una ¡limitada. De tal manera que las dos juntas constituyen un conjunto universal. De esta situación se deriva que la frontera en este caso debe ser una curva cerrada, homeomorfa a una circunferencia. Entonces la frontera divide el plano en dos dominios: el externo (EX) y el interno (IN) (gráfico 1).

gráfico 1



⁸ Con el neologismo «dimensionalidad» traducimos aquí el término lotmaniano «*mernost'*» cuya etimología y contextos no han sido elementos suficientes para una traducción unánime y estable en ausencia de una definición. De ahí que en otras lenguas aparezca traducido alternativamente, incluso dentro de un mismo texto, como «dimensión», «regularidad», «ritmo», etc. [N. del T.]

La más simple interpretación semántica de tal modelo de la cultura será la oposición:

nosotros ↔ ellos.

6.1.2. La coincidencia de un determinado espacio con el punto de vista del portador de un texto da la orientación del modelo de la cultura de este tipo⁹. Llamaremos orientación recta a la orientación surgida cuando coincide el punto de vista del texto y el espacio interior del modelo de la cultura (gráfico 2), e invertida, a la coincidencia del punto de vista del texto con los puntos del espacio exterior (gráfico 3). En el caso de la orientación recta, el vector de la orientación está dirigido desde el centro del espacio interior; en el de la invertida, hacia ese centro.

gráfico 2

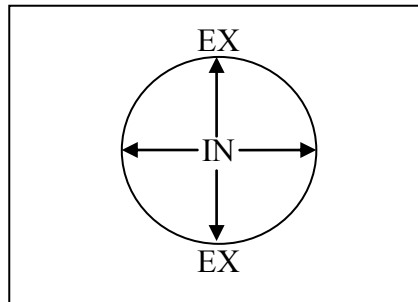
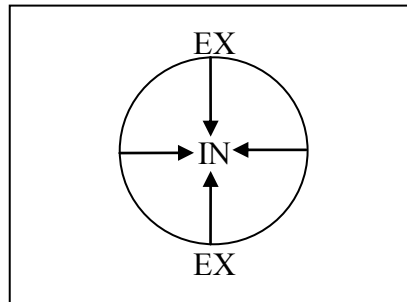


gráfico 3



6.1.3. En dependencia de la orientación, la oposición «nosotros ↔ ellos» puede recibir una doble interpretación:

nosotros (IN) ↔ ellos (EX)
Somos pocos los escogidos, los dichosos ociosos...
(Pushkin)

nosotros (EX) ↔ ellos (IN)
Ustedes son millones; nosotros, miríadas y miríadas y miríadas...
(Blok)

6.1.4. Puesto que el espacio interior es cerrado, está lleno de un grupo finito de puntos, y el exterior es abierto, es natural la interpretación de la oposición «interior ↔ exterior» en

⁹ El «punto de vista» podemos interpretarlo como la orientación del modelo de la cultura respecto a cierto tipo de espacio.

calidad de registro espacial de la antítesis «organizado (que tiene estructura) ↔ no organizado (que no tiene estructura)». En diferentes textos de la cultura esa oposición puede recibir interpretaciones de diverso género, realizándose, por ejemplo, en las oposiciones:

IN		EX
el pueblo (linaje, tribu) propio	↔	los pueblos (linajes, tribus) ajenos
iniciados	↔	profanos
cultura	↔	barbarie
intelectualidad	↔	pueblo
cosmos	↔	caos

En este caso son esenciales la presencia, en cualquiera de estas oposiciones, del rasgo de la organización, de un lado, y la ausencia de él, del otro. La organización interviene como el miembro fuerte de la oposición, contiene un rasgo marcado, mientras que su antítesis sólo indica la ausencia de éste. El carácter organizado es tratado como el ingreso en un mundo cerrado. No es esencial la valoración, que en cualquiera de esas oposiciones puede ser, en principio, doble (lo que corresponderá a los dos modos posibles de orientación del espacio cuando se realiza el registro). Así, la oposición «iniciado ↔ profano» puede ser ligada al hecho de que el texto de la cultura está orientado desde el punto de vista del iniciado y la condición de iniciado es valorada de manera altamente positiva. Así lo es la pertenencia al cristianismo en los textos medievales europeos o a la masonería en los textos masónicos. Sin embargo, en la oposición «plebeyo (como "simplemente un hombre") ↔ aristócrata (hombre de estamento)» de los textos demócratas del siglo XVIII o «pobres de espíritu (que están fuera) ↔ fariseos» de los textos evangélicos, precisamente el «no ingreso», la «condición de no iniciado» (la ignorancia, la indefensión, la condición de rechazado) serán valoradas positivamente. Semejante posición es característica de la poesía de Marina Tsvetáeva con su tema del rechazado por la sociedad y el huérfano:

Hay en el mundo sobrantes, adicionales,
No inscritos en el espacio abarcado por la mirada.
(Para los que no figuran en vuestros directorios,
Para ellos el basurero es casa.)¹⁰.

6.1.5. Puesto que el marcado es el rasgo del mundo cerrado, el esquema típico del modelo recto será:

«Nosotros tenemos N».

«N» puede variar: «sabiduría», «santidad», «nobleza», donde «N» es el rasgo que se aprecia.

¹⁰ M. Tsvetáeva, *Izbr. proizvedeniia*, Moscú-Leningrado, 1965, pág. 232. En la cita aducida: «su» casa de ellos es «vuestro» basurero. La «casa» es el símbolo del espacio más cerrado, protegido, «interior»; el basurero es su contrario extremo (expresión local de la condición de desterrado, de la indefensión en su grado máximo; compárese la antítesis de la casa y el pudridero en las leyendas bíblicas).

El esquema típico del modelo invertido será:

«ellos tienen N»,

donde «N» también puede variar, pero siempre será un rasgo rechazado en general por ellos (cfr. en el protopope Avvakum acerca de los niconianos:

¡Sabihondos! ¡vuestra *sabiduría* es diabólica!¹¹,

y en V. Küchelbeker sobre la aristocracia de la corte:

Allí no hablan con la palabra rusa.
La santa Rus odian...¹²,

o un rasgo que existe en ese «ellos», pero debe ser eliminado:

¡Feliz es la vida de mis enemigos!¹³.

En este caso («Transposición» del salmo 143) es curioso lo siguiente. El modelo de Lomonósov —el texto bíblico del salmo 143— da el esquema de la orientación directa («nosotros tenemos»): «Estén nuestros graneros llenos, rebosantes de toda suerte de grano; que nuestras ovejas paran a millares y miríadas por nuestros pastos; que nuestros bueyes estén cebados; que no haya ni robo, ni pérdida, ni grito en nuestras calles. Bienaventurado el pueblo que tiene eso. Bienaventurado el pueblo cuyo Señor es Dios.» Lomonósov, siguiendo las tradiciones de la traducción rusa antigua, lo transforma en el esquema invertido («ellos tienen»), de resultas de lo cual la valoración de la posesión se convierte en la contraria. El cuadro del marcado bienestar es percibido como negativo:

De trigo están llenos sus graneros,
Sus ovejas paren incontablemente,
En pastos espesos se guardan,
En la hierba, los rebaños de gordos bueyes¹⁴.

6.1.6. Podemos señalar dos tipos de delimitaciones:

a) la delimitación en *este* mundo (afín, nuestro —en adelante «E») y *aquel* mundo (ajeno, suyo de ellos —en adelante «A») pasa de tal manera que entre las dos partes no surge una correspondencia unívoca. A E y A se les atribuye diversa dimensionalidad. Los seres que pueblan A son esencialmente disímiles de «nosotros». Es un sistema de divinidades no antropomorfas e inconcebibles, de grupos hostiles desde el punto de vista social o étnico que son excluidos de los hombres. En dependencia de la dirección de la orientación (A tiene más dimensionalidad que E, o a la inversa) surgen las ideas «no puedo contener a dios» o «el bárbaro no puede contenerme» (el sistema «yo, bárbaro, no puedo contenerlo» conduce a la divinización y se funde en el primero);

¹¹ Avvakum, «Kniga besed», *Pamiatniki istorii staroobriadchestva, XVII v.*, Leningrado, 1927, t. 1, primera entrega, pág. 292.

¹² V. K. Küchelbeker, *Izbr. proizvedeniia*, en 2 tomos, Moscú-Leningrado, 1967, t. 1, pág. 207.

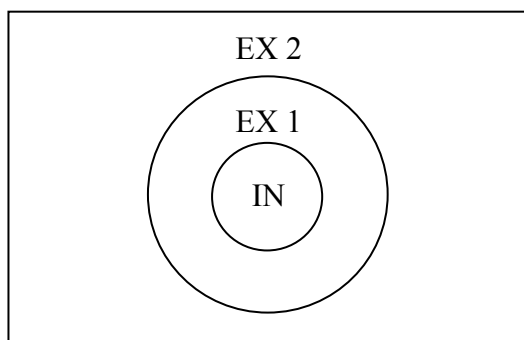
¹³ M. V. Lomonósov, *Poln. sobr. soch.*, en 10 tomos, Moscú-Leningrado, 1959, t. 8, pág. 116.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 115.

b) E y A tienen idéntica dimensionalidad. El mundo que está al otro lado de la raya es hostil (o simplemente «ajeno»), pero en principio no se distingue en nada del «mío». Ésta es la situación del derrocamiento de los dioses, de la afirmación de que también el opresor o el enemigo no es más que un hombre (el tema de la mortalidad de los fuertes de este mundo, las palabras del empleado pobre en el *Diario de un loco* de Gógol acerca de que la nariz del paje «no está hecha de oro»). Cfr. la necesidad moral que surge durante muchas guerras de obtener una victoria aunque sea pequeña, para que los soldados sientan que el enemigo es un hombre igual que ellos y *se puede* vencerlo. Al mismo tiempo, ese mismo esquema puede ser interpretado como la base de la idea de humanitarismo. Cfr. la fórmula «también son seres humanos» que pronuncia en *La guerra y la paz* de Tolstoi un soldado acerca de los prisioneros franceses, o el pasaje, en esa misma novela, en el que Rostov, con el sable en alto, no puede descargar el golpe, porque ve ante sí, en vez del esperado «enemigo», a un ser humano (un ser igual que yo).

6.1.7 En un muy amplio círculo de textos existe la tendencia a identificar E con el mundo terrenal, y A con el celestial, del más allá, de ultratumba. Entonces surge una oposición de sistemas con una frontera básica entre los mundos terrenal y no terrenal y dentro del terrenal.

gráfico 4



6.2. Las complicaciones del modelo surgen cuando se superponen la oposición $IN \leftrightarrow EX$ —en la que ambos miembros pertenecen al mundo terrenal, y la frontera entre ellos pasa dentro de E— y la oposición $E \leftrightarrow A$. Se obtiene el esquema (gráfico 4), en el que IN y EX1 constituyen el espacio E «terrenal», y EX2, el A «del más allá».

6.2.1. Semejante situación es prácticamente imposible, puesto que contradice la regla sobre la presencia de *una* frontera fundadora dentro del modelo de la cultura. Ésta puede surgir ora en calidad de generalización convencional de una colisión real, al ocurrir la cual están funcionando en diversas esferas de la conciencia (por ejemplo, la política y la religiosa) en un mismo momento modelos que dividen de maneras diversas el espacio de la cultura, ora como resultado de la conversión de una de las fronteras en básica y de la otra en auxiliar. Examinemos esos casos.

6.2.1.a. *La frontera 1 (entre IN y EX1) deviene la básica y somete la frontera 2 (entre EX1 y EX2).* Cierta colectividad primitiva tiene dos tipos de divinidades: unas se hallan en el territorio interior de la tribu. Su función defensiva, protectora, revela claramente su pertenencia a IN (refuerzan la frontera entre IN y EX, y no aspiran a penetrar a través de ella, como lo hacen los seres peligrosos procedentes de EX). Con certeza podemos decir

que los dioses de IN serán antropomorfos, mientras que los que habitan del otro lado de la frontera del mundo interior (bosque, río, mar) estarán dotados de rasgos de monstruosidad. Los dioses de EX serán más peligrosos y, por consiguiente, más poderosos. En este estadio, el carácter desordenado como rasgo de los elementos será percibido como algo superior con respecto al carácter ordenado del mundo humano interior. La etnografía no puede darnos una descripción de una colectividad que se vivenciara a sí misma como la única colectividad, exhaustivamente abarcadora de toda la humanidad y contrapuesta solamente al mundo no-humano. Sin embargo, el cuento maravilloso folclórico de hadas nos conserva semejante cuadro del mundo. Ahora imaginemos que en el mundo exterior aparecen otras colectividades humanas. El que sean ajenas hace que se las perciba como no organizadas, parte de EX. Entonces los dioses de EX se vuelven (a «nuestros» ojos) «sus» dioses, y los dioses de IN, los «nuestros». El «carácter no organizado» como rasgo de otro *socium* es percibido como una propiedad inferior. «Sus» dioses no ordenados deben ser menos ordenados que los «nuestros». Se produce el triunfo de los dioses antropomorfos, y los monstruos pasan a ser los dioses vencidos de los «bárbaros», la frontera 1 somete a la frontera 2.

Esto, en particular, conduce a que los dioses reciban una distribución dentro del mundo humano, fijándose a determinados puntos geográficos, lo que genéticamente puede ser vinculado al sistema de cultos animistas locales, pero funcionalmente es profundamente distinto.

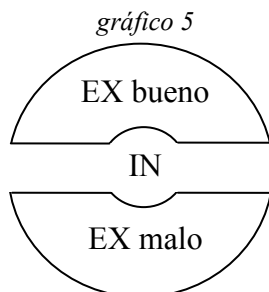
Nota: De paso podemos señalar, a manera de observación, lo siguiente: la naturaleza de los dioses depende del tipo de división del espacio: la antropomorficidad de los dioses supone que A y E tienen la misma dimensionalidad.

6.2.1.b. *La frontera 2 domina la frontera 1.* Por ejemplo, las fronteras sociales o étnicas se mitologizan: la zona EX1 se asemeja a EX2. El pueblo nómada que habita «tras la montaña» —los polovtsianos de *El Cantar de las Huestes de Ígor*, para «nosotros»— son al mismo tiempo «hijos del diablo», los protegen divinidades paganas eslavas, pero que tienen un culto desordenado (Div, Karna, Zhiliá). Las divinidades con un culto ordenado (Dazhd'bog, Veles) pertenecen al mundo «interior» y por eso no se oponen al panteón cristiano.

Análogo es el cuadro del mundo de Feklusha en *La tempestad* de Ostrovski (los pueblos «ajenos» son concebidos como seres monstruosos con cabezas de perro, Lituania «cayó del cielo») o el de los terratenientes anticuados en la noveleta homónima de Gógol: detrás del bosque que rodea la casa (el bosque es homeomorfo a la frontera del mundo, y la casa, al mundo) está la tierra desconocida donde habitan los «bandidos», de donde viene la muerte.

6.3. Sin embargo, además de la atribución de la organización caótica (la no-organización) o «de la misma que existe entre nosotros», a seres colocados del otro lado de la frontera (a dioses, animales del bosque, pájaros, difuntos, otros pueblos), puede existir la idea de que es propia del mundo del más allá una organización especial. Esa idea surge en relación con las siguientes particularidades estructurales del cuadro del mundo: la oposición «organización ↔ desorganización» es capaz de deslindar los mundos del más allá y del más acá, pero no es capaz de trazar una frontera dentro del primero. Sin embargo, en los textos de la cultura reales está ampliamente representada no sólo la contraposición del mundo de los animales y el mundo de los muertos (o de los dioses), sino también la delimitación de los dioses en buenos y malos o delimitaciones semejantes a ésta. EX se desintegra en dos zonas aisladas, cada una de las cuales es valorada de manera tajante y unívoca. El carácter

valorativo se expresa en la fuerte orientación espacial e modelo («lo de arriba ↔ lo de abajo», más raras veces «derecho ↔ izquierdo»). Surge el esquema presentado en el dibujo 5, el cual, evidentemente, es homeomorfo al esquema del gráfico 6.



7.0. Un elemento esencial del metalenguaje espacial de descripción de la cultura es *la frontera*. El carácter de la frontera está condicionado por la dimensionalidad del espacio que es delimitado por ella (y viceversa). Puesto que en los modelos de la cultura se viola en los puntos fronterizos el carácter ininterrumpido del espacio, la frontera siempre pertenece exclusivamente a uno —al interno o al externo— y nunca a ambos a la vez.

Así ocurre con las paredes de la casa («Junto a las paredes de la casa» — «L'«intérieur» de Maeterlinck, en la poesía de Blok), el sistema propio de fronteras en «Los terratenientes anticuados».

Una pesada, tupida cortina a *la entrada*,
Tras la ventana nocturna, la niebla...

(Blok)

El telón y la ventana nocturna deslindan el espacio en interno («casero») y externo, pero pertenecen al interno. El bosque en el cuento maravilloso folclórico de hadas, el mar o el río en el mito, pertenecen al espacio externo.

7.1. La frontera en el texto de la cultura puede intervenir en calidad de invariante de elementos de textos reales —tanto los que tienen rasgos espaciales como los que no los tienen. Así, en el esquema «ciudad ↔ mundo», en calidad de frontera intervienen el muro y el portón, que tienen una caracterización espacial claramente manifiesta (Iaroslavna llora tempano en Putivl' en la muralla): detrás de la «muralla» empieza el mundo de los elementos —el viento, el río, el sol—, al arbitrio de los cuales fue entregada la vida de su esposo; es indicativo que, mientras la frontera del espacio interno pasa por las fronteras reales de la tierra rusa —«la montaña» y el Dónets—, cada río interviene en su realidad geográfica: confundir el Don, el Dniéper, el Dónets y el Stugna es imposible. Pero a todos juntos se les opone solamente el semimítico Kaiala¹⁵, que corre en el mundo «exterior» de la estepa polovtsiana. La realidad del espacio geográfico ruso es sustituida, cuando se sale de los límites del mismo, por una geografía féerica y mítica. Pero, tan pronto la frontera del espacio interior resulta el muro de Putivl', la diferencia entre el Dniéper y el Dónets deja de ser esencial; son dos nombres de un mismo río, hacia el que precisamente se vuelve

¹⁵ Véase L. A. Dmitriev, «Glagol „kaiati“ i reka Kaiala v Slove o pulku Igoreve», *Tr. Otd. Drevnerus. lit. / In-t rus. lit.*, Moscú-Leningrado, 1953, novena entrega, págs. 30-38.

Iaroslavna. El ejemplo de Iaroslavna en el muro de Putivl¹⁶ es interesante también en otro sentido: aquí se contaminan el EX del cuento maravilloso folclórico de hadas y del mito, poblados de seres no humanos malignos y poderosos, y el EX del modelo femenino del mundo en la época caballeresca —un espacio en el que los guerreros «hacen, según la expresión de Vladímir Monomaj, tarea de hombres». Los textos rusos subrayan insistentemente que la guerra no es ocupación de mujeres («por qué os turbáis como mujeres») ¹⁶. Diversos tipos de EX pueden contaminarse fácilmente, puesto que poseen un rasgo común: siempre me son incomprensibles, están contruidos sobre una lógica que me es ajena. Más allá de los muros de Putivl¹⁶, para Iaroslavna, dominan las leyes de los elementos y las leyes de la guerra, de la «tarea de hombres», ajenas y situadas fuera de su mundo.

Sin embargo, en calidad de frontera pueden intervenir también relaciones no espaciales: la línea que separa las oposiciones «frío ↔ calor», «esclavo ↔ libre». Una propiedad fundamental de la frontera es la violación del carácter ininterrumpido del espacio, su infranqueabilidad:

Pero hay entre nosotros una línea infranqueable...

(Pushkin)

7.1. Precisamente por el hecho de que en la estructura de todo modelo de la cultura entra la imposibilidad de atravesar la frontera, la construcción más típica del *sujet* es el movimiento a través de la frontera del espacio. *El esquema del sujet surge como una lucha con la construcción del mundo.*

7.2. Debemos distinguir la colisión constitutiva de *sujet* (la penetración a través de la frontera del espacio) y la no constitutiva de *sujet*: la tendencia del espacio interior a defenderse, después de reforzar la frontera, y la del espacio exterior, a destruir el interno, después de romper la frontera. La trayectoria del héroe que supera la frontera (el héroe del cuento maravilloso folclórico de hadas, el Dante que viaja por los círculos del infierno, el Rastignac que se abre paso hacia la alta sociedad) se distingue esencialmente de la irrupción del espacio exterior, que rompe la frontera del espacio interior (los monstruos irrumpen a través del círculo de tiza en «VII», la invasión de Napoleón destruye el mundo casero de la hacienda de Bolkonski).

7.3. En dependencia de la orientación del modelo puede surgir la tendencia a reforzar la frontera (la destrucción de ésta es equiparada a la aniquilación del modelo mismo):

Y en nuestros días hasta el aire huele a muerte:

*Abrir la ventana es lo mismo que abrirse las venas*¹⁷.

¹⁶ La casa con sus atributos, el lecho, el horno y el calor —un espacio en general cerrado y habitable— es percibido en los textos sobre caballeros y bogatires como «mundo femenino». A ella se opone el «campo», como espacio «masculino». Además, desde el punto de vista femenino interviene como EX el campo, y desde el masculino, la casa. Cfr. el *sujet* de *bylina* (pero también en A. K. Tolstoi, en la balada «Iliá Muromets») de la partida del bogatir del espacio cerrado (no heroico, principesco, «de mujer» - «aman el sexo femenino») «al aire libre»: a la estepa y el «desierto». El Sviatoslav de los anales -un caballero ideal- no tiene casa (en el palacio dejó a su madre y a su hijo y vive en el campo), «De gran alabanza es digno, / Cuando el número de sus victorias / comparar al de sus combates puede el guerrero / y en el campo toda su vida vive» (Lomonósov), Taras Bulba rompe todos los utensilios domésticos y se marcha de su casa a Sech¹⁷, para no «enfaldarse» (vivir en casa y vivir «bajo las faldas de una mujer» son sinónimos). Se acuesta a dormir en el patio, se tapa con una piel de camero, porque en casa le gusta dormir al calor. Cfr. en «Los terratenientes anticuados» la antítesis «en casa ↔ fuera de casa» como «calor ↔ frío».

¹⁷ B. Pastemak, *Stijotvoreniia i poemy*, Moscú-Leningrado, 1965 (la cursiva es mía —I. L.).

Así es la poesía de la casa, del confort, de la cultura. A ella está contrapuesta la poesía de los elementos, de la irrupción. Cfr. el tema de la destrucción de la casa, del abrir de par en par la ventana, del abrirse las venas en Tsvetáeva (la misma imagen que en Pastemak, pero orientada en sentido opuesto):

*Ella se abrió las venas: inevitablemente,
Irreparablemente brota a chorros la vida.
¡Coloca bajo ellas las escudillas y los platos!
Todo plato será poco hondo,
Toda escudilla, llana.
Desbordándose —y cayendo por fuera—
Va a parar a la tierra negra...¹⁸*

Cfr. el conflicto entre la casa y la carencia de casa en el «Poema del fin» (—¡Pero hombre!, ¿esto es una casa? —La casa está en mi corazón. —¡Literatura!):

*¡Fuera de la ciudad! ¿Entiendes? ¡Fuera!
¡Fuera! ¡Después de cruzar el terraplén!
La vida es un lugar donde no se puede vivir:
De Evas un paradisíaco barrio...¹⁹*

La poesía de la devastación, de la carencia de vida cotidiana, del estar inmerso en la esencia incontrolada del mundo exterior, en contradictoria combinación con la poesía del hogar que la excluye (los «Versos sobre el huérfano», que poetizan el espacio cerrado: torre, isla, cueva, piel, vientre), genera en los textos de la Tsvetáeva la imagen oximorónica de la casa no casera:

*De lampazo, de manzanilla,
La casa — ¡tan poco casera!*

En el texto están presentes al mismo tiempo dos orientaciones contrarias: la recta crea la poesía de la casa, la invertida toma en cuenta y justifica la visión de la casa desde el punto de vista de la persona sin casa:

*La que no está arrellanada, ocupando mucho espacio,
ni huele a pasta de ensaimada,
Por la que no da vergüenza
Ante una persona malvada y sin casa:
Pues los pájaros no se avergüenzan
De las torres en que han pasado la noche.
¡Una casa que no da miedo
A la hora de las represalias populares!²⁰*

¹⁸ M. Tsvetáeva, *Izbr. proizvedenia*, Moscú-Leningrado, 1965, pág. 303 (la cursiva es mía — I. L.).

¹⁹ *Ibidem*, pág. 471 (la cursiva es de M. Tsvetáeva).

²⁰ *Ibidem*, pág. 315 (la cursiva es mía — I. L.).

La irrupción del espacio exterior (los elementos) en el interior, del caos en el cosmos, será muy esencial para el modelo del mundo de Mútchev y Turguénev.

8.0. El establecimiento de una correlación entre modelos de la cultura y textos de la cultura, es decir, la interpretación semántica de los textos de la cultura, exige determinadas reglas de correspondencia. Esta cuestión requiere una elaboración especial. Señalaremos solamente una de las vías por las que se establece una relación de isomorfismo entre el hombre y todo el modelo del mundo o partes de éste.

8.1. Así surgen diferentes tipos de mundo antropomorfo, por ejemplo, la idea de que el mundo, dividido en esfera organizada (cósmica) y no organizada (caótica), es, en su totalidad, isomorfo al hombre, el cual también encierra dentro de sí esos dos elementos.

Así es el cuadro del mundo de Tiútchev con su esencial afinidad del hombre con el cosmos («Y el dulce temblor, como una corriente, / Por las venas de la naturaleza pasaba corriendo, / como si las ardientes piernas fueran tocadas / por las aguas de un manantial...») ²¹, y con el caos («¡Oh, no cantes esas terribles canciones / Sobre el antiguo y natal caos! / ¡Cuán ávidamente el mundo del alma nocturna / escucha su relato preferido!») ²². Serán análogas las ideas masónicas sobre la razón y las pasiones como dos elementos cósmicos, las concepciones políticas que identifican el gobierno con la cabeza y el pueblo con los pies, etc. Puede establecerse un isomorfismo del hombre con un punto del espacio interior o con todo el espacio interior.

Podemos distinguir un gran grupo de modelos para los que cierta organización sobrehumana será antropomorfa, y el hombre será isomorfo a una parte de sí mismo. Así, para Rousseau, IN es isomorfo al hombre. En el estado «natural» de la frontera, IN está constituido por las fronteras físicas del individuo aislado, y el hombre es isomorfo a sí mismo. Pero también en el estado social de la frontera la sociedad que concluye el contrato deviene una persona, sus fronteras son las fronteras de IN, y ella en su totalidad es isomorfa al hombre. Los hombres que la constituyen son miembros del cuerpo político y son isomorfos a una parte de sí.

9.0. Hemos examinado un solo modelo de la cultura —el más primitivo. Entre las causas del surgimiento de estructuras más complejas podemos señalar la siguiente: al establecer las reglas de la interpretación semántica de tal o cual modelo, partimos del punto de vista de nuestro cuadro del mundo; sin embargo, cada modelo del mundo encierra su idea de la interpretación semántica, y esto exige que se haga más complejo el modelo de la cultura.

9.1. Una de las caracterizaciones fundamentales de los tipos de cultura es su relación con el problema de la signicidad. Por eso, para que el lenguaje de las relaciones espaciales sirva para la descripción de los tipos de cultura, debe ser capaz de modelar diferentes estructuras de sistemas signicos.

9.1.0. Otro aspecto de la cuestión será: ¿se halla el problema de la signicidad, dentro de tal o cual texto de la cultura, en alguna correlación con las caracterizaciones espaciales del cuadro del mundo?

²¹ F. P. Tiútchev, *Poln. sobr. stijotvorenii*, Leningrado, 193 9, pág. 41.

²² *Ibidem*, pág. 58.

9.1.1. A la primera pregunta sólo podemos responder afirmativamente: estableciendo una correspondencia unívoca de cualesquiera puntos de un espacio con puntos de otro, podemos modelizar fácilmente las relaciones de significado como relaciones espaciales.

9.1.2. El estudio de los tipos de cultura convence de que, tan pronto como el problema del signo y la signicidad es planteado como una de las caracterizaciones tipológicas fundamentales, entre los puntos de IN y EX y esos espacios en su totalidad se establecen relaciones de correlación en pareja. Qué clase de relaciones son, qué actúa como contenido, qué como expresión, cómo se interpreta el concepto mismo de «tener significado»: todo eso depende del carácter del modelo de la cultura.

9.2.0. Al estudiar ciertos textos —por ejemplo, medievales—, nos topamos con la multiplicidad de escalones de su construcción semántica. Un mismo elemento del texto puede recibir diversos significados en los contextos de la vida cotidiana, político, filosófico-moral y religioso.

9.2.1. Imaginémosnos un modelo del mundo en el que ese mismo mundo es percibido como un signo o como un repertorio de signos, en forma de dos espacios partidos en un número idéntico de sectores, al tiempo que entre esos sectores está establecida una correlación mutuamente unívoca. En este caso, los vínculos entre los dos mundos pueden adquirir el carácter de motivados y de inmotivados, y las relaciones motivadas pueden tener un carácter icónico o simbólico.

9.2.2. Como un ejemplo de vínculo motivado podemos señalar el modelo medieval del mundo. El vínculo entre determinados sectores de un espacio y los correspondientes del otro será percibido como un vínculo existente desde tiempos antiguos o establecido por Dios, pero que siempre entra en la esencia invariable del mundo en calidad de su más importante caracterización.

9.2.2.a. Este vínculo puede ser icónico. Tal caso se observa en las doctrinas medievales racionalistas y en algunos sistemas filosóficos idealistas (por ejemplo, en Hegel). El mundo material es un signo, una expresión de la idea absoluta. Al mismo tiempo, es un reflejo congelado de ésta, icónicamente exacto. Precisamente por eso el estudio del mundo material por el hombre es, además, un autoconocimiento de la idea absoluta.

En este caso la relación entre IN y EX será tipológica: entre los puntos que entran en esos conjuntos, habrá una relación no sólo de correspondencia unívoca recíproca, sino también de continuidad, puesto que ambos espacios son dotados de idéntica dimensionalidad.

Podemos representarnos un modelo convencional de la doctrina medieval racionalista en la forma de dos (o más) esferas dispuestas concéntricamente con puntos correlacionados unívocamente. En el caso de que estuviéramos ante una semántica multiescalonada del signo, el repertorio de las oposiciones binarias —tomando en cuenta que en calidad de la oposición fundamental «IN ↔ EX» intervendrán cada vez otros grupos de superficies esféricas— permitirá construir un paradigma semántico.

Así, por ejemplo, para muchos sistemas medievales tal o cual acto del hombre en la vida terrenal se vuelve un hecho moral sólo si trae como consecuencia un castigo o premio de ultratumba, es decir, si existe no por sí mismo, sino que está unido en pareja por alguna correspondencia del otro lado de la frontera «existencia antes de la muerte ↔ existencia después de la muerte». Desde este punto de vista, lo esencial es lo que separa el pecado de la buena acción. Entre todos los tipos de pecado, por una parte, y todos los tipos de buenas acciones, por otra, se establece una diferencia, que hasta cierto punto atenúa la diferenciación dentro de esos grupos.

Sin embargo, tan pronto como tal o cual texto se plantea la tarea de representar un grupo más estrecho de personajes pertenecientes solamente al mundo de los justos (los *pateriki*²³) o al mundo de los pecadores (por ejemplo, las descripciones del infierno), surge la necesidad de una delimitación interna de esos grupos. Así surge la tendencia a considerar diversos pecados como una profundización cuantitativa de la pecaminosidad, expresable en indicadores numéricos (los números de los círculos del infierno en Dante) y en su correlación espacial (la profundidad). Además el repertorio paradigmático de todos los círculos está construido como un sistema de oposiciones en pareja, en las cuales cada nuevo límite interviene en algún momento en calidad de frontera espacial básica que separa a «éstos» de «aquéllos».

El hecho de que la vida terrenal y el infierno tienen la misma dimensionalidad se expresa no sólo en que todo descenso al mundo de ultratumba tiene el carácter de un viaje, sino también en el reflejo icónico de la naturaleza del pecado en el carácter del castigo.

9.2.2.b. El modelo medieval místico del mundo también parte de que todos los hechos de la vida terrenal *tienen significado* y, por consiguiente, están correlacionados unívocamente con puntos del mundo del más allá. Pero la correlación unívoca de los espacios no es complementada en este caso por la continuidad de los mismos: EX tiene mayor dimensionalidad que IN. Por eso los fenómenos de IN no son iconos de su esencia, sino signos, alusiones, símbolos.

El modelo espacial de semejante sistema es una relación entre dos espacios, uno de los cuales tiene por lo menos una dimensión más que el otro. Cuando se construye un modelo semántico de muchos escalones, cada nuevo escalón recibe una dimensión adicional.

Daremos el ejemplo de la concepción teocrática medieval del estado: desde el punto de vista de esa concepción, los acontecimientos de la vida cotidiana, práctica, son reales sólo en la medida en que tienen una importancia estatal (surgen correlacionados entre sí: IN es la vida práctica; EX, la vida estatal). Pero también la vida estatal tiene importancia sólo como realización de la «ciudad eterna» (surge otra relación en pareja: IN es la vida estatal, que no es más que *expresión*; en calidad de *contenido* interviene la jerarquía del orden jurídico celestial). Pero también este último se estratifica en Iglesia —signo terrenal de la esencia celestial— y cielo.

En ese sistema, el tránsito desde cada nuevo escalón semántico en este sistema es un misterio. La relación entre contenido y expresión está preestablecida, pero no icónicamente, y en el modelo espacial cada nuevo escalón semántico tendrá una dimensión más que el precedente.

9.2.3. Una diferencia esencial entre los cuadros del mundo medievales racionalista y místico se pone de manifiesto en la interpretación de la expresión en el signo como icono o como símbolo-alusión (cfr. la idea de la fisonomía corporal del hombre como semejanza de la divinidad y la idea del cuerpo como cárcel del espíritu). En este sentido hallamos un interesante ejemplo en la *Divina Comedia* de Dante. Al construir todo el grandioso edificio del mundo como una colosal construcción de espacios correlacionados en la que la vida terrenal, el purgatorio y el paraíso, por una parte, están correlacionados de manera compleja, formando una jerarquía de significados, y, por otra, están en una misma dimensión, puesto que todos juntos forman una única construcción, geográfica inclusive, Dante no pudo racionalizar tanto su esquema como para darle al Empíreo —lugar de estancia de Dios y los ángeles— una caracterización limitadamente local. Lo contrapuso a

²³ *Paterik* (u *otéchnik*): libro que contiene vidas de los grandes Padres de la Iglesia. [N. del T.]

todo el mundo como un no-espacio al espacio: «Situado fuera del espacio y desprovisto de polos» (es notable cómo en esta fórmula la negación de la espacialidad se liga a la negación de la orientación)²⁴. Sin embargo, tomista y aristotélico, Dante no podía sentir tal solución como orgánica para sí. En otros pasajes de su obra resulta que el Empíreo extraespacial se refleja con precisión icónica en la construcción espacial del cielo (!). Los Cielos en su división en nueve esferas se relacionan con los nueve rangos angélicos como «la impresión con la estampa»²⁵.

Así pues, la diferencia entre los modelos del mundo medievales racionalista y místico podemos reducirla a que en el primero IN y EX formarán un espacio tipológico, y en el segundo, no.

9.2.4. La simultánea sensación de la naturaleza sónica del mundo y del carácter inmotivado de esos signos surge en los sistemas que consideran la relación entre IN y EX no en calidad de existente desde tiempos inmemoriales y preestablecida, sino como resultado de una invención mal intencionada o tonta de los hombres. El dinero o los signos de dignidad no tienen valor independiente y en general no existen fuera de la relación con un determinado contenido. Pero ésta es una relación «inventada». La signicidad es percibida en este sistema como un mal.

10.0. El problema del «punto de vista» del texto de la cultura se resuelve con ayuda de la orientación y de los grafos, de los «árboles» del modelo de la cultura. La reversibilidad de la cultura consiste en que cada uno de los modelos puede ser realizado con una orientación recta o inversa. Los tipos de orientación se complican a medida que se complican los modelos de la cultura: en sectores localmente organizados del texto pueden surgir sus propios sistemas de orientación —de diversas direcciones—, puesto que surgen subgrupos de espacios con su división en IN y EX. Los modelos más complejos se caracterizan por el funcionamiento simultáneo de ambas orientaciones.

11.0 La división del espacio de la cultura en IN y EX puede estar en la base de varios tipos de modelos, por ejemplo: 1) IN y EX son espacios diferentes y no homeomorfos; 2) EX se refleja en IN; 3) IN es parte de EX, y así sucesivamente. Las relaciones del tipo 1 están representadas, por ejemplo, en los textos de cuentos maravillosos folclóricos; las del tipo 2, en el simbolismo medieval; las del tipo 3, en el historicismo²⁶ de tipo hegeliano (EX es el universo de la idea absoluta, IN es la realidad material de tal o cual estadio histórico) o en la cosmovisión científica actual, que considera la geometría euclídeana y la física newtoniana como un caso particular de otros sistemas que son reconocidos por la ciencia actual.

11.1. La división del espacio en IN y EX crea sólo el aparato más tosco para la descripción de los modelos de la cultura. Daremos ejemplos de sistemas más complicados.

11.1.1. El cuento maravilloso folclórico de hadas divide los textos de la cultura en IN y EX, atribuyéndole al segundo una índole mágica. La frontera, encarnada en el texto en forma de río (puente), bosque, orilla del mar y así sucesivamente, divide el espacio en cercano al lugar de estancia habitual del héroe (IN) y distante de ese lugar. Pero para el ejecutante y los oyentes del cuento maravilloso folclórico está activa una división más: el

²⁴ Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Parad. XXII, pág. 67.

²⁵ *Ibidem*, Parad. XXVIII, págs. 55-56.

²⁶ Historismo: principio investigativo que exige el examen de los objetos y fenómenos de la realidad en su desarrollo histórico. No confundir con la unilateralidad conocida como «historicismo». [N. del T.]

espacio cercano a ellos (IN) —éste no puede ser limítrofe con el mágico— y el distante de ellos («el vigésimo séptimo reino, el trigésimo país»), que linda con el mundo mágico. Para el texto del cuento maravilloso folclórico, este último espacio es IN; para los oyentes, es el mundo del cuento maravilloso folclórico que entra en EX. Así pues, ambos modelos funcionan al mismo tiempo.

11.1.2. Examinemos el modelo de la cultura que caracteriza la Ilustración del siglo XVIII. Los portadores del mismo perciben su cuadro del mundo por contraste con la tajante división del universo en EX e IN, propia del Medioevo; además, en el sistema medieval se presentaba EX como valioso y verdadero, mientras que IN, en el que se refleja EX, era valorado solamente como un sistema de signos-alusiones que tenían a EX por contenido. En el sistema medieval, IN, en primer lugar, es una parte del conjunto universal, y, en segundo lugar, está orientado como bajo.

Por contraste, en el modelo de la cultura de la Ilustración:

1) en calidad de EX hay un conjunto vacío. La percepción de todo el mundo como terrenal no significa la abolición de la frontera interna del espacio. El valor del mundo terrenal no sería percibido con tanta fuerza si a él no se opusiera el vacío en el lugar del mundo externo.

Y yo estaría escuchando las olas,
Y yo estaría mirando, de felicidad lleno,
*A los cielos vacíos...*²⁷.

A la percepción del mundo exterior como subconjunto vacío está ligada también la sensación contraria: el sentimiento de la carencia de sentido del mundo interior:

¿Por qué rezar para que Dios nos permita ver el paraíso?
También aquí se vive alegremente, basta con jugar con los prójimos...
...¡He ahí cómo gira el mundo! Y para qué es así,
No lo sabe ni el inteligente, ni el tonto²⁸;

2) el mundo terrenal es percibido como valor supremo: en el modelo de valores (orientado) ocupa la casilla superior. Pero, puesto que es el único, se le contraponen el subconjunto vacío del mundo «no valioso» (situado abajo) del más allá.

Sin embargo, la Ilustración percibe su cuadro del mundo también a través de otro modelo de la cultura —ya no dependiente de cualquier contraste situado fuera de él. Este modelo se construye a partir de la oposición «natural ↔ artificial» con una clara contraposición de IN (antropológico), como natural, moral y elevado en el modelo orientado del mundo, y EX (social), como antinatural, inmoral y bajo. Será característico que aquí EX es un IN pervertido. Es su repetición exacta con signo inverso. Si en el modelo medieval IN y EX tienen por principio una cantidad diferente de dimensiones, aquí ellos, desde este punto de vista, son esencialmente igualables.

De lo dicho se ve que un mismo texto en su funcionamiento real puede ser descrito (y percibirse a sí mismo) a la vez en categorías de varios modelos de la cultura.

²⁷ A. S. Pushkin, *Poln. sobr. soch.*, en 16 tomos, Moscú, 1948, t. 3, libro 1, pág. 322.

²⁸ D. I. Fonvizin, *Sobr. soch.*, en 2 tomos, Moscú-Leningrado, 1959, t. 1, págs. 211-212.

12.0. El *sujet* del texto puede representarse con ayuda del «árbol» del movimiento de cierto punto dentro del modelo de la cultura o árbol. El *sujet* siempre es un camino: la trayectoria de los desplazamientos de cierto punto en el espacio del modelo de la cultura.

12.0.1. La descripción del entorno de un árbol de *sujet* en un espacio topológico dado dará la suma de los *sujets* que podemos considerar en calidad de variantes de una invariante de *sujet*. El vínculo entre el tipo de entorno y la topología del espacio puede ser interpretada como una relación de condicionamiento entre el modelo de la cultura, el cuadro del mundo, por una parte, y los tipos de *sujet*, por la otra.

12.0.2. Imaginémos un modelo espacial del *sujet* en forma de un mapa. Sobre este mapa están dibujados dos países, separados por el mar. Uno de ellos es IN; el otro, EX. El mar es la frontera entre IN y EX. En tal estado el mapa corresponderá al texto sin *sujet*. Ahora tracemos en el mapa una ruta de comunicaciones marítimas. He aquí que mostraremos que la frontera que separa esos dos espacios y es insuperable para todos los objetos y hombres que los pueblan, puede ser superada por un *barco*. El barco deviene un elemento móvil del texto, que posee autorización para trasladarse en un dominio prohibido para otros y que une esferas del espacio separadas desde tiempos inmemoriales.

Sin embargo, el cruce de la frontera por él está sometido a ciertas leyes. Las respectivas naturalezas de IN, de EX y de la frontera entre ellos determinan el tipo de cruce de la frontera: de la ruta en nuestro mapa.

Al introducir una ruta, a la vez estamos determinando tres tipos de caracterizaciones del texto con *sujet*:

a) *dirección*. El barco puede moverse por la ruta de EX a IN y de IN a EX;

b) *realización del movimiento*. La ruta da la trayectoria tipo. El barco real puede realizarla hasta la mitad o, en general, resultar incapaz para esa trayectoria. Ocurre una separación entre el árbol de *sujet* tipo y la trayectoria real del traslado del héroe del texto dado. La segunda se hace significativa sobre el fondo de la primera;

c) *desviación de la trayectoria*. La presencia de una ruta hace significativo no sólo el no cumplimiento de la misma, sino también la desviación de la trayectoria tipo (Ga única autorizada). Pueden existir textos con una rigurosa prohibición de *otra* trayectoria. La desviación significa naufragio, no cruce de la frontera. Sin embargo, pueden existir textos que le presentan al barco una elección entre varias trayectorias o que prevén ciertos tipos de desviaciones. Sin embargo, el concepto mismo de desviación y su significatividad están determinados por la presencia de una ruta.

12.1. Como ya hemos señalado, los personajes en los textos con *sujet* se dividen en inmóviles, que son parte de tal o cual espacio, y móviles.

El movimiento del personaje en el *sujet* (el acontecimiento) consiste en el cruce de la frontera del espacio del modelo por él. Los cambios en el *sujet* que no conducen al cruce de la frontera, no son un «acontecimiento».

12.1.1. Los complejos modelos de la cultura son una jerarquía de construcciones, y los complejos textos de la cultura, una jerarquía de niveles. Las fronteras de la partición del espacio en diversos niveles pueden no coincidir, partes episódicas del texto pueden contener subestructuras locales con un tipo de ordenación del espacio distinto del de otros pasajes y otras fronteras de partición de éste. Esto conduce a que en los textos con *sujet* complejos la trayectoria del héroe pueda cruzar no sólo la frontera básica del modelo de la cultura, sino también hallarse en movimiento respecto a deslindes más particulares.

12.2. Las trayectorias representadas con ayuda de líneas pueden ser interpretadas en el nivel semántico como «camino del hombre», «acontecimiento» y, por consiguiente, reflejar

lo que dentro de los límites de un texto de la cultura dado se considera «acontecimiento». Así, por ejemplo, la muerte de un hombre, la adquisición o pérdida de la riqueza, el casamiento y así sucesivamente, serán un «acontecimiento» desde el punto de vista de un sistema, mientras que desde otro punto de vista no lo serán. Cfr. la negativa de los textos militares rusos del inicio de la época feudal a considerar la muerte del guerrero un «acontecimiento» (las palabras de Vladímir Monornaj: «Divno li ouzhe muzh“ oumerl“ v polku ti lepshe sut“ izmerli i rodi nashi» / «¿Es extraño que un hombre haya muerto en combate cuando mejores han muerto de nuestros ancestros?»²⁹; el discurso de Daniil Galitski ante el ejército: «Ashche mouzh“ oubien est“ na rati, to koe chiudo est“? Inizhe i doma oumiraiut bez slavy, si zhe so slavoivu oumrosha» / «Si un hombre muere en combate, ¿qué tiene de asombroso? Otros mueren sin gloria en casa, éste murió con gloria»³⁰ —para que desde este punto de vista la muerte se vuelva un acontecimiento, debe estar unida a la gloria o al deshonor, ser un signo, y no sólo un hecho). En igual medida, para Gógol, en «A la salida del teatro», el amor deja de ser un acontecimiento, un paso a través de la frontera de los espacios estructurales: «¿No tienen ahora más electricidad el rango, el capital monetario, el matrimonio ventajoso, que el amor?»³¹.

12.3. Puesto que el acontecimiento de *sujet* en el lenguaje de la modelización espacial lo definimos como paso de una estructura a otra, surge la cuestión de que el elemento que se mueve tiene un espacio «propio» y un espacio «ajeno». Cuando decimos «el personaje ha sido conformado por un medio social dado» o «personifica el carácter nacional», estamos afirmando la correspondencia del personaje a cierto espacio (social, psicológico-nacional) del modelo de la cultura.

12.3.1. Los mismos textos reales, examinados en diversos niveles de la modelización, pueden dar diversos cuadros. Así, en un nivel más abstracto el *sujet* será representado como el árbol de todos los movimientos del héroe admisibles dentro de los límites de la estructura dada. En un nivel más concreto, como la realización de una de esas trayectorias (cfr. 12.0.1).

12.4. La relación de la trayectoria del héroe con el espacio a través del cual él pasa, los tipos de descripción de los *sujets*, deben devenir objeto de un examen especial.

12.4.1. Los *sujets* son reversibles (en esto se realiza el carácter orientado de los grafos). Si existe el *sujet* «el héroe pasa del espacio interior al exterior, adquiere algo allí y regresa al espacio interior» (cuento maravilloso folclórico), debe existir también el inverso: el héroe viene del espacio exterior, sufre un daño y regresa (el *sujet* sobre la encarnación de un dios, su muerte aquí y el regreso a «su» espacio).

Además de las construcciones de *sujet* en forma de paso del grafo de IN a EX (y a la inversa), es posible también otro tipo: se establece una correspondencia unívoca entre el grafo interno de IN (que atraviesa las fronteras locales de los subconjuntos de IN) y el grafo interno de EX. Se lee: «El acontecimiento X tiene significado». Pueden establecerse correspondencias de un tipo de grafo en IN a un tipo en EX —así son los *sujets* sobre el tiempo en el paraíso y en la tierra (el *sujet* apócrifo sobre el hombre que estuvo escuchando por un instante una avecilla del paraíso, mientras que en la tierra pasaron ochocientos años; el *sujet* evangélico sobre cómo fueron saciados cinco mil creyentes con cinco panes y dos peces, y, además, quedó más de lo que había).

²⁹ *Poln. sobr. rus. letopisei*, Moscú, 1962, t. 1, pág. 254.

³⁰ *Poln. sobr. rus. letopisei*, 2.ª ed., San Petersburgo, 1908, t. 2, pág. 822.

³¹ N. V. Gógol, *Poln. sobr. soch.*, en 14 tomos, Moscú, 1949, t. 5, pág. 142. Cfr. el «amor» paródico en *El inspector*, que no es un «acontecimiento» de *sujet* (no hace avanzar el curso de la pieza).

13.0. En el orden de las conclusiones previas, formularemos algunas de las propiedades más generales de los modelos de la cultura puestas de manifiesto al realizar la descripción espacial de los mismos.

13.0.1. Todo modelo de la cultura puede ser descrito en términos espaciales.

13.0.2. Todo modelo de la cultura es homeomorfo al universo de una colectividad dada. Lo abarca todo. Y a la inversa: el modelo que no abarca el conjunto universal de elementos de la estructura del mundo no es un modelo de la cultura.

13.0.3. Todo modelo de la cultura tiene delimitaciones internas, una de las cuales es la básica y lo divide en espacios interior y exterior.

13.0.4. Los espacios interior y exterior del modelo pueden tener una cantidad de dimensiones idéntica o diferente.

13.0.5. A cada tipo de delimitación del espacio de la cultura corresponden no menos de dos variantes de su orientación.

13.0.6. Entre los conceptos de «acontecimiento» y «*sujet*», por una parte, y el modelo de la cultura, por otra, existen determinadas dependencias, que pueden ser descritas en términos espaciales (y, en particular, topológicos).

El problema de la «enseñanza de la cultura» como caracterización tipológica de la cultura¹

El examen de la cultura como un lenguaje y de todo el conjunto de los textos en ese lenguaje plantea naturalmente la cuestión de la enseñanza. Si la cultura es la suma de la información no hereditaria, entonces la cuestión de cómo se introduce esa información en el hombre y las colectividades humanas no es ociosa. Al respecto nos interesa sólo un aspecto de ese problema: ¿existe una dependencia entre el mecanismo de la «enseñanza» y la estructura del código de la cultura?

Debemos recordar que, cuando se asimila una u otra lengua natural, la enseñanza puede efectuarse de dos modos. El primero se practica en la enseñanza de la lengua natal y en la enseñanza de lenguas en la temprana edad. En este caso, en la conciencia del enseñado no se introducen ningunas reglas: son sustituidas por textos. El niño retiene numerosos empleos y sobre la base de éstos aprende a generar textos de manera independiente.

El segundo caso se presenta cuando en la conciencia del enseñado se introducen determinadas reglas, sobre la base de las cuales él puede generar textos de manera independiente. Aunque en el primer caso en la conciencia del enseñado se introducen textos, en realidad éstos suben de rango en el acto, actuando en calidad de metatextos: de reglas-modelos.

A pesar de que en la práctica de la enseñanza de lenguas ambos métodos pueden, en principio, aplicarse a una misma lengua, en la tipología de la cultura se hallan ligados a diversos sistemas de organización interna. Unas culturas se consideran como una determinada suma de precedentes, usos, textos; otras, como un conjunto de normas y reglas. En el primer caso, es correcto lo que existe; en el segundo, existe lo que es correcto².

La gran importancia que tiene el factor de la enseñanza para la cultura se manifiesta en lo especialmente marcado de su momento inicial: para cada cultura uno de los factores

¹ «Problema „obucheniia kul'ture“ kak eio tipologuicheskaia jarakteristika», *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, núm. 5, 1971, págs. 167-176. [N. del T.]

² Para más detalles véase el artículo de I. Lotman y B. Uspenski, «O semeioticheskom mejanizme kul'tury», *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, núm. 5, 1971, páginas 144-166. El presente artículo es un desarrollo de algunas tesis de ese trabajo. [Ese trabajo está incluido, con el título «Acerca del mecanismo semiótico de la cultura», en el tercer tomo de la presente antología. [N. del T.]

decisivos resulta el hecho de su introducción y la figura del iniciador —del que enseñó, fundó, descubrió el sistema, lo introdujo en la conciencia de la colectividad.

Sin embargo, tanto los héroes culturales como los dioses-fundadores se dividen en dos grupos en correspondencia con el carácter de las culturas que ellos fundan: unos enseñan determinada conducta, muestran, dan modelos; otros traen reglas. Los primeros fundan la cultura como una suma de textos; los segundos dan metatextos. En el primer caso, las prescripciones tienen un carácter de autorizaciones; en el segundo, de prohibiciones.

La cultura del primer tipo distingue en calidad de principio fundamental la costumbre; la cultura del segundo tipo, la ley. Teniendo conciencia de todo el grado de convencionalidad de estas denominaciones, llamaremos a la primera cultura de textos, y a la segunda, cultura de gramáticas.

La cultura de textos no tiene la tendencia a segregar un metanivel aparte —el de las reglas de su propia formación. No tiende a las autodescripciones. Pero si se introducen reglas en ella, éstas son tenidas en menor estima que los textos. Así, en el poema «El jeque Sanan», del poeta kurdo del siglo XIV Fakí Teirán, obra que representa una de las variantes de la exposición poética de la doctrina sufí, se desarrolla claramente la idea de que la fidelidad al maestro es más importante que la fidelidad a la doctrina. El devoto y anciano jeque San'an se enamoró de «una orgullosa armenia con un rostro como el oriente, con la frente como un sol». La beldad exigía que el jeque renegara del Corán. El jeque «lanzó el Corán al fuego»:

Se puso a beber vino y a apacentar cerdos,
Echó a andar descalzo tras el ganado,
Aquel *murshid*³, descalzo y desvestido,
Se sentó sobre una piel de cerdo,
Y deseó el nácar de los dientes,
[Encerrado] entre los dulces labios de la bella mujer⁴.

Quinientos sufíes, discípulos del jeque, no pudieron apartarlo de la impiedad, y, llorando, abandonaron a su maestro. Pero, cuando se presentaron ante «cierto cabeza de los profetas», éste no aprobó su proceder. Les dijo que por el maestro debían haber renegado de la doctrina:

¡[Aunque] todos vosotros hubierais perecido,
[Aun entonces] deberíais haber obedecido al viejo jeque!
[Por él] deberíais haberos acercado a la fe que induce a error.
¡Así lo manda el humanitarismo!
(...) Por él deberíais sólo haberos convertido en infieles,
¡Así deberíais haber obrado! Así habría debido ser
Para vuestro honor y gloria,
Deberíais haberos vuelto infieles junto con vuestro maestro.
¡Pero vosotros os acordáis de él en casa!⁵.

³ *Murshid*. Voz iraní que designa al guía espiritual de una hermandad musulmana. [N. del T.]

⁴ Fakí Teirán, *Sheij San'an*, edición crítica, traducción, notas y prólogo de M. B. Rudenko, Moscú, Nauka, 1965, pág. 53.

⁵ *Ibidem*, pág. 57.

En el polo opuesto se situará la sentencia latina: «*Pereat mundus et fiat justitia*», que supone que la justicia, el cumplimiento de la ley, es más importante que la existencia del universo.

El examen de la cultura desde el punto de vista de la «enseñanza» revela también la diferencia entre su estructura y la estructura de la lengua natural. Una lengua natural, si la aprendemos con ayuda de ejemplos, introduciendo en nuestra conciencia numerosos textos, o con ayuda de reglas, permanece sin variar en su estructura interna. El modo de enseñanza no es determinado por la estructura de la lengua, sino por la estructura de la conciencia que recibe. La pragmática, las funciones de los textos para la lengua natural, representan algo externo, que no entra en el sistema de ésta. Para la cultura, que es no sólo información potencial encerrada en tal o cual sistema, sino también información real, extraída de ella por tal o cual colectividad históricamente dada, la estructura de la conciencia que recibe los textos y el repertorio de los empleos funcionales de esos textos no representarán algo externo. Constituirán uno de los aspectos de su organización interna. Por eso el mecanismo de introducción del sistema en la conciencia de la colectividad, el mecanismo de la «enseñanza», no será para la cultura algo externo. Además, la estructura de la conciencia receptora, en virtud del carácter multifactorial y polisistémico de la cultura, es mucho más activa en este caso. La estructura misma de la conciencia no se opone al sistema receptor (como se podría interpretar, atribuyéndole a esta situación la oposición «subjeto — objetivo»), sino que es solamente un sistema de lenguajes anteriormente asimilados. La correlación entre la conciencia receptora y el sistema introducido en ella puede ser representada como un choque de dos textos en lenguas diferentes, cada uno de los cuales trata de transformar el contrario a su imagen y semejanza, de transformarlo en una «traducción a sí mismo». Mientras que la lingüística estudiaría cada una de estas lenguas como un sistema aislado, el objeto de la culturología es su lucha, su tensión mutua, la cultura como un único sistema, constituido por todo el conjunto de las interrelaciones entre ellas.

Así pues, el principio de «ser un conjunto de textos» o de «ser un conjunto de reglas» deviene un programa culturopoyético latente, que ejerce una fuerte influencia en todos los materiales que son introducidos ulteriormente en la conciencia de la colectividad. Resulta interesante observar cómo las leyes y normas que son introducidas en una cultura construida sobre el principio del texto, comienzan prácticamente a funcionar como costumbres y precedentes, mientras que en el caso contrario el derecho consuetudinario tiende a codificarse, la cultura segrega activamente su propia gramática.

Particularmente significativa se toma esta cuestión en el estadio de la autoconciencia, cuando la cultura segrega de sí textos automodelizantes e introduce en su memoria una concepción de sí misma. Precisamente en este estadio, ante todo, surge la unidad de la cultura. Toda cultura es un conjunto complejo y contradictorio. El modelo de sí misma de una cultura dada, por regla general, segrega en ella ciertas dominantes, sobre la base de las cuales se construye el sistema unificado que debe servir de código para el autoconocimiento y el autodesciframiento de los textos de esa cultura. Para cumplir esa función, la cultura debe estar organizada como una estructura sincrónicamente balanceada. El que la historia de la cultura, por regla general, estudie los textos de una u otra cultura y el automodelo de la misma dentro de una misma serie, como fenómenos de un mismo nivel, sólo puede generar confusión. Un error no menor sería, por ejemplo, pensar que el automodelo de la cultura es algo efímero, irreal, una ficción, y que, en este sentido puede ser contrapuesto a los textos que entran en la cultura. El automodelo es un poderoso medio

de «regulación adicional» de la cultura, que le confiere unidad sistémica y que en gran medida determina sus cualidades como depósito informacional. Sin embargo, esto es una realidad de otro nivel que el de la realidad de los textos.

Las relaciones entre la cultura y su automodelo pueden ser bastante complejas. Si en la lengua natural la gramática aspira a describir con la máxima exactitud los textos de una lengua dada y toda divergencia entre esos dos principios es un fenómeno indeseable, eliminable a medida que se perfecciona la descripción científica, en el sistema de la cultura la situación es otra. Aquí pueden actuar diferentes tendencias:

1. La creación de automodelos de la cultura que aspiran al máximo acercamiento a la cultura realmente existente;

2. La creación de automodelos que se distinguen de la práctica de la cultura y calculados para cambiar esa práctica. La unidad de la cultura y sus modelos adquiere en este caso el carácter de un estado ideal, de un objetivo de esfuerzos conscientes. Así es, por ejemplo, el modelo del sistema estatal ruso que surge en la legislación de Pedro I;

3. Los automodelos, la autoconciencia ideal de la cultura, existen y funcionan separadamente de la cultura misma, al tiempo que ni siquiera se supone un acercamiento entre ellos: ese mismo divorcio posee cierta significatividad informacional. Así son los casos (históricamente nada raros) de la promulgación de leyes no calculadas para entrar en vigor (el «Precepto» de Catalina II fue un fenómeno notable en la cultura del siglo XVIII, pero no tiene puntos de contacto con la práctica de la cultura rusa de esa época; otro ejemplo: los gobiernos rusos del siglo XVIII publicaban periódicamente ucases que prohibían los sobornos. Puesto que nunca había habido ucases que autorizaran los sobornos, la proclamación solemne de nuevas leyes que repetían las ya existentes puede parecer inútil. Por lo visto, para la lucha contra los sobornos se debía conseguir el cumplimiento de las leyes existentes, y no publicar solemnemente leyes nuevas, idénticas a las viejas. Sin embargo, el gobierno prefería proclamar nuevas prohibiciones. Evidentemente, era significativo el hecho mismo de la publicación de la ley, y no su aplicación).

Con esto mismo debemos relacionar la teoría del «arte puro» y la creación de esferas cerradas de la práctica artística, esencialmente no recodificables a la realidad de tal o cual cultura.

El conflicto entre la cultura y su automodelo puede profundizarse por el hecho de que tanto el texto de la cultura como el automodelo de ésta pueden construirse con arreglo a un solo tipo (como textos-usos o textos-gramáticas) o con arreglo a diferentes tipos. Un ejemplo de tal conflicto fue la cultura rusa del siglo XVIII.

El «Estado regular» de Pedro I iba tomando conciencia de sí como un sistema de ucases, normativas y reglas. Al mismo tiempo, se sobrentendía que la existencia cotidiana viva de la cultura no era más que la realización de esas normas. La «costumbre» —la vida no elevada al rango de gramática— era destruida sistemáticamente. Era identificada con la ignorancia, el atraso, el «anquilosamiento». Solamente lo razonable y lo progresista era concebido como «regular». La actividad estatal era entendida como la introducción de «reglamentos» con la posterior transformación de la vida con arreglo al modelo de éstos. Pedro I, en un ucase del 25 de enero del año 1721, motivó la introducción del reglamento eclesiástico con la obligación ante Dios de transformar todos los aspectos de la vida de sus súbditos en correspondencia con determinadas reglas:

Mirando también el estamento eclesiástico, y viendo en él muchos desarreglos y una gran pobreza en sus actos, nos sobrecogió el temor de que fuéramos desagradecidos hacia el Altísimo si, habiendo recibido de él tantos favores en la corrección tanto del estamento militar como del civil, desatendiéramos la corrección del estamento eclesiástico⁶.

El Estado empezó a intervenir como un mecanismo generador de reglas. Ante todo, se arrebató al poder de la costumbre una esfera tan vasta de la cultura como la dirección administrativa. Las investigaciones de una serie de historiadores del derecho ruso han mostrado que el aparato administrativo de la Rusia anterior a Pedro se guiaba en la práctica cotidiana no por leyes, sino por costumbres, y la injerencia del gobierno autócrata en la esfera de la dirección administrativa se vio limitada en una medida sustancial por esa circunstancia⁷.

En adelante la reglamentación empezó a irrumpir activamente en el modo de vida cotidiano. Ya la tabla de rangos había distribuido a los miembros ajenos al ejército de las familias de los nobles ligados al servicio en el ejército, incluso a las damas, en una jerarquía correspondiente a los grados de sus padres y maridos. El punto 7 de la *Tabla* afirmaba:

Todas las mujeres casadas ingresan en los rangos según los grados de sus maridos, y cuando obren en contradicción con su rango, tienen que pagar la misma multa que debería pagar su mando por su delito.

Pero el punto 9 hacía una reserva:

Por el contrario, todas las muchachas cuyos padres estén en el primer rango, mientras no hayan sido entregadas en matrimonio, tienen que recibir un rango por encima de todas las mujeres casadas que se hallan en el quinto rango, o sea, por debajo del Mayor General, pero por encima del Brigadier; y las muchachas cuyos padres estén en el segundo rango, por encima de las mujeres casadas que están en el sexto rango, esto es, por debajo del Brigadier, pero por encima del Coronel...⁸.

El punto 19 final ya reglamentaba directamente el modo de vida privado, exigiendo que «cada uno tuviera la indumentaria, el carruaje y la librea que su grado y carácter exigen»⁹.

Ulteriormente, en tiempos de Anna Ioánnovna, en el año 1740 se autorizó mediante un ucase a llevar vestidos caros, bordados de oro y plata, solamente a las personas de las primeras tres clases. En el año 1742, en tiempos de Elizaveta Petrovna, se prohibió el vestido de terciopelo a las personas que no tenían rango, se autorizó a llevar encaje sólo a las personas de las primeras cinco clases, y a usar brocado extranjero caro a las primeras cinco clases: no más de 4 rublos por arshin; a la sexta, séptima y octava: no más de 3; a las

⁶ Cit. según *Dujovny reglament, tshchbaniam i povelieniem vsepresvetleishchego derzhavneishego gusdaria Petra Pervogo, imperatora i samoderzhitsa vserossiiskogo (...) sochinennyi, grazhdanskim pervym tisneniem izdannyi, M., v sinodal'noi tipografii, 1804, pág. 1.*

⁷ Véanse F. M. Dmitriev, *Istoriia sudebnyj instantsii i grazhdanskogo apeliatsionnogo sudoproizvodstva ot Sudebnika do Uchrezhdeniia o guberniiaj*, Moscú, 1859; S. B. Veselovski, «Prikaznoi stroi upravleniia Moskovskogo gosudarstva», en la recopilación *Russkaia istoriia v ocherkaj i stat'iaj*, t. III, Kiev, 1912.

⁸ *Pamiatniki russkogo prava*, vyp. VIII, Moscú, 1961, pág. 186.

⁹ *Ibidem*, pág. 190.

restantes: 2 rublos. Así pues, el vestido se convertía en uniforme, deviniendo un signo de la semiótica estatal. Se regulaban la cantidad de caballos en el tiro y el carácter del carruaje. En tiempos de Pável I la injerencia del gobierno en la moda llegó a ser una norma¹⁰.

El automodelo del «estado regular» era gramatical en el grado máximo. Sin embargo, no debemos apresurarnos a sacar de eso la conclusión de que la masa real de la cultura fue transformada con arreglo a ese mismo tipo. Al familiarizarnos con el material histórico, nos convencemos de que las gramáticas que son introducidas «desde arriba» en el sistema de la cultura en realidad funcionan en ella en calidad de textos, las leyes se emplean como costumbres. Aunque Pedro I advirtió en el célebre ucase del 17 de abril de 1722, incluido en el *Espejo*: «En vano se escriben leyes cuando no se las guarda o se juega con ellas como con naipes, juntando la del mismo palo», los *Reglamentos* no transformaban la sociedad a su imagen y semejanza, sino que se disolvían en las costumbres. Esto es visible patentemente en el funcionamiento de sistemas tales como las órdenes o los escudos.

Siendo un sistema semiótico artificialmente creado con un alfabeto limitado y una gramática extremadamente simple, las órdenes, diríase, por su propia naturaleza estaban llamadas a realizar esa «regularidad» que la cultura del siglo XVIII reconocía abiertamente como su ideal. En realidad, sin embargo, vemos otra cosa: se introducen nuevas órdenes, cuya relación con las antes existentes dista de definirse siempre de manera unívoca. El sistema se vuelve internamente contradictorio, pasa a estar sometido a los caprichos personales de los emperadores; los principios del correlacionamiento de una determinada expresión (signo de una orden) con el significado no son uniformes en él. Sólo en la época de Pável I se emprendieron tentativas de unir todas las órdenes del Imperio Ruso en un único sistema jerárquico (el «Reglamento sobre las órdenes» del 5 de abril de 1797, la institución del Capítulo de la Orden Rusa de Caballeros en el año 1798). Sin embargo, como es sabido, el sistema único fue violado por el propio emperador. Ulteriormente no hubo ningún sistema codificado hasta 1917. Los premios, el aspecto externo de los signos, las reglas de su uso, constituían un sistema de costumbres. Lo mismo podemos decir sobre la legislación en su totalidad: los reglamentos gubernamentales no constituyeron un único sistema codificado. Ya en tiempos de Pedro la función de las leyes era desempeñada por una colección de ucases, disposiciones, de diversos periodos, promulgados por motivos concretos y discordantes entre sí. Es indicativo que ninguna de las tentativas de llevar a un sistema el «feo edificio del gobierno estatal» (expresión adoptada en el Comité Secreto de Alejandro I para caracterizar la legislación rusa) fue coronada por el éxito hasta 1917, y, si el régimen estatal anterior a Pedro elaboró códigos tanto en el siglo XVI como en el siglo XVII, el posterior a Pedro creó solamente la *Colección completa de las leyes del Imperio ruso* —no un sistema, sino un registro, en muchos tomos, de disposiciones gubernamentales que se contradicen entre sí.

La ausencia de codificaciones se presenta como caos solamente desde la posición del enfoque «gramatical». En realidad, los sistemas no codificados son tan capaces de acumular información social como los codificados. Recordaremos que un sistema semiótico tan vivo y activo en los marcos de la cultura rusa del siglo XVIII y principios del siglo XIX como las

¹⁰ Se debe señalar que a lo que menos se extendía la reglamentación estatal en el siglo XVIII era a la esfera espiritual de la cultura. El gobierno regulaba la vida administrativa de la Iglesia, pero el costado teológico-litúrgico siguió siendo regulado por la costumbre constituida; al inmiscuirse en los asuntos de la literatura, Catalina II subrayaba invariablemente que lo hacía como persona privada. El siglo XVIII no tuvo una doctrina artística oficial. Sólo Pável I emprendió tentativas de reformar el servido eclesiástico, tratando de desempeñar personalmente el papel de sacerdote. La reglamentación sistemática del arte y la conversión de los gustos del autócrata en doctrina gubernamental sólo comenzaron con Nikolái I.

reglas del duelo y del honor de la nobleza, nunca en Rusia tuvo normas formuladas, explícitas (las «reglas» se crean sólo en tiempos de Alejandro III en calidad de galvanización, desde arriba, de una costumbre agonizante). En estas condiciones aumenta el papel del «custodio de la tradición» —el hombre iniciado en los secretos del código de las costumbres. Así, como regulador de las normas del duelo en la tradición rusa intervendrá no el código impreso o manuscrito, sino aquel «clásico y pedante en los duelos» al que se vuelven en busca de consejos sobre cómo «estirar al hombre» «dentro de las rigurosas reglas del arte».

La no realización del principio de la «regularidad» conducirá a que el gobierno trate sistemáticamente de crear algunas colectividades cerradas totalmente reguladas, en las cuales el concepto de ley cubriría completamente la organización real. El ejército devendrá el campo predilecto de semejantes experimentos. En él el sistema de reglamentaciones y estatutos resultará, realmente, la gramática sobre la base de la cual se crearán los textos reales de la conducta cultural. No por casualidad el ejército será considerado como el modelo por el cual se debe construir el modo de vida cotidiano estatal (y en las colonias militares, hasta el económico y el familiar). Sin embargo, tampoco el ejército podía ser únicamente un modelo de determinada organización de la colectividad. En primer lugar, debía cumplir determinadas tareas militares prácticas, pero para esto se requería un mecanismo «que funcionara», es decir, mucho más complejo; en segundo lugar, el ejército no seguía siendo un cuerpo extraño en el sistema general de la cultura: se asimilaba haciendo suyas las regularidades generales de éste. Así, al lado de los impulsos «gramaticales» de los estatutos, en el ejército penetraron —programados en forma de costumbres— las normas de la cultura de la nobleza con su culto del honor, sus tradiciones de regimiento y de la guardia. Esto suscitó la necesidad de segregar, ya dentro de los límites del ejército, una esfera «depurada» de las necesidades reales de la vida, de la conveniencia bélica, de las tradiciones culturales —de todos los principios que «perturban» el sistema—, y subordinarla a reglas rigurosas, formuladas de antemano. El desfile de la guardia devino tal modelo de modelo. Realizaba plenamente el ideal de la regularidad. La pasión de Pável y sus hijos por el desfile no era sólo un monstruoso capricho: ella elaboraba el código del tipo de cultura que se construía como un estado autocrático «regular».

Quisiera, sin embargo, prevenir de las reflexiones de gran efecto, pero carentes, en el sentido científico, de todo valor, sobre las ventajas de la regla o de la costumbre. Se podrían aducir ejemplos de la acumulación de experiencia cultural positiva en la esfera de las estructuras «gramaticales» (sobre la base de éstas se construye tanto el sistema de la democracia política como todo el progreso científico), y de la influencia entrópica de la costumbre. Recordaremos solamente que toda la ausencia de derechos y de leyes del modo de vida cotidiano de Zamoskvorechie se realizaba en las formas de la costumbre, cuyas capas comprimidas creaban un sistema de tan alta redundancia, que ya no quedaba lugar ni para la acumulación de la información, ni para las acciones impredecibles de la persona. Si anteriormente observábamos la expansión de la «regularidad» muerta en la esfera de la vida privada, ya Dobroliúbov en los artículos sobre Ostrovski mostró el proceso inverso —la expansión de la costumbre muerta, de la vida familiar a la estatal—, definiendo la autocracia como la conducta despótica elevada a principio de construcción de la colectividad.

Pero, ¿cómo se correlacionan los dos principios de construcción del código de la cultura anteriormente caracterizados?

1. Los tipos de cultura mencionados pueden ser considerados como caracterizaciones nacionales o zonales estables. El tipo de organización de la experiencia cultural formado en las profundidades no documentadas de la vida histórica de una colectividad dada puede manifestar una gran estabilidad, adaptándose a las tareas culturales de diversas épocas y conservándose a lo largo de siglos. En este caso los problemas de la interacción entre culturas o zonas culturales se complican con la correlación entre tipos de códigos culturales. Podríamos señalar una serie de casos en que unos mismos textos son reinterpretados funcionalmente al pasar a un tipo de cultura organizado de otro modo.

2. Los tipos distinguidos pueden ser considerados también como etapas que se relevan regularmente en el desarrollo interno de la cultura. Como me señaló correctamente B. M. Gaspárov al discutir el presente trabajo, la introducción de las reglas gramaticales en la memoria del individuo supone determinado dominio del lenguaje, mientras que la enseñanza mediante textos puede ser primaria. No por casualidad la primera se emplea, por regla general, cuando se enseña a adultos una lengua extranjera, y la segunda, cuando se enseña a niños y cuando se enseña la lengua natal. Por eso ambos métodos de construcción del código de la cultura pueden ser considerados como etapas de una única evolución que se realiza como un relevo pendular de los principios de construcción. Cuando la civilización primaria formada como sistema de costumbres se anquilosa en tal medida que su redundancia aumenta catastróficamente, surge la necesidad de una autorrecodificación que se realiza como introducción de una gramática de la cultura. En esta etapa la gramaticalidad interviene como un principio revolucionador y conduce a una brusca complejización de la estructura interna del código de la cultura. Sin embargo, también las reglas tienden a anquilosarse. Su redundancia aumenta, y la efectividad de la asimilación y conservación de la información comienza a descender. Aunque dentro de tal o cual ciclo cultural la cuestión puede resolverse por la vía de la sustitución de gramáticas, en resumidas cuentas eso conduce a la desacreditación del principio mismo de la gramaticalidad. En este estadio, la irrupción del principio textual en la construcción de la cultura aumenta bruscamente la cabida informacional de esta última.

La semántica del número y el tipo de cultura¹

1.0. La especial significación de los números y el simbolismo numérico en la historia de la cultura es de todos conocida. En un gran número de investigaciones concretas dedicadas a diversas épocas en la historia de la cultura, se examinan casos de «números épicos», «simbolismo numérico», «mística de los números», etc. Es muy grande la cantidad de los casos en que el número adquiere, además de su significado básico de cifra, algunos significados adicionales —tipológico-culturales. El presente trabajo es una tentativa de determinar el vínculo de este fenómeno con los tipos de organización de la cultura.

1.1. Como ya nos ha tocado formular², en el caso de que se examine la cultura como un texto, resultará posible distinguir dos tipos de organización interna de la misma:

a) *paradigmático*: todo el cuadro del mundo se presenta como un paradigma extratemporal cuyos elementos se disponen en diversos niveles, al tiempo que son diferentes variantes de un único significado invariante;

b) *sintagmático*: el cuadro del mundo es una sucesión de diversos elementos que se disponen en un mismo nivel, en un único plano temporal, y que adquieren significado en la interrelación de unos con otros.

El sentido del simbolismo numérico será diferente en cada uno de estos casos.

2.0. El modelo sintagmático del mundo se construye como una jerarquía de niveles semánticos orientados de determinada manera («arriba — abajo» en el caso de una orientación lineal, «exterior — interior» en el caso de una concéntrica), al tiempo que cada capa actúa como expresión para la siguiente, situada más cerca de la base semántica, y como contenido para la más cercana en la dirección contraria.

En este caso surge una serie de rasgos característicos de la construcción semántica.

2.1. La construcción general del sistema de niveles se construye según el principio de la «*matrioshka*»: cada nivel tiene una capa externa, para la cual él actúa como contenido, y una capa interna, con respecto a la cual él adquiere los rasgos de una expresión. Entonces, todos los niveles en su totalidad, en primer lugar, son, en determinada medida, mutuamente sinónimos, y, en segundo lugar, se diferencian por el grado de concentración de cierto significado único. Todo el sistema tiene un Significado único, que se ve en diversa medida a través de las diferentes capas constructivas. Así pues:

¹ «Semantika chisla i tip kul'tury», en la recopilación *III Letniaia shkola po vtorichym modeliruiushchim sistemam. Kiaeriku, 10-20 maia 1968 g.*, Tartu, 1968, págs. 103-109.

² Véase mi artículo «El problema del signo y del sistema signico en la tipología de la cultura rusa anterior al siglo XX», que se halla en prensa.

a) *Todo* se presenta como *poseedor de significado*. Cada nivel, encierre lo que encierre —naturaleza inanimada, creaciones materiales de las manos del hombre o una leyenda que ha llegado de la profundidad de los siglos—, es un texto, y el conocimiento es *el saber leer*. S. Mauthauserová, investigando la naturaleza del texto del barroco ruso, llegó a la conclusión de que en ese periodo «el alfabeto se hizo modelo del mundo entero»³. M. P. Alekséev ha reunido un gran material sobre un texto alfabético-cultural [*azbukul'turnom*] de un tipo especial⁴. Sin embargo, éstos sólo son casos particulares de la idea más general, propia del tipo paradigmático de cultura, del mundo como libro (cfr., por ejemplo, *El libro de la profundidad*). Es interesante cómo Lomonósov, esforzándose por demostrar que la ciencia no es contraria a la fe y pasando al lenguaje de sus oponentes, utilizó la imagen medieval de «la lectura de libros» para justificar las ciencias naturales:

El creador le dio al género humano dos libros. En uno de ellos mostró su grandeza; en el otro, su voluntad. El primero es este mundo visible, por él creado para que el hombre, mirando la enormidad, belleza y buenas proporciones de sus construcciones, reconociera la omnipotencia divina, en la medida del entendimiento que le fue dado. El segundo libro es la Sagrada Escritura. En ella se muestra la buena voluntad del Creador para con nuestra salvación. En estos libros proféticos y apostólicos inspirados por Dios, los intérpretes y exégetas son los grandes maestros de la Iglesia. Y en aquel libro de la creación de este mundo visible, son los físicos, matemáticos, astrónomos...⁵.

b) Los diversos niveles de significados son isomorfos entre sí. Por eso, por una parte, en principio *todo* es considerado como un texto que ha de ser descifrado, y, por otra, un mismo texto puede ser descifrado en diversos niveles. Así, por ejemplo, la cosmología masónica consideraba el mundo de los elementos químicos, el mundo de los hombres, el mundo de los cuerpos cósmicos y el mundo astral como capas isomorfas de un único universo. La recodificación de cada una de estas capas en el lenguaje de otra —más alta— constituye el contenido de la misma. Desde este punto de vista es completamente lícita la pregunta: «¿Qué significa tal o cual acontecimiento en el sentido astral, moral o cualquier otro?»

A los fenómenos del mundo químico se les atribuyen propiedades del mundo moral (hostilidad, simpatía y así sucesivamente), y viceversa. Es característica la tendencia a considerar las leyendas antiguas y bíblicas como descripciones no descifradas de procesos alquímicos⁶, y los textos alquímicos como relatos sobre el perfeccionamiento moral de los hombres o la estructura cósmica y astral del universo.

3.0. El isomorfismo de los niveles tiene como consecuencia el que toda la variedad de las diferentes cualidades adquiera el carácter de diversos grados cuantitativos de una misma cualidad. Tal construcción jerárquica y paradigmática constituye la base para la reducción de los elementos de un nivel a cierto repertorio elemental, y de los elementos de los otros niveles a la variación cuantitativa de los mismos. Por eso la relación de cualquier concepto

³ Svetla Mauthauserová, «Umela poezie v Rusku 17. století», *Acta Universitatis Carolinae, Philologica* 1-3, 1967, *Slavica Pragensia*, IX, págs. 169-170 y 176.

⁴ M. P. Alekséev, «Tragediia, sostaviennaia iz azbuki frantsuzskoi», en la recopilación *Problemy sravnitel'noi filologii*, Moscú-Leningrado, Nauka, 1964.

⁵ *Sochineniia M. Y. Lomonosova*, t. V, San Petersburgo, Izd. imp. AN, 1902, páginas 126-127.

⁶ Sobre el isomorfismo de los *sujets* literarios de la prosa masónica y las reacciones alquímicas, véase el trabajo de M. Bilinkis y A. Turovski en *III Letniaia shkola po vtorichym modeliruiushchim sistemam. Kiaeriku, 10-20 maia 1968 g.*, Tartu, 1968.

con el correspondiente elemento semántico de otro nivel es expresada de la manera más orgánica por el número. *Precisamente la estructura paradigmática de la cultura favorece que el número se convierta, de elemento de la cultura, en símbolo universal ella.*

3.1. Un ejemplo: el infierno en la representación de Dante está ligado claramente al cuadro de la vida subterránea en Virgilio. Sin embargo, el reino de las sombras está organizado en Virgilio únicamente con arreglo a dos ejes espaciales básicos: «arriba — abajo» y «derecha — izquierda». El infierno está *hundido*, y el Olimpo, *elevado*:

El Tártaro

En dos se precipita a la profundidad, hada las sombras bajando tanto
Como visible es el Olimpo aéreo, que se dirige al cielo⁷.

Los bienaventurados Campos Elíseos están situados *a la derecha*, y el Tártaro, *a la izquierda*. La diferenciación interna del espacio en el que están encerradas las sombras pecadoras, casi no está manifiesta. La sustituye una descripción de los castigos, que no están correlacionados entre sí en un único sistema.

El infierno en Dante está construido como una jerarquía numérico-espacial que es isomorfa a la jerarquía moral de los pecados. Entre el puesto del pecador en el mundo de ultratumba y la gravedad de su pecado existe una correspondencia unívoca. Eso está ligado a una determinada estructura del espacio moral. La voluptuosidad, la glotonería, la avaricia y el derroche, la ira y la falta de fe, la violencia, el engaño y la traición no son para Dante pecados diversos, sino variedades del Pecado, diversos grados de él. El pecado consiste en una ruptura del equilibrio moral —la exageración de una de las inclinaciones anímicas dadas al hombre en armonía—, o en la invención de una inclinación anímica extraña a la naturaleza del hombre (qué se considera extraño, y en qué medida, se determina por el contenido del modelo dantesco del mundo, pero el principio mismo pertenece al lenguaje de éste). Así pues, todas las deformidades morales pueden ser correlacionadas entre sí como diversos grados, diversas cantidades de una misma deformidad y, por consiguiente, ser designadas mediante *números*. Y puesto que este principio es universal, las relaciones numéricas devienen la forma más cómoda de expresar la construcción del mundo. A esto está ligado el papel determinante de los números en la construcción del poema de Dante.

3.2. Una consecuencia de las ideas antes caracterizadas fue que se viera la ciencia de los números no como una disciplina que estudia un aspecto determinado, el cuantitativo, del universo (ese lugar se lo asigna a la matemática la cultura construida según el principio sintagmático), sino como la ciencia de las ciencias, que revela las relaciones superiores entre las cualidades, las que es preciso interpretar cada vez de la manera correspondiente al nivel dado. Desde este punto de vista parece plenamente fundamentado, por ejemplo, este planteamiento de la cuestión: «¿Cómo interpretar una ley matemática dada en el nivel de la ética? ¿Qué significa ella para la búsqueda de la piedra filosofal o el esclarecimiento de las leyes del cosmos?». Así surgen las matemáticas pitagórica, masónica, etcétera.

3.3. Ha de ser sometida a un examen especial la cuestión de la correlación entre los cuadros numérico y espacial del mundo. También en este sentido las observaciones sobre el poema de Dante presentan un interés de primer orden.

4.0. Las construcciones paradigmática y sintagmática del texto de la cultura se oponen como lo cerrado a lo no cerrado. No se debe pensar que el segundo tipo tiene un carácter

⁷ Virgilio, *Eneida*, canto VI (la traducción al ruso que utilizó Lotman fue la de Fet y VI. Solov'iov).

completamente no numérico. Pero en él se actualizan otros aspectos del número (cfr., por ejemplo, el significado del concepto de infinitud en la elaboración del principio del historicismo). El papel cultural del número se actualiza en los tipos paradigmáticos en relación con la idea de isomorfismo, y en los sintagmáticos, con la idea de orden, de serie. En el primer caso se destaca el significado simbólico de los números; en el segundo, la sucesión. Correspondientemente, el modelo del mundo recibe un significado principalmente espacial o temporal.

La cultura como sujeto y objeto para sí misma¹

La breve exposición de algunos principios investigativos que aquí se propone al lector no debe ser considerada como una intervención que aspira a una significación filosófica. El autor está muy lejos de tal género de aspiraciones. Esto no es más que una tentativa de generalizar la experiencia de las investigaciones de hechos concretos de la historia de la cultura. Pero también ha movido al autor la insatisfacción con el modo como se reflejan en la historia de la literatura y de la cultura algunas categorías teóricas habituales.

Los trabajos clásicos de historia de las distintas culturas escritos en el siglo XIX se basaban en un pensamiento elaborado bajo la influencia de las ideas de Hegel y Darwin. Ante todo, la cultura era considerada como un objeto que estaba fuera del investigador. Este objeto se halla en estado de desarrollo, que es una evolución regular, orientada hacia el progreso. El investigador se halla fuera de ese objeto. El conocimiento es concebido como el descubrimiento de las regularidades (estructuras) ocultas en el objeto (la cultura). El investigador, armado de la lógica, se halla en la posición de la correspondencia a la verdad. Si se habla del «factor subjetivo», se sobrentienden desviaciones de la verdad bajo la acción de influencias extracientíficas: parcialidades, falta de información o franca mala fe.

Sin embargo, a medida que el proceso mismo de investigación devino objeto de investigación en una medida cada vez mayor, se hizo más compleja la visión que se tenía de la posición del investigador y se actualizó una tradición que, en último estudio, se remonta a Kant. Deviene objeto de análisis el mecanismo de análisis, el saber sobre el saber. El interés se desplaza de la cuestión de cómo se encarna el espíritu en el texto, a la de cómo es percibido el texto por el auditorio. Sobre esta base se desarrollan diferentes orientaciones de la hermenéutica. En sus manifestaciones extremas esa metódica traslada toda la atención al sujeto de la cultura. La historia de la cultura se presenta como la evolución de las interpretaciones de la cultura —por el auditorio contemporáneo de ésta, por una parte, y por las siguientes generaciones, incluyendo también la tradición de la interpretación científica, por otra. En el primer caso, la interpretación tiene lugar en el marco de la sincronía de una cultura dada y es como si constituyera una parte de ella; en el

¹ «Kul'tura kak sub'ekt i sama-sebe ob'ekt», I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, Tallin, Aleksandra, t. III, 1993, págs. 368-375. [N. del T.]

segundo, ha sido llevada a la diacronía y experimenta todas las dificultades de la traducción de un lenguaje a otro.

Aunque en el primer caso se pone el acento en el objeto (el texto), y en el segundo en el sujeto (el intérprete), la propia dicotomía clásica sujeto-objeto existe en acto en ambos.

Parecería que el modelo clásico de la comunicación elaborado por R. O. Jakobson concilia esos dos enfoques, introduciendo una estructura bipolar de circulación del mensaje: el destinador y el destinatario. A ellos corresponden dos tipos de investigaciones: el análisis de la generación del texto —la gramática del hablante— y el análisis de las interpretaciones —la gramática del oyente. Correspondientemente, también en el mundo de los textos artísticos se distinguieron los dominios de las estéticas generativa e interpretativa. Así, la idea del texto como un mundo cerrado y autosuficiente, planteada por los formalistas rusos, fue complementada con la idea de dispositivos codificantes o descodificantes que están fuera del texto. Correspondientemente, el investigador se trasladaba de manera sucesiva ora a la posición «interna» con respecto al texto, ora a la «externa». El desarrollo de la «estética de la recepción», cuyos considerables éxitos fueron alcanzados en los trabajos de la «Escuela de Constanza»², subrayó la unilateralidad tanto del enfoque «objetivo» como del «subjetivo» y nos hizo avanzar considerablemente en la comprensión de los mecanismos de trabajo del texto. Sin embargo, la distinción de los aspectos subjetivo y objetivo se vio aún más subrayada y absolutizada a causa de eso. Entretanto, útiles en determinada etapa como principios heurísticos, estos aspectos en el trabajo real del texto (en todos los niveles, incluyendo también la cultura como un texto que constituye un todo) poseen una capacidad tan alta de convertirse el uno en el otro, que a veces resulta útil renunciar en general a esos conceptos —fundamentales para la filosofía. Por eso se podría prestar atención al hecho de que los conceptos de lo objetivo y lo subjetivo, por una parte, actúan como instrumentos universales de descripción de toda cultura como fenómeno en cualquiera de sus manifestaciones, y, por otra, ellos mismos son fruto de una tradición cultural determinada (la europea) en determinado momento de su desarrollo. La inaplicabilidad de esas categorías a la conciencia cultural hindú, en particular, ha sido señalada más de una vez por A. M. Piatigorski. Pero si nos quedamos dentro de la tradición cultural europea, podríamos percatarnos de que, además de los grandes fundadores del pensamiento europeo moderno que ya hemos mencionado —Hegel y Kant—, posiblemente sería útil recordar un tercer nombre: el de Leibnitz, cuyas ideas, al parecer, pueden adquirir de nuevo actualidad científica.

Una cuestión fundamental de la semiótica de la cultura es el problema de la generación del sentido. Llamaremos generación del sentido a la capacidad, tanto de la cultura en su totalidad como de distintas partes de ella, de dar «en la salida» textos no trivialmente nuevos. Llamaremos textos nuevos a los que surgen como resultado de procesos irreversibles (en la acepción de I. Prigogine), es decir, textos en determinada medida impredecibles. La generación del sentido tiene lugar en todos los niveles estructurales de la cultura. Este proceso supone el ingreso de algunos textos en el sistema y la transformación específica, impredecible, de los mismos durante el movimiento entre la entrada y la salida del sistema. Los sistemas de este género —desde las unidades semióticas mínimas hasta las globales, del tipo de «la cultura como universo autosuficiente», poseen, con toda la diferencia de su naturaleza material, un isomorfismo estructural. Esto, por una parte,

² Véase un panorama generalizador: Warning, R. ed., *Rezeptionsästhetik*, Múnich, 1988.

permite construir su modelo mínimo, y por otra, resulta extraordinariamente esencial cuando se analiza el proceso de generación del sentido.

El modelo invariante de la unidad generadora del sentido supone, ante todo, un determinado carácter limitado de ella, su autosuficiencia, la presencia de una frontera entre ella y el espacio semiótico que se halla fuera de ella. Esto permite definir las estructuras generadoras de sentido como una especie de mónadas semióticas funcionantes en todos los niveles del universo semiótico. Mónadas así son tanto la cultura en su totalidad como cada texto suficientemente complejo encerrado en ella, incluyendo también a la persona humana aislada, considerada como un texto. El marcado «carácter aislado» (dentro de determinados límites) de tal mónada supone no sólo la presencia de una frontera y una estructura inmanente, sino también una «entrada» y una «salida». Además, puesto que tal mónada posee una existencia no material, sino semiótico-informacional, el «empleo» por ella de tal o cual texto que ingrese en la entrada no conduce a la aniquilación ni física, ni tampoco informacional del mismo: sufriendo en el proceso de «empleo» una transformación en el curso de la cual en la salida aparece un nuevo texto, el texto de partida se conserva al mismo tiempo en su forma inicial y puede entrar en nuevas relaciones con su propia transformación. Así, cuando el gato devora al ratón, este último, en el curso de semejante empleo, deja de existir como estructura biológica físicamente real; cuando el invento técnico «es devorado» por un nuevo invento, sufre una aniquilación informacional, aunque conserva su existencia física; cuando en el curso de la evolución artística se crea un texto esencialmente nuevo, éste no aniquila, ni física, ni semióticamente, el precedente, aunque este último puede desactualizarse temporalmente. Desde este punto de vista, con respecto a fenómenos semióticos complejos tales como el arte, el concepto mismo de evolución sólo puede utilizarse transformando de tal manera su sentido, que, probablemente, lo mejor es abstenerse en general de usarlo.

Otra particularidad del trabajo de esa estructura es su capacidad de entrar ella misma en su propia entrada y, por consiguiente, de transformarse a sí misma, puesto que, desde su punto de vista, ella actúa como un texto en medio de textos y, por tanto, es para sí un «alimento» semiótico normal. De esto se deriva que la capacidad para la autodescripción (autorreflexión) y la traducción de sí misma a un metanivel está encerrada en la naturaleza de la mónada.

La mónada de cualquier nivel es, pues, una unidad elemental de la formación de sentido y, al mismo tiempo, a ella le es inherente una estructura inmanente bastante compleja. Su organización mínima incluye un sistema binario que consta de (como mínimo) dos mecanismos (lenguajes) que se hallan en relación de intraducibilidad mutua y que, al mismo tiempo, son semejantes uno al otro, puesto que cada uno modeliza con sus medios una misma realidad extrasemiótica³. Así pues, el texto que ingresa de afuera recibe en el acto como mínimo dos proyecciones semióticas mutuamente intraducibles. La estructura mínima encierra también un tercer elemento: el bloque de las equivalencias convencionales, el dispositivo metaforogénico que permite realizar una operación de traducción en una situación de intraducibilidad. Como resultado de tales «traducciones», el texto sufre una transformación irreversible. Tiene lugar un acto de generación de un nuevo texto.

³ Así, por ejemplo, la proyección de una misma realidad en el espacio del habla cotidiana o la poesía, de la poesía o la pintura, del hemisferio cerebral derecho o el izquierdo del hombre, dará representaciones intraducibles, pero semejantes, construidas con arreglo al tipo de la metáfora.

Sin embargo, ningún mecanismo semiótico puede funcionar como un sistema aislado, inmerso en un vacío. Una condición ineludible de su trabajo es el estar inmerso en la semiosfera —el espacio semiótico⁴. Cada mónada semiótica, precisamente en virtud de su carácter aislado y su originalidad semiótica, puede entrar en relaciones de convergencia con otra(s) mónada(s), formando en un nivel más alto una unidad bipolar. Sin embargo, dos elementos contiguos, no ligados entre sí, sólo se convierten en una unidad orgánica de más alto nivel si entran en una misma unión estructural de orden superior. Así, por ejemplo, resultan «predisuestas» a ello las estructuras que poseen lenguajes antonímicos (por ejemplo, las estructuras especulares, opuestas con arreglo al principio «derecho — izquierdo») y que son descriptibles en un nivel más alto mediante un mismo metalenguaje; en general, las estructuras, siendo simplemente «aisladas» hasta su colisión, pueden en adelante ser consideradas como poseedoras de tal o cual especie de simetría. Así, por ejemplo, dos tribus independientes y no intervencionales pueden formar, en el caso de la conquista de una por la otra, una estructura social con una organización simétrico-asimétrica, del tipo de la jerarquía. Es curioso el ejemplo contrario: a pesar de los trescientos años de dominación de los mongoles en Rusia, no surgió una estructura social única, y los numerosos contactos en los niveles militar y estatal, que no podían transcurrir sin determinadas formas de trato, no crearon un mecanismo semiótico común. Podemos ver la causa de esto no sólo en la incompatibilidad de las culturas urbana y esteparia, sino también en otro interesante factor: los tártaros eran tolerantes en religión y no perseguían la religión ortodoxa en Rusia. Esto creaba una incompatibilidad con la cultura rusa ortodoxa, en la cual la iglesia desempeñaba un papel organizador extraordinariamente importante. Si los tártaros hubieran sido perseguidores de los cristianos, hubieran sido más «comprensibles» y se hubieran inscrito como «tiranos» en la conciencia hagiográfica. En este caso hubieran podido formar con Rusia una unidad de dos términos semejante a la de la Roma pagana y su comunidad cristiana (la conducta del mártir cristiano y la del funcionario romano son extrañas una para la otra y pueden parecer, desde el punto de vista contrario, «bárbaras», «incultas», «fanáticas», «tiránicas», «satánicas», pero ambas pueden ser descritas en el sistema de un único metalenguaje; el indiferentismo religioso y el pragmatismo estatal ilustrado de los mongoles, que permitieron a su cultura entrar en relaciones semióticas con la cultura china, la hacían incompatible con la rusa). Sería muy seductor describir diferentes sistemas semióticos desde el punto de vista de su predisposición — no-predisposición a convergencias mutuas.

Tan pronto como dos mónadas entran en un vínculo, formando un único mecanismo semiótico, pasan, de la mutua neutralidad, a un estado de mutua complementariedad, de antinomia estructural, y comienzan a cultivar su propia especificidad y el contraste mutuo. La acentuación de la simetría y la asimetría son dos costados de un único proceso, empezando por la simetría—asimetría sexuales que se forman en el proceso de la evolución y la simetría—asimetría de las funciones de los grandes hemisferios cerebrales del hombre (en capas estructurales más profundas se podría señalar la rotación izquierda y derecha en la estructura de la materia), hasta llegar a la regularidad de la formación de las unidades semióticas complejas. El surgimiento, por ejemplo, de áreas culturales, por una parte, está ligado al hecho de que diferentes culturas, al entrar en unidades más complejas, crean

⁴ Para más detalles sobre el concepto de semiosfera, véase el artículo «O semiosfere». [Una traducción de ese artículo al español está disponible, bajo el título «Acerca de la semiosfera», en el primer tomo de la presente antología. *N. del T.*]

mecanismos de trato intercultural, refuerzan los rasgos de la unidad recíproca. Sin embargo, por otra parte, el interés de uno en el otro se nutre precisamente de la especificidad intraducible de cada uno —da lo mismo si se trata del «Oriente misterioso» («Occidente es Occidente; Oriente es Oriente»), el alma «eslava enigmática» (o germánica), la «incomprensible naturaleza femenina», la «negritud» o cualquier otra afirmación de lo específico de las culturas. En primer lugar, esas afirmaciones nunca surgen en las culturas aisladas. Una cultura aislada no tiene especificidad y no manifiesta ningún interés por esa cuestión. Para ella, «varón» y «persona de nuestra tribu» son sinónimos, y se opone a dios, a muerto, a diablo, a animal (a veces a mujer), pero no coexiste con otra especificidad cultural-nacional. En segundo lugar; lo específico cultural-nacional se manifiesta ante todo a los Ojos del extranjero. No por casualidad las primeras gramáticas de las lenguas son escritas por extranjeros o para ellos; lo mismo vale también para las más tempranas descripciones de costumbres. En este estadio, el que describe se figura a sí mismo como el portador del metalenguaje de descripción, que, por consiguiente, no posee especificidad, sino que encarna la norma neutral. En tercer lugar, cuando la cultura que hasta ese momento había sido sólo un objeto de descripción, pasa al nivel de la autodescripción, adopta, por regla general, un punto de vista externo sobre sí misma y se describe a sí misma como excepcional y específica. Así, la autoconciencia cultural de los eslavófilos rusos estuvo en considerable medida determinada por su pertenencia a la tradición historiosófica alemana, en primer término schellinguiana, y el libro *Sobre Alemania* de Madame de Staël no sólo codificó la cultura alemana como romántica para toda Europa, sino que también determinó en considerable medida el carácter de su autocodificación. Por último, en cuarto lugar, surge la cuestión de lo específico de las culturas que, pretendiendo tener el papel de portadores de la norma para toda cultura, se consideraban desprovistas de especificidad. Lo específico del «hombre oriental» hizo a Kipling construir «lo específico del occidental», y las descripciones etnológicas de los pueblos «exóticos» conducen regularmente a la idea de estudiar la sociedad contemporánea propia con los métodos de la antropología y la etnografía.

La capacidad de una misma mónada de entrar en calidad de subestructura en diferentes mónadas de niveles más altos y, por consiguiente, de ser, permaneciendo entera, una parte de otras diferentes totalidades y, desde este punto de vista, no ser idéntica a sí misma, supone inevitablemente un complejo poliglotismo de su estructura interna.

Así definida, la mónada semiótica actúa como una entidad aislada que todo el tiempo profundiza su encierro dentro de los límites de cierto espacio semiótico individual y, al mismo tiempo, como una fracción que, en su tendencia a hacerse un todo, entra constantemente en nuevas uniones.

Tendencialmente, cada mónada, cualquiera que sea el nivel al que pertenezca, es un todo y una parte.

Hemos dicho que la mónada es un generador de mensajes nuevos, es decir, no contruidos con arreglo a algoritmos que actúan automáticamente. En otros trabajos ya nos ha tocado señalar su capacidad de conservar la información precedente, es decir, su memoria. A esto debemos agregar que dentro de la semiosfera tiene lugar un intercambio constante de información, una transferencia de textos. Esto es garantizado por el isomorfismo estructural de las mónadas, por la inclusión de las mismas en comunidades metalingüísticas, por la comunidad de fronteras dentro de las cuales se establece un único nivel de semiosis. La presencia de todas esas propiedades permite definir la mónada semiótica como la unidad intelectual, la portadora de la Razón. El hombre no sólo piensa,

sino que también se halla dentro de un espacio pensante, del mismo modo que el portador del habla siempre está sumergido en cierto espacio lingüístico. La cabida intelectual de la semiosfera es determinada por el hecho de que ella se presenta ante nosotros como intersección, coincidencia, inclusión de una dentro de otra, de un enorme número de mónadas, cada una de las cuales es capaz de operaciones generadoras de sentido. Es un enorme organismo de organismos. La ley, dominante en él, del isomorfismo de las partes y el todo y de las partes entre sí podemos figurárnosla recordando la imagen bíblica de la semejanza del Hombre a Dios: de la unidad inferior, representada por millones de variantes individuales, a la esencia superior y única.

La diversidad prácticamente infinita de las realizaciones de las mónadas da fundamento para definir las como personas semióticas. Pero para eso hay otro serio fundamento. A la persona humana le es inherente no sólo la conciencia individual, sino también la conducta individual. Esto significa que, en cada situación en la que es posible más de una única salida, el hombre realiza una elección de la conducta. Las fuentes de esa situación son más profundas de lo que, tal vez, se suele pensar. I. Prigogine, investigando los procesos irreversibles en la física y la química, llegó a conclusiones que tienen, al parecer, un sentido teórico general para todos los que se interesan por los procesos dinámicos. I. Prigogine distingue entre los procesos que transcurren en situaciones de equilibrio y los que transcurren en situaciones de desequilibrio. Los primeros transcurren fluidamente, se someten a las leyes de la causalidad y dan trayectorias reversibles (simétricas) que permiten predecir por la parte recorrida la no recorrida. Una particularidad de las situaciones de desequilibrio es que en la trayectoria dinámica aparecen, en la terminología de I. Prigogine, puntos de bifurcación, es decir, puntos en los que el movimiento ulterior puede transcurrir con igual probabilidad en dos (o más) direcciones, y no parece posible predecir en qué dirección comenzará a correr realmente. En estas condiciones aumenta bruscamente el papel de la casualidad, del factor colateral, que puede influir en el curso futuro del proceso. La introducción del factor casual en el mecanismo de la causalidad representa un enorme mérito de I. Prigogine⁵. Ella desautomatiza el cuadro del mundo.

Puesto que la mayoría de los procesos que transcurren en la sociedad humana pueden ser caracterizados como procesos irreversibles, que tienen lugar en situaciones de intenso desequilibrio, precisamente ellos son los que interesan especialmente al historiador de la cultura. Sin embargo, aquí nos tropezamos con interesantes diferencias: la intervención del intelecto en el proceso dinámico cambia decididamente el carácter de la dinámica. Si la elección en el punto de bifurcación es determinada por la casualidad es evidente que, cuanto más complejo por la organización interna es el objeto que se halla en estado de desarrollo (y, por consiguiente, cuanto más éste, como texto, encierra en su interior lo «casual»), tanto más impredecible será su conducta en el punto de bifurcación.

El objeto más complejo que podamos imaginarnos será el objeto que posee capacidad intelectual. En este caso, su conducta en el punto de bifurcación adquiere el carácter de una elección consciente. En la presencia de la casualidad en la naturaleza está encerrada la posibilidad potencial del intelecto. Sin embargo, la estructura que se ha elevado al nivel intelectual, transforma la casualidad en libertad. Cuando eso ocurre, surgen las más complejas relaciones de causalidad: entre la causa y el efecto se encuentra el acto de elección intelectual que suprime el automatismo de los mismos. De esto se deriva, en

⁵ Véase I. Prigogine, *L'ordre par fluctuation et le système social*, París, 1976; I. Prigogine e I. Stengers, *Dialog mit der Natur: Neue naturwissenschaftlichen Denkens*, Múnich, Zürich, 1981.

primer lugar, que el acto intelectual es un resultado del desarrollo de procesos irreversibles asimétricos y está inevitablemente ligado a la asimetría estructural, y, en segundo lugar, que él encierra en su interior el complicado factor de la casualidad (de hecho, esto último no es más que un perifraseo del conocido vínculo de la impredecibilidad y la información).

Conservando determinada cautela, podemos establecer un paralelo entre las mónadas semióticas y el concepto de persona, puesto que también a ellas les es inherente en determinada medida el carácter autónomo de la conducta. Esto, en particular, conduce a que el prolongado proceso de la historia de la cultura determina un aumento de la predecibilidad del mismo. La mónada, que como parte se subordina a las rigurosas leyes de la determinación, como un todo, como «persona», posee la posibilidad de elegir y una determinada reserva de impredecibilidad, de autonomía respecto del todo, respecto de su contexto semiótico. Y puesto que la semiosfera está atravesada de parte a parte por «personas semióticas» de diferentes niveles, se presenta ante nosotros como un dispositivo especial que es a la vez una jerarquía organizada de estructuras y un enorme número de mundos semióticos cerrados («personas», textos) que navegan libremente en ese espacio. Cuanto más complejamente organizada está la mónada, tanto más autónoma es su conducta, tanto más impredecibilidad introduce ella en el sistema en su totalidad. Tal organización posee una enorme cabida informacional y posibilidades de autodesarrollo realmente ilimitadas.

Pero ¿cómo se correlaciona tal modo de ver la cultura con la habitual división en sujeto y objeto? La existencia de la mónada generadora de sentido requiere que ésta esté inmersa en un todo intelectual de orden superior y que esté incluida directamente en una mónada de un nivel más alto, según el principio: cada todo intelectual es una parte de un todo intelectual y un todo con respecto a sus partes. Pero, como parte y como todo, ella se comunica con su todo y sus partes sólo con ayuda de los mecanismos de la traducción, como un participante de un diálogo. La correlación «sujeto — objeto» supone la concentración de la actividad intelectual en un polo, y de la organización estructural en el otro. Desde el punto de vista aquí expuesto, los elementos se hallan en una correlación de «incluido — excluido» y cada elemento pensante está dentro de un mundo también pensante. Las categorías «sujeto — objeto» pueden surgir aquí sólo en el momento en que una mónada particular, habiéndose elevado al nivel de la autodescripción, se modeliza a sí misma como una esencia aislada y únicamente intelectual.

Ése es el aspecto que tiene el asunto cuando lo examinamos desde un punto de vista interno, con relación a la semiosfera. Sin embargo, nosotros declaramos en el acto que toda la máquina de generación del sentido puede trabajar sólo a condición de que de afuera ingresen en ella textos, es decir, sólo en contacto con la realidad extrasemiótica. ¿Tal vez en este aspecto será útil definir la semiosfera como sujeto, y el dominio extrasemiótico, como objeto?

Ante todo, detengámonos en la inconsecuencia de nuestra terminología: decimos que de afuera ingresan en la semiosfera textos, y al mismo tiempo vemos en ellos una «realidad extrasemiótica». Esta contradicción está ligada al hecho de que la semiosfera no puede entrar en contacto nada más que con textos, y los textos son producto de una semiosis. Así pues, todo contacto con el espacio que se halla del otro lado de la frontera de una semiosfera dada, exige una semiotización previa de ese espacio. Del mismo modo que el trato en la esfera de la lengua natural es inevitablemente un trato en una lengua natural, el trato en la esfera de la cultura es siempre un trato cultural. Para cada cultura la existencia de un espacio extracultural (un espacio del otro lado) es una condición necesaria de la

existencia y, al mismo tiempo, un primer paso hacia la autodefinición. Sin embargo, en primer lugar, la constatación de que el espacio extracultural es no semiótico es un hecho únicamente desde la posición de una cultura dada, y en la práctica eso significa que existen áreas en las que no se utilizan unos lenguajes dados. Pero, ¿significa eso que allí en general no se utilizan lenguajes del todo? N. I. Konrad, en sus conferencias de historia de la interrelación entre las culturas de Occidente y Oriente, gustaba de aducir el ejemplo de cómo, cuando se produjeron los primeros choques entre holandeses y japoneses, ambas partes calificaron a la contraria de «bárbara» situada fuera de la civilización, remitiéndose al hecho de que no hallaban en ella *su propia* cultura. La esfera «extracultural» resulta con frecuencia la esfera de una cultura ajena, y la extrasemiótica, la de una semiótica ajena. Pero el asunto no se reduce a eso. Es preciso tener en cuenta que, desde el punto de vista semiótico, tan pronto como se presenta el mundo situado fuera, está ya nombrado, es decir, está semiotizado aunque sea superficialmente. La semiosfera prácticamente no se encuentra con el mundo extrasemiótico. Muy a menudo en el mundo situado fuera se interpolan las ideas sobre la «naturalidad» y la pre- o extrasemioticidad, elaboradas en las entrañas de una cultura *dada* como su antiestructura ideal. Así, el «salvaje» ideal que buscaban los filósofos y los misioneros del siglo XVIII en los países exóticos, fue una creación de esa misma civilización de la que ellos huían; el dominio de la subconsciencia, descubierto en el siglo XX, fue una anticonstrucción de la conciencia de esta época, interpolada en procesos psíquicos que todavía no han sido objeto de una apropiación semiótica. Así misma es la naturaleza del mito sobre el cosmos en la cultura masiva de fines del siglo XX. Todos estos ejemplos entran en la larga historia de los mundos «al revés», creados por tal o cual civilización.

Pero también el auténtico mundo externo es un participante activo del intercambio semiótico. La frontera de la semiosfera es un dominio de actividad semiótica elevada, en la que trabajan numerosos mecanismos de «traducción metafórica», que «trasiegan» en ambas direcciones los textos correspondientemente transformados. Aquí se generan intensivamente nuevos textos. De hecho, aquí tiene lugar el mismo trabajo que en la frontera de las partes diversamente estructuradas de la mónada y en cualquier otra frontera dentro de la semiosfera. Una encarnación manifiesta de esto es la elevada actividad cultural en las fronteras de los grandes imperios (por ejemplo, el romano) en los periodos en que los mecanismos culturogeneradores internos se hallan agotados. Los simultáneos procesos de barbarización de Roma y de romanización de los bárbaros son un convincente testimonio de que también en este caso estamos ante un diálogo complejo, pulsátil, y no ante una recepción unidireccional. También aquí el modelo «sujeto — objeto» resulta nada más que una abstracción convencional y unilateral.

Al no olvidar la estructura monádica del campo semiótico y sentirse a sí mismo como una mónada dentro de ese mundo, el historiador de la cultura se hallará en una posición más compleja, pero que, probablemente, corresponde más a la realidad.

La memoria de la cultura¹

El estudio de la cultura comenzó como estudio de su historia. Fue precisamente la diferencia entre las épocas lo que atrajo la atención de los primeros investigadores de la cultura. De la originalidad del helenismo o del Medioevo, del Renacimiento o el romanticismo, se tomaba conciencia por contraste con las épocas que los precedieron y la posterior experiencia cultural. Al ser realizado a fondo consecuentemente, este principio condujo a la teoría de las culturas cerradas. El trato entre culturas era percibido (tanto en el plano sincrónico como en el diacrónico) como la imposibilidad del contacto con el «alma ajena». Sin embargo, también desde el punto de vista evolucionista la cuestión del valor de los textos de épocas precedentes y del funcionamiento activo de los mismos en periodos en que las condiciones históricas que los generaron se hundieron en el pasado lejano, presenta evidentes dificultades teóricas. En el polo opuesto se hallaron las concepciones antihistóricas de la cultura, que la consideran como un fenómeno invariante en su base y que catalogan todo lo generado por la historia entre las estratificaciones superficiales sobre cierta esencia eterna, extratemporal. La salida de las contradicciones señaladas, por lo visto, se debe buscar no en la elección de alguna de esas soluciones, sino en la definición de un enfoque totalmente distinto del problema.

El fenómeno de la cultura es paradójico desde determinado punto de vista. Por una parte, para todo observador sin prejuicios es evidente la variabilidad histórica de la cultura, el carácter dinámico de ésta. Por otra, es evidente la diferencia en la velocidad de la dinámica histórica de sus diferentes componentes. Tanto el lenguaje como el arte, como la moda (como muchas otras cosas), entran en un complejo todo heterogéneo y polifuncional que llamamos «cultura». Sin embargo, los cambios del lenguaje suceden a lo largo de siglos, mientras que la moda de la era moderna cambia de código todos los años. Todos los intentos de los investigadores de hacer entrar las diversas ramas del arte en un único marco cronológico, en interés de la armoniosidad de la concepción, más bien conducen a simplificaciones, que contribuyen al esclarecimiento de la cuestión. Las ruedas de la cultura

¹ «Pamiat' kul'tury», en la recopilación *Iazyk Nauka. Filosofija. Logiko-metodologicheskii i semioticheskii analiz*, Vilnius, 1986, págs. 193-204. [N. del T.]

giran con diferente velocidad, y el fenómeno que llamamos romanticismo en la música no coincide cronológicamente con el romanticismo literario (o puede no coincidir). Aparte de eso, no se puede dejar de señalar la diferencia esencial en la relación de los componentes de la cultura con los conceptos de tiempo, en particular el de tiempo histórico. En la historia de la técnica y, en general, en la historia de la cultura material «está funcionando» el último corte temporal de la misma. Cada nuevo invento entregará al museo los anteriores. Éstos ya nunca más se utilizarán en su función inmediata. En este sentido, la historia de la técnica es historia en el pleno sentido de la palabra.

Los aspectos semióticos de la cultura (por ejemplo, la historia del arte) se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las *leyes de la memoria*, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse.

Los hombres de una determinada época siempre utilizan en la medida de lo posible la técnica de su época, es decir, la técnica más reciente (si esto es imposible por cualquier razón, se hallan en la posición de «atrasados»). Sin embargo, es ingenuo pensar que los lectores de poemas y novelas o los visitantes de museos, para no hallarse atrasados, deben volver las espaldas a las obras maestras del pasado. El así llamado estudio histórico (en la acepción trivial, pero muy extendida, de la palabra) de la literatura, al examinar, por ejemplo, la literatura de los años 30 del siglo XIX, la suplanta con las obras escritas precisamente en esos años. Y aunque los lectores de esa época todavía se enfrascan en la lectura de libros de los románticos de los años 10-20, aunque Shakespeare y Cervantes, tanto para los lectores como para los escritores de esa época, aparecen como figuras vivientes, aunque la obra de Lérmontov de los años 30, en gran parte, llegará a ser patrimonio de los lectores al final del siglo XIX, la realidad de la vida literaria es sacrificada al esquema diacrónico. Los códigos de la memoria, con arreglo a los cuales la cultura de los años 30 seleccionaba del pasado cercano y lejano los textos actuales para ella, pertenecen a la realidad de esa época tanto como los códigos con arreglo a los cuales se creaban los nuevos textos. La constante actualización de diversos textos de épocas pasadas, la constante presencia —consciente e inconsciente— de estados profundos, a veces muy arcaicos, de la cultura en el corte sincrónico de ésta, el diálogo activo de la cultura del presente con vanadas estructuras y textos pertenecientes al pasado, hacen dudar que el evolucionismo trivial, según el cual el pasado de la cultura se asemeja a los dinosaurios fósiles, y la rigurosa linealidad de su desarrollo sean instrumentos de investigación adecuados. A veces el «pasado» de la cultura tiene más importancia para su estado futuro que su «presente». Así, Chemishevskii, considerando que para la literatura rusa del año 1855 las obras de Gógol y Belinski eran más «contemporáneas» que la contemporaneidad, escribió: «¿Todavía hace falta preguntarse si están realmente muertos los que yacen en estas tumbas? ¿No son personas vivas las que están enterradas en ellas? Por lo menos, ¿no hay mucho más vida en estos difuntos que en muchas personas que se llaman vivas?»².

Siendo una de las formas de la memoria colectiva, la cultura, que está ella misma sometida a las leyes del tiempo, a la vez dispone de mecanismos que hacen resistencia al tiempo y a su movimiento. (Aquí y más adelante, al hablar de la cultura, nos referiremos no a todo el volumen de este complejo concepto, sino a su aspecto semiótico.) Se halla en funcionamiento no sólo el último corte temporal, sino también toda una gruesa capa de

² N. G. Chemyshevskii, *Ocherki gogolevskogo perioda russkoi Neratug. Stat'ia 1*, Moscú, 1984, pág. 36.

cultura de una considerable profundidad, y, a medida que se avanza en el tiempo, en el pasado brotan periódicamente focos de actividad: textos separados por siglos, «al venir a la memoria» se vuelven contemporáneos. Así, Gógol, sin vacilar, colocaba a Walter Scott y a Homero uno al lado del otro, como dos de los escritores más importantes para la contemporaneidad.

Al mismo tiempo, el trato interno entre diferentes etapas de la cultura sólo es posible porque, siendo memoria en su totalidad, ella está atravesada por las estructuras parciales de la memoria interna. Si la memoria externa de la cultura es la memoria sobre la experiencia anterior de la humanidad, la interna es la memoria de la cultura sobre sus estados anteriores. Precisamente en este aspecto nos detendremos más tarde en el presente artículo.

Todo funcionamiento de un sistema comunicativo supone la existencia de una memoria común de la colectividad. Sin memoria común es imposible tener un lenguaje común. Sin embargo, diversos lenguajes suponen diverso carácter de la memoria. Aquí se trata no sólo de la diferencia del volumen sincrónico de la misma, sino también de su profundidad diacrónica. Podemos formular la tesis: cuanto más complejo es un lenguaje, cuanto más ajustado está para la transmisión y producción de información más compleja, tanto mayor profundidad debe poseer su memoria.

La memoria profunda es garantizada por la presencia de elementos lingüísticos que, en primer lugar, están sometidos a cambios (la completa invariancia hace innecesaria la memoria), y, en segundo lugar, poseen la capacidad de conservarse en el sistema tanto en su invariancia como en la diversidad de sus realizaciones. Como resultado, es como si un mismo elemento, atravesando diversos estados del sistema, los ligara entre sí. Para eso debe poseer una autonomía relativa, estar separado del contexto estructural. En cada contexto sincrónico funciona como «ajeno», como un mecanismo de reconstrucción del contexto estructural precedente. Sin embargo, si tomamos una serie de contextos estructurales, se hace evidente no sólo la estabilidad del mismo, sino también el constante cambio bajo la influencia de la lectura del mismo mediante tales o cuales códigos dinámicos.

El ejemplo más simple lo constituirán las así llamadas «imágenes eternas» de la cultura. El complejo cultural que designamos con las palabras «doctor Fausto», al pasar a través de una serie de épocas culturales que se relevan, conserva determinada invariancia, que reconstruye constantemente en nuestra conciencia los contextos culturales en los que el mismo se insertaba históricamente. Para cada época particular tiene el aspecto de una cita de otro tiempo. Al mismo tiempo, si nos planteamos el problema: «Fausto como imagen que atraviesa diversas épocas», entonces se activa su invariancia, que sólo subrayará la no coincidencia del Fausto de los libros populares alemanes, el de Marlowe, el de Goethe y el de T. Mann. Desde este punto de vista, ese complejo cultural poseerá un carácter culturalmente activo como una parte orgánica del contexto cultural sincrónico.

En realidad, esas mismas son las leyes del funcionamiento de cualquier elemento significativo —desde el léxico de las lenguas naturales hasta los más complejos textos artísticos. La función gracias a la cual un elemento significativo puede desempeñar un papel mnemotécnico, la definiremos como *simbólica* y en adelante llamaremos símbolos a todos los signos que poseen la capacidad de concentrar en sí, conservar y reconstruir el *recuerdo* de sus contextos precedentes. Ese papel, de hecho, puede desempeñarlo cualquier texto, incluyendo, por ejemplo, el nombre de una persona todavía viva (por ejemplo, Goethe para la cultura europea de los años 10-20 del siglo XIX), si trae en la época presente algún recuerdo de las precedentes y su nombre adquirió resonancia simbólica. De ahí el

papel cultural de la edad: en las épocas orientadas a apartarse del recuerdo, el periodo de la edad activa «se vuelve más joven» (cfr. los tiempos de la Revolución Francesa del siglo XVIII y de las guerras napoleónicas, las épocas revolucionarias en general). O. Mandelstam aduce una cita de Baratyriski: «Todavía estoy lejos de ser un patriarca» (en Baratynski: «Todavía no soy antiguo como un patriarca»). Es característica la diferencia entre la simbolización en vida de la imagen de L. Tolstoi y el carácter póstumo de ese proceso en el caso de Dostoievski.

Desde el punto de vista del grado de concentración de la memoria cultural, es provechoso recordar las palabras de V. Turner sobre la división de los símbolos en simples y complejos. Entre los símbolos simples Turner cataloga las más arcaicas formas espaciales-geométricas, sonoras, gestuales, etc., y entre los complejos, los símbolos cultuales y culturales que constituyen complejos. Señala que los primeros poseen el contenido más complejo y de más planos, capaz de cambiar de significado en dependencia del contexto, mientras que los segundos, por regla general, tienen una semántica constante y de un solo plano. Así pues, los símbolos simples, según Turner, poseen mucha mayor cabida de sentido (y desde nuestro punto de vista: mucha mayor cabida de memoria cultural) que los complejos:

No hay nada de insólito en que en formas simbólicas complejas, por ejemplo, en estatuas o santuarios, esté encerrado un significado simple, mientras que formas simples, por ejemplo, los signos dibujados con arcilla blanca o roja (recordaremos que Turner trabaja sobre material africano — I. L.) pueden ser polisémicos en grado sumo en casi todas las situaciones rituales en que se utilizan. Una forma simple, que presenta determinado color, contorno, textura o contraste que se encuentran habitualmente en la experiencia de cualquiera (...), puede ligar literal o metafísicamente una gran serie de fenómenos y conceptos. En contraposición a esto, una forma compleja —en el nivel de la percepción sensorial— ya ha sido pasada a través de una multitud de contextos, y esto estrecha y limita su misión. Probablemente, por eso las grandes formas simbólicas religiosas, tales como la cruz, el loto, la medialuna, el arca, etc., son relativamente simples, aunque sus *significata* constituyen sistemas teológicos enteros³.

El significado del símbolo no es algo constante, y no debemos imaginarnos la memoria de la cultura como un depósito en el que están apilados los mensajes, invariantes en su esencia y siempre equivalentes a sí mismos. Desde este punto de vista, la expresión «guardar información» puede inducir a error con su metafóricismo. La memoria no es un depósito de información, sino un mecanismo de regeneración de la misma. En particular, por una parte, los símbolos que se guardan en la cultura, llevan en sí información sobre los contextos (o también los lenguajes), y, por otra, para que esa información «se despierte», el símbolo debe ser colocado en algún contexto contemporáneo, lo que inevitablemente transforma su significado. Así pues, la información que se reconstruye se realiza siempre en el contexto del juego entre los lenguajes del pasado y del presente. Cuanto más firmemente está ligado el símbolo a un solo lenguaje en el pasado (por ejemplo, en la situación de la alegoría), tanto menor es el campo del juego semántico y tanto menos productivo es él como generador profundo de la memoria. Los símbolos más simples pueden ligarse a distintos diferenciadores de sentido elementales (cromáticos, sonoros, geométricos, etc.), y los más complejos —por ejemplo, los pertenecientes a la simbología religiosa, estatal (cfr.

³ V. Turner, *Simvol i ritual*. Moscú, 1983, pág. 39.

la orden), artística, etc. — frecuentemente se forman de combinaciones de ellos. El estrecho vínculo entre el símbolo y el ritual convierte en símbolo elemental el gesto y la pose, lo que se fija en la escultura y la gráfica. Al pasar a través de los siglos, esos símbolos experimentan las transformaciones antes caracterizadas. En el mismo Turner hallamos un curioso ejemplo extraído de la historia del gesto.

Al contar sobre las adivinaciones en el África central, el etnólogo describe un procedimiento en el curso del cual se ponen diferentes figuritas en la canasta del adivino. La adivinación se efectúa sacudiendo la canasta y evaluando la disposición final de las figuritas. Turner escribe:

La segunda figurita de que nos ocuparemos, se llama Chamutang'á. Representa a un hombre sentado acurrucado, con la barbilla apoyada en las manos y los codos en las rodillas. Chamutang'á significa hombre indeciso, inconstante (...) Chamutang'á significa también «hombre del que no sabes qué esperar». Sus reacciones no son naturales. Siendo una persona que obra a su antojo, él, según las palabras de los informantes, ora reparte regalos, ora cicatea. A veces, sin ninguna razón visible, ríe a carcajadas sin moderación en sociedad, y a veces no dice ni una palabra. Nadie adivina cuándo se encolerizará, y cuándo no mostrará ni un mínimo indicio de irritación. A los ndembu les gusta que la conducta del hombre sea predecible (por ende, tienen en alta estima al hombre que observa las costumbres — Nota al pie de V. T.). Prefieren la franqueza y la constancia y, si sienten que alguien es insincero, suponen que esa persona, muy probablemente, es un brujo. Aquí recibe una nueva luz la idea de que lo que es ocultado es potencialmente peligroso y desfavorable⁴.

Sin embargo, no es difícil notar que todos los elementos gestuales básicos de la figurita Chamutang'a del ritual adivinatorio de los ndembu son inherentes también a *El pensador* de Rodin. El simbolismo del gesto de apoyar la barbilla es tan constante, que la estatua de Rodin no requiere aclaraciones. Esto es tanto más notable cuanto que en el proyecto del escultor entraba la representación del «primer» pensador: ni la imagen, ni las proporciones de la figura contienen rasgos del estereotipo intelectual: todo el significado es transmitido solamente mediante la pose. Es interesante recordar que esos mismos estereotipos gestuales, según descripciones, los utilizaba Garrick para crear el «tipo hamletiano» (con la corrección de la posición vertical de la figura, lo que hace aún más notable el complejo gestual básico):

En profunda meditación él sale a escena, apoyando la barbilla en la mano derecha, cuyo codo es sostenido por la mano izquierda, y mira a un lado y hacia abajo, a la tierra. Después, retirando la mano derecha de la barbilla y todavía —si la memoria no me engaña— sosteniéndola con la mano izquierda, pronuncia las palabras «Ser o no ser» (de una carta de G. J. Lichtenberg)⁵.

Si se toma en cuenta que la actuación de Garrick creaba una imagen gestual del tipo hamletiano, que se mantuvo en los escenarios de Europa alrededor de cien años, el sentido del fragmento citado se hará particularmente significativo.

⁴ V. Turner, *Simvol i ritual*. Moscú, 1983, págs. 57-58.

⁵ *Jrestomatija po istorii zapadnoevropeiskogo teatra*, recopilación y redacción de S. Mokulski, t. 2, Moscú, 1955, pág. 157.

Pero ¿qué hay de común entre el Chamutang⁶a de los ndembu, Hamlet y *El pensador* de Rodin? El significado invariante será: *el hombre que se halla en estado de elección*. Pero, para los ndembu, el estado de elección significa renuncia a la costumbre, al rol establecido durante siglos. Tal renuncia ya por sí misma es valorada negativamente. Es asociada ora a la semántica de las violaciones del orden establecido, es decir, a la brujería (ya que los ndembu atribuyen todo lo no regular a la brujería malintencionada o a una ingerencia sobrenatural positiva), ora a cualidades humanas negativas, tales como la doblez y la indecisión. Señalaremos que estas dos últimas también en las culturas europeas se asociarán al tipo intelectual en antítesis al tipo de acción.

Hamlet también se halla en estado de elección de un camino, pero en este caso la elección es equiparada a un acto de conciencia. Y la conciencia misma es percibida como la posibilidad y la obligación de escoger un proceder.

La semántica de «el que está escogiendo un camino» cambia, en particular, en el miembro de la oposición que se opone a él. En antítesis a la costumbre, el pensante se opone al que no piensa (una variante: el portador de la conciencia individual, a los portadores de la conciencia colectiva). En este caso se acentuarán el escepticismo, el racionalismo, el criticismo. En esta situación el que está escogiendo un camino se presenta como un destructor, un peligroso innovador. Sin embargo, también es posible otra contraposición: él puede presentarse en antítesis al que ya escogió un camino, como el vacilante en antítesis al decidido, el reflexivo en antítesis al actuante. En este caso constituyen la oposición no la persona y la tradición, sino la persona activa y la persona pasiva. Aquí, en el que reflexiona se destaca el significado de indecisión, vacilación o hasta doblez. Así será la conocida contraposición de Hamlet a Don Quijote que realizó Turguéniev, en la cual el escritor veía en general la antítesis de dos tipos humanos básicos.

El análisis descubre también la capacidad del gesto simbólico para transformaciones de largo alcance, y la sorprendente invariancia del contenido del mismo. En esencia, todo el espectro de significados ya está potencialmente latente en la figurita del adivino ndembu.

Al hablar de la contraposición de los símbolos simples a los complejos, se debe tener en cuenta la relatividad de la misma. «Ser un símbolo simple» o «ser un símbolo complejo» no es una propiedad material de la estructura de la expresión, sino una función que es formada por la relación del texto con el consumidor y el código. Así, por ejemplo, la cultura europea del siglo XVIII (en primer término, la francesa) está atravesada por las imágenes simbólicas de la Antigüedad romana. Luego de pasar a través de los textos de Rollin y Montesquieu, a través de las piezas de los trágicos y los monólogos de los actores, los detalles de la historia y la cultura romanas devienen símbolos, es decir, unidades semánticas de la cultura del siglo XVIII. El empleo metafórico de nombres romanos (y, en la época de la Revolución, la conversión de esas metáforas en nombres propios) devendrá la fórmula simbólica del programa de conducta vital de tal o cual persona. Babeuf tomó el nombre de Graco, Radíshchev ligó su programa de vida a Catón de Utica, y Napoleón, a Julio César. En este caso se debe hablar de la conversión de nombres históricos en símbolos culturales pertenecientes a la época en cuyo contexto ellos, en el caso dado, están insertos. En cada caso concreto estamos ante un símbolo complejo que predetermina de manera ritual precisamente una trayectoria vital dada. Sin embargo, todos ellos en suma simbolizan «algo romano»: un signo de sentido, vasto, polisémico, pero completamente real para la cultura del siglo XVIII. En este sentido, toda la época romana en su totalidad y cualquier detalle separado forman en el siglo XVIII un solo símbolo simple, a pesar de la gran complejidad de su esfera de expresión.

Las circunstancias se complican, además, por el hecho de que a través de un solo símbolo puede «traslucirse» otro, el recuerdo del cual, en este caso, puede tener un carácter inconsciente, lo que no le impide, en determinados momentos históricos o en textos artísticos, actualizarse y convertirse en un vínculo plenamente consciente de las culturas.

La descripción del acto de lucha contra el tirano en las obras de Radishchev se acompaña invariablemente de un detalle significativo: el asesinato del tirano no es un acto individual, sino una representación dramática colectiva, en la cual participan todos los ciudadanos, y cada uno realiza personalmente esa acción, diríase, redundante:

En la sangre del torturador coronado
A lavar su vergüenza ya todos se apuran⁶.

En el *Viaje de Peterburgo a Moscú*, esta idea es expresada de una manera aún más definida en relación con el asesinato del terrateniente torturador y de sus hijos a manos de los campesinos (a todo el episodio se le ha conferido un característico colorido «romano»: los hijos del «asesor» cometen los mismos crímenes que los hijos de Tarquinio el Soberbio, todo el episodio de la rebelión campesina se proyecta sobre los acontecimientos que condujeron al nacimiento de la República Romana): «Rodearon a los cuatro señores, y, en pocas palabras, los golpearon hasta matarlos allí mismo. Tanto los odiaban, que ninguno quería librarse de ser partícipe de ese asesinato»⁷.

La multiplicidad de veces en que se produce el asesinato del tirano («¡Muere! ¡Muere cien veces!» en la oda «Libertad» de Radishchev) nos conduce claramente a la descripción de la muerte de César en Plutarco: «Estaba establecido que todos los conjurados tomarían parte en el asesinato y gustarían de la sangre de la víctima. Por eso, también Bruto le asestó a César un golpe en la ingle (...) César, según informan, recibió veintitrés heridas»⁸. Este texto, desde luego, era conocido de cualquier escritor del siglo XVIII. *Julio César* de Shakespeare (la traducción rusa de Karamzín apareció en el año 1787) y *La muerte de César* de Voltaire mantenían la sensación de la actualidad del mismo. La interpretación del tiranicidio como un sacrificio ritual en nombre de la libertad y, al mismo tiempo, como una acción eucarística, deviene un código simbólico que determina importantísimos momentos del pensamiento político de los hombres del siglo XVIII y principios del siglo XIX. A esta idea está ligada, por una parte, el procedimiento de la votación nominal y personal en la Convención para dictar la sentencia de muerte contra Luis XVI. Ante Francia y la historia, los diputados de la Convención realizaban un ritual público de participación personal en la muerte del rey. Por otra parte, precisamente con este vínculo de los conceptos se explica la identificación, en la poesía de Pushkin del periodo de Kishiniov, del tiranicidio y la comunión, la eucaristía sangrienta («gustarían de la sangre de la víctima», según las palabras de Plutarco):

He aquí otra eucaristía...
...gozaremos de la felicidad
Con el cáliz sangriento comulgaremos
Y yo diré: Cristo resucitó⁹.

⁶ A. N. Radishchev, *Poln. sobr. soch.*, t. 1, Moscú-Leningrado, 1936, pág. 5.

⁷ *Ibidem*, pág. 274.

⁸ Plutarco, *Sravnitel'nye zhizneopisaniia*, t. 2, Moscú, 1963, pág. 490.

⁹ A. S. Pushkin, *Poln. sobr. soch.*, t. 2, libro 1, Moscú-Leningrado, 1947, pág. 179.

Así pues, a través de los conceptos políticos del siglo XVIII se trasluce el simbolismo «romano», que convierte los actos empíricos en texto cultural, y a través de él, el simbolismo más antiguo del sacrificio. La introducción del simbolismo cristiano en esa imagen arcaica que guarda la memoria de profundidades de la conciencia tales en las que el siglo XVIII ni siquiera pensó, adquirió actualidad en la época del espíritu revolucionario romántico, cuando por el cordero del sacrificio se empezó a entender no el tirano, sino el que se atrevió a condenarse a la muerte en lucha con él (es conocida la exclamación del decembrista A. Odoevski en el momento de salir a la plaza: «Moriremos, hermanos, ¡ah, qué bien moriremos!»).

Los estados pasados de la cultura lanzan constantemente al futuro de ésta sus pedazos: textos, fragmentos, nombres y monumentos aislados. Cada uno de estos elementos tiene su volumen de «memoria»; cada uno de los contextos en que se inserta, actualiza cierto grado de su profundidad. Desde luego, éste no es el único aspecto de la «memoria de la cultura».

Otro lado de la cuestión debería llegar a ser el examen de los códigos de la cultura especialmente orientados a la reconstrucción del pasado y a la conservación de la conciencia que tiene una colectividad del carácter ininterrumpido de su existencia.

Pero eso constituye el tema de un trabajo especial.

El texto y la función¹

(con A. M. Piatigorski)

0.1. El objetivo del presente trabajo es examinar dos conceptos fundamentales en el estudio de la cultura: el texto y la función en su interrelación. Definimos el concepto de texto en correspondencia con el artículo de A. M. Piatigorski, «Algunas observaciones generales respecto al texto como variedad de señal»². Al hacerlo, destacamos propiedades tales como el estar expresado [*vryazhionnost'*] en un determinado sistema de signos (el «registro») y la capacidad de entrar en determinada relación (dentro de un sistema de señales que funcionan en la colectividad) «como un concepto elemental»³. La función del texto es definida como su papel social, su capacidad de dar servicio a determinadas necesidades de la colectividad que crea el texto. Así pues, la función es una interrelación entre el sistema, su realización y el destinatario — destinador del texto.

0.2. Si se toman en consideración tres categorías tales como *texto*, *función del texto* y *cultura*, son posibles por lo menos dos enfoques generales. En el primero, la cultura es considerada como un conjunto de textos. Entonces la función actuará con respecto a los textos como una especie de *metatexto*. En el segundo enfoque, la cultura es considerada como un conjunto de funciones, y el texto actuará históricamente como un derivado de una función o funciones. En este caso, el texto y la función pueden ser considerados como objetos investigables en un solo nivel, mientras que el primer enfoque supone, sin duda, dos niveles de estudio.

0.3. Sin embargo, antes de pasar a tal género de examen, debemos señalar que, en principio, estamos ante objetos de estudio diferentes. La cultura es un concepto sintético, cuya definición, incluso la operacional, presenta considerables dificultades. Un texto puede del todo ser definido, si no lógicamente, por lo menos operacionalmente, señalando un

¹ «Tekst i funktsiia», *III Letniia shkola po vtorichnym modeliruiushchim sistemam, Käriku, 10-20 maia 1968 g.: Tez.*, Tartu, 1968, págs. 74-88. Reproducido en I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, tomo I, Tallin, Aleksandra, 1992, págs. 133-141. [N. del T.]

² A. M. Piatigorsid, «Nekotorye obshchie zamechaniia omositel'no teksta kak raznovidnosti signala», *Strukturno-topologicheskie issledovaniia*, Moscú, 1962.

³ *Ibidem*, pág. 145.

objeto concreto poseedor de rasgos *internos* propios no inferibles de ninguna otra cosa que no sea él mismo. Al mismo tiempo, la función se nos presenta como un constructo puro; y en este caso, como aquello en el sentido de lo cual es posible interpretar tal o cual texto o con respecto a lo cual tales o cuales rasgos de un texto pueden ser considerados como rasgos de una función.

1.0. El concepto de texto —en la acepción que se le da en el estudio de la cultura— se distingue del correspondiente concepto lingüístico. El momento de partida para el concepto culturológico de texto es precisamente aquel en que el hecho mismo de estar expresado lingüísticamente deja de ser percibido como suficiente para que un enunciado se convierta en texto. A consecuencia de esto, toda la masa de mensajes lingüísticos [*iazykovyj*] circulantes en una colectividad son percibidos como no-textos sobre el fondo de los cuales se destaca un grupo de textos que muestran rasgos de cierta expresión adicional, significativa en el sistema de cultura dado. Así, en el momento del surgimiento de la cultura escrita, la expresión del mensaje en unidades fonológicas empieza a ser percibido como una expresión. A él se contrapone el registro gráfico de cierto grupo de mensajes, que son reconocidos como los únicos existentes, desde el punto de vista de la cultura dada. No todo mensaje es digno de ser anotado; al mismo tiempo, todo lo anotado recibe una especial significatividad cultural, se convierte en texto (cfr. la identificación del estar registrado gráficamente en términos de «escritura» y fórmulas habituales en la literatura medieval rusa del tipo de «porque está escrito», «hablar partiendo de la escritura»). A la oposición «oral — escrito» en unas culturas puede corresponder la oposición «no publicado tipográficamente — impreso» en otras. La cualidad de estar expresado puede manifestarse también como exigencia de un determinado material para el registro: se considera «texto» lo grabado en piedra o metal, a diferencia de *lo escrito* en materiales destructibles —la antítesis «sólido/eterno — efímero»; lo escrito en pergamino o seda, a diferencia del papel — la antítesis «valioso — no valioso»; lo impreso en libro, a diferencia de lo impreso en periódico, y lo escrito en álbum, a diferencia de lo escrito en carta —la antítesis «que ha de ser conservado — que ha de ser destruido»—; es indicativo que esta antítesis opera sólo en los sistemas en que las cartas y los periódicos no han de ser conservados, y es suprimida en los contrarios.

No se debe pensar que la especial «cualidad de estar expresado» del texto cultural, que lo distingue del estar expresado de manera lingüístico-general, se extiende sólo a diversas formas de la cultura escrita. En la cultura anterior a la escritura, la organización supralingüística adicional en el nivel de la expresión pasa a ser un rasgo del texto. Así, en las culturas orales, a los *textos* —jurídicos, éticos, religiosos, concentradores de informaciones científicas sobre agricultura, astronomía, etc.— se les atribuye una sobreorganización obligatoria en forma de proverbio, de aforismo con determinados rasgos estructurales. La sabiduría es imposible si no es en forma de texto, pero el texto supone una determinada organización. Por eso, en ese estadio de la cultura la verdad se distingue de la no-verdad por el rasgo de la presencia de una organización supralingüística del enunciado. Es indicativo que con el paso al estadio escrito de la cultura, y después al tipográfico, esa exigencia desaparece (cfr. la conversión de la Biblia, en la tradición cultural europea, en prosa), siendo sustituida por otras. Las observaciones sobre el texto anterior a la escritura adquieren un sentido adicional cuando se analiza el concepto de texto en la cultura actual, para la cual, en relación con el desarrollo de la radio y los medios parlantes mecánicos, se pierde de nuevo la obligatoriedad de la cualidad del texto de estar expresado gráficamente.

1.1. Al clasificar las culturas con arreglo al rasgo que separa el texto del no-texto, no se debe perder de vista la posibilidad de la reversibilidad de esos conceptos con respecto a cada frontera concreta. Así, en el caso de la presencia de la oposición «escrito — oral», podemos imaginarnos tanto una cultura en la que sólo intervendrán en calidad de textos mensajes escritos, como una cultura en la que la escritura será utilizada con fines de la vida cotidiana y prácticos, mientras que los *textos* (sacros, poéticos, ético-normativos y otros) se transmitirán en forma de normas orales estables. Son posibles en igual medida los enunciados «Éste es un verdadero poeta: lo imprimen» y «Éste es un verdadero poeta: no lo imprimen». Cfr. en Pushkin:

Radísliev, de la esclavitud enemigo, la censura eludía,
Y los versos de Pushkin en prensa no solían estar...⁴.

Si por tonto empezaras a escribir,
Entonces probablemente te colarías
A través de nuestra estrecha censura,
Del mismo modo que entrarás en el reino de los cielos⁵.

La pertenencia a lo impreso sigue siendo un criterio tanto en el caso en que se dice: «Si esto fuera valioso (verdadero, santo, poético), lo imprimirían», como en el caso de la afirmación contraria.

1.2. El texto recibe una significación adicional con respecto al no texto. Si comparamos dos enunciados coincidentes en el nivel lingüístico, uno de los cuales satisface en el sistema de una cultura dada las ideas que se tienen sobre el texto, y el otro, no, es fácil determinar la esencia de la semántica propiamente textual: el mismo mensaje, si es un contrato escrito refrendado por un juramento, o simplemente una promesa, si parte de una persona cuyos enunciados son, por el puesto de la misma en la colectividad, textos, o de un simple miembro de una comunidad, etc., recibe, aunque coincide la semántica lingüística, una valoración diferente desde el punto de vista del carácter autorizado. En la esfera en la que un enunciado dado interviene como texto (una obra en verso no interviene como texto cuando se determina la posición científica, religiosa o jurídica de la colectividad e interviene como texto en la esfera del arte), se le atribuye el significado de verdadero. El mensaje lingüístico habitual que satisface todas las reglas del marcaje léxico-gramatical, que es «correcto» desde el punto de vista del lenguaje y que no encierra nada que por el contenido contradiga lo posible, puede, no obstante, resultar mentira. Esta posibilidad es excluida en lo que respecta al texto. Texto falso es una contradicción en los términos igual que falso juramento, falsa plegaria, falsa ley. No es un texto, sino la destrucción de un texto.

1.3. Puesto que al texto se le atribuye el carácter de verdadero, la presencia de textos supone la existencia de un «punto de vista de los textos»: cierta posición desde la cual la verdad es conocida, y la mentira, imposible. La descripción de los textos de una cultura dada nos da el cuadro de la jerarquía de esas posiciones. Podemos distinguir culturas con un solo punto de vista, común a todos los textos, con una jerarquía de puntos de vista y con cierto complejo paradigma de los mismos, a lo que corresponderá una relación de valor entre tipos de textos.

⁴ A. S. Pushkin, *Poln. sobr. soch.*, en 16 tomos, Moscú, 1947, t. 2, libro I, pág. 269.

⁵ *Ibidem*, pág. 152

2.0. La distinción de cierta cantidad de textos en medio de la masa de mensajes lingüístico-generales puede ser considerada como un indicio de la aparición de la cultura como un tipo especial de autoorganización de la colectividad. El estadio pretextual es un estadio precultural. El estado en el que todos los textos regresan solamente a su significado lingüístico, corresponde a la destrucción de la cultura.

2.1. Desde el punto de vista del estudio de la cultura, sólo existen los mensajes que son textos. Todos los otros, diríase, no existen y no son tomados en consideración por el investigador. En este sentido podemos decir que la cultura es un conjunto de textos o un *texto* construido de manera compleja. La aplicación del código estructural de la cultura propio del que describe al material que se estudia (el estudio de una cultura antigua por un contemporáneo nuestro, de la cultura de un tipo social o nacional desde la posición de otro tipo) puede conducir al traslado de no-textos a la categoría de textos y a la inversa (en correspondencia con su distribución en el sistema que se utiliza para la descripción).

2.2. La ruptura consciente con determinado tipo de cultura o el no dominio del código de ésta pueden manifestarse como una renuncia al sistema de significados textuales inherente a ella. Tras ellos se reconoce sólo el contenido de los mensajes lingüístico-generales o, si en este nivel no hay mensaje, de los «no-mensajes». Así, por ejemplo, el hereje del siglo XVI Feodosii Kosoi se negó a ver en la cruz un símbolo que tiene un significado textual (sacro), y le atribuyó solamente el significado de un mensaje primario sobre un instrumento de ejecución.

Dice Kosoi que los que se llaman ortodoxos adoran un madero en vez de a Dios, veneran una cruz sin buscar lo que es grato a Dios. Sólo no entienden, sólo no quieren entender por sí mismos (es muy característica la renuncia al significado «convencional», introducido del código de la cultura, y la aceptación del mensaje «natural» —lingüístico—: «aunque pueden entender por sí mismos» —I. L. y A. P.): porque si alguien golpea a muerte con un palo al hijo de otro, ¿acaso puede ese otro amar ese palo con el que fue matado su hijo? Y si alguien ama y besa ese palo, ¿no odiará el padre del asesinado al que ama el palo con que fue matado su hijo? Asimismo odia Dios la cruz porque mataron a su hijo en ella⁶.

Al contrario, el dominio del sistema del código cultural conduce a que el significado lingüístico del texto retroceda a un segundo plano y pueda no ser percibido del todo, al ser tapado enteramente por el secundario. A los textos de este tipo puede no aplicarse la exigencia de comprensibilidad, y en el uso cotidiano cultural algunos pueden ser sustituidos en general con éxito por sus señales convencionales. Así, en «Muzhiks» de Chéjov el «incomprensible» lenguaje eslavo-elesiástico es percibido como una señal de la conversión de un mensaje de la vida cotidiana (no-texto) en uno sacro (texto). Precisamente el grado cero del mensaje lingüístico-general revela el alto grado de semiotividad del mismo como texto: «Huye a Egipto y quédate allí hasta que yo te diga...». «Al oír la palabra “dondezhé” [hasta que], Olga no se contuvo y rompió a llorar»⁷. Por eso el aumento general de la semiotividad del texto como un todo resulta ligado a menudo a una disminución de su riqueza de contenido en el plano del mensaje lingüístico-general. De ahí el proceso característico de sacralización de los textos incomprensibles: a los enunciados

⁶ «Istiny pokazanie k voprosnavshim o novom uchenii: Pribavlenie k zhurn», *Pravoslavnyi sobesednik*, Kazán, 1863, pág. 509.

⁷ A. P. Chéjov, *Poln. sobr. soch i pisem*, en 30 tomos, Moscú, 1977, t. 9, pág. 289.

circulantes en una colectividad dada, pero no comprensibles para ella, se les atribuye un significado textual (trozos de frases y textos traídos de otra cultura —por ejemplo, inscripciones dejadas por la población ya desaparecida de una región dada, las ruinas de edificios de destinación desconocida— o textos introducidos de otro grupo social cerrado —por ejemplo, el habla de los médicos para el enfermo). Puesto que un alto grado de significado textual es percibido como una garantía de correspondencia a la verdad y el significado textual crece a medida que se difumina el lingüístico-general, en una serie de casos se observa la tendencia a hacer incomprensibles para el destinatario textos de los cuales se espera un alto grado de correspondencia a la verdad. Para que se lo perciba como un texto, el mensaje debe ser incomprensible o poco comprensible y requerir una ulterior traducción o interpretación. La predicción de la pitonisa, la profecía del profeta, las palabras de la adivinadora, el sermón del clérigo, los consejos del médico, las leyes y las instrucciones sociales, en los casos en que el valor de los mismos es determinado no por el mensaje lingüístico real, sino por el supramensaje textual, *deben ser incomprensibles y requerir una interpretación*. A esto mismo está ligada la aspiración a la incompleta comprensibilidad, la ambigüedad y la polisemia. El arte con su esencial polisemia genera, en principio, solamente textos.

2.2.1. Puesto que, por una parte, la aniquilación, en el texto, del mensaje en el nivel lingüístico-general es un hecho límite, que pone al descubierto una tendencia latente y ya por eso bastante infrecuente, y, por otra, el destinatario está interesado no sólo en la certificación del carácter verdadero de la información, sino también en esa misma información, al lado del texto surge obligatoriamente la figura de su intérprete: la pitonisa y el sacerdote, la escritura y el clérigo, la ley y el intérprete, el arte y el crítico. La naturaleza del intérprete es tal, que excluye la posibilidad de que «cada cual» se haga intérprete.

2.2.2. A las mencionadas particularidades de los textos está ligada la tendencia a la ritualización de los socialmente más significativos de ellos y la obligatoria dificultad del desciframiento racional de semejante ritual. Cfr., por ejemplo, la meticulosa elaboración que del costado ritual de la admisión en las sociedades secretas ha realizado Pestel y el papel del ritual en las organizaciones decembristas iniciales.

3.0. La división de todos los mensajes circulantes en una colectividad dada en textos y no textos y la distinción de los primeros en calidad del objeto de estudio del historiador de la cultura no agotan el problema. Si excluimos los no-textos del examen (por ejemplo, si, al estudiar la cultura escrita, hacemos la reserva de que no se consideran las fuentes orales), nos hallaremos ante la necesidad de distinguir rasgos adicionales de la cualidad de estar expresado. Así, dentro de la escritura el que el texto esté fijado gráficamente ya no significa nada. En este nivel, es igual a no estar expresado. En cambio, en la función de fijador que convierte el enunciado en texto puede intervenir el lenguaje eslavo-eclesiástico, que separa la escritura mundana (que en este caso interviene en este nivel como no-texto) de la eclesiástica. Pero también en el círculo de la escritura eclesiástica es posible semejante división (por ejemplo, en calidad de textos intervendrán viejos libros). Así se crea una jerarquía de textos con un sucesivo aumento del significado textual. Un ejemplo análogo será la jerarquía de géneros en el sistema del clasicismo, donde el rasgo «ser obra de arte» aumenta a medida que se asciende por la escala de los géneros.

3.1. Las culturas con una construcción paradigmática dan una única jerarquía de textos con un sucesivo incremento de la semiótica textual, de modo que en la cúspide se halla el Texto de la cultura dada con los mayores indicadores de valor y verdad. Las culturas con una construcción sintagmática dan un repertorio de diversos tipos de textos, que abarcan

diversos costados de la realidad, yuxtaponiéndose con iguales derechos en el sentido del valor. En la mayoría de las culturas humanas reales estos principios se entretrejen de manera compleja.

3.2. La tendencia al aumento de los significados propiamente textuales corresponde a los tipos de culturas con una semioticidad elevada. Sin embargo, en virtud de que en cada texto surge inevitablemente una lucha entre su significado lingüístico y su significado textual, existe también una tendencia contraria. Cuando un sistema de verdades y valores deja de ser percibido como verdadero y valioso, surge desconfianza hacia los medios de expresión que hacían percibir un mensaje dado como un texto, atestiguando su carácter fidedigno y su significatividad cultural. Los rasgos del texto se convierten, de garantía de su carácter verdadero, en un testimonio de falsedad. En estas condiciones surge una correlación secundaria —invertida—: para que el mensaje sea percibido como valioso y verdadero (es decir, como un texto), no debe tener rasgos manifiestos de texto. Sólo un no-texto *puede* en esas condiciones *desempeñar el papel de texto*. Así, la doctrina de Sócrates en los diálogos de Platón es una doctrina superior, puesto que no es una doctrina, un sistema; la doctrina de Cristo, que surge en una sociedad en la que la creación de textos religiosos está reservada para una estrecha categoría de personas de un determinado estamento y un alto grado de cultura libresca, es un texto precisamente porque parte de quien no tiene derecho a crear textos. La idea de que sólo la prosa puede ser verdadera, en la literatura rusa en el momento de la crisis del periodo «pushkiniano» y del nacimiento del «gogoliano»; la consigna del cine documental de Dziga Vértov y la tendencia de Rosellini y De Sica a renunciar a los rodajes en estudio y a los artistas profesionales: todos esos casos en que el carácter autorizado del texto se determina por su «sinceridad», su «simplicidad», su «carácter no inventado», serán ejemplos de no-textos que cumplen la función de textos.

3.2.1. Puesto que el texto se manifiesta en esos casos como no expresado, el valor del mensaje se determina por su correspondencia a la verdad en el nivel del marcaje semántico lingüístico-general y del «sentido común» general. Sin embargo, puesto que textos más verdaderos intervienen también como más autorizados, está claro que también aquí, al lado del significado lingüístico-general, estamos ante cierto significado adicional —textual.

3.3. Puesto que, como resultado del choque de dos tendencias que luchan constantemente en la cultura —a la semiotización y a la dessemiotización—, el texto y el no-texto pueden intercambiar sus puestos en lo que respecta a su función cultural, surge la posibilidad de separar del mensaje lingüístico los rasgos de la variedad de texto. El significado textual puede ser refutado por el subtextual. Así, el mensaje de Iván el Terrible a Simeón Bekbulátovich tiene todos los rasgos de una variedad de texto como es la *chelobítnaia*⁸. Empieza con unas palabras rituales y la fórmula autohumillante obligatoria «Al soberano gran príncipe Simeón Bekbulátovich, de toda Rusia, Ivánets Vasíliev, y sus hijos Ivánets y Fiódorets, ruegan⁹»¹⁰. Todos los elementos textuales llevan información sobre una humilde petición, mientras que todos los subtextuales, sobre una orden categórica. La *no correspondencia* entre la información textual y la subtextual crea sentidos adicionales. Al ocurrir esto, se destrona la autoridad del principio textual dado. Sobre análogos fundamentos están construidas las parodias literarias.

⁸ *Chelobítnaia*: en la Rusia antigua, petición escrita. La palabra está ligada por su etimología a *chelobit'e*: inclinación de reverencia en la que la frente toca el suelo. [N. del T.]

⁹ En el original ruso: *chelom b' iut*; literalmente: «golpean con la frente» (de la expresión «*bit' chelom*»: golpear con la frente el suelo en una inclinación de reverencia). [N. del T.]

¹⁰ *Poslaniia Ivana Grozonogo*, Moscú-Leningrado, 1951, pág. 195.

4.0. El sistema de significados textuales determina las funciones sociales de los textos en una cultura dada. Así pues, podemos señalar tres tipos de relaciones:

- 1) los significados subtextuales (lingüístico-generales);
- 2) los significados textuales;
- 3) las funciones de los textos en un sistema de cultura dado.

4.1. Por consiguiente, es posible describir la cultura en tres niveles diferentes: en el nivel del contenido lingüístico-general de los textos que la componen, en el nivel del contenido textual y en el nivel de las funciones de los textos.

4.2. La diferencia entre esos tres niveles puede resultar absolutamente superflua en los casos —muy numerosos— en que los significados subtextuales son atribuidos de manera unívoca e inmóvil a determinados textos, mientras que los textos son relacionados unívocamente con determinadas funciones pragmáticas. El hábito de examinar semejantes casos determinó que esos aspectos no estén separados en la mayoría de los investigadores. Sin embargo, basta entrar en contacto con los casos de divergencia de los mismos (entre los significados subtextual y textual, entre lo textual y lo funcional, etc.), para que se haga evidente la necesidad de tres enfoques totalmente independientes.

4.2.1. Examinemos el caso más elemental de divergencia: aquel en que uno de los eslabones no está expresado:

	mensaje subtextual	semántica textual	función del texto en el sistema de la cultura
1	+	+	+
2	+	—	+
3	+	+	—
4	+	—	—
5	—	+	+
6	—	+	—
7	—	—	+
8	—	—	—

«1» y «8» son casos triviales. En el primero se trata de la coincidencia y la presencia de los tres tipos de significados, y un ejemplo puede ser cualquiera de un amplio círculo de textos por ejemplo: un cuento maravilloso folclórico de hadas contado ante un auditorio en el que todavía está viva la recepción directa del folclor. En este caso está presente un determinado mensaje lingüístico que, para devenir texto, exige determinada expresión adicional, mientras que al texto le es inherente cierta función cultural, a la que sólo él da servicio. El «8» ha sido introducido para que la descripción esté completa: es el completo silencio, en el caso en que no tiene una función cultural.

«2». Éste es un caso del que ya hemos hablado más arriba: cierto mensaje puede cumplir una determinada función textual sólo si *no tiene* rasgos que en el sistema que dominó hasta entonces eran considerados obligatorios para éste. Para cumplir una función textual, el mensaje debe deshacerse de la presencia ritual de rasgos del texto antes

obligatorios. Así, en determinados momentos (por ejemplo, en la literatura rusa después de Gógol) el texto artístico, para ser percibido como arte, no debía ser poesía (texto con manifiestos rasgos de diferencia respecto del discurso no artístico), sino prosa, en la cual esta diferencia está expresada por un indicador cero. En este caso, el carácter autorizado se lo da al texto el alto valor del contenido subtextual («donde hay verdad, hay también poesía», según las palabras de Belinski). El texto de este tipo suprime por principio la necesidad de un intérprete (la renuncia a la iglesia como intermediaria entre el texto y el hombre: «confesáos los unos ante los otros»; la exigencia de leyes comprensibles sin la ayuda de legistas; la actitud negativa hacia la crítica literaria en principio —cfr. la afirmación de Chéjov de que es necesario leer sus obras: «Allí todo está escrito»). En este caso, el que el texto se aparte de las normas habituales de la semiotividad y la dessemiotización externa devienen una condición de la alta semiotividad del mismo.

«3». Un caso ligado al precedente y que lo complementa: allí donde la función del texto pueden cumplirla sólo mensajes sin expresión textual, los textos ritualizados pierden la capacidad de cumplir la función para la que están destinados; el hombre para el que dirigirse a Dios supone simplicidad y sinceridad, no puede rezar con palabras de una plegaria aprendida de memoria; para Tolstoi, Shakespeare no es arte, porque es demasiado «artístico», y así sucesivamente. Los textos con una acentuada expresión son percibidos como «insinceros» y, por consiguiente, «no verdaderos», es decir, no textos. Puede también ser un complemento a «7».

«4». El caso más masivo: un mensaje desprovisto de los rasgos supralingüísticos del texto, para la cultura no existe y no tiene una función cultural.

«5» y «7». El texto no contiene un mensaje lingüístico-general. En este nivel puede ser un texto carente de sentido, o un texto en otra lengua —incomprensible para el auditorio—, o —punto «7»— ser silencio [cfr. la idea romántica de que sólo el silencio expresa fielmente al poeta: «Y sólo el silencio habla comprensiblemente» (Zhukovski), «Silentium!» (Tiútchev), «Introducirse subrepticamente...» (Tsvetáeva). Los partidarios de Nilo Sorski creían que el mejor medio de unión con Dios es la plegaria silenciosa («mental»)].

«6». El contrario será el caso en que el mensaje subtextual incomprensible e insignificante no puede devenir texto, es decir, recibir el sentido de valor cultural.

4.2.2. Otro caso de divergencia es el desplazamiento y la sustitución mutua de los eslabones. Así, por ejemplo, se puede cumplir la función cultural de cierto texto sólo siendo otro texto. En este sistema desplazado sólo los textos bajos (por ejemplo, irónicos) pueden dar servicio a la función cultural «alta», sólo lo mundano puede cumplir una función sacra, y así sucesivamente.

5.0. La posibilidad de separar del texto la función nos conduce a la conclusión de que la descripción de la cultura como un repertorio de textos no siempre garantiza la necesaria plenitud. Así, por ejemplo, al no haber descubierto textos sacros en una cultura y haber descubierto en ella algunos textos científicos (por ejemplo, astronómicos —calendarios—) podemos concluir que en su repertorio de funciones culturales la sociedad que estudiamos no tenía la religiosa y tenía la científica. Sin embargo, un examen más detallado de la cuestión puede exigir mayor cautela: los textos científicos pueden ser utilizados por la colectividad o por cualquier parte de ella en la función de *religiosos*. Así, por ejemplo, cierto texto único, científico por su naturaleza —digamos, un nuevo medicamento de acción fuerte—, para una parte de la colectividad se presenta en calidad de texto científico, para otra, en calidad de texto religioso, y para una tercera, en calidad de texto mágico,

dando servicio a tres diferentes funciones culturales. La historia de la ciencia conoce muchos casos en que las ideas científicas, precisamente en virtud de lo poderoso de su influencia, se volvieron un freno para la ciencia, puesto que empezaron a dar servicio a una función no científica, convirtiéndose para una parte de la colectividad en religión. Al mismo tiempo, textos tales como el consejo de un médico, cuya efectividad está determinada por el grado de confianza incondicional, pierden eficacia cuando son objeto de un enfoque «científico» (basado en la comprobación crítica) por parte del paciente. Es ampliamente conocido que en determinadas condiciones la propagación de los conocimientos científicos entre la población perjudica a la medicina, al atribuirle a un texto no científico (la opinión propia del enfermo) la función de un texto científico.

6.0. Así pues, la descripción de un sistema de cultura debe construirse en tres niveles:

- 1) la descripción de los mensajes subtextuales;
- 2) la descripción de la cultura como sistema de textos;
- 3) la descripción de la cultura como repertorio de funciones a las que los textos dan servicio.

Después de semejante descripción debe seguir la determinación del tipo de correlación entre todas esas estructuras. Entonces se hará evidente, por ejemplo, que la ausencia del texto cuando está ausente la correspondiente función no puede ser igualada ni siquiera en una pequeña medida a la ausencia del texto cuando se conserva la correspondiente función.

6.1. Podemos postular la existencia, en relación con tal enfoque, de dos tipos de cultura: unas aspirarán a especializar los textos, para que a cada función cultural corresponda la especie de textos a ella inherente; otras aspirarán a borrar las diferencias entre los textos, para que los textos de un mismo tipo den servicio a todo un repertorio de funciones culturales. En el primer caso se destaca el papel del texto; en el segundo, el de la función.

La lengua hablada en la perspectiva historicocultural¹

1.0. En sus investigaciones, el historiador y el teórico de la cultura están acostumbrados a basarse en textos, es decir, en aquel tipo determinado de enunciados a los que son inherentes la condición de estar registrados y cierto significado textual general². Ya nos ha tocado señalar que los textos, sin embargo, constituyen no una *summa culturae*, sino sólo una parte de ella³. Es más: sólo la existencia de los no-textos permite distinguir sobre su fondo una *summa* de textos como cierto complejo que define una cultura dada. Así pues, desde el punto de vista lingüístico, un mismo enunciado puede «ser texto» o no serlo en dependencia del contexto cultural general y de su función en él.

1.1. De lo dicho resulta que la división en lengua [*rech*] «escrita» y «hablada» se deriva de la necesidad cultural general de dividir los enunciados en textos y no-textos. La diferencia funcional entre estas dos variedades de enunciados es tan grande, y la necesidad de diferenciarlos es tan esencial para los portadores mismos de la cultura, que surge la tendencia a servirse de diferentes lenguas [*iazykami*] para expresarlos.

1.1.1. En calidad de «diferentes lenguas» pueden intervenir dos diversas lenguas naturales (es indicativo que, cuando esto ocurre, una de ellas es percibida como poseedora de más autoridad —más culta, más antigua, santa, rica, etc. —; la igualdad axiológica de las lenguas para los portadores mismos de la cultura está excluida en este caso). Sin embargo, es posible la escisión funcional de una lengua con una tendencia al posterior surgimiento de dialectos y hasta de lenguas independientes. Que en la base de esta diferenciación se halla la tendencia a utilizar diferentes lenguas, se hace evidente en el ejemplo de los casos en que para uno de esos tipos de comunicación se reserva un lenguaje verbal, y para el otro, un lenguaje gestual. La posibilidad de que sean declarados tabú en un caso los medios de trato

¹ «Ustnaia rech" v istoriko-kul'turnoi perspektive», *Uchionnye zapiski Tartusskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1978, vyp. 422, págs. 113-121. Reproducido en I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, t. 1, Aleksandra, Tallin, 1992, págs. 184-190.

² Véanse *Strukturno-tipologicheskie issledovaniia*, Moscú, 1962, págs. 144-154, e I. M. Lotman, *Stat'i po úpologuii kul'tuty*, Tartu, 1970, págs. 66-77.

³ I. M. Lotman, «Beseda A. A. Ivanova i N. G. Chemishevskogo: K voprosu o spetsifike raboty nad istoriko-literaturnymi istochnikami», *Voprosy literatury*, 1966, núm. 1.

que están autorizados en el otro, hace suponer que el surgimiento de la escritura está ligado no sólo a la necesidad de fijar el mensaje en la memoria colectiva («anoto lo dicho, para que se conserve»), sino también a la prohibición de transmitir con los medios habituales un mensaje dado («dibujo ↔ anoto, porque está prohibido hablar sobre eso»).

1.2. Una de las diferencias esenciales entre los dos tipos de mensajes es que el destinatario de los no-textos siempre se encuentra presente y posee el mismo grado de realidad y carácter concreto que el remitente del mensaje. Por regla general, están situados en cierto tiempo y espacio comunes, si no les damos a estos conceptos un significado demasiado riguroso. Entre el destinatario y el destinador del texto deben existir algunas diferencias cualitativas.

1.2.1. Un rasgo de la conversión del no-texto en texto (además del cambio del modo de registro, el aumento del grado de registro y de otros rasgos sobre los que se ha hablado en la literatura precedente) es, entre otros, el cambio de naturaleza del destinatario: cuando una decisión concreta de un tribunal, ligada a una causa complicada cualquiera, es incluida en los anales judiciales como un precedente, deviene ley, es decir, adquiere el carácter de una apelación no a personas concretas —los participantes del proceso dado—, sino a cierto lector potencial. Lo que atestigua que, de documento de una correspondencia privada, una carta dada pasó a ser un texto publicístico, y de que, de parte de la poesía de álbum familiar, un poema se convirtió en literatura, es a menudo la diferencia entre la designación del destinatario en el texto (la apelación a E. K. Pánova en *Cartas filosóficas* de Chaadáev, los títulos del poema lírico con una indicación directa del destinatario) y la destinación real. Cuando el poeta imprime en una revista un poema de amor, el destinatario indicado en el texto es sustituido por otro: por uno abstracto y universal (del tipo de «cada lector»).

1.3. Otra particularidad de los textos en comparación con los no-textos es que gozan de elevada autoridad. Los textos son considerados por los propios portadores de la cultura como mensajes absolutamente verdaderos, mientras que los no-textos pueden ser, en igual medida, tanto verdaderos, como falsos.

1.3.1. El concepto de goce de autoridad está ligado también a la naturaleza especial del destinatario de los textos. Si en el trato no-textual, tanto el remitente de la información como su receptor tienden a conocerse personalmente, lo que le da a su intercambio de mensajes un carácter íntimo y, como veremos, influye decisivamente en toda la naturaleza del acto comunicativo, en el caso del intercambio de textos ambas contrapartes adquieren un carácter abstracto. Sin embargo, entre ellas se observa una diferencia esencial en el grado de autoridad de que gozan: el receptor la posee en el grado mínimo y puede ser caracterizado como «cada cual», mientras que el remitente está dotado de autoridad en el más alto grado. En el caso límite, esta unión de abstracción con una unicidad que permite emplear con referencia a él un nombre propio, y con el goce de la más alta autoridad, hace ver en él a una Persona Especial. Así pues, si un modelo límite del trato no-textual será la comunicación entre dos comunicantes que se conocen personal e íntimamente, que se designan uno al otro con nombres propios y poseen una desarrollada memoria común, la forma consumada del trato textual es la apelación de Dios (unicidad abstracta) a cada cual (pluralidad abstracta), la apelación del que goza en grado máximo de autoridad al que carece en grado máximo de autoridad.

1.3.2. Una consecuencia de lo dicho es la tendencia del trato no-textual a la efimeridad —no se fija en la memoria colectiva— y, por el contrario, del trato textual a la inclusión en la memoria común de una cultura dada.

2.0. Siendo lenguas diferentes o, por lo menos, tendiendo a una diferenciación lingüística extrema, los sistemas de expresión de los textos y los no-textos en el marco de una u otra cultura se perciben a sí mismos como *una única lengua*. Esto se expresa en la aspiración a describirlos con los medios de una única gramática, creando para ellos cierta estructura metalingüística única.

2.1. Sobre la base de la percepción de esos sistemas como únicos surge una constante influencia recíproca. En diferentes etapas de la cultura (o en diferentes culturas) tal o cual estructura es percibida como la imagen ideal de la lengua en general y, por consiguiente, la norma para otra estructura, que es percibida como «incorrecta». Sin embargo, puesto que para la realización de todo el complejo de las funciones culturales se necesitan precisamente *dos* sistemas, no se logra erradicar esa «incorrección». Surge la idea de que en el marco de la lengua existen un sistema «correcto» y un sistema «incorrecto». Al mismo tiempo, el «incorrecto» es admitido en determinadas esferas de empleo, aunque se hacen esfuerzos ininterrumpidos (y siempre inútiles) para erradicarlo. En cambio, el sistema «correcto» es considerado universal, aunque en realidad se emplea también en una determinada esfera de las comunicaciones. Es más: aunque los portadores mismos de la lengua consideran universal e igual a la lengua el sistema «correcto», en la práctica éste, por regla general, es considerablemente más estrecho que el dominio de aplicación del sistema «incorrecto»⁴.

2.2. La obligatoriedad de la existencia de los sistemas lingüísticos «correcto» e «incorrecto» nos convence de que en el nivel del funcionamiento real cada lengua desarrollada⁵ es dos lenguas. La unidad surge en un metanivel como fruto de la autodescripción lingüística.

3.0. Los textos son lo que se introduce en la memoria colectiva de la cultura, lo que ha de ser conservado. Esto conduce a que la lengua de los textos siempre dependa de la naturaleza del dispositivo que conserva en la memoria. En la sociedad anterior a la escritura la lengua de los textos exigía limitaciones adicionales de tipo mnemotécnico, evidentemente, acercándose a la estructura de la poesía, los proverbios, los aforismos. El surgimiento de la escritura condujo a que la lengua de los textos se identificara con la lengua escrita, y la de los no-textos, con la hablada.

3.1. La lengua escrita y la hablada están estructuradas de maneras esencialmente diferentes.

3.1.1. La lengua hablada es un discurso dirigido al interlocutor, que no sólo se encuentra presente, sino que también es conocido personalmente. Esto condiciona la presencia, en ambos participantes de la comunicación, de cierta memoria común, más rica y detallada que la memoria común abstracta que es inherente a toda la colectividad. La lengua escrita, en cambio, está orientada a esta última memoria. En el mensaje escrito se incluye lo que es desconocido de cualquier hablante en la lengua dada, y en el hablado, lo que es desconocido de un hablante dado. Por eso la lengua escrita es considerablemente más detallada. La lengua hablada omite lo que es conocido del interlocutor. Y lo que es

⁴ Véanse B. A. Uspenski, «K voprosu o semanticheskom vzairnootnosheniii sistemno protivopostavlennyj tserkovnoslavianskij i russkij form v istorii russkogo iazyka», *Wiener slawistisches Jahrbuch*, 1976, t. 22, págs. 92-100; del mismo autor, *Pervaja russkaia grammatika na rodnom iazyke*, Moscú, 1975, págs. 53-56 y otras. (Aprovecho la ocasión para expresar mi sincero agradecimiento a B. A. Uspenski por sus valiosos señalamientos.)

⁵ Podríamos decir «que da servicio a una cultura desarrollada», pero todas las culturas que conocemos se presentan desde este punto de vista como «desarrolladas». Prácticamente nadie se ha encontrado culturas a las que dé servicio una sola lengua, y teóricamente, por lo visto, son imposibles. Existen sólo en ciertos modelos de cultura simplificados y no funcionantes.

conocido del interlocutor, lo establece el hablante sobre la base de la apelación al mundo extratextual: a la persona del destinatario. Sobre la base de tal análisis él saca una conclusión sobre el grado de parecido de su experiencia a la experiencia del interlocutor y, por consiguiente, sobre el volumen de la memoria común de ambos. Puesto que el número de grados en la jerarquía de la ampliación de la memoria común es ilimitado, la lengua hablada da una gama extraordinariamente variada de omisiones y elipsis. Entretanto, la lengua escrita es estable, puesto que está orientada a un volumen de memoria abstracto y relativamente estable para una lengua dada y una época cultural dada. Así pues, las lenguas escrita y hablada se diferencian no sólo por el contenido de los mensajes, sino también por la diferente utilización de idénticos recursos de lenguaje. El caso límite de la lengua hablada será, desde este punto de vista, el discurso interior: el dirigirse a sí mismo crea una plena identidad de la memoria del destinatario y del destinador y la máxima elipticidad del texto. El caso límite de la lengua escrita es el documento oficial.

3.1.2. Sin embargo, la diferencia entre las lenguas escrita y hablada está no sólo en la diferente utilización de idénticos recursos lingüísticos, sino también en la tendencia a recursos comunicativos diferentes en principio. La lengua hablada se inserta orgánicamente en el sincretismo de la conducta como tal: la mímica, el gesto, la apariencia, hasta la ropa y el tipo de rostro, todo lo que se descifra con ayuda de diferentes tipos de semiótica visual y cinética, constituye parte de ella. Mientras que la lengua escrita es discreta y lineal, la hablada tiende al carácter no discreto y la estructura de *continuum*. Se aleja de las construcciones lógicas, acercándose a las icónicas y mitológicas.

Los diversos tipos de signos —verbales, representativo-gestuales y mímicos, representativo-sonoros, etc. — entran en la lengua hablada tanto en calidad de elementos de diversas lenguas, como en calidad de constituyentes de una única lengua. Desde este punto de vista, a lo que más se parece la organización de la lengua hablada es al sistema sónico de la película cinematográfica. La lengua escrita es el resultado de la traducción de este sistema de muchos planos a la estructura del texto puramente verbal. Podemos tratarla como una descripción verbal de los elementos, tanto verbales como no verbales, de la lengua hablada. Así pues, con respecto a la lengua hablada en las culturas orientadas a la palabra, la lengua escrita cumple una función metalingüística. Además, podemos formular la suposición de que la orientación unilateral a la palabra precedió a la orientación unilateral a la escritura y fue tipológicamente un viraje cultural semejante a este último. La creación de textos orales puramente verbales fue semejante, tipológicamente, a la creación de textos escritos puramente verbales. Tanto unos como otros tenían un carácter artificial, daban servicio a la estrecha esfera del trato oficial, se distinguían por el alto prestigio de que gozaban y por estar aislados del mundo de las comunicaciones extratextuales. Una reforma aún más temprana de ese mismo tipo fue la segregación de los textos con gesto ritualizado y la contraposición de los mismos a una gesticulación extratextual que se realiza con más diversidad.

Así pues, podemos concluir que la forma escrita de la lengua es el resultado de una serie de esfuerzos artificiales y orientados con precisión para la creación de una lengua especialmente ordenada, llamada a desempeñar en el sistema general de la cultura un papel metalingüístico. Precisamente para ese papel esta última es cómoda. En cambio, como medio de comunicación directa entre dos comunicantes dados de manera directa, es voluminosa, incómoda y extraordinariamente no económica.

3.2. Al cumplir un papel metalingüístico, uno u otro sistema comunicativo comienza a ocupar en la conciencia de la colectividad un lugar especial: se le atribuyen rasgos de

modelo universal y las restantes esferas de la cultura comienzan a transformarse a su imagen y semejanza. Los mismos aspectos de éstas que con dificultad se dejan transformar o no se dejan del todo, son declarados insignificantes o del todo inexistentes. Precisamente una transformación así en la conciencia cultural de la época de la escritura es la que experimenta la lengua hablada: se la empieza a percibir como una variante deteriorada de la escrita y a entenderla a través del prisma de esta última.

4.0. La lengua hablada y la escrita se hallan en una constante influencia mutua, que en diversas épocas culturales se manifiesta como una tendencia a asemejar las leyes de la lengua hablada a las de la escrita, o, a la inversa, las leyes de la lengua escrita a las de la hablada. En cada uno de estos casos nos topamos con una traducción de una lengua a otra: en unos tenemos ante nosotros tentativas de introducir en el texto escrito el gesto y la pose, la concretización de la persona del que escribe⁶; en otros, el paso de un polisistema a un monosistema.

4.1. Para convencerse de que la idea de la lengua hablada como una simple variante reducida de la escrita es injustificada, conviene examinar una cuestión particular.

Según una extendida idea, las construcciones sintácticas de subordinación compleja son formas típicamente escritas. A ellas se opondrían las construcciones coordinadas coloquiales. La historia de la sintaxis escrita es dibujada habitualmente en los siguientes contornos más generales: al principio la escritura registra las estructuras coloquiales —éste es el periodo de la tiranía de las construcciones coordinadas—, y después se elaboran estructuras propiamente escritas más complejas. Para comprobar en qué medida esta idea es justa, examinemos qué eran los más arcaicos textos escritos, hablando convencionalmente: los «de tiempos inmemoriales».

En los textos del Medioevo ruso, en virtud de su común carácter arcaico, se descubre fácilmente una de las regularidades del pensamiento mitológico. Todos los fenómenos del mundo se reparten en unos cuantos acontecimientos originarios, que constituyen «pilares», los cuales, habiendo ocurrido una sola vez, ya no pueden desaparecer, puesto que entran en la construcción del mundo. Estas «primeras acciones» y sus realizadores desempeñan un papel especial en la estructura del mundo y se hallan en ella eternamente, sin desaparecer, ora hundiéndose en las profundidades del mundo, ora renovándose en actos análogos de personas de las siguientes generaciones. Pero los actos de los descendientes son efímeros⁷. Tienen existencia sólo en la medida en que repiten los «primeros actos». Tal idea no sólo hallaba una profunda analogía en la antinomia de la lengua escrita y la hablada, sino que también suponía directamente la presencia de tal oposición en la conciencia cultural. Era como si el «primer» acto realizado se inscribiera en cierto Libro del Mundo (la imagen del Libro del Mundo adquiere en este estadio de la mitopoyesis una importancia extraordinaria). Como para el texto escrito, tampoco para los «primeros acontecimientos» es significativo el concepto de tiempo pasado — presente — futuro. Un principio organizador fundamental es el rasgo de la existencia: los textos se dividen en existentes, ya registrados, y no existentes, todavía no introducidos en el Libro. Sin embargo, en la lectura, al pasar del texto anotado al pronunciado, el mensaje recibe el rasgo del tiempo: los textos

⁶ Cfr. la declaración de Rivarol: «En el estilo de Rousseau habían gestos y exclamaciones. Él no escribía: él siempre estaba en la tribuna» (*Oeuvres complètes de Rivarol*, París, 1808, t. 5, pág. 332). Esta declaración le gustaba a Viazemski; véase I. M. Lotman, «Pushkin i Rivarol», *Trudy po rus. i slav. filologii*, Tartu, 1960, t. 3, pág. 313 (*Uchen. zap. Tart. gos. un-ta*, vyp. 98).

⁷ Véase I. M. Lotman, «Zvoniazchi v prad" dnuuu slavu», *Trudy po rus. i slav. filologii*, Tartu, 1977, t. 28 (*Uchen. zap. Tart. gos. un-ta*, vyp. 414).

ya leídos, los que se leen en el presente y los que serán leídos. De manera análoga, los «primeros actos» pueden existir o todavía no existir, pero, repetidos en los siguientes actos de los hombres (Sviatopolk «renovó» el pecado de Caín cuando mató a su hermano, los héroes predilectos del autor de *El cantar de las huestes de Ígor* vencen a los enemigos «proclamando en la gloria de los bisabuelos», es decir, renovando la gloria de los bisabuelos: los «abuelos» y «bisabuelos» en *El cantar...* son una categoría mitológica que se relaciona con «los primeros tiempos»), pasan al plano temporal. Así pues, se forman las dos capas del orden mundial: la mitológica, semejante al texto escrito (la idea de que ella precede a la capa histórica es resultado de la posterior reinterpretación desde las posiciones del pensamiento diacrónico; en cambio, desde el punto de vista interno de la conciencia mitológica, esa primera capa está situada no en el tiempo precedente, sino fuera del tiempo, el cual comenzó ya después del establecimiento de ella, y es no la precedente, sino la primaria —esta relación puede ser comparada a la relación de la lengua con el habla en el sistema saussureano—); y la histórica, que es como si fuera su lectura oral.

4.1.1. Un reflejo de tal dualidad de estratos del mundo arcaico es también el surgimiento de dos tipos de mensajes: unos conciernen a los fundamentos del orden del mundo y se registran en los textos, otros conciernen a toda la variedad de acontecimientos y actos efímeros y permanecen en la esfera del trato oral.

El examen de los textos arcaicos nos convence de su tendencia a las formas de los enunciados postulantes, constatantes. Dominan las oraciones simples, que se unen unas a otras con arreglo al principio acumulativo como oraciones de iguales derechos, con ayuda de conjunciones coordinantes. En calidad de ejemplos aduciremos los siguientes textos: «En el principio creó Dios el cielo y la tierra. Pero la tierra no era visible y estaba desordenada; y las tinieblas estaban sobre el abismo; y el Espíritu de Dios se movía sobre las aguas. Y dijo Dios: Que haya luz: y hubo luz. Y vio Dios que la luz era buena; y apartó Dios la luz de las tinieblas» (Génesis 1:5).

El unicornio es una bestia, padre de todas las bestias.
¿Por qué el unicornio es el padre de todas las bestias?
El unicornio es el padre de todas las bestias porque
Anda bajo la tierra,
No lo detienen las montañas de piedra,
Ni los ríos rápidos;
Cuando sale de la tierra húmeda,
Busca al adversario,
¡A aquel feroz león!
Se encontraron él y el león en un campo abierto,
Y comenzaron las bestias a pelear:
Quieren ser zares,
Engrandecerse por sobre todas las bestias,
Y pelean por su engrandecimiento⁸.

Es ingenuo pensar que la conciencia humana no distinguía las causas y los efectos y todo el sistema de correlaciones lógicas expresadas mediante las construcciones subordinativas, sólo sobre la base de que éstos no se reflejaban en los textos escritos. La no distinción de estas categorías haría imposible la orientación práctica del hombre en el

⁸ *Drevnie rossiiskie stivotvoreniia, sobrannye Kirsheiu Danilovym*, Moscú-Leningrado, 1958, pág.274.

mundo cotidiano que lo rodea. Más natural es suponer que esas relaciones no se reflejaban en los textos porque los textos escritos, por su naturaleza, no debían reflejarlas.

La esfera de las construcciones subordinativas (más exactamente, de las relaciones lógicas que se hallan tras ellas) era la lengua hablada. Ciertamente es, con la mayor probabilidad, que la función que en los mensajes a que estamos acostumbrados desempeñan las conjunciones subordinantes, era cumplida en ese caso por los gestos y la mímica, la entonación enfática. En la siguiente etapa del movimiento cultural, cuando los actos humanos, los excesos de la contemporaneidad, empezaron a parecer dignos de ser introducidos en la memoria colectiva y la historia se hizo contenido de los textos, surgió la necesidad de registrar por escrito el relato oral. Aquí se puso de manifiesto la necesidad de hallar en la lengua escrita los elementos correspondientes para la expresión gestual de los vínculos. Así surgieron construcciones subordinativas relativamente tardías: son el resultado de la representación de la lengua hablada de múltiples canales en la escrita de un solo canal.

5.0. Las interrelaciones entre la lengua oral y la escrita se complican tan pronto pasamos a la esfera del arte. Aquí se podrían distinguir dos etapas esenciales: 1) la dominación de la cultura verbal gráfica, en cuyos marcos la lengua coloquial es recreada con los medios de la escrita; aquí domina la literatura artística; 2) la dominación de las artes que surgen sobre la base de la técnica, que da la posibilidad de registrar la lengua hablada como tal en toda su realidad de múltiples canales (el cine). Surge la posibilidad de crear una cultura sobre una base esencialmente distinta. Pero esa cuestión ya se sale del marco del presente artículo.

El origen del *sujet* a una luz tipológica¹

La cuestión del origen del *sujet* puede plantearse como un problema histórico y como un problema tipológico. El primer aspecto ha sido examinado muchas veces, y en esto disponemos de cierto número de ideas fundamentales que han obtenido reconocimiento, y también de una serie de hipótesis del todo probables. Respecto a la segunda cuestión, el asunto se presenta, lamentablemente, mucho más complejo.

El origen del *sujet* es una cuestión que en modo alguno concierne solamente al arte, aunque precisamente los textos con *sujet* en el arte son uno de los fenómenos de la civilización humana que más requieren una explicación. Probablemente, para un observador externo con respecto a todas las culturas terrestres, lo que representaría la mayor dificultad sería la dilucidación del sentido de la existencia de una enorme cantidad de textos que narran acontecimientos que a ciencia cierta no tuvieron lugar. El número de las obras de este género se halla en evidente contradicción con cualquier función social necesaria que podamos atribuirles. Aquí la cautela investigativa sugiere que es más razonable dudar, no de la necesidad de los textos artísticos con *sujet*, sino de nuestra habilidad para definirla.

*

En lo que respecta a la situación tipológicamente inicial podemos suponer dos tipos esencialmente opuestos de textos.

En el centro del macizo cultural se dispone el dispositivo textual mitogenerador. Una particularidad fundamental de los textos creados por él es su subordinación al movimiento temporal cíclico². Los textos así creados no son, en nuestro sentido, textos con *sujet* y, en general, sólo con gran dificultad pueden ser descritos mediante las categorías a las que estamos acostumbrados. Su primera particularidad es la ausencia de las categorías de principio y fin: el texto es concebido como un dispositivo que se repite

¹ «Proisjzhdenie siuzheta v tipologicheskom osveshchenii», *Stat'i po tipologii kul'tury*, Tartu, 1973. Reproducido en I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, t. I, Tallin, Aleksandra, 1992, págs. 224-242. [N. del T.]

² C. Lévi-Strauss, *Mythologiques. III: L'origine des manières de table*, Plon, 1968, páginas 102-106.

ininterrumpidamente, sincronizado con los procesos cíclicos de la naturaleza: con el cambio de las estaciones del año, de las partes del día, de los fenómenos del calendario estelar. La vida humana era considerada no como un segmento lineal, encerrado entre el nacimiento y la muerte, sino como un ciclo que se repite incesantemente (cfr.: «Morirás — comenzarás de nuevo desde el principio» en el poema de A. Blok). En este caso el cuento puede empezar desde un punto cualquiera, el cual desempeña el papel de principio para el relato dado, que es una manifestación particular del texto sin principio y sin fin. Tal narración no tiene, en absoluto, el objetivo de comunicarles a tales o cuales oyentes algo desconocido para ellos, sino que es un mecanismo que garantiza el carácter ininterrumpido del curso de los procesos cíclicos en la naturaleza misma. Por eso la elección de tal o cual episodio de *sujet* del Texto como principio y contenido de la narración de hoy no pertenece al que narra: constituye una parte del ritual cronológicamente fijado y condicionado por el curso de los ciclos naturales.

Otra particularidad ligada a la ciclicidad es la tendencia a identificar de manera absoluta diferentes personajes. El mundo cíclico de los textos mitológicos forma un dispositivo de muchos estratos con rasgos de organización tipológica que se manifiestan claramente. Esto significa que ciclos tales como los días, el año, la cadena cíclica de las muertes y nacimientos del hombre o de un dios, son considerados como homeomorfos entre sí. Por eso, aunque la noche, el invierno, la muerte, no se parecen uno al otro desde ciertos puntos de vista, su acercamiento no es una metáfora, como percibe esto la conciencia actual. Son una misma cosa (más exactamente, transformaciones de una misma cosa). Los personajes y objetos que son mencionados en diversos niveles del dispositivo mitológico cíclico son diferentes nombres propios de uno solo. El texto mitológico, en virtud de su extraordinaria capacidad de sufrir transformaciones topológicas, declara con sorprendente audacia que son una misma esencia cuyo acercamiento representaría para nosotros considerables dificultades.

El mundo topológico del mito no es discreto. Como trataremos de mostrar, el carácter discreto surge aquí a cuenta de la traducción no plenamente coincidente a los metalenguajes discretos de tipo no mitológico.

Este dispositivo textopoyético central cumple una importantísima función: construye el cuadro del mundo, establece la unidad entre sus esferas alejadas, realizando en esencia una serie de funciones de la ciencia en las formaciones culturales precientíficas. El estar orientados al establecimiento de iso- y homeomorfismos y la reducción del variado abigarramiento del mundo a imágenes invariantes permitieron a los textos de este género no sólo ocupar desde el punto de vista funcional el lugar de la ciencia, sino también estimular una serie de logros culturales de tipo puramente científico —por ejemplo, en el dominio de la astronomía y los calendarios. El parentesco funcional de esos sistemas puede ser examinado de manera patente al estudiar las fuentes de la ciencia antigua griega.

Los textos generados por el dispositivo textopoyético central desempeñaron un papel clasificatorio, estratificante y ordenador. Redujeron a la norma y la organización el mundo de excesos y anomalías que rodeaba al hombre. Aunque al ser reformulados con nuestro lenguaje esos textos adquieren el aspecto de textos con *sujet*, por sí mismos no eran tales. Trataban no de fenómenos ocurridos una sola vez y regulares, sino de acontecimientos extratemporales, infinitamente reproducibles y, en este sentido, inmóviles. Aunque se narraban la muerte y el despedazamiento del cuerpo de un dios y su posterior resurrección, no tenemos ante nosotros un relato con *sujet* en nuestro sentido, puesto que esos acontecimientos se conciben como sucesos inherentes a cierta posición del ciclo, que se

repiten desde tiempos inmemoriales. El carácter regular de la repetición los vuelve no un exceso, un caso, sino una ley, inmanentemente inherente al mundo.

El dispositivo textopoyético cíclico central no podía ser el único desde el punto de vista tipológico. En calidad de mecanismo-contraparte necesitaba de un dispositivo textopoyético organizado en correspondencia con el movimiento temporal lineal y que fijara no las regularidades, sino las anomalías. Esos fueron los cuentos orales sobre «sucesos», «novedades», diversos excesos felices e infelices. Si allí se registraba el principio, aquí el caso. Si históricamente del primer mecanismo se desarrollaron textos legisladores y normadores de carácter tanto sacro como científico, del segundo lo hicieron textos históricos, crónicas y anales.

El registro de acontecimientos ocurridos una sola vez y casuales, crímenes, desastres — de todo lo que se consideraba como violación de cierto orden existente desde tiempos inmemoriales—, era el germen histórico del relato con *sujet*. No por casualidad la base elemental de los géneros narrativos se llama «*novella*», es decir, «novedad», y —lo que se ha señalado más de una vez— tiene una base anecdótica.

De paso debemos señalar la naturaleza pragmática esencialmente diferente de esos tipos de textos opuestos desde tiempos inmemoriales. En el mundo de los textos mitológicos, en virtud de las leyes espaciales y topológicas de su construcción, ante todo se destacan las leyes estructurales del homeomorfismo. Entre las disposiciones de los cuerpos celestes y las partes del cuerpo del hombre, entre la estructura del año y la estructura de la edad, y así sucesivamente, se establecen relaciones de equivalencia. Esto conduce a la creación de una situación semiótica elemental: todo mensaje debe ser interpretado, recibir una traducción al ser transformado en signos de otro nivel. Puesto que el microcosmos del mundo interior del hombre y el macrocosmos del universo que lo rodea son identificados, todo relato sobre acontecimientos externos puede ser percibido como poseedor de una relación personal íntima con cualquier persona del auditorio. El mito siempre habla de mí. La «novedad», la anécdota, narran sobre otro. Lo primero organiza el mundo del oyente, lo segundo añade detalles interesantes a su conocimiento de ese mundo.

*

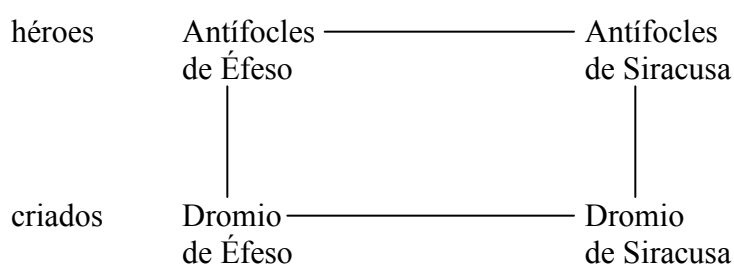
El actual texto con *sujet* es el fruto de la interacción e interferencia de esos dos tipos de textos que desde el punto de vista tipológico existen desde tiempos inmemoriales. Sin embargo, el proceso de su interacción, ya por el hecho de que en el espacio histórico real se extendió durante un enorme intervalo de tiempo, no podía ser simple y unívoco.

La destrucción del mecanismo temporal cíclico de los textos (o, por lo menos, el brusco estrechamiento de la esfera de su funcionamiento) condujo a la traducción masiva de textos mitológicos al lenguaje de los sistemas lineales discretos (entre tales traducciones debemos incluir también las reformulaciones verbales de los mitos-rituales y los mitos-misterios) y a la creación de los pseudomitos con carácter de *novelle* que nos vienen a la memoria en primer término cuando se menciona la mitología.

El primer y más perceptible resultado de tal traducción fue la pérdida del isomorfismo entre los niveles del texto, de resultas de lo cual los personajes de diferentes estratos dejaron de ser percibidos como diversos nombres de una misma persona y se desintegraron en un gran número de figuras. Surgió la multiplicidad de héroes de los textos, en principio imposible en los textos de tipo auténticamente mitológico. Puesto que el paso de la construcción cíclica a la lineal estuvo ligado a una reestructuración tan profunda del texto,

en comparación con la cual las variaciones de todo género que tuvieron lugar en el curso de la evolución histórica de la literatura con *sujet* dejan de parecer fundamentales, se vuelve ya no tan esencial qué utilizamos para la reconstrucción de la protobase mitológica del texto: reformulaciones antiguas de un mito o novelas del siglo XIX. A veces textos posteriores dan incluso una base más cómoda para reconstrucciones de tal género.

El más evidente resultado del despliegue lineal de los textos cíclicos es la aparición de personajes-dobles. Desde Menandro, el drama alejandrino, Plauto, hasta Cervantes, Shakespeare y —pasando por Dostoievski— las novelas del siglo XX (cfr. el sistema de personajes-dobles en *La vida de Klim Samguín*) se extiende la tendencia a dotar al héroe de un compañero de viaje-sosia, y a veces, de todo un haz-paradigma de compañeros de viaje. En una de las comedias de Shakespeare estamos ante un cuadrado: dos héroes gemelos cuyos siervos también son gemelos (*La comedia de las equivocaciones*).



Es evidente que aquí estamos ante un caso en que los cuatro personajes en el texto lineal, al sufrir éste una traducción inversa al sistema cíclico, deben «ovillarse» formando una sola persona: la identificación de los gemelos, por una parte, y de la pareja del doble cómico y el «noble», por otra, conduce naturalmente a eso. La aparición de personajes-dobles —resultado del desmembramiento de un haz de nombres equivalentes entre sí— devino ulteriormente un lenguaje de *sujet* que podía interpretarse de manera muy diferente en diversos modelos ideartísticos —desde el material para la creación de la trama³ hasta las combinaciones contrastantes de los caracteres o la modelización de la complejidad interior de la persona humana en las obras de Dostoievski.

En calidad de ejemplo de la influencia formadora de trama de ese proceso nos remitiremos a la comedia de Shakespeare, *Como gustéis*.

Los personajes de la comedia se desintegran en parejas claramente equivalentes que, al sufrir una traducción inversa (convencional) al tiempo cíclico, se ovillan uno en el otro, formando en resumidas cuentas una sola persona. Encabezan la lista dos personajes: los duques hermanos, uno de los cuales vive «en el bosque», mientras que el otro gobierna, habiéndose apoderado de las posesiones del primero. Los personajes que se hallan «en la corte» y «en el bosque» se relacionan uno con otro según el principio de la distribución complementaria: el traslado de uno de ellos del bosque a la corte provoca el inmediato traslado inverso del otro. Por lo visto, no pueden encontrarse al mismo tiempo en un mismo entorno. Y puesto que el traslado «al bosque» y el regreso es una habitual fórmula

³ Véase O. M. Freidenberg, «Proisjozhdenie literaturnoi intrigui», *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, 1973, t. 6 (*Uchen. zap. Tart gos. un-ta*, vyp. 308).

mitológica (y, después, del cuento maravilloso folclórico) del morir y la resurrección, es evidente que en el espacio mitológico esos dobles constituirán una única imagen.

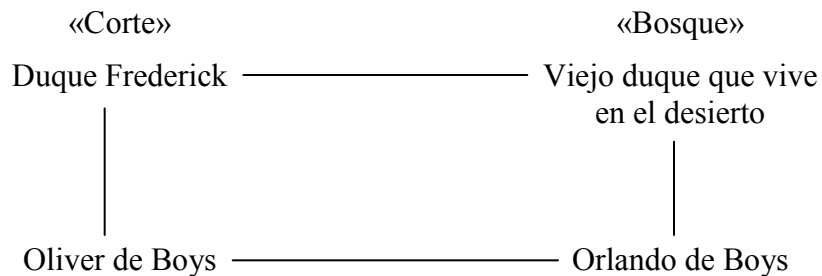
Pero la oposición de los dos duques hermanos es doblada en otro nivel por la antítesis de Oliver y Orlando —los hijos mayor y menor de Roland de Boys. Al igual que el duque gobernante, Oliver resulta un usurpador de la herencia del hermano y destierra a este último al bosque (el paralelo entre el duque Frederick y Oliver se efectúa en el texto de la comedia de manera muy clara). El que la línea que separa la «corte» del «bosque» sea un límite tras el cual empieza el renacimiento mitológico, se deriva de que ambos malhechores, después de pasar el límite, se transforman instantáneamente en héroes de la virtud:

...el duque Frederick, oyendo cada vez más a menudo
 Que en ese bosque confluye toda la valentía,
 Reunió una gran hueste y él mismo
 La condujo como adalid, con la intención de capturar
 Allí a su hermano y pasarlo por la espada.
 Así llegó ya hasta el lindero del bosque,
 Pero encontró allí un santo ermitaño.
 Después de conversar con él, renunció
 A sus propósitos, y también al mundo.
 Al hermano desterrado le devuelve
 El trono...⁴.

El mismo cambio se produce con Oliver:

Sí, fui yo, pero yo no soy aquél; no me da vergüenza
 Reconocer quién era yo, desde el momento
 En que conocí la dulzura del arrepentimiento⁵.

Así pues, se obtiene un cuadrado en el cual los personajes dispuestos en una horizontal son un mismo héroe en diversos momentos de su movimiento de *sujet* (cuando se despliega el *sujet* en la escala lineal), y los dispuestos en una vertical, diversas proyecciones de un mismo personaje.

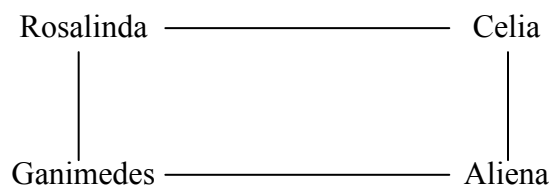


⁴ W. Shakespeare, *Poln. sobr. soch.*, en 8 tomos, Moscú, t. 5, pág. 110 (trad. al ruso de T. Shchepkina-Kupemik).

⁵ *Ibidem*, pág. 92.

El paralelismo de las imágenes no se limita a eso: los personajes femeninos son evidentemente hipóstasis de los héroes básicos: son las hijas de los dos duques: Rosalinda y Celia, las cuales, al efectuarse una transformación cíclica inversa del *sujet*, evidentemente, entrarán en una única imagen central en calidad de nombres-hipóstasis de ella. La división básica del *sujet* en este nivel sufre una transformación esencial: ambas muchachas se alejan «en el bosque» (una es desterrada; la otra, voluntariamente), pero, cuando esto ocurre, sufren conversiones: cambian de ropa (Rosalinda cambia también de sexo, vistiéndose de muchacho) y cambian de nombre —un detalle típico de la reencarnación mitológica.

El nuevo sistema de equivalencias empieza por el anudamiento de



una trama amorosa: ante nosotros se halla un claro sistema de paralelismos, al tiempo que la doble naturaleza de Ganimedes —muchacho-muchacha (lo que es subrayado precisamente por su nombre ambiguo)— crea la base para nuevas identificaciones mitológicas, perceptibles en el nivel del texto shakespeariano como enredo cómico.

Orlando	Rosalinda
Oliver	Celia
Ganimedes	Plioebe
Silvio	Plioebe
Touchstone	Audrey
William	Audrey

Todas estas parejas de personajes repiten claramente una misma situación y el mismo tipo de relaciones en diferentes niveles, doblándose el uno al otro. Hasta al bufón le ha sido dado un doble en la forma de un personaje aún más bajo: el tonto de la aldea. «Oliver — Celia» es un duplicado rebajado de «Orlando — Rosalinda» (en el esquema invariante los primeros se reducirán a Frederick, y los segundos a su hermano desterrado), el cuadrado «Ganimedes — Phoebe — Phoebe — Silvio» es una variante rebajada de todos ellos, y el cuadrado «Touchstone — Audrey — Audrey — William» es lo mismo con respecto al segundo. En suma, *todos* los personajes algo importantes de la comedia se reducen a una única imagen en el espacio cíclico.

Sólo queda por mencionar todavía un personaje que se opone a todos los personajes de la comedia: Jacques el Melancólico. El es el único excluido de la trama y no regresa del bosque junto con el viejo duque, sino que se queda en ese mismo espacio, ahora ya junto al desterrado voluntario Frederick. En cambio, posee el carácter más claramente manifiesto: es un crítico constante de ese mundo humano que se halla fuera de los límites del bosque. Puesto que la «corte» y el «bosque» forman un espacio asimétrico del tipo «mundo terrenal — mundo de ultratumba» (en el mito), «mundo real — mundo ideal de cuento maravilloso»

(en Shakespeare), el personaje del tipo de Jacques es necesario para darle al espacio artístico una orientación. Él no se funde con un personaje móvil respecto al espacio de *sujet*, sino que es una categoría espacial personificada, una *relación* encarnada de un mundo con otro. No por casualidad él es el único personaje que no se traslada a través de la frontera entre los mundos «corte» y «bosque».

*

Puede pensarse que los personajes-dobles no son sino el producto más elemental y evidente de la reformulación lineal del héroe del texto cíclico. En realidad, la aparición misma de *diferentes* personajes es un resultado de ese mismo proceso. No es difícil notar que éstos se dividen en personajes móviles, libres respecto al espacio de *sujet*, que pueden cambiar de lugar en la estructura del mundo artístico y cruzar la frontera —rasgo topológico fundamental de ese espacio—, y personajes inmóviles, que son, hablando con propiedad, una función de ese espacio⁶.

La situación inicial desde el punto de vista tipológico —cierto espacio de *sujet* es dividido por *una* frontera en una esfera interna y una esfera externa, y un personaje recibe la posibilidad de cruzarla, propia del *sujet*— es sustituida por una situación derivada y complicada. El personaje móvil se divide en un haz-paradigma de diferentes personajes del mismo plano, y el obstáculo (la frontera), también multiplicándose cuantitativamente, segrega un subgrupo de obstáculos personificados —personajes enemigos inmóviles fijados a determinados puntos del espacio de *sujet* (dañadores, según la terminología de V. I. Propp). Como resultado, el espacio de *sujet* «se puebla» de numerosos héroes ligados y contrapuestos de diversas maneras. De esto se deriva cierta conclusión parcial: cuanto más visiblemente es reducido el mundo de los personajes a la unicidad (un héroe, un obstáculo), tanto más cerca está del inmemorial tipo mitológico de organización estructural del texto. No se puede dejar de ver que la lírica, con su reducción del *sujet* al esquema «yo — él (ella)» «yo — tú», resulta, desde este punto de vista, el más «mitológico» de los géneros del arte verbal actual. Esta suposición es confirmada también por otros rasgos; por ejemplo: las propiedades pragmáticas de los textos mitológicos antes señaladas. No es asombroso que la lírica sea percibida por el lector como un modelo de su propia persona de manera más profunda y natural que los géneros épicos.

Otro resultado fundamental de ese mismo proceso fue la distinción y la función modelizante marcada de las categorías de principio y fin del texto.

El texto que como una capa se desprendió del ritual y que adquirió una existencia verbal independiente, halló automáticamente en su disposición lineal el carácter marcado del principio y el fin. En este sentido, los textos escatológicos deben ser considerados el primer testimonio de la descomposición del mito y la elaboración del *sujet* narrativo.

La sucesión elemental de los acontecimientos en el mito puede ser reducida a la cadena: ingreso en un espacio cerrado — salida de él (esta cadena está abierta por ambos lados y puede multiplicarse infinitamente). Puesto que el espacio cerrado puede ser interpretado como «cueva», «tumba», «casa», «mujer» (y, correspondientemente, ser

⁶ Véanse S. I. Nekliudov, «K voprosu o sviazi prostranstvenno-vremennyj otnoshenii s siuzhetnoi strukturoi byliny», *Tezisy dokladov vo vtoroi Letnei shkole po vtorichnym modeliruiushchim sistemam*, Tartu, 1966; I. M. Lotman, *Struktura judozhestvennogo teksta*, Moscú, 1970, págs. 280-289.

dotado de los rasgos de lo oscuro, lo cálido, lo húmedo)⁷, el ingreso en diversos niveles es interpretado como «muerte», «concepción», «regreso a casa» y así sucesivamente, al tiempo que todos esos actos son concebidos como idénticos entre sí. La resurrección-nacimiento que sigue tras la muerte-concepción están ligadas al hecho de que el nacimiento es concebido no como el acto de surgimiento de una persona nueva, que no existió antes, sino en calidad de renovación de una que ya existió. En la misma medida en que la concepción es identificada con la muerte del padre, el nacimiento es identificado con su regreso. A esto, en particular, está ligada la evidencia de que no sólo los personajes-dobles sincrónicos, sino también los diacrónicos, del tipo «padre-hijo», son una división de un texto-imagen único o cíclico. La condición de doble de todos los hermanos Karamázov entre sí y su común relación con Fiódor Karamázov con arreglo al esquema «degradación-renacimiento», la plena identificación o la oposición contrastante, es un convincente testimonio de la constancia de ese modelo mitológico.

El origen mitológico del fenómeno del doble en el *sujet* está ligado evidentemente a la redistribución de las fronteras de la segmentación de los textos y de los rasgos de identificación y diferencia del actuante central.

En los mitos cíclicos que surgen sobre esa base, se puede determinar el orden de los acontecimientos, pero no se pueden establecer las fronteras temporales del relato: tras cada muerte siguen un renacimiento y un rejuvenecimiento; tras éstos, un envejecimiento y la muerte. El paso a los relatos escatológicos dictaba el desarrollo lineal del *sujet*. Esto trasladaba de golpe el texto a las categorías de un género narrativo habitual para nosotros. La acción inserta en el movimiento temporal lineal se construía como un relato del paulatino proceso en que el mundo se vuelve decrepito (el envejecimiento de un dios), después seguían su muerte (despedazamiento, martirio, devoramiento, entierro —los dos últimos son sinónimos como inserciones en un espacio cerrado—) y su resurrección, que significaban la muerte del mal y su erradicación final. Así pues, el aumento del mal era ligado al movimiento del tiempo, y su desaparición, a la aniquilación de ese movimiento, con una detención universal y eterna. En este caso, indicios de la destrucción de la estructura mitológica inmemorial serán también las desintegraciones de las relaciones de isomorfismo. Así, por ejemplo, la eucaristía, de una acción idéntica al enterramiento (pero también al martirio, al descuartizamiento —lo que, por una parte, estaba ligado a la masticación y despedazamiento del alimento, y, por otra, era, por ejemplo, idéntico a las torturas en el curso de la ceremonia iniciática, que también era una muerte en una nueva calidad—), pasaba a ser un *signo*.

Podemos considerar como una supervivencia del mito en la leyenda escatológica el hecho de que todavía no se ha hecho coincidir el final fuertemente marcado del texto con el final biológico de la vida del héroe: con la muerte. La muerte (o sus equivalentes: el alejamiento y el vivir desconocido, tras lo cual debe seguir una nueva «aparición» del héroe, un sueño milagroso en un lugar misterioso —una roca, una cueva— que termina con el despertar y el regreso, etc.) se coloca en el medio del relato, y no lo corona. A esto está ligada una observación incidental: si se está de acuerdo con la idea de que la leyenda escatológica es el producto tipológicamente más cercano al mito de la reformulación lineal del mismo (y, probablemente, el más temprano históricamente), entonces hay que concluir que el final obligatoriamente feliz con que nos topamos en el cuento maravilloso folclórico

⁷ Cfr. Viach. Vs. Ivánov., V. N. Toporov, *Slavianskie iazykovye modeliruiushchie sistemy (drenii period)*, Moscú, 1965.

de hadas no es sólo la forma inicial del relato con una manifiesta categoría de final, sino, para determinada etapa, también la única, que no posee una alternativa estructural en la forma de un final trágico. El final escatológico, por su naturaleza, sólo puede ser un triunfo final del principio bueno y una condena y castigo del malo. Los finales «malos» y «buenos» a los que estamos acostumbrados son secundarios con respecto a él como realización o no-realización de ese esquema inmemorial.

En los textos de las leyendas escatológicas la categoría de principio no estaba tan marcada, aunque se expresaba con las formas de principios y situaciones constantes, lo que estaba ligado a la idea de la presencia de cierto estado inicial ideal, un deterioro que lo seguía y un restablecimiento final.

Considerablemente más marcados estaban los «principios» en los textos culturalmente periféricos que tenían carácter de anales. Al describir el exceso, el señalamiento de «quién empezó primero» o «de qué empezó todo» puede ser percibido hasta por el lector actual como el establecimiento de un nexo causal. El elevado papel modelizante de la categoría de principio se manifestará con evidencia en *Relatos de los años pasados*, que, en esencia, era una colección de relatos sobre los principios: el principio de la tierra rusa, el principio del poder de los príncipes, el principio de la fe cristiana en Rusia, y así sucesivamente. El delito también le interesa al autor de anales ante todo desde ese punto de vista. La esencia de un acontecimiento se aclara señalando al que primero realizó semejante acción (así, la condena del fratricidio, haciendo referencia a Caín). En *El cantar de los huestes de Ígor* la actitud hacia la campaña independiente de Ígor es formulada como un señalamiento del iniciador de las luchas entre príncipes: Oleg Goreslávich (esto se refuerza por el hecho de que Oleg es «iniciador» del linaje de Ígor también por la sangre).

La traducción del texto mitológico a un relato lineal condicionó la posibilidad de una influencia mutua entre dos tipos diametralmente opuestos de textos: el que describe el curso regular de los acontecimientos y el que describe la desviación casual respecto de ese curso. Esa interacción determinó en considerable medida los ulteriores destinos de los géneros narrativos.

La muerte temporal como forma del paso de un estado a otro —superior— se encuentra en un círculo extraordinariamente amplio de textos y ceremonias. Entre estas últimas debemos incluir todo el complejo de las ceremonias iniciáticas⁸, procederes religiosos tales como la toma de los hábitos monacales o la toma de la *sjima*⁹, la consagración como chamán. Por regla general, en estos casos la muerte está ligada al destrozo, el despedazamiento del cuerpo, el enterramiento o devoramiento de pedazos y la ulterior resurrección. V. I. Propp, remitiéndose a un amplio círculo de fuentes —en particular, al trabajo de N. P. Dyrénkova, «La obtención del don chamánico según las ideas de las tribus turcas», señala: «La sensación de despedazamiento, tajamiento y remoción de las entrañas es un requisito indispensable de la condición chamánica y precede al momento en que el hombre deviene chamán»¹⁰. En ese mismo trabajo se aduce una larga serie de informaciones acerca de que la aparición del don profético es precedida por la perforación de la lengua, de las orejas, la introducción de una serpiente en el cuerpo, etcétera.

Dado que las ceremonias antes mencionadas ya han sido examinadas en un amplio contexto mitológico (en los trabajos de V. I. Propp, M. Eliade y otros investigadores), no

⁸ Véase V. I. Propp, *Istoricheskie korni volshebnoi skazki*, Leningrado, 1946.

⁹ *Sjima* (rus.): voto monástico supremo, que estipula el máximo ascetismo. [N. del T.]

¹⁰ Véase V. I. Propp, *Istoricheskie korni volshebnoi skazki*, Leningrado, 1946, pág. 80.

cuesta mucho trabajo establecer que las mismas están correlacionadas por el contenido con una única invariante mitológica «vida — muerte — resurrección (renovación)» o, en un nivel más abstracto, «ingreso en un espacio cerrado — salida de él». La dificultad estriba en otra cosa: en explicar la estabilidad de ese esquema hasta en los casos en que el vínculo directo con el mundo del mito ha sido roto a ciencia cierta. Cuando Pushkin daba en «El profeta» un cuadro extraordinariamente exacto, detallado y confirmado ahora por numerosos textos, de la obtención del don chamánico (es decir, profético), incluyendo detalles tales como la introducción de una «pequeña serpiente que encarna las capacidades mágicas» en la boca¹¹, no conocía las fuentes de que dispone el etnógrafo actual, en la misma medida en que nosotros, para la comprensión de su poema, no estamos obligados a recordar paralelos del libro del profeta Isaías (Is. 6) y del Corán, los cuales, probablemente, sirvieron como las fuentes más cercanas de las imágenes iniciáticas en «El profeta»¹².

Para percibir el texto pushkiniano, saber del vínculo de sus imágenes con las ceremonias iniciáticas (o de consagración como chamán) es tan poco obligatorio como tan innecesario para utilizar una lengua tener informaciones sobre el origen de sus categorías gramaticales. Tal conocimiento es útil, pero no constituye una condición mínima de la comprensión del texto. La armazón mítico-ceremonial oculta se convirtió en la base formal-gramatical de la construcción del texto sobre la muerte del hombre «viejo» y el renacimiento del clarividente.

Ese doble proceso —por una parte, de olvido del costado de contenido del complejo iniciático hasta el punto de su completa formalización y, por consiguiente, conversión en algo no sentido conscientemente por el lector (y, posiblemente, tampoco por el autor) y, por otra, no obstante, de la presencia característica de ese complejo que se volvió inconsciente— es aún más patente en la novela *Insubordinación* de A. Moravia. La acción consiste en la conversión de un joven actual en un hombre. En la novela se tocan las cuestiones actuales de la rebelión juvenil, la no aceptación del mundo y el doloroso paso del egocentrismo rebelde y el culto de la autoaniquilación a la percepción abierta de la vida. Sin embargo, el movimiento del *sujet* se construye aquí con arreglo a un esquema antiguo: el fin de la niñez (el fin de la *primera* vida) está marcado por una inclinación continuamente creciente a la muerte, un rompimiento consciente de los vínculos que unen al héroe con el mundo (la rebelión contra los padres, contra el mundo burgués, se convierte en rebelión contra la vida como tal). Después sobreviene una prolongada enfermedad que conduce al héroe al borde de la muerte y que es un sustituto inequívoco de ésta (las páginas que describen el delirio del joven agonizante son equivalentes al «descenso al mundo de ultratumba» en los textos mitológicos). El primer vínculo con una mujer (la enfermera al lado del enfermo) señala el principio del regreso a la vida, del paso del nihilismo y la rebelión a la aceptación del mundo, del nuevo nacimiento. Este esquema claramente mitológico, que reproduce los contornos clásicos de la iniciación, termina expresivamente con la imagen final de la novela: el tren en el que el joven restablecido va al sanatorio de montaña, penetra en el oscuro agujero del túnel y sale de él al espacio. Los dos extremos del túnel corresponden de manera extremadamente precisa a la antiquísima idea mitológica sobre el ingreso en las tinieblas, la oscuridad y el espacio de caverna como la muerte y la salida a la luz como el nacimiento ulterior.

¹¹ V. I. Propp, ob. cit., pág. 79.

¹² Véanse K. S. Kashtaleva, «"Podrazhaniia Koranu" Pushkina i ij pervoistochnik», *Zap. Kollegii vostokovedov pri Aziatskom muzee AN SSSR*, Leningrado, 1929, págs. 243-270; N. I. Chemiáev, «*Prorok*» Pushkina v sviazi s ego zhe «*Podrazhaniiami Koranu*», Moscú, 1898.

Ya hemos señalado que en la conciencia actual las estructuras arcaicas del pensamiento perdieron carga de contenido y, desde este punto de vista, pueden del todo ser comparadas con las categorías gramaticales del lenguaje, al formar las bases de la sintaxis de los grandes bloques narrativos del texto. Sin embargo, como es sabido, en el texto artístico tiene lugar un intercambio constante: lo que en el lenguaje ya perdió un significado semántico independiente es sometido a una semantización secundaria, y viceversa. En relación con esto acontece precisamente una activación secundaria de los movimientos mitológicos del relato, que dejan de ser organizadores puramente formales de las secuencias textuales y se cubren de nuevos sentidos, que a menudo nos devuelven —consciente o involuntariamente— al mito¹³. Vemos un indicativo ejemplo de esto en la novela de Moravia antes caracterizada. El hecho de que la imagen sugerida por la técnica actual («tren — túnel») se construye como una sugerente expresión del complejo mitológico más arcaico (el paso a un nuevo estado como muerte y nuevo nacimiento; la cadena «muerte — relación sexual — renacimiento»); el entrar en las tinieblas y el salir de ellas como modelo invariante de todas las transformaciones) es profundamente indicativo del mecanismo de activación de la capa mitológica en la estructura del arte actual.

*

Si examinamos las esferas centrales y periféricas de la cultura en calidad de ciertos textos organizados, podremos señalar diferentes tipos de organización interna de las mismas.

El mecanismo mitopoyético central de la cultura se organiza como un espacio topológico. Al proyectarse en el eje del tiempo lineal, y del dominio de la representación dramática ritual a la esfera del texto verbal, sufre cambios esenciales: al adquirir un carácter lineal y discreto, adquiere rasgos de un texto verbal construido según el principio de cierta frase. En este sentido se vuelve comparable con los textos puramente verbales que surgen en la periferia de la cultura. Sin embargo, precisamente esa comparación permite hallar diferencias muy profundas: la esfera central de la cultura se construye según el principio del

¹³ Un rasgo de la orientación consciente al mito en la novela de Moravia es el género de muerte escogido por el joven que ansía la autoaniquilación: él ni siquiera piensa en el suicidio —en su conciencia surge la imagen del despedazamiento y el devoramiento de su cuerpo por fieras salvajes. En la novela, eso es fundamentado psicológicamente con los cuentos escuchados desde la niñez sobre un joven asesinado que, como cree el niño, está enterrado cerca del zoológico, los libros sobre mártires cristianos, etc.; sin embargo, aquí percibimos sin dificultad uno de los motivos universales de la muerte en el mito (despedazamiento — devoramiento). Cfr.: «El destrozamiento del cuerpo humano desempeña un enorme papel en muchísimas religiones y mitos, desempeña un gran papel también en el cuento maravilloso folclórico» (V. I. Propp., ob. cit., pág. 80). La etnografía da numerosos materiales sobre cómo el despedazamiento es seguido por el enterramiento (al mismo tiempo inhumación y siembra del campo —cfr. la conocida balada de R. Bums «John es un grano de cebada», en la que el tormento, el enterramiento y la cocción en el calderón no son más que precursores del renacimiento y en la que se crea una estructura de *sujet* de tres estratos: la capa mitológica arcaica, la de cuento maravilloso —la guerra de «los tres reyes contra John— y la tercera, la poesía del trabajo agrícola —la siembra del campo o el tragar). Ambos son isomorfos a la concepción, y son seguidos regularmente por el crecimiento o el vómito, que son un nacimiento nuevo y más perfecto. Así, M. Eliade cita el mito africano sobre el gigante Nkagola, que devoraba y vomitaba seres humanos. En las correspondientes tribus este mito está situado en la base de la ceremonia iniciática. No carece de interés el hecho de que en Moravia la retirada del héroe de la vida y del mundo de la infancia, los padres y la propiedad adopte la forma de despedazamiento del dinero y de enterramiento de trozos (este sacrificio es precedido por el descubrimiento de que en la habitación de los padres, detrás de la imagen de la Madonna, ante la cual durante largos años hicieron que el niño rezara, está escondida la caja fuerte, repleta de billetes de banco). Así el muy arcaico *sujet* del derrocamiento de la vieja divinidad, el despedazamiento y la siembra de pedazos de su cuerpo —lo cual es seguido por la renovación tanto del dios como del hombre, el principio de una «nueva vida»— se vuelve un lenguaje en el que el escritor cuenta colisiones agudamente actuales.

todo estructural integrado —de la frase—, mientras que la periférica se organiza como una cadena acumulativa, formada por la simple agregación de unidades estructuralmente independientes. Tal organización es la que más corresponde a la función de la primera como modelo estructural del mundo y de la segunda como peculiar archivo de excesos.

A cada uno de los grupos de textos antes mencionados le corresponde su idea sobre el universo como un todo.

El centro formador de leyes de las culturas, que genéticamente tiene su origen en el núcleo mitológico inicial, reconstruye el mundo como un mundo completamente ordenado, dotado de un único *suje*t y un sentido supremo. Aunque está representado por un texto o un grupo de textos, éstos intervienen en el sistema general de la cultura como un dispositivo normalizador, situado en un metanivel con respecto a todos los otros textos de una cultura dada. Todos los textos de este grupo están orgánicamente ligados entre sí, lo que se manifiesta en su capacidad de ovillarse de manera natural en una única frase. Puesto que por el contenido la frase está ligada a ideas escatológicas, el cuadro del mundo generado por esa frase alterna la tensión trágica del *suje*t con la pacificación final.

El sistema de los textos periféricos reconstruye un cuadro del mundo en el que domina el azar, el desorden. Este grupo de textos también resulta capaz de trasladarse a cierto metanivel; sin embargo, no se dejan reducir a ningún texto único y organizado. Puesto que los excesos y anomalías serán elementos de *suje*t constitutivos, el cuadro general del mundo se presentará como extremadamente desorganizado. El polo negativo en él estará realizado por relatos sobre los diversos casos trágicos, cada uno de los cuales será una violación del orden, es decir, lo menos probable resultará paradójicamente lo más probable en este mundo. El polo positivo se manifestará como milagro —la solución de los conflictos trágicos de la manera menos esperada y probable. Sin embargo, puesto que está ausente la ordenación general de los textos, el milagro benéfico en este grupo de textos nunca es final. Por consiguiente, el cuadro del mundo que aquí se crea es, por regla general, caótico y trágico.

A pesar de que en cada cultura concreta podemos distinguir una relativa orientación de la misma a uno u otro mecanismo generador de textos y a uno u otro grupo de textos, en el presente caso sólo puede hablarse de autoorientación, puesto que en el mecanismo real de la cultura se supone la presencia de ambos centros, la tensión entre ellos y su influencia mutua. Luchando por la posición predominante en la jerarquía de una cultura dada, cada uno de esos grupos influye en su contraparte, al tratar de autodefinirse en calidad de texto de rango superior, y al asignarle a su adversario el lugar de una manifestación particular de sí en un nivel textual más bajo. Si los ejemplos de la colocación de textos ordenados en un nivel estructural superior de la cultura son triviales —podemos ilustrarlos en la filosofía con una serie de sistemas desde Platón hasta Hegel, y en el dominio de la teoría de la ciencia, por ejemplo, con la concepción de F. de Saussure—, la construcción contraria está ligada, por ejemplo, al cuadro del mundo de N. Wiener con su entropía universal y progresiva, desde el punto de vista del cual la información no es más que un episodio casual y local. Cuando, agonizante, Tiútchev pidió «hacer un poco de luz a su alrededor», expresaba la convicción, conservada por él a lo largo de toda su vida, de que el mundo está caóticamente desordenado y de que la luz, la razón y la ley no son más que formas locales casuales e inestables de «juego con los desórdenes». Según Tiútchev, el hombre está situado en la frontera entre esos dos mundos hostiles, perteneciendo por su esencial natural al mundo del caos, y por el pensamiento, al logos extraño a la naturaleza:

Por eso es que, discutiendo con la naturaleza,
El alma no canta lo mismo que el mar,
Y murmura disgustada la caña pensante.

El debate entre los enfoques determinista-causal y probabilístico en la física teórica del siglo XX es un ejemplo del conflicto arriba caracterizado en la esfera de la ciencia.

*

El conflicto dialógico entre las dos agrupaciones textuales de partida adquiere un sentido completamente nuevo desde el momento del surgimiento del arte (a la palabra «momento» aquí no se le confiere ningún significado cronológico, puesto que separar el periodo preartístico de existencia de los textos del periodo artístico es algo que sólo podemos hacer lógicamente, pero en modo alguno históricamente).

En el texto artístico resulta posible realizar esa correlación óptima, dada la cual las estructuras en conflicto se disponen no jerárquicamente, es decir, en diversos niveles, sino dialógicamente: en uno solo. Por eso el relato artístico resulta el dispositivo modelizante más flexible y efectivo, capaz de describir íntegramente estructuras y situaciones muy complejas.

Los sistemas en conflicto no se anulan uno al otro, sino que entran en correlaciones estructurales, generando un nuevo tipo de ordenación. Trataremos de ilustrar cómo se realiza semejante tipo de estructura narrativa con el ejemplo particular de las novelas de Dostoievski, cómodas precisamente por su estructura dialógica, profundamente analizada por M. M. Bajtín. Por lo demás, como ha demostrado este mismo autor, la estructura dialógica no constituye una pertenencia exclusiva de las novelas de Dostoievski, sino que es propia de la forma novelística como tal. Podríamos decir incluso de una manera más extensiva: del texto artístico de determinados tipos. A nosotros, sin embargo, en este caso no nos interesa el principio de la dialogicidad en todo su volumen de múltiples aspectos. Ante nosotros se halla una tarea considerablemente más estrecha: estudiar la integración, en la forma narrativa de la novela, de los dos principios opuestos de formación de *sujet*.

En las novelas de Dostoievski se separan fácilmente, lo cual ya ha sido señalado más de una vez por los investigadores, dos esferas de orientación contraria: el dominio de la acción de la vida cotidiana y el mundo de los conflictos ideológicos.

El primero —el dominio del desarrollo del *sujet*—, a su vez, se divide en el mundo de los acontecimientos cotidianos y la esfera del *sujet* detectivesco-delictivo.

Ya hace mucho tiempo se advirtió que los acontecimientos cotidianos se desarrollan en Dostoievski en correspondencia con la «lógica de los escándalos», un efecto regular de lo cual es la expresión formal del nexo entre los episodios con ayuda de la palabrita «*vdrug*» [«de repente»]¹⁴. Desarrollando esta observación, podríamos decir que los acontecimientos de la serie de la vida cotidiana se suceden en el relato de Dostoievski en correspondencia con la ley de la menor probabilidad. Basándose en su experiencia de la vida cotidiana, el lector elabora en su conciencia ciertas posibilidades esperables, de las cuales unas son valoradas como muy probables; otras, como sólo posibles; y unas terceras, como poco probables o del todo improbables. Al tropezarse con tal o cual acontecimiento en el texto de la novela, el lector, naturalmente, le aplica su escala de expectativas (sobre ésta, desde

¹⁴ Véase A. Slonintski, «“Vdrug” u Dostoevskogo», *Kniga i revoliutsiia*, 1922, núm. 8.

luego, se forma la escala de expectativas condicionada por su experiencia literaria de consumidor de textos artísticos: es completamente posible el desarrollo de una expectativa subconsciente que separa lo más probable en la vida y lo más probable en el texto artístico de uno u otro tipo). Esto le da la posibilidad de construir el más probable eslabón siguiente del desarrollo del *sujet*. En el texto de Dostoievski lo menos esperado por el lector (es decir, lo menos probable tanto con arreglo a las leyes de la experiencia de la vida, como en las construcciones literarias) resulta lo único posible para el autor.

Para ejemplificar, examinemos el capítulo «La sierpe llena de sabiduría» de *Diablos*. Ya la situación de partida se construye como una violación de lo más probable: Stepan Trofímovich, invitado a la casa de Varvara Petrovna para una conversación importante y confidencial, al llegar a ella no encuentra a nadie. Al mismo tiempo se produce otro extraño suceso: en la iglesia se le acerca a Varvara Petrovna una dama desconocida que se porta extrañamente (después resulta ser María Timoféevna Lebiádkina.), y Varvara Petrovna, contrariamente al sentido común y a la esencia de su carácter, la invita a su casa¹⁵. En el asunto se inmiscuye Liza, que se porta de manera completamente inexplicable. Y que, a pesar de todo, hace que Varvara Petrovna la lleve también consigo.

Stepán Trofímovich y el autor esperan a Varvara Petrovna sola, pero oyen el ruido de muchos pasos, lo que «ya era un tanto extraño». Se oyen pasos, como si «alguien entrara con una rapidez que llegaba a resultar rara», tras lo cual sigue la advertencia especial de que «así no podía entrar Varvara Petrovna». Precisamente por eso la que entra resulta ser Varvara Petrovna (las jóvenes van tras ella «quedándose un poco atrás y mucho más tranquilas»). Luego sigue la extraña y escandalosa conducta de María Timoféevna. Tan pronto se agota este incidente, aparece inesperadamente Praskovia Ivánovna (la madre de Liza), y entre ella y Varvara Petrovna ocurre una escena escandalosa e inesperada a la vez (la mansa y apocada Praskovia Ivánovna se porta agresivamente). La escena termina con el desmayo de Varvara Petrovna y la reconciliación. Después aparece una nueva persona: Daria Ivánovna. La conversación, sin embargo, no versa sobre el arreglo de matrimonio de Stepán Trofímovich con ella, *que es la razón por la cual el había sido invitado* (de manera inverosímil, todos se olvidaron de eso), sino sobre otra cosa: se introduce una nueva complicación: Daria Ivánovna comunica que, a petición de Nikolai Vsévolodovich, le había dado el dinero al capitán Lebiadkin, revelando así la existencia de ciertas relaciones secretas entre personas de las que parecía increíble el solo hecho de que se conocieran.

Más adelante se informa de la aparición del propio capitán Lebiadkin, y, a pesar de las afirmaciones de los presentes de que ése «no es un hombre que pueda entrar en sociedad» y de que se excluya invitarlo a pasar, él se invita y entra. Entretanto, Varvara Petrovna despidió de la habitación a Liza («especialmente Liza aquí no hará nada»), después de lo cual Liza, naturalmente, se queda. Después entra el capitán Lebiadkin, cuya aparición, por una parte, es un nuevo eslabón en la cadena de absurdos, y, por otra, es inesperada por su carácter *insuficientemente* escandaloso: está vestido decorosamente y hasta con elegancia y no está ebrio (aquí acude a la memoria la expresión de Liputin: «Hay personas para las que la ropa limpia es hasta indecorosa»); la conducta de Lebiadkin resulta *para él* indecorosa, es decir, *insuficientemente* escandalosa). Cuando aprietan el timbre para sacar a Lebiadkin, el siervo que entra, en vez de sacarlo, comunica que «Nikolai Vsévolodovich acaba de llegar y viene hacia acá». Después de lo cual aparece no Nikolai Vsévolodovich, sino un joven

¹⁵ En general, los héroes de Dostoievski realizan sistemáticamente actos que se salen de las constantes previamente dadas de sus caracteres y que tienen un aspecto «extraño», inmotivado.

desconocido, que resulta ser hijo de Stepán Trofímovich. Luego aparece Nikolai Vsévolodovich, que todavía se halla en el umbral, cuando Varvara Petrovna le hace la pregunta más inesperada: «¿Es verdad que esta infeliz mujer, coja —hela allí, allí está, ¡mírela! —Es verdad que ella... es su legítima esposa?». Nikolai Vsévolodovich no responde nada, besa respetuosamente la mano de su madre y saca dulcemente de la habitación a María Timoféevna. En su ausencia, Piotr Stepánovich «explica» en el mejor sentido la conducta de Nikolai Vsévolodovich («es bastante extraño y está fuera de las maneras habituales ese impertinente deseo de este señor caído repentinamente del cielo de contar anécdotas ajenas»). El capitán Lebiadkin, aterrorizado por Piotr Stepánovich, es echado oprobiosamente, y sobreviene la verdadera apoteosis de Nikolai Vsévolodovich. Pero entonces ocurre la inesperada escena de histeria con Liza. Apenas han logrado calmarla cuando Piotr Stepánovich hace una inesperada revelación, de resultados de la cual su padre es echado de manera ignominiosa. Después, inesperadamente, Shatov, que estaba sentado en un rincón, callado todo el tiempo, golpea en la cara a Nikolai Vsévolodovich. Y Liza cae desmayada.

Basta revisar esta enumeración de episodios para convencerse de que la sucesión de los mismos no está condicionada por ningún nexo interno. La sucesión completamente casual, atomística, de distintos coágulos aislados de acción es subrayada por el hecho de que en toda una serie de casos en realidad la predecibilidad de los episodios existe, pero en forma invertida: los episodios se suceden en el orden no de la mayor probabilidad, sino de la menor.

Entre el carácter inesperado de los episodios en el nivel de la vida cotidiana y el de los episodios en el nivel detectivesco existe una diferencia importante. El carácter aislado y la índole casual de las sucesiones en el relato detectivesco son sólo aparentes. Existen para el lector que no conoce el *misterio* del *sujet* y que hasta determinado momento toma lo no importante por esencial, y viceversa. Puesto que al lector hay que mantenerlo el más largo tiempo posible en esa ignorancia, se le oculta lo errado de sus suposiciones. Al desarrollo falso se le da el aspecto más lógico y externamente convincente. En este caso la inconexión entre distintos episodios sólo raras veces se deja ver, para insinuar el carácter falso de los nexos tomados por el lector.

Tal lógica latente de la acción criminal está presente también en *Diablos*, en particular en el episodio antes citado. Una determinada parte de los acontecimientos sólo parece una acumulación de casualidades absurdas, y la revelación de los crímenes secretos introduce en la sucesión de los mismos una lógica y una organización. Sin embargo, esto no puede decirse de toda la cadena de episodios de este capítulo: en lo que respecta a la mayor parte de ellos, el absurdo y la casualidad en su acoplamiento siguen siendo tales. Es más: si en el relato detectivesco el carácter absurdo (incorrecto) de los vínculos falsos establecidos por el que no conoce los resortes ocultos de la acción es ocultado hasta determinado momento, en el fragmento que nos interesa (así como en otros, semejantes a él) Dostoievski nos advierte afanosamente, como si temiendo que el lector no note el principio de la construcción del texto («el día de los sucesos inesperados», «todo se resolvió tal como nadie lo hubiera supuesto», etc.).

Cada uno de los niveles distinguidos tiene su propia organización sintagmática, sólo a él inherente, y eso garantiza la complejidad de las interrelaciones entre ellos.

Respecto al núcleo de ideas de las novelas de Dostoievski, ya se ha dicho que éstas organizan directamente el movimiento de *sujet* del texto (B. M. Engelgardt). Aún más esencial es el señalamiento de M. M. Bajtín de que en Dostoievski la construcción

monológica —resultado natural del despliegue lineal del mito en el texto-normalizador— ha sido reemplazada en la estructura nuclear de la novela por el diálogo: «...las ideas del Dostoievski pensador, al entrar en su novela polifónica, cambian de forma misma de existencia (...) se liberan de su condición cerrada y su carácter conclusivo monológicos, se dialogizan enteramente y entran en el gran diálogo de la novela»¹⁶.

Así pues, el núcleo ideológico absorbe rasgos estructurales de los textos periféricos. Al mismo tiempo transcurre el proceso contrario, cuyo carácter se observa claramente en la representación, típica de Dostoievski, de la capa de la vida cotidiana como una cadena de escándalos y actos indecorosos. Se podría pensar que en Dostoievski la capa de los episodios de la vida cotidiana, atravesada por casualidades y por la violación de todas las expectativas legítimas posibles, es la encarnación de la insensatez, de la «pecaminosidad» del mundo material. Esto es así y no es así, puesto que la impredecibilidad y hasta la absurdidad en Dostoievski son rasgos no sólo del escándalo, sino también del milagro. Ambos polos, que señalan la aniquilación final y la salvación final, tienen el rasgo común de no estar motivados y no ser regulares. Así pues, el factor escatológico de la solución instantánea y definitiva de todas las contradicciones trágicas de la vida no es traído a esa vida de afuera, del dominio de las ideas, sino que es hallado en su propia masa.

Un modelo de tal fusión del «escándalo» y el «milagro», que demuestra la naturaleza afín de los mismos, es el juego de cartas o la ruleta.

Por una parte, el juego encarna la esencia escandalosa de la vida escandalosa: «Hoy fue un día ridículo, escandaloso, absurdo»¹⁷. Por otra, en ella se encarna el milagro escatológico de la solución de todos los conflictos. En el centro de *El jugador* está el ansia de un milagro. El ganar en el juego es «un acontecimiento milagroso. Aunque se explica completamente por la aritmética, para mí todavía hasta ahora es milagroso»¹⁸. Además, más de una vez se subraya que el asunto no está en el dinero, sino en el ansia de una salvación instantánea y definitiva. No por casualidad está ligada al juego la idea puramente mitológica de la resurrección, de la terminación de la vieja vida —pecaminosa— y el inicio de una existencia totalmente nueva: «¿Qué soy ahora? *Zéro*. ¿Qué puedo ser mañana? (un manifiesto parafraseo de las palabras del ábate Sieyès: “¿Qué es el tercer estado? Nada. ¿Qué puede ser mañana? Todo”, le da al ansia de un milagro un nuevo matiz: la posibilidad de una interpretación política, lo cual predice la aparición de Raskólnikov — I. L.). ¡Mañana puedo resucitar de los muertos y empezar de nuevo a vivir!»¹⁹.

En este mismo sentido es indicativa la afirmación de Astley de que «la ruleta es un juego principalmente ruso» y la antítesis inicial de la gradualidad alemana y la aspiración rusa a la ruina instantánea («lo despilfarra [el dinero — I. L.] en cierto modo en vano y escandalosamente») o a la salvación instantánea, al milagro (volverse rico de repente, en dos horas, sin pasar trabajo). En este sentido, en *El jugador* ya está encerrado Raskólnikov con su aspiración a perecer instantáneamente o salvar instantáneamente a todos. Pero es Sonia la que le trae a Raskólnikov el milagro de la salvación instantánea del alma.

Así pues, mientras que el dialogismo es una penetración de la variedad de la vida en la esfera ordenadora de la teoría, al mismo tiempo el mitologismo penetra en el terreno del exceso.

¹⁶ M. Bajtín, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, segunda edición, Moscú, 1963, pág. 122.

¹⁷ F. M. Dostoievski, *Sobr. soch.*, en 10 tomos, 1956, t. 4, pág. 303. Cfr. también. «cuánto grito, ruido, cháchara, golpeteo! Y todo esto qué desorden, desbarajuste, tontería, banalidad» (*ibidem*, pág. 318).

¹⁸ *Ibidem*, págs. 396-397.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 423.

Las novelas de Dostoievski son una clara ilustración de lo que podemos considerar una propiedad común de los textos artísticos narrativos.

*

Hemos visto cómo de resultas del despliegue lineal del texto mitológico un personaje único desde tiempos inmemoriales se divide en parejas y grupos. Sin embargo, tiene lugar también el proceso contrario. El asunto está en que la identificación de esos conceptos —ya después de que, como resultado de la traducción al sistema lineal, se distinguieron las categorías de principio y fin— con las fronteras biológicas de la existencia humana es un fenómeno relativamente más tardío. En la leyenda escatológica y los textos isomorfos a ella, la segmentación de la existencia humana en segmentos ininterrumpidos puede producirse de una manera muy inesperada para la conciencia actual. Así, por ejemplo, el isomorfismo entre el entierro (el ser comido) y la concepción, entre el nacimiento y el renacimiento, puede conducir a que el relato sobre el destino del héroe pueda empezar a partir de su muerte, mientras que el nacimiento = renacimiento cae en el medio del relato. El ciclo escatológico completo —la existencia del héroe (por regla general, no comienza a partir del nacimiento), su envejecimiento, deterioro (caída en el pecado de una conducta incorrecta) o defecto inmemorial (por ejemplo, el héroe es deforme, tonto, enfermo), después la muerte, el renacimiento y la nueva existencia, ya ideal (por regla general, no termina con la muerte, sino con una apoteosis) — es percibido como un relato sobre un único personaje. El hecho de que en el medio del relato caigan la muerte, el cambio de nombre, el cambio completo de carácter, la revaloración diametral de la conducta (el pecador extremo se vuelve un hombre justo también extremo), no hace ver aquí un relato sobre dos héroes, como sería propio de un narrador actual.

Un ejemplo puede ser un conocido episodio de *Los hechos de los apóstoles*. El cuento sobre Saulo-Pablo no comienza a partir del nacimiento del héroe, sino de la mención del mismo como un participante de la ejecución del protomártir Esteban. Después, de él se informa que, «respirando amenazas y muerte contra los discípulos del Señor», era un celoso perseguidor de los cristianos. En el camino a Damasco «súbitamente lo iluminó una luz del cielo». Oyó una voz de lo alto, perdió la vista, y después, cuando milagrosamente la recuperó, se convirtió en «vaso de elección» del Señor (Hechos 9: 1, 3, 15) y empezó a llamarse Pablo.

Este relato es sumamente digno de atención como realización ideal del esquema: el nacimiento y la muerte no enmarcan la historia del héroe, sino que están colocados en el medio de ésta, porque el acontecimiento en el camino de Damasco, desde luego, es una muerte, y la regeneración que lo sigue es un nacimiento. No es casual el cambio de nombre. Por los extremos del relato, en cambio, no hallamos tales fronteras: éste no empieza con el nacimiento ni termina con la muerte. No menos interesante es otra cosa: no hay ningún fundamento, desde el punto de vista de criterios tales como la «unidad de la acción» de la época del clasicismo o la «lógica del carácter» en el texto realista, para identificar a Saulo y Pablo como un mismo personaje. Entretanto, en el texto mencionado no son dos personajes que existieron sucesivamente, sino una misma persona.

Tal esquema de construcción del carácter bajo la influencia de la tradición mitológico-legendaria penetra también en obras literarias posteriores, deviniendo el lenguaje en el cual se realizan los textos sobre la «Iluminación repentina» o el súbito cambio de la esencia del héroe. Textos así son, por ejemplo, los cuentos maravillosos folclóricos de hadas con su

conversión del tonto en rey (el viaje al bosque, adonde Baba Iagá; las expresiones del tipo «entró por una oreja —salió por la otra y se volvió un gallardo joven», etc., en su base, desde luego, suponen la muerte y la resurrección). Hallamos un traslado directo de tal esquema a obras posteriores en los relatos sobre grandes pecadores que se hicieron justos (Andrei Kritskii, el papa Gregorio)²⁰, un claro ejemplo de lo cual es «Vlas» de Nekrásov.

En el principio del poema el héroe es un gran pecador:

Dicen que un gran pecador
Antes había sido. El mzhik
No tenía Dios; a golpes
Llevó a *su* mujer a la tumba;
Escondía a los ladrones de caballos
Que se ganaban la vida con el bandidaje...

Después sigue una enfermedad. El expresivo cuadro del infierno testimonia que en este caso ésta es funcionalmente igual a la muerte:

Dicen que en el delirio
Le aparecía todo el tiempo una visión:
Vio el fin del mundo,
Vio a los pecadores en el infierno:

Los atormentan diablos ágiles,
Los pincha una bruja incansable,
Etiopes de negro semblante
Y de Ojos como brasas...

El regreso a la vida trae consigo la plena regeneración del héroe:

Repartió Vlas su hacienda,
Él mismo se quedó descalzo y desnudo...

...Está lleno de inconsolable dolor,
Alto y derecho, de cara morena,
Anda con paso calmoso
Por pueblos y ciudades.

El carácter crítico e igual a la muerte del momento de la regeneración es subrayado a menudo dándole al héroe un doble (ya hemos señalado la esencia del doble como un único personaje que se ha desdoblado) que no resucita (o no rejuvenece), sino que perece. Hallamos tales episodios en una serie de textos, desde el mito sobre Medea (el rejuvenecimiento mágico del camero sometido a despedazamiento y cocción, y la muerte del rey Peleas al sufrir un tratamiento semejante) hasta el final de «El caballito jorobado» de Ershov.

²⁰ N. K. Gudzii, «K istorii leguendy o pape Grigorii», *Izv. ORIAS za 1914g.*, Petersburgo, 1915, t. 19, libro 1, págs. 247-256; del mismo autor, «K legendam o Iude-predatele i Andree Kritskom», *RFV*, 1915, núm. 1, págs. 11 y 18; A. Steelish, «Die Gregorlegende», *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Halle, 1887, t. 19, págs. 385-440.

Iván miró el caballito
Y en el acto se zambulló en el calderón,
(...)
«¡Que milagro! —gritaron todos—.
¡Jamás habíamos oído
Que pudiera volverse tan bello!»

El rey ordenó que lo desvistieran,
Se persignó dos veces,
Cataplum en el calderón, ¡y allí se cocinó!²¹.

El esquema «caída — renacimiento» está ampliamente representado también en la literatura moderna. Por ejemplo, organiza una serie de poemas líricos de Pushkin, tales como «Renacimiento». Recordaremos los conocidos versos de Mijálevich, de *Nido de hidalgos*:

A nuevos sentimientos me entregué de todo corazón,
Como un niño me volví de alma;
Y quemé todo lo que adoraba,
Y adoré todo lo que quemaba.

Tenemos ante nosotros un carácter que se compone de dos partes diametralmente opuestas, y el paso de una de ellas a la otra es concebido como una renovación. La infancia cae no en el principio, sino en el medio del desarrollo temporal de la imagen («como un niño me volví de alma»). Con arreglo al mismo esquema se construye también *Resurrección* de Tolstoi. Con toda la diferencia de las ideas histórico-concretas transmitidas con ayuda de ese mecanismo de *sujet*, ya la repetición de títulos tales como «Renacimiento», «Resurrección», no puede ser una casualidad.

La superposición de la identificación del personaje literario y el hombre, propia de la vida cotidiana, sobre el esquema de la leyenda escatológica, condujo a la posibilidad de modelar el mundo interior del hombre según el modelo del macrocosmos, y de interpretar a un solo hombre como una colectividad organizada de manera conflictiva.

*

El *sujet* es un poderoso medio de interpretación de la vida. Sólo como resultado del surgimiento de las formas narrativas del arte el hombre aprendió a distinguir el aspecto de *sujet* de la realidad, es decir, a dividir el torrente no discreto de los acontecimientos en ciertas unidades discretas, a unirlas a algunos significados (es decir, a interpretar semánticamente) y a organizarlas en cadenas ordenadas (a interpretar sintagmáticamente). Distinguir los acontecimientos —las unidades discretas del *sujet*— y dotarlos por una parte, de un determinado sentido, pero también, por otra, de una determinada ordenación temporal, de causa y efecto o cualquier otra, constituye la esencia del *sujet*.

Cuanto más adquiere la conducta del hombre rasgos de libertad con respecto al automatismo de los programas genéticos, tanto más importante será para él construir *sujets* de acontecimientos y conductas. Pero para la construcción de semejantes esquemas y

²¹ Cfr. en Afanásiev las leyendas sobre la cura sin éxito.

modelos es necesario poseer cierto lenguaje. Ese papel lo desempeña precisamente el lenguaje inicial del *sujet* artístico, que después se complica constantemente, apartándose mucho de los esquemas elementales a los que hemos prestado atención en el presente artículo. Como todo lenguaje, el del *sujet*, para transmitir y modelizar un contenido, debe estar separado de ese contenido. Los modelos que surgieron en la época arcaica están separados de los mensajes concretos, pero pueden servir de material para la construcción textual de éstos. Además, se debe recordar que en el arte el lenguaje y el texto intercambian continuamente lugares y funciones.

Al crear textos con *sujet*, el hombre aprende a distinguir los *sujets* en la vida y, de esa manera, a interpretar para sí esa vida.

La biografía literaria en el contexto histórico cultural (sobre la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)¹

El concepto de biografía del escritor, al igual que otras ideas semejantes por su tipo (las de autoría, propiedad literaria, etc.), no ha existido siempre, sino que posee un carácter concreto desde los puntos de vista histórico y biográfico. Surge en determinadas condiciones y sólo en el contexto de ellas puede realizarse.

Las causas que en la historia de la cultura europea condujeron a una brusca actualización de la categoría de persona autoral y, por consiguiente, a la agudización del problema de la biografía, son bien conocidas. Esto permite plantear el aspecto tipológico.

Una premisa natural del acto informacional consiste en que los conceptos de texto y del que crea ese texto están separados. Y precisamente el primero (el mensaje sobre algún acontecimiento) es lo que le interesa al oyente. A tal situación corresponde una serie de ideas. No todo hombre que vive realmente en una sociedad dada tiene derecho a biografía ni mucho menos. Cada tipo de cultura elabora sus modelos de «gente sin biografía» y «gente con biografía». Aquí es evidente el vínculo con el hecho de que cada cultura crea en su modelo ideal un tipo de hombre cuya conducta está completamente predeterminada por el sistema de los códigos culturales, y un hombre que posee determinada libertad de elegir su modelo de conducta.

¿Cómo se definen los conceptos de «hombre con biografía» y «hombre sin biografía»? Cada tipo de relaciones sociales forma un determinado círculo de roles sociales que se les presenta a los miembros de la sociedad dada de una manera tan forzada como la lengua natal y toda la estructura de la semiótica social que existía antes del nacimiento del individuo o que se le presentó como «condición del juego». En unas condiciones, ese rol está fatalmente predeterminado, a veces ya antes del nacimiento del individuo (por ejemplo, en la sociedad de castas o en una sociedad consecuentemente estamental); en otras, el hombre tiene la libertad de escoger dentro de los límites de cierto repertorio fijado. Sin

¹ «Literaturnaia biografiia v istoriko-kul'turnom kontekste (k tipologicheskomu sootnosheniiu teksta i lichnosti avtora)», en: I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, t. 1, Tallin, Alexandra, 1992, págs. 365-376. [N. del T.]

embargo, después de hacer esa elección primaria, se halla dentro de los límites de alguna norma socialmente fijada de conducta «correcta». En este caso, la descripción de la vida [*zhisneopisanie*] de un hombre, desde el punto de vista actual, todavía no es su biografía, sino que representa sólo un cuerpo de reglas generales de conducta encarnadas idealmente en los actos de una determinada persona. Para nosotros es natural contraponer tal descripción de una vida a las biografías en nuestra acepción habitual. En estos casos se suele hablar de la ausencia o la falta de desarrollo, en la sociedad dada, del sentido de la persona, la cual todavía no se habría distinguido de cierta colectividad «impersonal».

Sin embargo, podemos mirar la cuestión desde otro ángulo. Con toda la diferencia existente entre la descripción ideal de la vida de un santo medieval, consistente en un repertorio de tópicos, y la biografía de la Edad Moderna, que describe los rasgos irrepetiblemente personales de un hombre, entre ellas hay algo común: de toda la masa de personas cuya vida y actos no se hacen objeto de descripción y no se introducen en la memoria colectiva, se escoge alguien cuyo nombre y actos se conservan para los descendientes. Los primeros, desde el punto de vista de los textos de su época, es como si no existieran; a los segundos, en cambio, se les atribuye una existencia. En el código de la memoria se introducen solamente los segundos. Desde este punto de vista, sólo los segundos «tienen biografía».

Pero ¿qué puede unir tipos de conducta tan diferentes, como, por ejemplo, el medieval, orientado al cumplimiento ideal de la norma y, por así decir, a la disolución en ella, y el romántico, que aspira a la máxima originalidad y a la desviación de toda norma? Existe ese elemento común: en ambos casos el hombre realiza no una norma rutinaria, media, de conducta, usual para la época y *socium* dados, sino una norma difícil e inusual, «extraña» para los otros y que exige de él grandísimos esfuerzos. Así pues, resulta invariante la antítesis tipológica entre la conducta «usual», impuesta a un hombre dado por *la-* norma obligatoria para todos, y la conducta «inusual», que viola esa norma en favor de alguna otra norma, libremente escogida (cualquier intento de realizar una conducta no normada en absoluto, resulta en realidad la elección de una norma especial, admisible por el código cultural dado como una excepción). Así, por ejemplo, la conducta del santo medieval, desde el punto de vista del investigador de la literatura biográfica, se compone de manera estereotipada y completa de episodios predecibles. Sin embargo, desde la posición del hombre actual puede calificarse como «extraña». Es siempre una hazaña, es decir, un exceso cuya realización exige un esfuerzo de voluntad, la superación de una resistencia. La biografía de santo es estereotipada, pero la conducta del santo es individual. La conducta santa de Feodosio Pecherski es percibida por su madre laica como incorrecta y vergonzosa: «Reproche a ti y a tu linaje has traído.» La madre quiere conducir por la fuerza a Feodosio al cumplimiento de la norma de conducta: «y muchas veces con gran furia se encoleriza con él y lo golpea, porque por su cuerpo es robusta y fuerte, como un hombre»². El abandono de la norma rutinaria exige esfuerzos de voluntad: «*slovesa bo chest'na, i dêla blagoliubna, i dershava samovlastna, ko bogu izvaianaia*»³. Allí donde para el hombre de la norma rutinaria no hay elección y, por consiguiente, no hay acto, para el «hombre con biografía» surge la elección que requiere una acción, un acto. Desde el punto de vista romántico, hace falta el esfuerzo de la voluntad, la tensión de las acciones, para darle al

² D. Abramovich, *Kievo-Pecherskii Paterik*, Kiev, 1931, vyp. 5, pág. 24.

³ En traducción actual: «palabra digna, y acción devota, y libre fuerza, dirigidas a Dios» (*Pamiatniki literatury Drevnei Rusi XII vek*, Moscú, 1989, pág. 408).

hombre una conducta individual. Desde la posición medieval, lo ilusorio y lo corruptible es variado, lo eterno y verdadero es uno. Los más grandes esfuerzos se requieren para acercarse a los eternos modelos de conducta. Pero en ambos casos se trata de esfuerzos, de la elección de un acto allí donde desde el punto de vista de la norma general no hay elección.

Precisamente eso distingue al hombre y lo hace «portador de biografía». Así, Francisco de Asís subrayaba que la auténtica esencia del hombre la constituye no lo que éste recibe, sino lo que él adquiere como resultado de la elección libre. «...De todos los dones de Dios, no podemos enorgullecer de ninguno, porque *no pertenecen a nosotros* (el subrayado es mío —I. L.), sino a Dios (...) ¿Por qué te enorgulleces de eso, como si tú mismo lo hubieras creado? Pero de nuestros tormentos y pesares tenemos el derecho de enorgullecer, porque son nuestros propios»⁴ —es decir, escogidos voluntariamente, aunque había la posibilidad de evitarlos.

Así surgen los *emploi* culturales del *iurodivyi*⁵ y el bandido, del santo y el héroe, del hechicero, el loco, el goliardo, el lumpen, el bohemio, el gitano y muchos otros que reciben una norma especial y el derecho a la excepcionalidad de la conducta (o a una anticonducta). Cada uno de estos personajes y de otros semejantes a ellos puede, en dependencia de la orientación de los códigos culturales, ser valorado positiva o negativamente, pero todos ellos reciben el derecho a una biografía, a que su vida y su nombre sean inscritos en la memoria de la cultura como excesos del bien o del mal.

La memoria cultural está organizada de dos maneras: fija las reglas (las estructuras) y las violaciones de las reglas (los acontecimientos). Las primeras son abstractas como las normas, y las segundas, concretas y tienen nombres humanos. Así es la diferencia entre la prescripción de la ley y las líneas de la crónica. De esta última nacerá la biografía. Sin embargo, para que nazca, entre «el que tiene biografía» y el que no la tiene, pero la leerá, debe aparecer una persona más: el que la escribirá.

En las culturas arcaicas y en las culturas medievales, el que escribe una biografía, no tiene él mismo una biografía. Sin embargo, a menudo tiene nombre, el cual es recordado en los textos. Esto lo distingue de la masa de «los que no tienen biografía». Su posición es intermedia.

La excepcionalidad que da derecho a la inclusión personal en la memoria de la colectividad, puede ser diferente cuantitativa y cualitativamente. En el aspecto cuantitativo, puede consistir en un cumplimiento excepcionalmente exacto de una norma que, por sí misma, no representa nada excepcional en la sociedad dada. «Ser un caballero» es una cualidad común a todo un estamento, pero «ser un caballero irreprochable» es una cualidad excepcional. Esa misma es la diferencia entre el príncipe y el príncipe ideal. En determinadas situaciones el simple cumplimiento de las normas tipo ya se percibe como excepcionalidad (cfr. la comedia de N. R. Sudovshchikov, «El milagro inaudito, o el Secretario honesto», de la década de 1790). En estos casos, la excepcionalidad no está encerrada en la naturaleza de la norma, sino en el hecho de la realización de ésta.

Las normas forman una jerarquía cualitativa con arreglo a la limitación creciente del círculo de personas a las que ellas se extienden, hasta llegar a las normas individuales, únicas, vigentes exclusivamente para una determinada persona. Para el observador externo,

⁴ «*Tsvetochki*» *Frantsiska Assizskogo // Skazaniia o bedniake Jristove: (Kniga o Frantsiske Assizskom)*, Moscú, 1911, pág. 43.

⁵ *iurodivyi*: según creencias religiosas, demente que posee el don de la profecía (S. I. Ózhegov, ob. cit.). [N. del T]

tal conducta se lee fácilmente como una conducta «sin reglas». El criminal, el *bogatyř*⁶, el *iurodivyi*, el profeta, ocupan diversos escalones en esa escala, que constituye un rasgo tipológico característico de la cultura dada. Aquí no sólo el cumplimiento de la norma, sino también su propia elección o incluso la creación individual en este dominio se vuelve un rasgo determinante de la conducta.

Igualmente jerárquica es la posición del creador del relato biográfico. Ésta forma una escala que va desde la inspiración divina hasta el encargo administrativo. Aquí la base de la jerarquía será el tipo de licencia para el derecho de ocupar ese puesto, encerrado en el código sociosemiótico de la cultura. No es casual que un lugar común de la literatura hagiográfica sean la duda que tiene el hagiógrafo de su derecho a realizar esa actividad y la apelación a las fuerzas sacras en busca de ayuda.

La necesidad de conservar la biografía de quien en un sistema dado ocupó el lugar de «hombre con biografía» es un imperativo cultural. Ella conduce al nacimiento, en una serie de casos, de pseudobiografías mitológicas, anecdóticas y otras semejantes. Ella misma engendra los chismes y la demanda de literatura de memorias.

En este respecto, es particularmente característica la ligereza con que los textos épicos, de *novelle*, de relatos cinematográficos y otros de semejante género tienden a ciclizarse, a pegarse formando cuasibiografías y a convertirse para el auditorio en una realidad biográfica. Es conocido con qué insistencia la conciencia de los lectores dota a los héroes del tipo de Sherlock Holmes con «biografías» desvinculadas del texto. Al mismo tiempo, es indicativo el proceso de creación de biografías mitológicas de las estrellas de cine, en igual medida autónomas tanto con respecto de los textos filmicos particulares, como de las biografías reales de los artistas, y que son un modelo que irrumpe activamente tanto en todo nuevo texto filmico, como en la vida misma del artista. El ejemplo de Marylin Monroe es indicativo en este respecto.

Cuanto más activamente está manifiesta la biografía en aquel a quien está dedicado el texto, tanto menos oportunidades de «tener biografía» posee el creador del texto. Desde este punto de vista, no es casual que la biografía del autor devenga un hecho cultural plenamente consciente precisamente en las épocas en que el concepto de creación se identifica con la lírica. En este periodo la leyenda cuasibiográfica se traslada al polo del narrador y de manera igualmente activa manifiesta sus pretensiones de sustituir la biografía real. Esta ley de la complementariedad entre la posesión de *sujet* del relato y la capacidad de la biografía real del creador del texto para la mitologización, puede ser ilustrada con numerosos ejemplos desde Petrarca hasta Byron y Zhukovski.

Al hecho de que el «hombre sin biografía» crea el texto sobre el «hombre con biografía», está ligada la idea de la desigualdad de su status cultural.

El código cultural que traslada el centro de la atención al narrador y, en resumidas cuentas, conduce a la aparición en él de una biografía, está ligado a una complicación de la situación semiótica.

En el status antes descrito se suponía tácitamente que el creador del texto está privado de alternativas de conducta y está condenado a crear sólo textos verdaderos. La inspiración divina del evangelista, o la experiencia vital del autor de la vida de Alexander Nevski («fui testigo de su grandeza»), o la competencia tácitamente supuesta de Plutarco; hacían percibir sus obras como absolutamente verdaderas. Se presume el carácter verdadero. Sólo tiene

⁶ *Bogaiyr'*: héroe de las canciones épicas populares rusas, que realiza hazañas bélicas (S. I. Ózhegov, *Slovar' russkogo iazyka*). [N. del T.]

derecho a crear textos aquel cuyas creaciones no pueden ser, desde ese punto de vista, puestas en duda. Es más: el concepto de carácter verdadero está incluido en el concepto de texto. El texto como fenómeno de la cultura se distingue de toda la masa de mensajes que desde el punto de vista de ella no son textos por el hecho de que a él le está prescrito un carácter verdadero existente desde el principio mismo. Como el auditorio del cantor épico no puede poner en duda el carácter fidedigno de los mensajes de éste, así el propio puesto de historiografía de la corte o de autor de, odas exime de una verificación, en los marcos de la cultura dada, los textos por ellos creados. Si tal género de texto diverge de la realidad de la vida evidente y conocida por el auditorio, entonces se pone en duda no el texto, sino esa realidad misma, hasta el punto de declarar, la inexistente.

Puesto que el carácter verdadero no se determina por los méritos de tal o cual «hablante» que no crea un mensaje y sólo lo «contiene», sino que es atribuido a priori al texto (según el principio: «lo tallado en piedra, lo esculpido en bronce, o lo escrito en pergamino, o lo pronunciado desde el púlpito, o lo escrito en versos, o lo dicho en lengua sagrada, y así sucesivamente, no puede ser falso»), precisamente de la presencia de esos indicios, y no de la persona del hablante, se saca la seguridad de que el mensaje merece confianza. En este sentido, son características las afirmaciones, citadas por B. A. Uspenski, de los bibliófilos de la Rusia antigua de que el escribir un texto en lengua eslava eclesiástica es ya una garantía de su carácter verdadero:

La lengua eslava eclesiástica se presenta, por lo tanto, ante todo, como un medio de expresión de la verdad de inspiración divina, está ligada al sagrado Principio Divino. De ahí que sean comprensibles las declaraciones de los bibliófilos de la Rusia antigua que afirmaban que en esa lengua era del todo imposible la mentira. Así, según las palabras de Ioann Vishenski, «en la lengua eslava la mentira y la seducción [diabólica] (...) no pueden tener lugar alguno»⁷.

Al mismo tiempo, la ausencia de un interés biográfico por el creador del texto es determinada también por el hecho de que éste, en realidad, es percibido no como autor, sino sólo como mediador, que recibe el texto de fuerzas superiores y lo transmite a su auditorio. El papel que desempeña es de servicio.

Con la complicación de la situación semiótica el creador del texto deja de intervenir en el papel de portador de la verdad pasivo y desprovisto de conducta propia, es decir, adquiere el status de *creador* en el pleno sentido de la palabra. Obtiene la libertad de elección, se le empieza a atribuir un papel activo. Esto, por una parte, conduce a que resulten aplicables a él las categorías de proyecto, estrategia de realización de éste, motivación de la elección, y así sucesivamente, es decir, adquiere una conducta, y, además, esta conducta es valorada como excepcional. Por otra parte, el texto que es creado por él ya no puede ser considerado como verdadero desde el principio mismo: la posibilidad de un error o de una franca mentira surge al mismo tiempo que la libertad de elección.

⁷ B. A. Uspenski, *Iazykavaia situatsiia Kievskoi Rusi i eio znachenie dlia istorii russkogo literaturnogo iazyka*, Moscú, 1983, págs. 51-52. Los rasgos del texto son indispensables para el auditorio, que por ellos reconoce que el mismo goza de superior autoridad. Sin embargo, este propio carácter autorizado no depende de los rasgos, sino que se da a priori. Del mismo modo que la existencia de las monedas falsas no refuta el carácter autorizado de las verdaderas, sino que lo confirma, la existencia de libros renegados o de parodias (en una etapa más tardía) no refuta la santidad de los libros sagrados. Todo texto se halla en el campo de muchas regularidades, lo que determina que sea inevitable la diversidad de realizaciones de su interpretación.

Esas dos circunstancias son impulsos para que el autor obtenga el *derecho a la biografía*. En primer lugar, la propia creación del texto deviene un acto de actividad personal y, por consiguiente, traslada al autor a la categoría de las personas que se salen de los códigos universales, propio de las cuales es tener biografía. En segundo lugar, las obras que ellos crean no pueden suscitar en el auditorio una confianza automática y el criterio del carácter verdadero del mensaje adquiere una extraordinaria agudeza y actualidad. Si antes el carácter verdadero era garantizado por el status cultural del creador del texto, ahora la confianza hacia él es puesta en dependencia de su persona. La honestidad humana personal del autor se convierte en el criterio del carácter verdadero de su mensaje.

La biografía del autor se vuelve un satélite constante—invisible o explícito— de sus obras.

En la literatura rusa, en la que la tradición del carácter fidedigno del texto y del abiografismo del autor (el protopope Avvakum es una clara excepción que no hace más que confirmar la regla general) se mantuvo por un tiempo particularmente largo, llegando hasta el principio del siglo XVIII, el problema de la biografía del escritor se planteó, naturalmente, con especial agudeza. Esto fue acentuado, además, por el hecho de que la percepción del arte como valioso por sí mismo y la tradición del principio lúdico, sintagmático-combinatorio, casi no obtuvieron desarrollo en la literatura rusa. La orientación a la semántica, la idea de que las tareas propiamente artísticas están llamadas a servir a las religiosas, las estatales y otras, planteaban con particular agudeza la cuestión del carácter verdadero del texto y del derecho de un hombre dado de intervenir en calidad de creador de textos.

Los investigadores de la literatura rusa del siglo XVIII se han vuelto más de una vez hacia las polémicas que surgieron entre Trediakovski, Lomonósov, Sumarókov y sus partidarios. El carácter marcadamente personal de esas disputas, la abundancia de ofensas personales y el constante paso de los autores, de la discusión de cuestiones literarias de principio, a la crítica de los caracteres y las cualidades morales de sus oponentes, son explicados habitualmente con la «carencia de desarrollo» de su conciencia literaria y la incapacidad de elevarse hasta las discusiones puramente teóricas. La esencia del problema, por lo visto, consiste en otra cosa. De lo que se trata es de si un autor dado tiene el derecho de ser autor. Los ataques a las cualidades morales del escritor (la acusación de alcoholismo a Lomonósov, la de beatería y estupidez a Trediakovski, la de malas maneras y desagradable apariencia a Sumarókov, las alusiones a las circunstancias familiares de Elaguin, y así sucesivamente) deben demostrar que sus obras no pueden pretender ser verdaderas ni pueden ser percibidas con confianza. *La discusión literaria plantea la cuestión de la biografía del escritor*. Es indicativo que con relación a Feofan Prokópovich, con todo lo dudoso de su conducta personal, no se planteaba nunca esa cuestión. Podían acusarlo de delitos, pero su derecho a ser creador de textos se basaba en una prerrogativa estatal y una dignidad eclesiástica y estaba separado de su persona del mismo modo que la dignidad eclesiástica lo estaba de su casual portador indigno. Del mismo modo que la biografía personal del sacerdote ordenado desempeña sólo un papel subordinado en la ceremonia religiosa por él realizada, la biografía personal de Prokópovich era como olvidada en el momento en que servía al Estado. Lomonósov también hablaba a nombre del Estado, pero no había sido ni colocado, ni llamado, ni ordenado: él mismo se colocó en ese puesto, y su derecho a tal papel podía ser cuestionable y más de una vez fue cuestionado.

Todavía Derzhavin podía pensar que su auténtica biografía era la biografía del hombre de Estado.

Por mis palabras, que me roa el satírico,
Por mis actos, que me respete...

Veía la particularidad de su posición como escritor en que, siendo un cantor de Felitsa, él era al mismo tiempo un cantor de sí mismo. Creador de la apoteosis biográfica de la monarquía humanitaria, es al mismo tiempo biógrafo poético del alto dignatario, sabio humanitario y poeta Gavriila Derzhavin. La actividad innovadora de Derzhavin repite sorprendentemente la actividad innovadora de Avvakum. En ambos casos se vierte el vino nuevo en odres viejos.

Sin embargo, Radíslichev ya debió «aplicar» a su obra la biografía de un héroe antiguo. Los ejemplos de Catón y Gilbert Romme pusieron en su mano una navaja de afeitar. Precisamente la ausencia de causas concretas del suicidio hacía de ese paso bien pensado desde hacía mucho tiempo no un episodio de la realidad extrabiográfica (por el estilo de los trágicos fracasos sufridos en la vida por Trediakovski o Sumarókov), sino un hecho de Alta Biografía. La disposición a la muerte garantizaba el carácter verdadero de las obras.

Así pues, hacia el principio del siglo XIX se afirma en la cultura rusa la idea de que precisamente el poeta, en primer término, tiene derecho a una biografía. Un rasgo particular, pero característico, era la costumbre establecida de añadir a las obras retratos de los autores. Antes, eso se hacía sólo para los escritores que habían fallecido o que habían sido reconocidos en vida como clásicos. Y si antes se subrayaban en el retrato los signos de los poderes estatales u otros —una corona de laurel, un dedo que señalaba un busto del soberano cantado por el poeta, los libros del poeta (la erudición), sus órdenes (los méritos), etc.—, ahora al lector le proponen mirar atentamente a la cara, del mismo modo que nosotros, al recibir un mensaje importante de una persona desconocida, miramos atentamente a los rasgos de su rostro y la mímica, con el deseo de obtener fundamentos para la confianza o la desconfianza.

Los escritores de principios del siglo XIX no simplemente viven, sino que se crean biografías. En esto la teoría del romanticismo y el ejemplo de Byron resultan impulsos paralelos extraordinariamente favorables.

La diferencia entre la vida «extrabiográfica» y la biográfica consiste en que la segunda hace pasar la casualidad de los acontecimientos reales a través de los códigos culturales de la época (las biografías de los grandes hombres, los textos artísticos —especialmente los teatrales, para esa época— y otros modelos ideológicos). Al tener lugar esto último, los códigos culturales no sólo seleccionan los hechos relevantes de toda la masa de actos de la vida, sino que también devienen un programa de la conducta futura, acercándola activamente a la norma ideal.

Particularmente notable en este sentido es el papel de Pushkin, para el cual la creación de una biografía era un objeto constante de esfuerzos tan orientados con precisión como la creación artística.

Al mismo tiempo, no se puede dejar de notar en qué medida cambió el status literario de Ryléev después de su ejecución en el *kronwerk* de la fortaleza de Pedro y Pablo. Para la generación del principio de los años 20 del siglo XIX, los contemporáneos de Pushkin, los lectores del tipo de Délvig, Ryléev es un poeta secundario, cuyo talento es más que dudoso (aunque su obra es conocida por ellos prácticamente en todo su volumen). Para la generación de Lérmontov y Hertzen, Ryléev está al lado de Pushkin y Griboédov, habiendo llegado a ser uno de los primeros poetas rusos.

Aumenta bruscamente la mitologización biográfica. En este sentido es característico el destino literario del poeta ruso más «abiográfico» de ese momento: I. A. Krylov. En tomo a su nombre surge toda una nube de leyendas biográficas que componen una peculiar mitología. Es característico también el proceso de mitologización de la persona de Pushkin (un testimonio de la conversión del poeta en «personalidad histórica»), que no ha cesado hasta nuestro tiempo y es un elemento activo no sólo de la literatura de memorias sobre el poeta, sino también de la literatura paracientífica acerca del mismo.

La aparición de la pseudobiografía llega a ser un claro testimonio del aumento de la importancia cultural de la biografía del escritor. La creación de la personalidad de un escritor se toma una variedad de literatura (Kozmá Prutkov). En el siglo XVIII existían poetas sin biografía. Ahora surgen biografías sin poetas. Al mismo tiempo, la personalidad del portador del texto se hace objeto de investigación artística. Surge el problema del narrador.

La aparición del libro de P. L. Iákovlev, *Manuscrito del difunto Klementí Akímovich Jabárov, que contiene una reflexión sobre el alfabeto ruso y su biografía, escrita por el mismo, con la añadidura de un retrato y una copia de la letra de este celebre hombre* (Moscú, 1828), con la indicación: «Edita Evgueni Treteiskii, librero ambulante», fue una consumada mistificación: la biografía, el retrato y el facsímil de la letra certificaban la realidad del autor que nunca existió. No por casualidad la aparición de las obras de Jabárov coincidió con el nacimiento de personajes literarios tales como Iván Petróvich Belkin, Rudyi Pankó, Irinei Modéstovich Gomozeika o Porfiri Baiski⁸.

Precisamente por el hecho de que la biografía del escritor no es percibida como algo tan automáticamente dado como su existencia biológica, es posible una biografía imaginaria o la pretensión de la posesión de una biografía en ausencia real de ella. Pushkin dio una demostración de este último caso en el ejemplo de Iván Petrovich Belkin en «Historia de la aldea de Goriujin». Así como Goriujin no tiene historia, Belkin no tiene biografía. La exposición de la pseudohistoria de Goriujin por un autor dotado de una pseudobiografía crea una distancia entre el texto y su auténtico autor, Pushkin, por una parte, y el lector, por otra.

Mientras la licencia de autoría se daba como una función sociocultural, no podía surgir la cuestión de la correspondencia entre las posibilidades del creador del texto y el tema a él prescrito. El que no tenía los plenos poderes fijados en el código de la cultura (ello podía ser la inspiración divina, una prueba, la victoria en una competición, el reconocimiento de los conocedores, etc., pero siempre precedía al derecho a la creación) creaba solamente «no-textos» y, desde el punto de vista de la cultura dada, simplemente no existía. Ahora el derecho a la autoría se daba por autodefinición y podían ocurrir casos de diverso grado de correspondencia/no correspondencia entre el autor y el objeto que era descrito.

En los años 30 del siglo XIX Pushkin elaboró meticulosamente este tema, creando toda una serie de imágenes de portadores de una conciencia ingenua que describían una situación cuyo sentido profundo les era inaccesible.

Así pues, hacia los años 30 y 40 del siglo XIX en Rusia se creó una situación muy interesante. En primer lugar, la importancia social del arte suponía en el escritor a un «hombre con biografía». En segundo lugar, «tener biografía» no significaba simplemente la

⁸ Como testimonios del carácter verdadero de los datos biográficos y de la realidad de las personas inventadas intervienen las indicaciones del lugar de conservación de los manuscritos y los nombres de los editores: A-<leksandr> P <ushkin>, el licenciado en filosofía y miembro de diversas sociedades científicas V. Bezglasni, y así sucesivamente.

presencia de determinados rasgos sígnicos por los que se reconocía cierto código cultural de la persona (así, por ejemplo, los rasgos «palidez», «taciturnidad», «mirada de fuego o apagada», «amor oculto», «pasado enigmático», «temprana muerte» o «enfermedad mortal» designaban al héroe romántico; determinados rasgos podían leerse como la tarjeta de presentación de un «Mefistófeles», un «Melmoth», un «vampiro», etc.). Ahora ya no basta ser reconocido

...como un Melmoth,
Un cosmopolita, un patriota,
Un Harold, un quáquero, un santurrón,
O hacer alarde de otra máscara

o tener en el alma «crímenes, por lo menos tres», para que la sociedad te codifique como un «hombre con biografía». La biografía deviene un concepto *más complejo que una máscara conscientemente escogida*. Supone la presencia de una historia interior. Pero, puesto que la historia es percibida en este periodo como movimiento de la inconsciencia a la conciencia, la biografía es un acto de una gradual autoeducación orientada a la lucidez intelectual y espiritual. Sólo la «búsqueda de la verdad» da el pleno poder socio-cultural de crear obras que en el contexto de una cultura dada puedan ser percibidas como textos de ella.

Es esencial prestar atención a una circunstancia característica precisamente de la cultura rusa: el derecho del escritor a una biografía y, correspondientemente, el interés del lector por la vida del creador del texto precisamente como interés por su biografía surgieron mucho antes que esas mismas categorías en relación con los artistas plásticos, los compositores o los intérpretes. En correspondencia con eso, se distinguía también el prestigio social del que gozaban esas profesiones. Mientras que la poesía, antes de devenir profesión, fue en el siglo XVIII compatible con un alto cargo estatal, pero, después de que se volvió una ocupación profesional en los años 30 del siglo XIX, no rebajaba el status social del autor, no sólo la escena, sino también el pincel colocaban al autor en una posición rebajada. Es sabido que la familia de F. Tolstoi (¡presidente de la Academia de las Artes!) consideraba la entrega de éste a la pintura profesional como una humillación familiar. Este fenómeno tiene explicación.

En la Rusia anterior a Pedro el Grande, la literatura eclesiástica no era un «arte entre otros», sino que representaba la capa más alta, desde el punto de vista axiológico, de la creación de textos. Esto estaba ligado tanto a la idea de los textos sagrados como textos inspirados por Dios, como al papel especial de la palabra en la conciencia cultural del Medioevo ruso. El que escribía una vida de santo era partícipe de la santidad.

En la cultura de la Rusia posterior a Pedro el Grande, el carácter eclesiástico fue sustituido por el carácter estatal. La poesía como asunto de Estado heredó la más alta autoridad cultural, y el poeta —como hombre de Estado— manifestó su derecho a una biografía. La condición de partícipe de la santidad fue sustituida por la de partícipe de la verdad. Pero esta última exigía garantías extratextuales que nadie exigía del intérprete artístico o del pintor.

Las normas de la biografía del escritor se formaron gradualmente. En el siglo XVIII el primer paso de la introducción de la biografía del escritor en la cultura consistió en la igualación del mismo con los empleados estatales. Desde este punto de vista, la tendencia de las primeras biografías de escritores en Rusia a los estereotipos de la hoja de servicios no era un defecto o un resultado de la «inmadurez» de sus autores, sino que se derivaba de una

posición plenamente consciente. Sin embargo, existía también la tendencia contraria, que se expresaba en la ciclización, en tomo a los nombres de eminentes escritores, de cuentos anecdóticos que se juntaban formando un mito biográfico integral. La biografía del escritor se forma en la lucha entre la hoja de servicios y la anécdota. Pushkin recopilará anécdotas de la vida de Sumarókov, Barkov, Kostrov, Gnédich, Milónov, pero con respecto a su propia trayectoria vital propondrá un principio completamente distinto: la biografía como acción creadora⁹.

En los años 30 y 40 del siglo XIX, el tipo de la biografía de escritor se vuelve un dominio no sólo de reflexiones generales y esfuerzos conscientes, sino también de experimentación. Al mismo tiempo surgían también estereotipos negativos. Así, por ejemplo, F. Bulgarin, que era un escritor destacado y muy popular en su tiempo, poseedor de un indiscutible talento periodístico, entró en la literatura precisamente por su oscura biografía. La cuestión de la independencia personal y de la insobornabilidad de las opiniones, atestiguadas por hechos de la biografía, devino el criterio de la confianza de los lectores. En este sentido, las persecuciones, la deportación o el servicio militar obligatorio que caían sobre el escritor, devenían, en un sentido completamente distinto que en el estereotipo de la biografía romántica, un objeto de especial atención. Cfr. el retrato de Bestúzhev-Marliriski en *Cien literatos rusos* y de Polezháev en la edición de sus *Versos (1857)*: el retrato de Bestúzhev con una *burka*¹⁰ puesta aludía a su destierro en el Cáucaso, y el capote de soldado de Polezháev, a su destino trágico. Ambos retratos eran un sustituto de la biografía imposible por razones de censura en las mencionadas ediciones de la biografía.

El derecho del escritor a una biografía, conquistado por Pushkin y asimilado por los lectores del primer tercio del siglo XIX, significaba, en primer lugar, un reconocimiento social de la palabra como acción (cfr. la polémica de Pushkin con Derzhavin al respecto), y, en segundo lugar, la idea de que en la literatura lo más importante no es la literatura y de que la biografía del escritor es, desde ciertos puntos de vista, más importante que su obra. La exigencia de entrega abnegada y hasta de heroísmo por parte del escritor se hizo como evidente. Precisamente con esto explicaba Belinski el que «en nuestro país el título de poeta, de literato, hace mucho tiempo que ya eclipsó el oropel de las charreteras y de los uniformes policromos», y continuaba: «...el público tiene razón en esto: ve en los escritores rusos a sus únicos líderes»¹¹.

Por una parte, es como si esa idea obligara al escritor a realizar en la vida lo que predica en el arte; por otra, ella liga todo este círculo de problemas a una profunda tradición nacional: el destacar precisamente al escritor de toda la masa de hombres de arte¹², la

⁹ La anécdota sobre Pushkin pasará a la esfera de la cultura masiva, y Gógol la pondrá en boca de Jlestakov como un indicio característico de un medio social: «Y de qué manera tan extraña escribe Pushkin. Imagínese: ante él hay ron en un vaso, el mejor ron, de a cien rublos la botella, como sólo lo guardan para un emperador austriaco -y después, cuando empieza a escribir, sólo se oye la pluma: tr... tr... tr... No hace mucho escribió una pieza, Medicina contra el cólera, que simplemente te pone los pelos de punta. Aquí un funcionario se volvió loco cuando la leyó» (N. V. Gógol, *Poln. sobr. soch.*, en 14 tomos, Moscú, 1951, t. 4, pág. 294). En la cultura masiva actual la anécdota lucha activamente por un puesto en la biografía pushkiniana en numerosas «indagaciones» sensacionalistas de autores no profesionales sobre el duelo o los enamoramientos del poeta.

¹⁰ *Burka*: «capa peluda larga (o hasta las rodillas) hecha de fieltro fino» (S. I. Ózhegov, *Slovar' russkogo iazyka*). [N. del T.]

¹¹ V. G. Belinski, *Poln. sobr. soch.*, en 13 tomos, Moscú, 1956, t. 10, pág. 217.

¹² En este sentido, tenían carácter programático las palabras de Ryléev sobre el poeta: «El rango santo, elevado, de cantor / Él con actos está obligado a justificar.» (K Ryléev, *Poln. sobr. stivotvorenii*, Leningrado, 1971, pág. 172)

Es sabido qué fuente de tormentos espirituales fue para Nékrašov el divorcio entre la biografía y la obra.

afirmación de su derecho a una biografía y la idea de que esa biografía debe ser un relato biográfico de un hombre entregado con abnegación, estaban ligadas al hecho de que en la cultura de la Rusia posterior a Pedro el Grande el escritor ocupó el lugar que la etapa precedente le asignaba al santo —al predicador, al hombre entregado con abnegación y al mártir. Esta asociación descansaba sobre la fe en la fuerza especial de la palabra y en el íntimo vínculo de ésta con la verdad. Como el santo, asimismo el escritor debía demostrar con su entrega abnegada su derecho a hablar en nombre de la Verdad Suprema.

El primero en entender eso —y en horrorizarse de eso— fue Gógol. En el artículo «El pintor histórico Ivánov», Gógol, protestando contra la opinión «de moda» («¿Acaso nos ha tomado por tontos? ¿Qué clase de vínculo tiene el alma con el cuadro? ¿El alma por sí sola, y el cuadro por sí solo?»)¹³, afirmaba la indisolubilidad de la obra y la autoeducación, sin lo cual el artista «realmente se engañaría tanto a sí mismo como a los otros, a pesar de todo su deseo de no engañar»¹⁴. En «Retrato», habiendo puesto en la base de la noveleta la indisolubilidad de la fisonomía vital del artista y su obra, contrapuso dos imágenes: la del pintor mundano cuyo arte se volvió mentira, y la del artista monje que encontró en la aspiración a la perfección personal «todos los grados posibles del sufrimiento y de aquella inconcebible abnegación, de la que acaso sólo se puedan hallar ejemplos en las vidas de santos»¹⁵. De ahí la exigencia planteada en «Confesión del autor»: «Arder manifiestamente, a la vista de todos, en deseos de perfección»¹⁶. Este camino empujaba al escritor a tomar la posición de predicador y profeta.

Sin embargo, era posible otro camino hacia la biografía, diríase, diametralmente opuesto.

En los años 30 del siglo XIX, bajo la influencia de los éxitos de las ciencias naturales, en la literatura orientada al realismo se desarrolló la idea del escritor como variedad del naturalista, del observador objetivo de los fenómenos sociales y del psicólogo experimental. En el año 1831, Baratynski editó «La gitana (la concubina)», en cuyo prólogo escribió que en la literatura se debe ver «una ciencia semejante a otras ciencias, buscar en ella *informaciones* [la cursiva es de Baratynski —I. L.] ». «Los novelistas y los poetas representan las virtudes y vicios advertidos por ellos, los malos y buenos móviles que rigen las acciones de los hombres. Busquen ustedes en ellos lo mismo que en los viajeros, en los geógrafos: noticias sobre objetos curiosos para ustedes; exijan de ellos lo mismo que de los científicos: la verdad de las declaraciones»¹⁷. Esta exigencia, que era la opinión del círculo pushkiniano de los años 30, fue valorada por Belinski en el año 1842 como una demanda expuesta «de manera muy inteligente y juiciosa». Ideas parecidas fueron expresadas por Lérmontov en el prólogo a *Un héroe de nuestro tiempo*, cuando comparó al escritor con el médico. Tal modo de ver, diríase, debía empujar a un objetivismo desapasionado y suprimir el interés por la biografía del escritor. Sin embargo, ocurrió lo contrario. El conocimiento de las pasiones secretas del hombre y del laberinto de la vida social requería del poeta que se zambullera en ella. El «observador del corazón de profesión», como definió al escritor ya Karamzín, debe atravesar personalmente, como ser humano, el mundo del mal para representarlo verazmente. En la declaración poética «Mi porvenir en la niebla...»,

¹³ N. V. Gógol, *Poln. sobr. soch.*, t. 8, pág. 333.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, t.3. pág. 133.

¹⁶ *Ibidem*, t.8. pág. 144.

¹⁷ E. A. Baratynski, *Poln. sobr. stiotvorenii*, en dos tomos, Leningrado, 1936, t. 2, pág. 176.

Lérmontov representó a un poeta que recibió del Creador los cálices «del bien y del mal». El poeta escoge el camino del vicio:

Con lo santo el mal dentro de mí luchaba,
Ahogué la voz de lo santo,
Apreté el corazón hasta sacar lágrimas...

Él se incorpora a la enfermedad de su generación:

Como un joven fruto carente de jugo,
Ella se marchitó en las tormentas del destino
Bajo el sol abrasador de la existencia.

Sólo después de eso el poeta resulta capaz de penetrar en el alma de otros hombres:

Listo entonces para el campo de acción,
Audazmente me adentré en el corazón de los hombres
A través de los incomprensibles velos
De reglas de urbanidad mundanas y pasiones¹⁸.

También en la conciencia de Lérmontov el poeta se dibuja en la apariencia de un profeta. No son casuales las líneas dichas de parte de Dios que no fueron terminadas:

El fuego en tus labios pondré yo,
Daré mi poder a tus palabras¹⁹.

Sin embargo, para Gógol el don de la profecía se adquiere al precio de una abnegada entrega personal, de una retirada del mundo a un servicio caballeresco-monacal de la verdad; para Lérmontov, mediante una inmersión personal en un mundo que provoca repulsión en el autor. B. V. Tomashevski mostró convincentemente el vínculo de tales ideas con la escuela literaria de Balzac²⁰.

Tal orientación era lo que determinaba, por lo visto, la conducta provocadora característica de Lérmontov, que hacía a la gente quitarse los «velos de las reglas de urbanidad mundanas». A esto mismo, por lo visto, debemos vincular los crueles experimentos del tipo del episodio con E. A. Sushkova: Lérmontov interpreta en la vida lo que debe pasar después a la novela. Sin embargo, el paralelo entre el escritor y el científico, en el que tanto insisten los literatos de los años 40 del siglo XIX, se convierte inesperadamente en una gran diferencia: el científico experimentador (esta imagen se asocia a mediados del pasado siglo ante todo con el naturalista, el biólogo, el médico o el químico) se halla fuera del experimento. Lérmontov, al hacer en «La princesa Ligovskaia» las primeras tentativas de costumbrismo, hace un experimento consigo mismo y con E. A. Sushkova: para describir el vicio, es preciso «ahogar la voz de lo santo» en sí mismo. La necesidad de convertirse a sí mismo en un laboratorio de observación de la humanidad, que se remonta a Rousseau, generó, por una parte, un repentino brote de los géneros

¹⁸ M. I. Lérmontov, *Soch.*, en 6 t., Moscú-Leningrado, 1954, t. 2, pág. 230.

¹⁹ *Ibidem*, t. 2, pág. 309.

²⁰ B. Tomashevski, *Proza Lermontova i zapadno-evropeiskaia literaturnaia traditsiia*, Lit. nasledstvo, Moscú, 1941, t. 43/44, págs. 502-507.

autobiográficos (Lérmontov, Herten, L. Tolstoi), y, por otra, la aspiración a experimentar despiadadamente con la biografía propia. Tras esto se hallaba la convicción de que sólo el «hombre con biografía» (y ahora se considera tal al que ha experimentado personalmente los ascensos y caídas de un hombre) tiene el derecho de ser un creador de descripciones de vidas ajenas. Semejante actitud hacia la biografía propia será más tarde inherente a A. Grigóriev.

Todo este complejo trabajo cultural termina con la creación de dos grandes biografías: la de Tolstoi y la de Dostoievski, biografías sin las cuales no es concebible ni la percepción de la obra de esos escritores, ni, en general, la cultura del siglo XIX.

Así pues, desde el punto de vista de la tipología, podemos distinguir estas oposiciones binarias: «el que da el derecho de tener biografía — el que recibe el derecho de tener biografía»; «el que tiene biografía — el que crea la descripción de la vida del que tiene biografía». Así, en la literatura medieval eclesiástica la santidad suprema hace al santo portador de una conducta especial, y ella misma le da al hagiógrafo, que, por regla general, se somete a una norma de conducta más usual, el derecho de ser su biógrafo. Las complejas relaciones entre esas categorías también son características de otras épocas. Señalaremos solamente que en el sistema del romanticismo todas las funciones tienden a coincidir: el que tiene biografía se da a sí mismo el derecho a ella (también es posible la afirmación inversa: el que se arroga el derecho a la biografía, la tiene) y él mismo la describe. La construcción de una cuadrícula tipológica de la correlación entre las funciones y el paradigma de los roles sociales con ayuda de los cuales esas funciones se realizan, puede dar una útil clasificación de la tipología de las culturas.

Sobre la reducción y el desenvolvimiento de los sistemas sgnicos (sobre el problema «freudismo y culturología semiótica»)¹

1. El modelo psicoanalítico freudiano se construye como una cadena, en un extremo de la cual están las representaciones libidinosas subconscientes, y en el otro, las indicaciones verbales del paciente. Entre estos puntos extremos se sitúa una sucesión de sustituciones, transformaciones simbólicas, sustitutos sgnicos. Tanto la crítica de este modelo como la distinción de sus aspectos más interesantes han sido emprendidas más de una vez desde el punto de vista de la teoría semiótica². Sin tocar todo el complejo de variados problemas que surgen en relación con la discusión de este tema, trataremos de verter luz sobre un solo aspecto: en qué medida el complejo de motivos sexuales iniciales que está en la base de toda la construcción es, en realidad, inicial, se sumerge en la profundidad de la psicofisiología infantil, y en qué medida surge como un hecho secundario —un resultado de la traducción de textos complejos que el niño recibe del mundo de los adultos al lenguaje mucho más simple de las representaciones propiamente infantiles.

1.1. El mundo del niño de la más temprana edad (y precisamente a esa edad es a la que se refería Freud cuando escribió: «El médico que se ocupa de psicoanálisis del neurótico adulto, que revela, capa tras capa, las formaciones psíquicas, llega, finalmente, a ciertas suposiciones sobre la sexualidad infantil, en cuyos componentes ve una fuerza productiva para todos los síntomas neuróticos de la vida ulterior»³ se caracteriza por un repertorio

¹ «O reduksii i razvertyvanii znakovyj sistem (K probleme „freidizm i semioticheskaia kul“turologiia“)», en: *Materialy I Vsesoiuz. (5) simpoz. po vtorichnym modeliruiushchim sistemam*, Tartu, 1974, págs. 100-108. Reproducido en I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, t. I, Tallin, Aleksandra, 1992, págs. 381-385. [N. del T.]

² Véanse V. N. Volóshinov, *Freidizm*, Moscú-Leningrado, 1927; sobre este libro: Viach. Vs. Ivánov, «Znachenie idei M. M. Bajtina o znake, vyskazyvaniia i dialogue dlia sovremennoi semiotiki», *Uchen. zap. Tart. gos. un-ta*, Tartu, 1973, vyp. 380 (Tr. po znakovym sistemam, t. 6) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Galtimard, París, 1966 (cap. 7); J. Lacan, *Écrits*, Ed. du Seuil, París, 1966; del mismo autor, «Réponses ... », *Scilicet*, Ed. du Seuil, 1970, núm. 2-3; A. Green, «Le psychoanalyse devant l'opposition de l'histoire et de la structure», *Critique*, 1963, núm. 194, julio; J. Kristeva, «Idéologie du discours sur la littérature», *La Nouvelle Critique*, 1971, núm. 39 bis (Cluny II, Littérature et idéologie); una serie de artículos en la recopilación *Littérature*, 1971, núm. 3, octubre (Littérature et psychoanalyse); Teksy, 1973, núm. 2 (8).

³ S. Freud, *Psihoanaliz detskij nevrozov*, Moscú-Leningrado, 1925, pág. 1; cfr. más adelante: «Las primeras informaciones sobre Hans se refieren al periodo en el que él aún no había cumplido tres años» (pág. 2); más adelante

limitado de personas (de hecho hay tres: el «yo», la madre y el padre) y de objetos. Este mundo es descrito por un lenguaje cuyos nombres son nombres propios⁴. Sin embargo, ni siquiera en el más temprano estadio el «mundo infantil» y el «lenguaje infantil» representan un sistema independiente y aislado. Al lado de ellos existen el mundo y el lenguaje de los adultos, que realizan una constante y amplia irrupción en el primero.

1.2. La posición subordinada del mundo del niño en la jerarquía general de la cultura de los adultos le impone constantemente a aquél el contacto con el mundo de los adultos. Sin embargo, este contacto mismo sólo es posible como un acto de *traducción*. Pero, ¿cómo puede realizarse tal traducción? Sobre la base de alguna equivalencia situacional-contextual (situaciones: «bueno», «agradable», «malo», «peligroso», etc.) el niño establece una correspondencia entre ciertos textos conocidos y comprensibles para él en «su» lengua y los textos de los «adultos» (por ejemplo, según el principio: «es incomprensible, pero agradable» o «es incomprensible, pero temible»). Al realizar tal traducción de un texto entero por un texto también entero, el niño descubre una extraordinaria abundancia de palabras «de más» en el texto «adulto». El acto de traducción se acompañará de una reducción semántica del texto. En este caso se manifestará claramente la tendencia a colocar, en calidad de significados de palabras que no tienen correspondencia en el diccionario infantil, referentes tomados del mundo infantil. Conocemos casos en que el niño consideró que «otrava» [veneno] era un viejo fieltro que estaba en el comedor detrás del aparador. Existe también otra tendencia: así, la palabra «pozhar» [incendio] puede designar un «acontecimiento desconocido, pero tan horrible, que da miedo precisar su significado».

El niño reduce el modelo semántico recibido de la lengua natural, que actúa como lengua de los adultos, de manera que se haga posible la traducción de los textos que afluyen de afuera a su lengua. Sin embargo, no sólo la lengua natural realiza esa irrupción modelizante: en la conciencia del niño irrumpen las conversaciones de los adultos, que introducen todo un mundo de modelos secundarios —éticos, Políticos, religiosos, y así sucesivamente. Los cuentos maravillosos y otros textos artísticos introducen una enorme cantidad de signos —desde textos íntegros hasta palabras sueltas (pero también signos figurativos)— cuyo significado el niño todavía tendrá que establecer por la vía de la identificación con unidades del contenido de su mundo. El niño urbano (y también el aldeano) actual oye la palabra «lobo» en un contexto que no deja dudas de que se trata de algo temible y peligroso, mucho tiempo antes de adquirir una idea de la semántica social de esa palabra. Más de una vez nos ha tocado oír cómo un niño, señalándole a su madre tales o cuales objetos que le parecen temibles, pregunta: «¿Eso es un lobo?»

1.3. En tal situación se reduce no sólo el sistema de nombres de los textos «adultos», sino también el sistema de *sujets*. Cuando el niño escucha el cuento de la Caperucita Roja, no introduce en su mundo personajes adicionales, sino que identifica a los héroes del cuento con nombres del mundo infantil. En este caso es natural la identificación de la Caperucita Roja consigo, de la abuelita con su madre, y del lobo con su padre. Aquí el asunto no está en la hostilidad latente hacia el padre, sino en la necesidad de recontar el *sujet* del cuento con un alfabeto en el que están dados sólo tres nombres: «yo», madre y padre. En este caso no hay ninguna necesidad de inventar una «*Urszene*» en la que el niño

figuran reconstrucciones que se refieren a la edad de dos años y medio, un año y medio y hasta medio año, aunque allí también se halla una reserva sobre la «mucha menor probabilidad» de los razonamientos (págs. 127 y 129).

⁴ Véase I. M. Lotman y B. A. Uspenski, «Mif — imia — kul'tura», *Uchen. zap. Tart. gos. un-ta*, Tartu, 1973, vyp. 308 (*Tr. po znakovym sistemam*, t. 6).

habría mirado a hurtadillas la escena de un coitus a tergo, como piensa Freud, para explicarse la identificación del padre y el lobo⁵. Simplemente el niño recibió del cuento el guión de *sujet* listo y distribuyó los papeles entre los personajes disponibles de su mundo infantil, como «traduce» el director la lista de los personajes de la pieza al lenguaje de la lista de los apellidos de los actores de su grupo. Al identificar al padre con el lobo del cuento, el niño en modo alguno exterioriza una actitud hostil, supuestamente existente desde tiempos inmemoriales, hacia el padre (pues él no inventa para el padre un papel negativo, sino que busca en su pequeña compañía un intérprete para el papel negativo dado desde afuera), sino que, por el contrario, traslada al interior del «mundo infantil» el *emploi* del «malhechor», dado por los modelos de *sujet*. Desde luego, para el niño medio la gradación de la cercanía entre el padre y la madre es tal, que, si el *emploi* de «malhechor», de «bandido», de «lobo», es recibido ya de textos externos, la distribución del mismo entre los personajes disponibles, por regla general, es unívoca: es «no-madre», es decir, padre. Cuando de los modelos de lenguaje y de *sujet* del mundo circundante entran en el mundo del niño los signos «amar» y «matar», él, naturalmente, los distribuye entre el padre y la madre. Por consiguiente, el famoso «complejo de Edipo» no es algo que nazca espontáneamente como expresión de las propias atracciones sexuales e inclinaciones agresivas del niño, sino el fruto de la recodificación de un texto con un alfabeto grande en un texto con un alfabeto pequeño. A esto está ligada otra cosa: los signos «amar» y «matar» (Y sus derivados del tipo de «amante», etc.), al efectuarse tal recodificación, pierden ese determinado significado sexual o agresivo que tenían en el lenguaje de partida. Es extremadamente ingenuo pensar que comprendemos los textos producidos por un niño que emplea esas palabras cuando colocamos en ellas los significados del lenguaje de los adultos.

En relación con esto quisiera hacer una observación: el subconsciente en la interpretación de Freud sorprende por su racionalismo rectilíneo: por el contenido no se distingue de las categorías de los textos de la conciencia, tan sólo las enmascara en otros símbolos del plano de la expresión. El psicoanalista descifra sueños, declaraciones involuntarias y otros textos espontáneos, y revela, al sustituir el sistema de símbolos, un contenido expresable de manera concordante [*adekvatno*] en términos y categorías del lenguaje de la conciencia. La subconsciencia de Freud es una conciencia enmascarada. Pertenece solamente al plano de la expresión y es enteramente traducible al lenguaje de la conciencia. Precisamente esto deja entrever su naturaleza: ha sido *construida* por los metamodelos del investigador y, naturalmente, se traduce a ellos. Lo que S. Freud considera rasgos espontáneos del pensamiento infantil, en realidad resulta lo que se obtiene cuando se extrae de la conciencia infantil, con ayuda de códigos del pensamiento adulto, lo que ese mismo pensamiento adulto había colocado previamente en ella. Al mismo tiempo, en el eslabón intermedio de esa cadena —el eslabón de la conciencia infantil— los textos pierden los rasgos que, en opinión de Freud, son precisamente los que caracterizan la conciencia infantil. Estos últimos surgen cuando se realiza la traducción inversa de los textos del pensamiento infantil al lenguaje del psicoanálisis.

2. La imposibilidad de una traducción concordante de los textos de un lenguaje «con un alfabeto grande» a un lenguaje «con un alfabeto pequeño» conduce a que, mientras que los textos espontáneos de la conciencia infantil reciben en su lenguaje una determinada expresión, los textos traducidos del lenguaje de los adultos conservan cierta indefinición,

⁵ S. Freud, ob. cit., págs. 127-129.

primitivizándose al mismo tiempo. Muchos textos en general no se dejan traducir y se ven introducidos en la memoria del «pequeño mundo» en forma de inserciones textuales íntegras de una semántica oscura. Diríase que, desde el punto de vista del mundo sónico del niño, la presencia de semejantes textos, alosistémicos por su esencia, sólo puede recibir una caracterización negativa, puesto que esos textos son ajenos al contexto que los circunda y no poseen ninguna obligatoriedad desde la posición del mismo.

2.1. Sin embargo, la inutilidad de las inserciones de este tipo es ilusoria: en el ulterior desarrollo ellas cumplen el papel de peculiares «esporas» —de programas reducidos—, y precisamente a cuenta de ellas tiene lugar el desarrollo acelerado que caracteriza la psicología de la edad infantil.

3. Se podría trazar una analogía entre ese proceso y el fenómeno del desarrollo cultural acelerado, que caracteriza ciertos momentos en el desarrollo de ciertas culturas nacionales⁶.

3.1. Al igual que en el sistema «niño — adulto», en este caso tiene lugar un choque entre el sistema con el «alfabeto grande» y el sistema con el «alfabeto pequeño». Se observan una amplia penetración de «textos ajenos», una imposibilidad de traducciones concordantes y la acumulación de inserciones textuales no traducidas en la cultura. Además, al lado de la acumulación de textos no traducidos de la «cultura externa» en el pequeño espacio cultural interno, en éste se siente constantemente una orientación a tal traducción.

3.2. El paralelo entre el sistema «niño — adulto» y «cultura con alfabeto pequeño — cultura con alfabeto grande» se manifiesta también en que después del periodo de la agresión de textos de la segunda esfera a la primera sigue un periodo de desarrollo acelerado de ese primer dominio, que tiene el carácter de una explosión. Ejemplos de tal proceso pueden ser las abundantes irrupciones de textos externos en el periodo de la cristianización de Rusia o en la época de Pedro, a los cuales sucedieron los periodos de movimiento impetuoso de los siglos XI-XII y XVIII-principios del XIX.

4. En relación con esto podemos formular la tesis de que, en primer lugar, el movimiento rítmico pulsante, construido como alternación de reducciones y despliegues del lenguaje de la cultura, y, en segundo lugar, la aceleración del tempo de desarrollo de la cultura a cuenta de la recodificación de los sistemas grandes en sistemas pequeños, constituyen —junto a la ley, descrita por I. N. Tyniánov y V. Shklovski, del relevo de la periferia sónica y del núcleo del sistema sónico en el proceso de automatización y desautomatización— regularidades generales de la dinámica de los sistemas que se autodesarrollan.

4.1. En la comparatística actual reina la idea según la cual la base objetiva de la penetración de los textos de una cultura en otra es la isoestadialidad entre ellas. Este último caso, desde luego, crea determinadas premisas para la circulación de los textos y puede ser comparado con un esquema comunicativo en el que los participantes del trato aspiran al máximo acercamiento de los códigos (en el ideal: a la utilización de un único código). En este caso el destinatario recibe un nuevo texto en un lenguaje dado de antemano, pero no un nuevo lenguaje. En tal proceso el mensaje se transmite, pero no se transforma en el curso del acto de la comunicación, no surge un *nuevo* mensaje. Los textos que se reciben sólo amplían cuantitativamente el mundo de la cultura destinataria y responden a las necesidades de una capa superficial de la cultura. Mucho más significativo en el sentido cultural general es el proceso de recepción de textos procedentes de la cultura de otro tipo estadial —más

⁶ Véase G. D. Gáchev, *Uskorennoe razvitie literatury*, Moscú, 1964.

desarrollado o más primitivo. En este caso tiene lugar una reducción o un despliegue complicador del texto recibido, pero también una acumulación de textos no traducidos (cfr. la acumulación de textos franceses en la conciencia cultural rusa de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX). Un resultado de esto es la brusca transformación del régimen semiótico interno de la cultura que recibe, lo que se acompaña de una explosiva aceleración del tiempo en que transcurren los procesos culturales.

4.1.1. De lo dicho se deriva la explicación de un hecho bien conocido: las culturas cerradas, que se desarrollan inmanentemente, pueden retardar bruscamente el tempo de desarrollo (cfr. la desaceleración de los procesos culturales en Rusia en la época de la concepción «Moscú, la tercera Roma» y la coincidencia de los periodos de pulsación de clausura y apertura con la desaceleración y aceleración en la historia de la cultura rusa). Al mismo tiempo se podría señalar que, cuando se realiza la descripción inmanente de *una* cultura nacional, sale del campo visual el indicador de la velocidad de su movimiento.

4.2. Si la comparatística tradicional, al señalar empíricamente la diferencia entre culturas nacionales dadas, enseguida se plantea la tarea de determinar cuál de ellas es la «atrasada» y cuál la «de avanzada», suponiendo que el destino natural de la primera es asemejarse lo antes posible a la segunda, la visión de la cultura de cualquier área (y, en resumidas cuentas, de la cultura global de la Tierra) como un dispositivo en funcionamiento nos convence de la *necesidad* del carácter disparejo y la diversidad estructural de los mecanismos sígnicos del movimiento diacrónico de la cultura en su totalidad.

4.3. A esto está ligada también, por lo visto, la constante violación empíricamente observable de la isoestructuralidad de los sublenguajes de cada cultura, la heteroestadialidad de los distintos sistemas sígnicos que la componen. Se podría mostrar cómo en una serie de casos la literatura le toma la delantera a las artes plásticas, el cine a la literatura, y así sucesivamente, y cómo, después, la irrupción de los mismos en esferas contiguas o lejanas de la actividad sígnica provoca revoluciones en estas últimas. En el marco de cada cultura se podrían distinguir y describir mecanismos que trabajan tanto en la dirección de una nivelación de los distintos sistemas sígnicos, como en la de un aumento de las diferencias entre ellos.

5. La asimilación de textos ajenos no se reduce a la introducción de nuevas unidades sígnicas: también consiste en la asimilación de nuevas reglas. El niño recibe de los adultos no sólo símbolos que todavía no tienen para él significados, sino también reglas. A esto está ligada otra dudosa tesis de Freud. El autor de *Psicoanálisis de las neurosis infantiles* señaló la temprana tendencia del niño a los gestos obscenos, el desnudamiento, el lado «indecoroso» de la conducta humana, e infirió de eso la tesis sobre los impulsos sexuales espontáneos, que después son reprimidos por el sistema de la cultura y sometidos a variadas sustituciones y desplazamientos.

5.1. Podemos suponer que en realidad tiene lugar algo diametralmente opuesto: la curiosidad sexual del niño ha sido generada por la cultura, del mismo modo que el primer vestido que se puso la pingüina en *La isla de los pingüinos* de A. France suscitó hacia ella la curiosidad sexual de parte de sus paisanos, que miraban con indiferencia a sus amigas desnudas.

5.2. El niño recibe del mundo de los adultos las primeras reglas de la cultura, entre las cuales las más poderosas son las reglas de la vergüenza y el miedo⁷. La asimilación de las

⁷ Véase I. M. Lotman, «O serniotike poniatii „styd“ i „straj“ v mejanizme kul“tury», *Tez. dokl. IV Letnei shkoly po vtorichnym modeliruiushchim sistemam*, 17-24 avg 1970g., Tartu, 1970, págs. 98-101.

reglas siempre transcurre como un juego con ellas, su violación lúdica es una «travesura». Precisamente la asimilación de las *reglas de la vergüenza* provoca tentativas lúdicas de violarlas, que mucho después llenan las normas formales de la conducta semiótica y hacen a ésta portadora de contenido —no Naturaleza, sino Cultura. Las emociones eróticas se desarrollan en el niño de manera espontánea, pero el lenguaje para la autoconciencia, el lenguaje que le toma la delantera al desarrollo interior y lo estimula, él lo recibe de afuera. Pues en igual medida el niño juega también con el miedo, dando muestras de curiosidad respecto a los misterios de la muerte, haciendo travesuras con peligro para la vida. La atracción del niño por las anomalías no es un testimonio de una supuesta perversión inmemorial de su naturaleza, sino, desde el punto de vista semiótico, una asimilación de la Norma, y desde el psicológico, la aspiración a asegurarse del carácter inmovible de esa norma (el sacar las anomalías al mundo del juego). La dominación del Sexo y el Miedo en la historia del arte mundial recibe, así, una explicación diametralmente opuesta a la que le daba Freud.

La convencionalidad en el arte¹

(con B. A. Uspenski)

La convencionalidad en el arte es la realización, en la creación artística, de la capacidad que tienen los sistemas sígnicos de expresar un mismo contenido mediante diferentes recursos estructurales. Se debe hablar de la convencionalidad en la obra de arte sólo en la medida en que en general se puede hablar de la semántica de los sistemas sígnicos empleados en ella. En cambio, allí donde se puede hablar principalmente de sintáctica (por ejemplo, la pintura abstracta), es más oportuno el término «formalización». El sistema de representación adoptado en la obra de arte, que se caracteriza por una semántica, posee cierta arbitrariedad con respecto al objeto que es representado, lo cual permite precisamente hablar de su convencionalidad. Ese sistema impone inevitablemente limitaciones al contenido que se transmite, las cuales no son percibidas por el hombre al que está destinada la obra, y son aceptadas por él como algo dado y adquieren la apariencia de normas «naturales», no convencionales. Así, no notamos la convencionalidad de las fronteras del espacio artístico (las candilejas en el teatro, el marco del cuadro), la convencionalidad de las formas habituales de tal o cual sistema de perspectiva en la pintura. Exactamente de la misma manera no nos parecen «extrañas» las prohibiciones al actor, en una serie de casos, de ver y oír lo que ocurre en la escena (cfr. los apartes), la diferencia entre tiempo real y tiempo escénico, la representación de una acción sincrónica que ocurre en diferentes lugares como una sucesión cronológica de escenas, capítulos o cuadros. El espectador chino no se percata del «carácter extraño» de la inclusión de un texto caligráfico (inscripciones, cuños) en el pictórico, y el artista primitivo, al hacer un dibujo sobre otro, veía sólo la capa de arriba de la representación. En el teatro de muñecos japonés, el actor que maneja los muñecos es accesible a la vista del espectador, pero no es percibido por éste, puesto que éste lo saca de los límites del espacio artístico.

Entretanto, toda convencionalidad será extraña para un auditorio que se halle fuera del sistema dado (que no lo conoce o no lo comprende). Así, al espectador chino del siglo xvii

¹ «Uslovnost' v iskusstve», *Filosofskaia Entsiklopediia*, t. 5, Moscú, 1970, col. 287-288. Reproducido en I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, t. III, Tallin, Aleksandra, 1993, páginas 376-379. [N. del T.]

el retrato en penumbra europeo le parecía una combinación extraña de colores desvaídos; a menudo el niño no puede comprender por qué una habitación rectangular se representa, en el sistema de la perspectiva lineal, estrecha en un extremo, y ancha en el otro. Al lado de los ejemplos aducidos de la situación en que el receptor no está introducido en el sistema como resultado del desconocimiento de éste, podemos señalar también casos de no aceptación radical de tal o cual sistema de representación, también ligados al subrayamiento de la convencionalidad (como «incorrección», «inverosimilitud», y así sucesivamente).

La estética normativa de diferentes épocas partía de la idea de cierta única norma posible de arte «correcto», sentida subjetivamente como norma del sentido común. El clasicismo la veía encerrada en la razón; la Ilustración del siglo XVIII, en la naturaleza del hombre. Desde este punto de vista, «lo correcto» no puede tener algo específico: según Kant, la belleza «... no puede contener en sí nada específicamente característico; porque, de lo contrario, no sería idea de la norma...»². Como específico, es decir, convencional, se percibe sólo el arte de una esfera étnica o cultural extraña, cuyos principios estructurales divergen de la norma aceptada por todos en una colectividad dada, o la representación de la realidad «anormal» (la sátira, el grotesco —cfr. las declaraciones de Hegel sobre la sátira)³. Cuando esto ocurre, la convencionalidad del arte extraño hace que se lo perciba como un texto cifrado, comprensible mediante la «traducción» del mismo al sistema habitual.

Así pues, un costado esencial de la comprensión del arte es el dominio de la medida de su convencionalidad. Las violaciones en esta esfera conducen a un efecto de incompreensión, doble por sus posibilidades: lo convencional se percibe como no convencional (la obra de arte se identifica con la vida) o, por el contrario, lo no convencional (dentro de un sistema dado) se percibe como convencional (la obra de arte parece o se representa intencionalmente como «extraña» hasta el absurdo). Como ejemplos del primer tipo de no dominio de la medida de la convencionalidad podemos considerar todas las tentativas del espectador de «entrar» en el texto de la obra, cambiándolo por medio de la violencia. Una tentativa así es, por ejemplo, el conocido episodio del «atentado» al cuadro *Iván el Terrible y su hijo Iván el 16 de noviembre de 1581* de Repin (episodio, probablemente, subjetivamente idéntico al acto de regicidio), el episodio del asesinato del retrato en *El retrato de Dorian Gray* de O. Wilde, y también los casos, bien conocidos por los etnógrafos, de utilización de la representación para hacer «daño» (de ahí los correspondientes tabúes); asimismo puede ser interpretada también la anécdota histórica del atentado de los espectadores, en Nueva Orleans, a la vida del actor que interpretaba el papel de Otelo. Los ejemplos ligados a la no aceptación de tales o cuales sistemas como convencionales, también son numerosos: las declaraciones de M. E. Saltykov-Slichedrín sobre la poesía, la crítica de Shakespeare y del teatro en general por L. Tolstoi, la actitud irónica de los sesenteros hacia el ballet, la crítica de los modos de modelización del espacio en la pintura medieval por los teóricos del Renacimiento, y así sucesivamente.

La propia antítesis «naturalidad — convencionalidad» surge en una época de crisis culturales, de cambios bruscos, cuando se mira el sistema desde fuera —con los ojos de otro sistema. De ahí el carácter condicionado desde el punto de vista tipológico-cultural que tiene la tendencia que surge periódicamente a volverse hacia el arte no normalizado y

² E. Kant, *Soch.* v. 6 tomos, Moscú, 1966, t. 5, pág. 239.

³ G. W. F. Hegel, *Soch.*, en 14 t., Moscú, 1940, t. 13, págs. 82-86.

«extraño» desde el punto de vista de las normas habituales de la convencionalidad (por ejemplo, el infantil, el arcaico, el exótico), el cual es percibido como «natural», mientras que los sistemas habituales de vínculos comunicativos se presentan como «anormales», «no naturales». Así son la lucha del arte «bajo» (popular) y el «elevado» (docto) en la época del Renacimiento' los debates sobre la «civilización» y la «naturaleza» en el siglo XVIII, la apelación al folclor en el siglo XIX, el papel de los prosaísmos en la poesía de Pushkin y Nekrásov, los diferentes tipos de primitivos en el arte del siglo XX, etc. Cuando esto ocurre, el arte «extraño», o ajeno, al tiempo que desempeña un papel revolucionador en la formación de una nueva norma artística, puede ser percibido desde el punto de vista de la norma canónica como más primitivo o como más complicado. Muy frecuentemente, la función de este género de recursos es asumida por la ampliación del área cultural: por ejemplo, la incorporación del arte europeo en el mundo cultural de Asia o de la cultura asiática en el mundo de la civilización europea. Al lado de las irrupciones espaciales de la cultura puede realizarse también una irrupción temporal unidireccional de las culturas de épocas pasadas, así como irrupciones «mixtas» de diverso género. Un caso importante es la irrupción del arte popular en la estética de una era «cultura».

A diferencia de los sistemas comunicativos no artísticos, en los que la estructura del lenguaje está rigurosamente dada de antemano y sólo el mensaje es informativo, y no el lenguaje, los sistemas artísticos pueden encerrar información también sobre el lenguaje mismo. El papel de señales de que el mensaje se transmite en un lenguaje especial, es desempeñado en este caso por los signos «extraños» (y en este sentido los más «convencionales»).

Los signos empleados en el arte se caracterizan por poseer diferentes grados de convencionalidad desde el punto de vista de la arbitrariedad del vínculo entre su uso habitual fuera del arte y el significado que adquieren dentro del sistema artístico. El arte puede utilizar en forma hecha signos ya elaborados en una sociedad dada (símbolos mitológicos, imágenes literarias existentes, etc.), pero también puede crearlos especialmente. En el signo pueden introducirse elementos primarios con respecto a él (por ejemplo, el documento en la literatura y el cine). Las diferentes artes se distinguen entre sí por el carácter de la convencionalidad inherente a ellas. Las artes plásticas (visuales) tienden más a los signos icónicos, mientras que las artes sonoras utilizan más ampliamente los símbolos convencionales.

El grado en que están condicionados los signos icónicos y los convencionales de un determinado sistema codificante es diferente. Mientras que en lo que respecta a los signos icónicos intervienen en calidad de código las impresiones visuales, auditivas, etc., directas, los hábitos de la vida y de la cotidianidad, y no se tiene conciencia de su convencionalidad dentro de una colectividad dada, los signos convencionales con sus planos de contenido y expresión claramente separados suponen que se tiene una manifiesta conciencia de la convencionalidad de sus códigos. Lo icónico puede volverse convencional, y viceversa — por ejemplo, la representación del nacimiento de la reina Hatshepsut en el arte egipcio antiguo, en la que la reina es presentada mediante la figura de un niño, mientras que el hecho de que se trata de una mujer está aclarado por una inscripción. Las épocas del así llamado arte «convencional» están ligadas a una acentuación de la convencionalidad de los códigos.

También es característica del arte la tendencia a la semantización de los elementos formales de los sistemas signícos. Por ejemplo, en el poema «Pino», de Heine, la pertenencia de los sustantivos alemanes «palma» y «pino» a diferentes géneros

gramaticales recibe una interpretación de contenido, caracterizando el sexo (cfr. la diferente solución de esta cuestión por los traductores rusos —M. I. Lérmontov, F. I. Tiútchev y A. N. Máikov).

El grado de convencionalidad de los diferentes signos empleados en el arte depende también de si el signo se vincula directamente al referente (el *mínimum* de convencionalidad) o si ese vínculo es mediado por otros signos, al tiempo que la cantidad de grados en la serie «signo del signo del signo...» puede utilizarse para determinar el grado de convencionalidad. Un caso especial de tal vínculo mediado es la utilización del código en calidad de intermediario entre el signo y el significado (cfr. la introducción de personajes o episodios «codificados» con un código distinto del empleado en el resto del texto: Hans Wurst en el teatro medieval, la «*novella* en la *novella*», la payasada en relación con la representación circense, las ilustraciones en relación con el arte verbal, etc.).

Así pues, la convencionalidad no puede ser restringida a tales o cuales obras de arte. La contraposición del arte convencional al realista (que tiene cierto sentido en contextos historicoliterarios concretos) es ilícita desde el punto de vista teórico. Pushkin, al fundamentar la teoría realista del arte, escribió:

¿Por qué las estatuas pintadas nos gustan menos que las que son únicamente de mármol o de cobre? (...) ¿Por qué el poeta prefiere expresar sus pensamientos en versos? (...) La verosimilitud, todavía se considera la principal condición y fundamento del ar.(te) dram.(ático) (...). Al leer un poema, una novela, a menudo podemos aturdimos y creer que el suceso que se describe no es un invento, sino verdad. En la oda, en la elegía, podemos pensar que el poeta representó sus verdaderos sentimientos en las verdaderas circunstancias. Pero ¿dónde está la verosimilitud en un edificio dividido en dos partes, una de las cuales está llena de espectadores que convinieron, etc.?⁴

⁴ A. S. Pushkin, *Poln. sobr. soch.*, en 16 tomos, Moscú-Leningrado 1949, t. 11, pág. 177.

Clío en la encrucijada¹

Los romanos decían: «*Nomen est omen*» — «El nombre es presagio». Este proverbio, que se remonta, al parecer, a Plauto, inexplicablemente se justifica en la cronología histórica. La cronología histórica es convencional: las fronteras de los siglos, de las décadas, los conceptos de «principio de siglo», «fin de siglo», son determinados por el punto de partida del conteo adoptado en tal o cual cultura, diríase, completamente externo respecto a los acontecimientos históricos. Sin embargo, tanto los historiadores como las personas en su práctica cotidiana saben que la diferencia de una década respecto de otra, la «fisonomía del siglo», son cosas reales, y las personas que se sienten iniciadoras de un siglo no se parecen a aquellas a las que les toca hacer el balance del mismo.

El tiempo que estamos viviendo es un tiempo de balance, un tiempo de «finales»: finaliza el siglo XX, finaliza el milenio transcurrido después del bautismo de Rusia —de hecho, el primer milenio de la cultura rusa—, finaliza el segundo milenio de existencia de la nueva cultura europea. Y sobre el fondo de todo esto se hallan «finales» más cercanos a nosotros: los trescientos años de la reforma de Pedro el Grande, que requiere insistentemente una interpretación; en 1990 los doscientos años del *Viaje de Petersburgo a Moscú*, tiempo de reflexiones sobre los resultados del movimiento libertador ruso. Y los años 90 del siglo XX, en su conjunto, plantean inevitablemente la cuestión de qué les dio a los pueblos de Europa y del mundo la Gran Revolución Francesa.

Pero, desde luego, el asunto no está sólo ni tanto en las fechas. La realización del balance histórico está ligada inevitablemente a la pregunta: «¿Adónde vas?» La historia es una mirada al pasado desde el futuro, una mirada a lo ocurrido desde el punto de vista de una idea sobre la «norma», la «ley», el «código» —sobre lo que eleva el suceso al rango de hecho histórico y hace percibir los acontecimientos como poseedores de sentido. A esto se ha de agregar que el fundamento de la ciencia histórica se asienta en la idea de la regularidad [*zakonomernost*] del proceso histórico. Pero la propia idea de la regularidad de los acontecimientos pertenece al pensamiento científico en su conjunto y también está sometida a cambios. En su forma extendida inconscientemente (podríamos decir, de la vida cotidiana científica), perteneciente no tanto al dominio de las ideas, como a la esfera de la

¹ «Klio na rasput'е», en I. M. Lotman, *Izbrannye stat'i*, t. II, Tallin, Alexandra, 1992, págs. 464-471. [N. del T.]

psicología de los científicos, la idea de regularidad se formó bajo la influencia de los éxitos en las ciencias naturales en los siglos XVII-XVIII.

Los siglos XVII-XVIII fueron un tiempo de rápidos éxitos de la química y la física. Una de las diferencias esenciales de la química respecto de la alquimia consistía en que la reacción alquímica era en principio un misterio: lo siguiente no se derivaba con automática consecuencia de lo precedente, sino que sólo podía ocurrir cuando concurrían determinadas circunstancias misteriosas. Cada reacción era única e irreplicable. Al igual que en el arte, se transmitía del preceptor al discípulo la experiencia, el conocimiento de los procedimientos técnicos, la «escuela». Pero la simple asimilación de los mismos era insuficiente para la obtención de la «piedra filosofal»: se requería «algo» más. Por eso los fracasos no desalentaban a los alquimistas, como las pérdidas no detienen al jugador de azar.

La química se basaba en la idea de las regularidades unívocas. La reacción química es semejante a una ecuación matemática: lo que está anotado en la parte izquierda —los participantes de la reacción— puede ser la causa de un solo y único efecto: el resultado que se anota en la parte derecha de la ecuación. En la probeta los acontecimientos transcurren en el tiempo, pero la descripción de los mismos, registrada en una hoja de papel, tiene un carácter puramente espacial: allí donde el resultado del proceso está predeterminado unívocamente, el tiempo, de hecho, deja de desempeñar el papel decisivo. El futuro se deriva predeciblemente de lo precedente. Estos dos rasgos —la repetibilidad del proceso y la predecibilidad de su resultado— empezaron a ser considerados como propiedades inalienables de la causalidad como tal.

El traslado de tal concepción de la causalidad a la historia, cuyas raíces se hunden en el Renacimiento, condujo a dos consecuencias cardinales. En primer lugar, la historia empezó a ser percibida como una mirada a lo pasado desde el futuro. Entre el relato sobre el pasado y la imagen del «resultado» se estableció un vínculo. La historia y la utopía se convirtieron en dos eslabones de una única cadena. En segundo lugar, se formó la idea de cierto modelo ideal del desarrollo histórico, solución «correcta» de una tarea. Los pueblos se presentaron como alumnos que resolvían una misma tarea: unos la resolvían acercándose al algoritmo ideal, otros con errores; unos se hallaban en las clases iniciales, otros habían avanzado mucho.

La Ilustración europea en los trabajos de Voltaire y Condorcet determinó el vector del movimiento histórico: de las tinieblas de la falta de instrucción a la luz de la verdad y la instrucción. Como resultado, el concepto de historia se halló indisolublemente ligado a la idea de progreso: el lugar relativo que ocupaba tal o cual hecho de la historia mundial o de culturas nacionales enteras en la escala abstracta «prejuicios — instrucción» determinaba el grado de su progresividad. La caracterización de la escala podía cambiar y cambiaba, adquiriendo diversas interpretaciones en Hegel o en los historiadores de la Restauración, pero la idea de la unidad de la escalera mundial y de que sus escalones superiores eran más progresivos que los inferiores, seguía siendo como un rasgo inevitable del enfoque científico de la historia.

El desarrollo del darwinismo y el modelo, elaborado sobre su base, de la evolución como fundamento general del saber científico influyeron en la historia en la misma dirección, pero también con correcciones esenciales: si el pensador de la Ilustración veía en la historia el resultado de los esfuerzos conscientes de personalidades «oscuras» o «ilustradas», la ciencia del siglo XIX empezó a subrayar la importancia de los factores objetivos que escapan a la voluntad y la conciencia del hombre aislado. La evolución era

concebida como un proceso conforme a un objetivo y al mismo tiempo inconsciente, que se realiza a través de los hombres, pero al margen de la voluntad de éstos.

De los pensadores de la Ilustración, pasando por los filósofos alemanes —y, en primer término, Hegel—, hasta Teilhard de Chardin llegó la idea del sentido de la historia como movimiento de lo inconsciente a lo consciente. Sin embargo, lo consciente era concebido como aquello de lo que se ha tomado conciencia, como resultado de un acto de autoconocimiento. La conciencia es la capacidad que tiene el sistema que alcanzó en el sujeto pensante el punto más alto de su desarrollo de tomar conciencia de sus propias leyes ineludibles, y no el momento de la elección. Por eso el acto del autoconocimiento era concebido como el fin de la historia, mientras que, si entendemos la conciencia como elección de un camino, ese acto resulta el principio de una etapa completamente nueva de la historia.

Así la noción de la «historia científica» acumulaba ideas y descubrimientos y, al mismo tiempo, hábitos y prejuicios, constituyendo cierto complejo de ideas cuya procedencia se olvidaba y cuya contradictoriedad interna era limada por el carácter habitual que adquirían. La lucha con las concepciones románticas de la historia que contraponían la idea de la regularidad de la historia a la actividad personal del hombre aislado, empujaba la ciencia histórica a identificar la objetividad con el carácter extrapersonal e inconsciente de los procesos históricos. Esto marcó tanto la historiosofía de Hegel, como la concepción de los historiadores de la Restauración, y también muchas variedades de materialismo económico. Como contrapeso a ellas, ya en las «Tesis sobre Feuerbach» K Marx y F. Engels formularon la idea del vínculo inverso existente entre los procesos económicos y la vida espiritual de la sociedad, señalando el carácter activo de la irrupción de esta última en el movimiento histórico, al mismo tiempo que el carácter de base de la economía.

Sin embargo, más tarde la falta de desarrollo de las ciencias humanas —que sólo hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX comenzaron a adquirir rasgos de la ciencia tales como la investigación de los métodos propios, la atención al aparato de la descripción científica, la revaloración crítica de su experiencia, la búsqueda de su puesto en el sistema general de las ciencias— condujo a que la cuestión de la influencia de los factores materiales sobre los espirituales y de los procesos objetivos sobre la expresión subjetiva de los mismos fuera sometida a un examen reiterado y profundo, mientras que los movimientos contrarios o atraían sólo a los seguidores tardíos de la metodología romántica, o tenían un carácter puramente declarativo. Así, por ejemplo, si nos limitamos a la ciencia patria, podemos señalar una situación paradójica: es como si se sobrentendiera que el historiador puede ser un diletante en cuestiones de psicología o lingüística históricas. Lo mismo puede decirse también de otras «ciencias del hombre». Es como si la historia de las instituciones sociales, de la lucha de las fuerzas sociales, de las corrientes ideológicas, hubiera abolido la *historia de los hombres*, asignándoles el papel de figurantes en el drama universal de la humanidad. No se niega, desde luego, la importancia de ellos, pero recuerda un programa teatral en el que frente a los papeles están escritos varios nombres de intérpretes que con igual éxito pueden desempeñar un mismo papel en el marco de la pieza. «La historia escogió como su intérprete para un determinado papel a N. N., pero su curso no cambiaría si en el lugar de él se hallara Z. Z. Los matices que introduciría otro intérprete del papel tienen relación con la casualidad, pero la historia se ocupa de procesos regulares.» Aunque raramente alguien en la actualidad formula precisamente así sus ideas, y se recurre, por regla general, a un «recuento» ecléctico de propiedades individuales de personalidades

históricas, como en las revistas antiguas se coloreaba a mano la tirada de estampas en blanco y negro, el fundamento del método es, a pesar de todo, precisamente ése.

Es más: también en el estudio de «el hombre en la historia» la metodología científica penetra la mayoría de las veces como una negativa a atender «lo casual» y «lo individual». Se piensa que, para que devenga objeto del análisis histórico, el hombre debe ser considerado como «representante» —de «la oposición boyarda» o de «la gente del burgo»², del «barroco» o del «romanticismo». En cambio, lo que lo hace distinto de los «representantes» de esa misma categoría, se halla fuera de la ciencia histórica y, en el mejor de los casos, puede ser entregado a los especialistas de psicopatología o inscrito en el nebuloso dominio de las «particularidades individuales».

Así pues, la ciencia histórica contraponen lo regular a lo casual y declara al primero su objeto en sentido estricto. A él pertenecen los procesos «objetivos»: el desarrollo de la producción, el progreso técnico, la lucha social, la historia de los conflictos políticos, y así sucesivamente. Y al segundo pertenece lo que en los últimos tiempos empezaron a llamar «factor humano». Es como si la regularidad del signo de igualdad entre los conceptos «subjetivo» y «casual» no suscitara dudas.

Sin embargo, no se puede dejar de notar que lo regular en la historia se comporta (sobre el fondo de las regularidades dominantes en otros niveles de la estructura del mundo) de una manera un tanto inesperada y nos coloca a veces ante paradojas difícilmente explicables.

El proceso regular que se desarrolla en el tiempo puede ser presentado como un texto narrativo. No es nada casual que en la idea que en la vida cotidiana tenemos de la historia haya dejado su huella la imagen del relato histórico. Es como si entre la cadena de acontecimientos reales organizados por el nexo de causa y efecto que está en la base de la regularidad histórica, por una parte, y la cadena de episodios narrativos organizados por las leyes del lenguaje y la lógica del relato, por la otra, existieran relaciones de semejanza. Entretanto, en todo texto coherente, así como en todo proceso regular, aumenta la redundancia: cuanto mayor es el tramo que hemos recorrido, tanto más fácil es predecir la parte aún no recorrida de la trayectoria. Sin embargo, en el dominio de la historia la predecibilidad de los acontecimientos que todavía no han ocurrido es extraordinariamente baja. Los resultados de la futurología actual, incluso con las posibilidades actuales del uso de la veloz técnica del cálculo electrónico, no son mucho más esperanzadores que las predicciones de los oráculos delficos. Semejante situación sólo es posible en el caso de que en el sistema que se desarrolla con arreglo a regularidades internas irrumpen factores externos que lo perturben. Pero los factores que irrumpen, actúan con respecto al sistema como casualidad, y reconocer la constante influencia de los mismos sobre el resultado del proceso significa exigir atención hacia la misma casualidad que es excluida de los «factores de la historia», y, diríase, minar la confianza en la idea misma de la regularidad de la historia.

Cuando en los años 30 del siglo XIX los historiadores europeos declararon que el objeto de la historia es el estudio de las regularidades históricas, Nikolai Polevoi se entregó, con el ardor del neófito, a esa idea:

...como el que erraba
y es enviado a otra parte por uno que venía al encuentro.

² En ruso, «*liud posadskii*»: artesanos y mercaderes. [N. del T.]

En respuesta, Pushkin, con la combinación de sensatez y profundidad que era propia de él, escribió:

No digan: *no pudo ser de otro modo*. Si eso fuera verdad, entonces el historiador sería un astrónomo y los acontecimientos de la vida de la human[idad] estarían predichos en los calendarios, lo mismo que los eclipses solares. Pero la Providencia no es un álgebra. La mente h[umana], según la expresión del vulgo, no es un profeta, sino un adivinador: ve el curso general de las cosas y puede extraer de éste profundas suposiciones, a menudo justificadas por el tiempo, pero le es imposible prever la *casualidad* —poderoso, instantáneo instrumento de la Providencia³.

Sin embargo, no sólo la irrupción perturbadora de los acontecimientos casuales influye en la predecibilidad de los procesos históricos. Aquí resulta necesario hablar de la peculiaridad esencial de las regularidades actuantes en el proceso de la historia. En el movimiento histórico podemos distinguir procesos de dos géneros (desde luego, la distinción misma de éstos es convencional: en la vida real se entretajan y se desbordan uno en el otro). Unos se realizan con arreglo a leyes espontáneas y tienen un carácter extrapersonal, los hombres toman parte en ellos, pero de hecho carecen de elección al hacerlo. Así, tal o cual persona participa en el desarrollo de la lengua o en la historia de las relaciones económicas, pero no es el creador de la situación, y la elección de la conducta no depende de él. Otros procesos se efectúan a través de la conciencia de los hombres y con ayuda de esa conciencia. En este caso el hombre se halla ante la posibilidad de elegir su conducta y correlaciona invariablemente sus acciones con la imagen del objetivo, con la idea de los resultados. La relación de esos tipos de movimiento histórico con el problema de la predecibilidad es diferente. Así, por ejemplo, la dinámica del desarrollo demográfico, que tan importante papel desempeña en la historia, es uno de los dominios relativamente bien predecibles; los pronósticos en el dominio del desarrollo de la técnica se distinguen por una considerable confiabilidad; en muchísimas esferas de la realidad sociopolítica o militar la dificultad para pronosticar está ligada a la falta de información sobre el presente estado y, por consiguiente, no tiene un carácter de principio. Entretanto, pronosticar en la esfera del arte, y en general en todo lo que está ligado a la creación individual, es una tarea de un grado de dificultad completamente distinto. Es más: incluso dentro de la actividad creadora del hombre existe una profunda línea divisoria: allí donde se trata de la revelación de regularidades desconocidas para el hombre, pero existentes antes de que se hicieran conocidas para el hombre, es decir, de descubrimientos científicos y de la técnica que se crea sobre la base de esos descubrimientos, la predecibilidad resulta bastante alta. En la historia de la ciencia son numerosos los casos en que tal o cual descubrimiento había sido predicho mucho antes de que se hiciera científicamente posible. No menos importantes son los casos de realización simultánea de tal o cual descubrimiento por científicos independientes uno del otro. Lo mismo podemos decir sobre la técnica. Entretanto, en el dominio del arte, tanto la predicción como la creación simultánea de objetos idénticos son cosas prácticamente imposibles.

Imaginemos un experimento mental: el inventor del telar, o el astrónomo que descubrió un nuevo cometa, murió en la niñez, sin haber realizado su descubrimiento. Es del todo evidente que esos descubrimientos y construcciones serán realizados tarde o temprano por

³ A. S. Pushkin, *Poln. sobr. soch.*, en 16 tomos, Moscú, 1949, t. 11, pág. 127.

otros hombres. Eso ocurrirá más tarde o más temprano, pero el cauce de la corriente histórica no cambiará por eso. Pero si hubieran muerto en la niñez Dante, Pushkin o Dostoievski, no sólo nunca habrían sido escritas sus obras, sino que también la historia de Italia y Rusia —en resumidas cuentas, la historia, por lo menos, de Europa— habría empezado a correr en otra dirección. Podemos decir que en las esferas de la historia en que los hombres desempeñan el papel de partículas de gran tamaño insertas en el movimiento browniano de gigantescos procesos suprapersonales, las leyes de la causalidad se presentan en sus formas simples, podemos decir: mecánicas. En cambio, allí donde la historia se presenta como una enorme multitud de alternativas, la elección entre las cuales se realiza mediante la fuerza intelectual y volitiva del hombre, es necesaria la búsqueda de fórmulas nuevas y más complejas de la causalidad.

Debe tratarse precisamente de la búsqueda de nuevos modelos de causalidad, y no del regreso a las fórmulas románticas sobre el genio como un «cometa sin leyes» y, tanto menos, a las conversaciones nebulosas sobre lo específico de la actividad artística, que no sucumbiría al análisis «mortífero» de nuevos Salieri.

Ante todo señalaremos que esta cuestión tiene un carácter científico general, y no solamente científicoartístico. El túnel se está cavando por los dos extremos. Mientras que la ciencia del hombre, en particular la semiótica de la cultura, busca regularidades del proceso cultural y aspira a comprender la naturaleza de los mecanismos antienergéticos de la historia, en el otro extremo del túnel se oyen fuertes explosiones: aparecen los trabajos del químico y físico belga de origen ruso, laureado con el Premio Nobel, Ilya Prigogine, dedicados a los procesos irreversibles en la química y la física, el papel de la casualidad y la impredecibilidad en la estructura del mundo como tal. El cuadro del mundo se complica de manera inaudita, y la ciencia del arte, la culturología, y hasta la ciencia del hombre en su totalidad, se convierten, de región de la periferia científica, en polígono metodológico de la ciencia en general. Tiene lugar como un enroque: las causalidades que nos son conocidas por la mecánica y son ilustradas con el despliegue de alguna sola regularidad dominante, que excluyen la casualidad del dominio del examen científico o la arrinconan por completo en el dominio de la estadística, pretendían representar la estructura del mundo en su totalidad, y a la «caprichosa» esfera de la creación individual le asignaban benévolamente un rincón entre las rarezas y monstruos de un museo de curiosidades mundial. ¿No ocurrirá pronto que los conceptos acostumbrados de lo regular resultarán, al igual que la física newtoniana, un caso particular, y lo que parecía periferia se revelará como un principio estructural universal?

La historia se presenta ante nosotros no como un ovillo desovillado en un hilo infinito, sino como una avalancha de materia viva que se autodesarrolla. En ella luchan, por una parte, mecanismos de aumento de la entropía y, por consiguiente, de una creciente limitación de la elección, de reducción de las situaciones alternativas al cero informacional, y, por otra, mecanismos de constante incremento de las «encrucijadas». las alternativas, los momentos de elección del camino, los momentos en que no se puede predecir el desarrollo ulterior. Aquí entran en acción el intelecto y la personalidad del hombre que realiza la elección. Ésos son los «minutos fatales», según Tiútchev, o los momentos de bifurcación, según Prigogine⁴. Por consiguiente, el intelecto del hombre no sólo refleja pasivamente la

⁴ I. Prigogine define así los conceptos de bifurcación y fluctuación: «Cuando el sistema, evolucionando, alcanza el punto de bifurcación, la descripción determinista se vuelve inservible. La fluctuación obliga al sistema a escoger la rama por la que se efectuará la ulterior evolución del sistema. El paso por la bifurcación es un proceso tan casual como el lanzamiento de una moneda al aire» 0. Prigogine, I. Stengers, Potiadok iz jaosa, Moscú, 1986, págs. 236-237).

realidad exterior, sino que también es un factor activo de la vida histórica y cósmica. De ahí el papel —histórico y cósmico— de la cultura humana, de esa inteligencia colectiva de la humanidad. De ahí también el papel de la culturología.

La historia no es un proceso unilineal, sino un torrente multifactorial. Cuando se alcanza el punto de bifurcación, es como si el movimiento se detuviera sumido en la reflexión sobre la elección del camino. Nos permitiremos citar una descripción que dio Prigogine de fenómenos comparables en química: al describir el caso en que «en el punto de bifurcación aparecen dos soluciones estables», observa: «En relación con esto, naturalmente, surge la interrogante: ¿por qué camino irá el ulterior desarrollo del sistema después de que alcancemos el punto de bifurcación? El sistema tiene “elección”: puede dar preferencia a una de dos posibilidades»⁵. En ese momento, en el proceso histórico entran en acción las capacidades intelectuales del hombre, que le dan la posibilidad de realizar una elección. Por más impotentes que sean esos factores en el curso «normal» de la historia, resultan decisivos en el momento en que el sistema «medita ante la elección». Pero, una vez que se han inmiscuido en el curso general, inmediatamente confieren a los cambios de éste un *carácter irreversible*. Cuando se realiza una descripción retrospectiva, este cambio se presenta inevitablemente como la única regularidad posible, ese «no podía ser de otro modo» contra el cual se pronunciaba Pushkin.

Al hablar sobre la disimetría en la naturaleza —fenómeno en el que Pasteur veía la esencia de la materia viva, un fenómeno que inquietaba a V. I. Vernadski⁶ y que hasta ahora todavía no ha sido explicado por entero—, I. Prigogine escribe: «Una de las respuestas extendidas a esta interrogante dice: la disimetría está condicionada por un acontecimiento único que de manera casual dio preferencia a una de las dos salidas posibles»⁷. Al respecto podemos señalar que, puesto que en el proceso histórico la casualidad interviene, en particular, en la forma de una elección consciente realizada por un ser racional, la historia de la humanidad puede ser considerada como un fenómeno profundamente peculiar en el desarrollo del cosmos en su totalidad y, posiblemente, una etapa de este desarrollo.

Se puede suponer que en adelante la esfera de la participación activa de la razón humana en los procesos tradicionalmente espontáneos crecerá. Cambia correspondientemente tanto el carácter del proceso histórico como el pensamiento del historiador. Basándose en material biológico, pero planteando cuestiones que tienen una importancia decisiva para todas las ciencias que estudian la evolución, Ilya Prigogine muestra que cerca de los puntos de bifurcación (los momentos en que el desarrollo ulterior puede ir con igual probabilidad por varias direcciones) se conecta un aparato de fluctuación: de amputación de unas variantes y elección de otras. Eso libra de automatismo la evolución y le permite al científico formular la conclusión: «La irreversibilidad y la inconstancia están estrechamente ligadas: el tiempo irreversible, orientado, puede aparecer sólo porque el futuro no está contenido en el presente»⁸, más exactamente: está contenido en él como una de las posibilidades. El «guión férreo» —sueño de Eisenstein— no es una ley para los sistemas evolutivos, la historia entre ellos. Uno de los efectos del viraje general del pensamiento científico consiste en que al historiador le empiezan a interesar los

⁵ *Ibidem*, pág. 218.

⁶ Véase V. I. Vernadski, *Jimicheskoe stroenie biosfery Zemli i eio okruzhenie*, Moscú, 1965, págs. 151-204.

⁷ I. Prigogine, I. Stengers, ob. cit., pág. 202.

⁸ I. Prigogine, *Otsushchestvuiushchego k voznikaiushchemu: Vremoa i slozhnost'v fizicheskij naukaj*, Moscú, 1985, pág. 252.

acontecimientos no por sí mismos, sino sobre el fondo de un campo de posibilidades no realizadas. Para el historiador, los caminos no recorridos son tan reales como los recorridos. Y lo que provocó la realización de unos y la no realización de otros, empezando por el granito de arena que cambió la dirección de una avalancha, se vuelve un hecho histórico. Pero, desde luego, avanza a uno de los primeros puestos la idea de que en la esfera de la historia el momento de la fluctuación es realizado por el hombre en dependencia de su comprensión del mundo, su pertenencia a una tradición cultural, su inserción en el complejo de una semiótica social. Clío se presenta no como una pasajera en un vagón que rueda por los rieles de un punto a otro, sino como una peregrina que va de encrucijada en encrucijada y *escoge un camino*.

No por casualidad ese enfoque surge precisamente en nuestro tiempo. Está ligado no sólo al desarrollo general de las ideas de las ciencias naturales, sino también a lo específico de la época que estamos viviendo. El tiempo de los «fines» es un tiempo de realizar balances. Estamos a punto de realizar el balance del desarrollo mundial precedente. La aspiración a comprender el pasado se ha vuelto no sólo un impulso del historiador, sino también una auténtica necesidad —entre otras cosas, también emocional— de los hombres de nuestro tiempo. Y el asunto no está en hallar una u otra fórmula sacada de algún pensador del pasado (estamos observando cómo se busca «la clave» ora en los esclavófilos, ora en Chaadáev, ora en Berdiáev, ora en Teithard de Chardin), sino en entender que no es una fórmula, sino la historia de la evolución lo que constituye tanto el misterio como el desciframiento de la historia.

Y un aspecto más. La introducción, en la teoría de la evolución, del concepto de puntos de elección, de momentos en que la predecibilidad automática deja de funcionar, introduce en el arsenal del historiador un aspecto más. La idea de que los únicos procesos reales en la historia son los procesos espontáneos en los que los hombres intervienen como instrumentos de las regularidades históricas, sacó de los límites de la ciencia la cuestión de la responsabilidad moral. Karamzín pareció ingenuo y «no científico». Esta cuestión no regresa ya en la aureola de lecciones moralistas, sino como uno de los más importantes componentes de la cultura que influyen poderosamente en la elección del camino al futuro por la humanidad.

Los símbolos arcaicos son condensadores de la experiencia milenaria de la humanidad: las figuras cerradas —el círculo, el triángulo, el cuadrado— simbolizan fuerzas sobrehumanas superiores; la cruz, la encrucijada, ya en sánscrito significaba la elección, el destino, los principios humanos: la razón y la conciencia. El cruce de caminos concede una elección al que llega. Clío salió al cruce de caminos.