

Mi ra das

Semióticas

Monique Vercamer Duquenoy
Consuelo Méndez Tamargo
Compiladoras



Universidad Nacional Autónoma de México

La presente obra está bajo una licencia de:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>



Atribución-NonComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

This is a human-readable summary of (and not a substitute for) the [license](#). [Advertencia](#).

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

Adaptar — remezclar, transformar y construir a partir del material

La licenciente no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciente.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la [misma licencia](#) del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del:
texto legal de la licencia completa

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.



M I R A D A S
S E M I Ó T I C A S

Universidad Nacional Autónoma de México

Enrique Graue Wiechers

Rector

Coordinación de Humanidades

Domingo Alberto Vital Díaz

Coordinador

Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras

Alina María Signoret Dorcasberro

Directora

Bertha López Escudero

Secretaria General

Alma Luz Rodríguez Lázaro

Jefa del Departamento de Lingüística Aplicada

Enio Ramírez Campos

Jefe del Departamento de Publicaciones

Comité Editorial

Alina María Signoret Dorcasberro

Presidenta

Bertha López Escudero, Alma Luz Rodríguez Lázaro, María del Carmen Contijoch Escontría, Béatrice Blin, Viviana Oropeza Gracia, Victoria Zamudio Jasso, María Antonieta Rodríguez Rivera, Vania Galindo Juárez, Arturo Mendoza Ramos, Ramón Zacarías Ponce de León, Víctor Martínez de Badereau, Sergio Ibáñez Cerda, Daniel Rodríguez Vergara, Enio Ramírez Campos, Óscar García Benavides

MIRADAS SEMIÓTICAS

Monique Vercamer y Consuelo Méndez
(COMPILADORAS)



Universidad Nacional Autónoma de México
México 2016

Primera edición, diciembre de 2016

D. R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán
04510, Ciudad de México

Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras
publicaciones@cele.unam.mx

ISBN: 978-607-02-8943-9

Diseño de portada

Héctor Sandoval Sandoval

Formación

Rosa Trujano López

Cuidado editorial

Amín López Velázquez

Testo

Idea + Edición + Comunicación

Coordinación editorial

Enio Ramírez Campos

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

Índice

Presentación	
MONIQUE VERCAMER DUQUENOY	7
Introducción	
CONSUELO MÉNDEZ TAMARGO	9
Peirce y la analogía: la iconicidad en el conocimiento hermenéutico	
MAURICIO BEUCHOT PUENTE	13
El signo y el símbolo en las diferentes tradiciones de la semiótica y sus implicaciones para el análisis de la cultura	
GILBERTO GIMÉNEZ	25
<i>Signo ergo sum</i> : el universo palpitante de la biosemiótica	
KATYA MANDOKI WINKLER	47
Antroposemiótica de la muerte: fundamentos, límites y perspectivas	
JOSÉ ENRIQUE FINOL	63
Poesía pictórica. <i>Ut pictura poesis</i> : tradición y sentido de la imaginación simbólica. (Algunos testimonios del Siglo de Oro español)	
JOSÉ PASCUAL BUXÓ	83

Machiyotl. La producción “semiológica” del sentido
en la cultura náhuatl prehispánica

PATRICK JOHANSSON. 99

Los ojos de la literatura

IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI. 143

Espacio y tiempo en el cine digital. La puesta
en computadora o puesta digital del “cine cinematográfico”

VICENTE CASTELLANOS CERDA. 159

Presentación

En este libro encontrarán los artículos derivados de las conferencias magistrales que se presentaron en el Primer Coloquio Internacional de Semiótica. Universos semióticos, organizado en 2012 por la Línea de semiótica perteneciente al Departamento de Lingüística Aplicada del Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En el año 2009 se inauguró la Línea de semiótica para apoyar las necesidades, tanto del posgrado en lingüística, como las de la didáctica de las lenguas. La pertinencia de los estudios semióticos dentro del CELE se fundamenta en que la semiótica permite abarcar sistemas de significación y su articulación con la lengua desde muy diversas perspectivas. En las investigaciones de análisis del discurso, resulta relevante tomar en consideración los otros sistemas de significación y poder incluir los otros discursos; en la didáctica de las lenguas, la semiótica permite abarcar los sistemas significativos dentro de las diferentes culturas.

Hoy en día encontramos la semiótica en muchas disciplinas, este libro es sólo una muestra de investigaciones de grandes especialistas en diferentes campos del lenguaje, poético, histórico, visual, hermenéutico, antropológico, todos con un punto de encuentro: la significación.

Monique Vercamer Duquenoy

Introducción

Quiero hacer una introducción muy breve a los textos que conforman esta compilación, que sin ser exhaustiva, comprende un amplio espectro de la semiótica desde diversas miradas, donde el lector encontrará diferentes aproximaciones teóricas: antropológicas, sociales, biológicas, literarias, tecnológicas; que además, tiene el mérito de reunir a algunos de los más destacados estudiosos de la disciplina en nuestro país, quienes generosamente aceptaron compartir su mirada, de manera magistral, en nuestros encuentros y confiaron en la edición que aquí presentamos.

En su texto “Peirce y la analogía: la iconicidad en el conocimiento hermenéutico”, Mauricio Beuchot presenta las posibilidades cognitivas o epistemológicas de la hermenéutica analógica; a partir del concepto de iconicidad de Peirce, amplía la propuesta de Ricoeur para abordar la metáfora y la metonimia como formas de analogía. A través de su noción de ícono, muy cercana al símbolo, donde “predomina la diferencia por encima de la identidad”, Beuchot encuentra que “no sólo hay iconicidad en la pintura, sino también en el lenguaje; una iconicidad y una pintura muy especial, como lo vemos en los grandes poetas.” A partir de la proporción en la interpretación, plantea “la posibilidad y la relevancia de una hermenéutica analógico-icónica”, lejos de la univocidad y la equivocidad.

En “El signo y el símbolo en las diferentes tradiciones de la semiótica y sus implicaciones para el análisis de la cultura”, Gilberto Giménez muestra la importancia de los conceptos de signo y símbolo en el análisis de la cultura y se extraña de que “particularmente en México, la semiótica tenga muy poca presencia como herramienta de análisis de los estudios culturales”. Desde las dos principales tradiciones semióticas, la francesa de Saussure y la

americana de Peirce, presenta los distintos usos de los términos símbolo y signo; enriquece la noción con los aportes de Edmond Ortiguez y los de la vieja tradición retórica para construir una noción coherente de símbolo, “operativamente útil para los análisis culturales”, incorporando los íconos y los indicios de Peirce. De esta manera, elabora una propuesta de definición operacional del símbolo como “un conjunto estructurado de signos, motivados icónica o indicialmente (esto es, por semejanza o por contigüidad) y sancionados por una convención social, que se caracterizan por la pluralidad abierta e imprecisa de sus significados y cuya función principal es permitir el reconocimiento recíproco entre los miembros de un grupo y, por lo tanto, generar una identidad de pertenencia entre los mismos”.

A partir de la semiótica de Sebeok, Katya Mandoki muestra en “*Signo ergo sum: el universo palpitante de la biosemiótica*”, la importancia de no reducir los sistemas de significación al lenguaje y la vastísima actividad de significación presente en todos los procesos de vida. La necesidad de emitir y percibir significación de todo ser vivo, a través de una “*red-significans* o biogénesis de la significación [que] se organiza a partir no del *cogito* sino del *signo ergo sum*, signífico luego soy”. Cuestiona la explicación del método científico sobre la forma en que ocurre la experiencia subjetiva y deja como vías factibles para comprender esos fenómenos a la teoría estética y cognitiva, para no sólo “distinguir entre ‘mente’ y ‘cerebro’, sino indagar en el enigma sobre la coloratura y tesitura de la experiencia o qualia”, así como el misterio que persiste en “cómo la actividad electroquímica entre las neuronas se relaciona con imágenes mentales, modelos de realidad y figuras que la representan”.

José Enrique Finol propone algunas líneas y fundamentos generales para hacer viable “el encuentro entre *lo* semiótico y *lo* antropológico, entre el dato que expresa lo humano y el modo”; en “Antroposemiótica de la muerte: fundamentos, límites y perspectivas”, aborda la dialéctica entre la antropología y la semiótica, cómo esta última puede beneficiar y completar la teoría antropológica y cómo la visión de lo humano puede liberar a la semiótica de los límites textuales que se le han impuesto. A través del campo que llama antroposemiótica de la muerte, presenta un estudio sobre

las “culturas y micro-culturas funerarias”, en el que revela las nuevas concepciones, valores y representaciones de la muerte y el morir; cómo el análisis, comprensión e interpretación de esas concepciones pueden favorecer el entendimiento de los cambios sociales y anticipar los nuevos rumbos de las culturas contemporáneas.

José Pascual Buxó en “Poesía pictórica. *Ut pictura poesis*: tradición y sentido de la imaginación simbólica. (Algunos testimonios del Siglo de Oro español)”, aborda el concepto de mimesis y la semejanza entre pintura y poesía, a partir de la *Poética* de Aristóteles, inicia un breve recorrido histórico sobre este parecido de las “artes hermanas”, hasta llegar al Siglo de Oro, donde los poetas anhelaban una condición pictórica y los pintores perseguían una poética literaria, porque “las palabras no evocan tan solo los conceptos abstractos de las cosas, sino sus propias imágenes, y éstas no sólo remiten a una representación exterior de las cosas, sino también a las ideas, acciones y pasiones susceptibles de ser significadas por su intermedio”.

Desde una óptica semiológica, Johansson presenta el análisis de dos cantares (*cuicatl*) y un relato mitológico nahuas, recopilados y transcritos por los españoles en el siglo XVI como estrategia para catequizar y conocer mejor al *otro*. En “*Machiyotl*. La producción ‘semiológica’ del sentido en la cultura náhuatl prehispánica”, señala, de manera particular, la importancia de considerar las alteraciones que sufrieron los relatos al pasar de la oralidad a la escritura, debido a la influencia española en la gráfica y el estilo prehispánicos, como el alfabeto “que recibió esta voz viva, manifiesta, por el contrario, una linealidad coercitiva donde todos los elementos de la expresión se ensartan en un orden determinado a la vez que refiere el suceso *in absentia*, en el exilio de un manuscrito”. Los cambios significativos en las cualidades expresivas indígenas, las cuales se manifestaban de manera oral “mediante una enunciación espectacular, en la que se entretajían gestos, sonidos, colores, ritmos, compases dancísticos, jeroglíficos indumentarios y otros elementos suprasedgmentales que constituían, con el registro verbal, el texto manifiesto de dicho relato. Podía también expresarse en la bidimensionalidad de la imagen mediante una trama semiótica ‘pictural’ que lo entrañaba”.

En “Los ojos de la literatura”, Irene Artigas se propone mostrar algunas de las formas en que la literatura se relaciona con los ojos, “que son tanto literales como simbólicos, metonímicos o metafóricos”. Desde diferentes perspectivas, pero principalmente desde la de “alguien que disfruta la lectura y busca formas de explicársela”, retoma, entre otros, los postulados en el campo de las poéticas visuales de Mieke Bal, quien explica que “no es posible separar los ámbitos verbales de los visuales”, lo cual muestra a través de diferentes ejemplos de la llamada “poesía visual”.

Vicente Castellanos, en “Espacio y tiempo en el cine digital. La puesta digital de cine cinemático”, recorre brevemente la historia tecnológica del cine para llegar hasta “el cine que genera imágenes imposibles”, resultado del ingreso de la computación en el medio, imágenes “fuera de la lógica de la realidad física”, el cine de la imagen digital o el cine “cinemático”. Muestra cómo la imagen digital transforma de manera continua el espacio y el tiempo en el cine, y, con esto, cuestiona los postulados de la semiótica cinematográfica, “en la imagen digital la unidad mínima de significación no es más el sintagma, sino el encuadre [...] Es como si el tiempo en el cine se hubiera encuadrado”. Afirma que estamos ante “una nueva estética audiovisual, resultado de la manipulación multimodal del espacio y el tiempo”, que la imagen digital nos sitúa frente a “nuevas formas de la memoria, la atención, la fantasía, en suma, a una mirada de segundo orden o de otro régimen escópico, concentrado en mutar el principio de realismo dado por el registro mecánico y óptico de la imagen tradicional por otro más cercano a la composición de imágenes, construidas con pocos o sin ningún elemento proveniente de la realidad física”.

Consuelo Méndez Tamargo

Peirce y la analogía: la iconicidad en el conocimiento hermenéutico

MAURICIO BEUCHOT PUENTE*

Introducción

En lo que sigue quiero señalar las posibilidades cognoscitivas o epistemológicas de la hermenéutica analógica. Para ello utilizaré algunas ideas de Charles S. Peirce para ampliar el modelo hermenéutico de Paul Ricoeur, basado en la metáfora; ella es su paradigma en su célebre libro *La metáfora viva* (1975). Allí Ricoeur apuesta por la poesía, lo que producimos con la metáfora, por encima de la ciencia, que es lo que hacemos con la metonimia, según el decir de ese gran conocedor de Peirce que fue Roman Jakobson, a quien Ricoeur sigue allí. Es verdad que en la metáfora se alcanza un ser más radical, llega a ser una “pequeña ontología”, como la llama el propio Ricoeur; pero no quiero quedarme en la metáfora, sino pasar a la metonimia, ya que ambas son necesarias para el conocimiento, y ambas son formas de la analogía. En efecto, la metáfora es sólo una de las formas de lo análogo, y creo que una hermenéutica analógica tendrá más rendimiento que una sólo metafórica (porque contendrá también a la metonimia). Esto, como veremos, nos lo da la idea peirceana de iconicidad: el signo icónico, que es el análogo, el cual tiene tanto un polo metonímico como un polo metafórico.

Según es muy sabido, la analogía es un modo de conocer y de hablar intermedio entre la univocidad y la equivocidad, pero en ella, a pesar de ser semejanza, predomina la diferencia; pues bien, la analogía puede dividirse en analogía de atribución, analogía de proporcionalidad propia y analogía de proporcionalidad impropia o metafórica. Y, así, se ve que la metáfora es una de las formas de la

* Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

analogía. Pero, junto con la metáfora, está la metonimia. Ambas fundan, según Jakobson, nuestro pensamiento. Por ello me parece que hay que completar la hermenéutica metafórica con el lado metonímico, y eso lo da una hermenéutica analógica. Ya que la interpretación lucha con la vaguedad, es decir, contra la equivocidad, pero sin alcanzar nunca la univocidad, más que como ideal regulativo, se dará sobre todo con el instrumento para la reducción de ésta, que es la analogía.

Fácilmente relacioné los conceptos de analogía e iconicidad; pues, según Peirce, la analogía es iconicidad, o la iconicidad es siempre analógica y, así, se puede lograr una visión analógica a través de la iconicidad peirceana.

Tiene la analogía ambos lados de lo icónico: un lado metonímico y un lado metafórico. Para conectar esta noción de analogía (que viene de los griegos, y fue subrayada sobre todo por Aristóteles, y después por los medievales) con la noción de iconicidad (que es de Peirce), me he ayudado de este último autor, que me hace aplicar esto a la hermenéutica y a la pragmática, indistintamente.

La iconicidad en Peirce

Recordemos que el signo es, para Peirce, un representamen, es decir, algo que representa algo para alguien. Peirce divide los signos en tres: índice, ícono y símbolo (Peirce, 1965: 243-263). El índice es el signo natural, con un significado bien definido e inequívoco, es decir, unívoco; así, la huella en el lodo es signo del animal que pasó, las nubes son signo de la lluvia y el humo lo es del fuego. El símbolo es un signo convencional, con una relación con el significado bastante equívoca, por lo mismo que artificial, como se da en el lenguaje, esto es, las palabras, los signos lingüísticos; por eso el objeto que está ante mí se dice “mesa” en castellano, pero se dice de maneras muy distintas en los demás lenguajes. El ícono es un signo que comparte alguna cualidad con lo significado; en ese sentido no es puramente natural ni puramente arbitrario, es algo intermedio, es análogo o analógico.

Por su parte, el ícono se divide en tres: imagen, diagrama y metáfora. Y es que la imagen nunca es unívoca, siempre es analógica, es decir, no es exactamente como lo representado, sino que guarda

con él alguna semejanza o analogía. El diagrama puede ser desde una fórmula adecuada hasta una metáfora afortunada, y la metáfora es la forma de la analogía que más se acerca a la equivocidad; pero no incurre en ella, se mantiene en la analogicidad (Peirce, 1965: 276-284). De esta manera, la iconicidad o analogía tiene un polo metafórico, que es este último que hemos señalado, y un polo metonímico, que es el de la imagen. Como dice un excelente conocedor de Peirce, a saber, Roman Jakobson, metonimia y metáfora son los dos pilares del discurso humano; la metonimia nos sirve para hacer prosa y ciencia, la metáfora nos sirve para hacer poesía (Jakobson, 1966: 389).

El ícono, pues, está basado en una semejanza; es análogo o analógico. Tiene un carácter extraño, que es la regresión; por ejemplo, una niña puede ser signo icónico de sus padres, pero también de toda su familia, de su pueblo, de su nación, de su raza, de la especie humana, del reino animal, e incluso del universo (Sebeok, T. A., 1996: 44). Así, además de la metáfora, el ícono contiene la metonimia, pues es el signo que, partiendo de un fragmento, nos remite al todo; con un detalle reconstruimos su totalidad. De acuerdo con ello, el índice corresponde a la univocidad, el símbolo a la equivocidad y el ícono a la analogicidad. Además, el ícono corresponde a la abducción (más que a la deducción o a la inducción), y ella es el razonamiento hipotético, la argumentación condicional pero ampliadora del conocimiento.

El ícono es, por otra parte, un *paradigma*. Es un modelo o prototipo de lo que puede significar. Por eso se dice que el ícono es la imagen del objeto significado reflejada en nosotros. Su carácter de análogo se muestra en ello, los paradigmas son imitados por semejanza, nunca por identidad. Pero, además, la analogía es análoga. Hay varios tipos de analogía. Dos son los principales. La analogía de proporcionalidad, que conecta diversas proporciones y que puede ser propia o metafórica; ejemplo de la propia: el instinto es al animal lo que la razón al hombre; ejemplo de la metafórica: las flores son al prado lo que la risa al hombre (en la metáfora “el prado ríe”). Y la analogía de atribución conecta varios sujetos con un predicado o atributo (por eso se llama de atribución), y esa atribución se da según jerarquía, de lo más propio a lo menos propio; hay un sujeto

que es el analogado principal de ese atributo y otros sujetos que son sus analogados secundarios. El ejemplo que pone Aristóteles es “sano”, predicado que tiene como primer analogado al animal o al organismo, y como analogados secundarios el alimento, el medicamento, el clima, el ambiente, la orina, etc. Incluso *amistad*, como cuando decimos “una amistad sana”. Pero llega un momento en que deja de ser una atribución propia y también se vuelve metafórica. De ahí que en la analogía encontramos, como hemos dicho, un polo metonímico y un polo metafórico.

El ícono implica interpretación, porque casi nunca es completamente claro, encierra vaguedad. Por eso el ícono mueve a la hermenéutica y se vuelve modelo de interpretación. Una interpretación puede ser imagen de un texto, o un diagrama suyo o una metáfora suya. La más propia, y que tiende a la univocidad, es la interpretación que es imagen; la más alejada, y que tiende más a la equivocidad, es la interpretación metafórica, y la que está más en el medio, la más analógica, sería una interpretación diagramática del texto en cuestión.

De hecho, comenzamos a interpretar con mucha equivocidad o ambigüedad o vaguedad. Y, dado que no podemos llegar a la plena univocidad, reducimos la vaguedad avanzando en la analogía. Es el reinado de la analogía, de lo vago que se sujeta a sistematicidad. El propio Peirce decía que el conocimiento consiste en restar a la realidad, que de suyo es ambigua, esa ambigüedad, hasta llegar a un punto en el que es cognoscible para nosotros (Engel-Tiercelin, 1992: 76). La lucha por el conocer es, en consecuencia, la lucha contra la vaguedad o equivocidad en aras de la analogicidad, ya que la univocidad es inalcanzable las más de las veces.

La iconicidad y la analogía

El índice se acerca al sentido simple, a la univocidad, pues la indexicalidad es casi la presencia de la cosa. Tiene las características de lo claro y lo distinto. Sin embargo, la univocidad es casi inalcanzable, y opera como ideal regulativo, al que nos acercamos solamente en diferentes aproximaciones sucesivas. El símbolo, al contrario, es equívoco, no en el sentido de que sea de suyo ambiguo, sino en

el de que, por ejemplo los signos lingüísticos, son variables según el idioma del que se trate. Una misma cosa, por ejemplo la mesa, se dice de muy diversas maneras, sin que haya posibilidad de reducción. En cambio, el ícono es análogo, pues funciona por semejanza con lo significado; tiene algo de imagen suya: un parecido. Por supuesto que no alcanza la univocidad, pero tampoco se derrumba en la equivocidad, sino que oscila y se columpia entre uno y otro, quizás acercándose más a la equivocidad, porque en la analogía predomina la diferencia sobre la identidad.

En todo caso, en mi visión de la analogía, ella es un ícono que se acerca más al símbolo, o que participa de la simbolicidad. O quizá deba decir que es el punto en el que se tocan lo icónico y lo simbólico, ya que para mí tiene que predominar la diferencia, esto es, la polisemia, en ese complejo tan especial. Tal vez la noción de ícono (o análogo) que yo manejo tiene mucho de símbolo, en cuanto que en ella predomina la diferencia por encima de la identidad. El propio Peirce deja abierta esta posibilidad, cuando afirma que ambas cosas se pueden combinar, que no tienen por qué darse de manera completamente pura (Peirce, 1965: 265). Esto nos lleva a encontrar que no sólo hay iconicidad en la pintura, sino también en el lenguaje; una iconicidad y una pintura muy especial, como lo vemos en los grandes poetas.

De ahí que Wittgenstein, en su *Tractatus logico-philosophicus*, captó en el lenguaje un carácter de pintura del mundo; pintura o modelo que se fue haciendo cada vez más complejo, hasta ser casi una figuración metafórica en su obra posterior, las *Investigaciones filosóficas*. En esta última obra plantea una idea interesante, la de paradigma (1988: I, 50 ss.). Las cosas se asemejan a paradigmas. Aprendemos a reconocerlas a partir de sus parecidos con paradigmas. Los paradigmas, que son concretos y particulares, nos sirven como universales. Universalizamos aprendiendo a relacionar objetos con paradigmas. Esto corresponde a la idea de Peirce de los prototipos y las réplicas (o *types* y *tokens*). Hay un ícono prototípico, y las réplicas se relacionan con él por analogía, semejanza o parecido.

El ícono es, pues, analógico; analogía e iconicidad están conectadas, pues lo icónico es analógico y lo analógico es icónico. En otras palabras, lo icónico nunca es unívoco ni equívoco. Incluso

cuando es imagen, no alcanza la univocidad; y, cuando es metáfora, no se desploma en la equivocidad. Mantiene siempre ese difícil equilibrio en el que oscila entre la univocidad y la equivocidad. Hasta puede decirse que se inclina más a la equivocidad, pues en la analogía predomina la diferencia sobre la identidad. Y es lo que nos atestigua nuestra experiencia humana: por más que algo sea parecido a otra cosa, se va difuminando ese parecido, al modo como lo señaló Wittgenstein en cuanto a los parecidos de familia. Poco a poco se van difuminando hasta desaparecer; pero Peirce diría que tenemos una capacidad (disposición o hábito) que nos permite reconocer esas semejanzas, para manejarnos práctica y teóricamente en el mundo.

En esos parecidos hay jerarquía, esas semejanzas se realizan mejor en unos individuos que en otros. Por eso se requiere una analogía de atribución, que es jerárquica y admite un analogado principal y otros analogados secundarios, que se van concatenando en la atribución de esa semejanza, hasta que ésta desaparece y ya no se puede hablar de analogados, ni siquiera secundarios, sino de equívocos o disparatados. Así, puede haber varias interpretaciones válidas de un texto, pero se tendrán que jerarquizar de mejor a peor, esto es, una fungirá como el analogado principal y las otras como los analogados secundarios, hasta que esa adecuación con el texto empieza a perderse y entonces tengamos que decir que, a partir de ahí, las interpretaciones que siguen son inadecuadas o falsas. Pasemos, por ello, a considerar lo análogo o icónico en la interpretación o hermenéutica.

De esta manera, sin incurrir en univocidad, la analogía nos permite evitar el relativismo extremo. Nos da la posibilidad de tener más de una interpretación como válida, y no sólo una que desbanca a todas las demás; asimismo, nos da la posibilidad de que no sean todas válidas, sino algunas de ellas, un conjunto pequeño, pero suficiente. Además, es un conjunto ordenado, de modo que no da igual en qué orden estén, sino que es un orden jerárquico; es decir, hay unas que se acercan más a la verdad textual, al respecto del texto, y otras que se alejan de ella, en esa jerarquización u orden de mejores a peores, hasta que se incurra ya en la falsedad de la equivocidad. Hay, pues, una equivocidad limitada o con límites.

Lo icónico-analógico en la interpretación

Nos resta pasar a la aplicación del ícono o análogo a la hermenéutica, que se encarga de la interpretación, y ver para qué sirve esto, en qué beneficia a la hermenéutica misma. La iconicidad-analogicidad va más allá de la sola metáfora. Abarca también la metonimia. Con ello puede conferir al acto interpretativo los dos polos, entre los cuales se mueve, según se necesite o lo exija el texto que se interpreta.

Peirce coloca los íconos en el ámbito de la retórica (1965: 287-279). Sirven como recursos retóricos; y, por cierto, la retórica ha sido siempre nutricia de la hermenéutica, pues le ha dado sus instrumentos de encodificación o expresión como instrumentos de decodificación o interpretación (Todorov, 1991:67). No solamente la metáfora, sino también el diagrama, como una fórmula algebraica, que es un análogo de la cosa. Es decir, por alejada que parezca una fórmula diagramática de las cualidades de su objeto, ese ícono lleva a descubrir propiedades y relaciones contenidas en su objeto significado (Peirce, 1965: 282). De esta manera, el ícono viene a ser un signo reproductivo y creativo a la vez; es decir, produce conocimiento por las características que reproduce del objeto al que corresponde, pero también porque conduce al descubrimiento de otras características que tiene el objeto, y que, sin embargo, sólo están en parte en él; lleva a abducir o a conjeturar qué otras propiedades puede tener; de alguna manera las crea en el pensamiento. Así, la interpretación en cierta medida reproduce el sentido, pero también en cierta medida lo produce o lo crea; a saber, lleva al intérprete a prefigurar la comprensión de un texto mediante la invención de hipótesis o conjeturas interpretativas, que luego serán contrastadas de manera objetiva, como por un movimiento inductivo o experimentador o verificador.

En la misma retórica tiene un lugar importante el tópico o argumento por analogía, es decir, por la semejanza, por el ejemplo. El ejemplo es algo que funciona muy bien en retórica, y tiene una estructura analógica e icónica. Es iconicidad o analogía. El paradigma o *exemplum*, de la retórica, es una inducción insuficiente, pero muy esclarecedora, es el silogismo abreviado de la inducción, al modo

como el entimema es el silogismo abreviado de la deducción. Es insuficiente, pero tiene poder probativo, aunque limitado; lo que el entimema es a la deducción lo es el ejemplo a la inducción. Y este argumento por analogía nos hace conocer, representarnos lo que la otra persona pensó o vivió en determinadas circunstancias, y con eso llegamos a comprender su acción y su pensamiento. Ciertamente no alcanza a universalizar, como la inducción completa o suficiente, pero sí con una fuerza ilustrativa, a pesar de su insuficiencia. Es una manera distinta de universalizar, no tan límpida como la inductiva, pero sí podemos decir que el paradigma o ejemplo, según lo sostuvo Wittgenstein, es un tipo de universal, precisamente el que en un individuo concentra la universalidad de muchos otros individuos, éste es su carácter icónico (por ejemplo, un modelo de autos); y todos esos individuos que se reúnen en torno a un paradigma guardan con él una relación de analogía, de semejanza o, como la llama el propio Wittgenstein, de “parecido de familia” (Bambrough, 1980: 173).

El ícono es, entonces, un prototipo o paradigma. Es, por tanto un ejemplar. Tiene razón de causa ejemplar, porque pone como efectos a todos los particulares que resultan a semejanza suya. Y los filósofos medievales colocaban la causa ejemplar o paradigma en la causalidad formal. Y en esta ejemplaridad del modelo de una obra de arte es donde podemos encontrar lo que entiende Gadamer por acto de interpretación, por ejercicio hermenéutico (1977: 353). En efecto, para interpretar usamos modelos hermenéuticos (como, para la oratoria, usamos modelos retóricos). Pero tenemos que guardar distancia con respecto a esos modelos, y a veces incluso atrevernos a innovar, que es lo que sucede cuando nos oponemos a la interpretación establecida o aceptada, por ejemplo, de algún texto de Platón.

Claro está que tenemos que argumentar a favor de nuestra interpretación novedosa. Pero ella ha resultado antes de una abducción, de una hipótesis interpretativa que ponemos a prueba. Para Peirce la innovación o descubrimiento se hacía por abducción, y ésta se verificaba o contrastaba por la inducción (1965: 270). Así, al efectuar una interpretación, por abducción, ensayamos nuestra hipótesis interpretativa en el diálogo con otros intérpretes, aduciendo

argumentos a favor y bloqueando los argumentos en contra. Tras esta deliberación, que corresponde a la de la *phrónesis* aristotélica, llegamos a convencer de nuestra hipótesis interpretativa. Tal es el uso que le damos a la analogía y a la iconicidad en la hermenéutica.

Asimismo, el ícono o paradigma tiene una semejanza proporcional con respecto a sus analogados, o éstos con respecto a él. Además, él tiene con ellos, o ellos tienen con él, una semejanza gradual, jerarquizada según grados. Hay analogados que se parecen más al paradigma y otros que se le parecen menos, hasta que se pierden esos parecidos de familia totalmente, según ya señalaba Wittgenstein. De esta manera, no sólo hay una relación de proporción de los analogados con el analogante, paradigma o ícono, sino una relación de atribución jerarquizada, con lo que hay un analogado principal y unos analogados secundarios, colocados en orden descendente, de modo que se va perdiendo la analogía o el aire de familia, hasta que éste desaparece totalmente. Así, en la interpretación, dentro de una hermenéutica analógica, tenemos una interpretación que será la mejor o principal, pero no la única válida, sino que convivirá con otras que serán las interpretaciones secundarias, dispuestas en un orden descendente, hasta llegar a las que no guardan ya relación con el texto: son falsas o inadecuadas. Es la aplicación de la analogía de atribución.

Con esto llegamos a plantear la posibilidad y la relevancia de una hermenéutica analógico-icónica, esto es, una que evita la pretensión univocista de la indexicalidad, pero también la simbolicidad en el sentido de equívoca o vaga. Sus interpretaciones tienen una adecuación proporcional, se acercan o se alejan del texto como de un paradigma. Por eso puede haber interpretaciones que sean más paradigmáticas que otras, esto es, una que funcione como analogado principal y otras que funcionen como analogados secundarios, en un orden jerárquico descendente de atribución, según el cual llegará un momento en que se pierda la adecuación con el paradigma, que aquí es el texto, y se incurra en la vaguedad y la confusión (Beuchot, 2009: 62).

Pero es una hermenéutica abierta. Más abierta que las hermenéuticas univocistas de los científicismos o positivismos, para las cuales sólo hay una interpretación válida, como sólo hay una teoría

científica válida: la mejor del momento. Para ellas habría una única interpretación válida de un texto, la mejor que se haya logrado en ese momento. Y, sin embargo, nuestra hermenéutica sería más firme que las equivocistas, como son las que proliferan en nuestra tardomodernidad o posmodernidad. Para ellas casi no hay interpretación falsa, prácticamente todas son válidas. Más aún, dado que la interpretación es interminable, propiamente no hay texto que interpretar. Y cosas así. En cambio, en una hermenéutica analógico-icónica, la interpretación es un ícono del texto, pudiendo ser una imagen suya, o un diagrama o incluso una metáfora del mismo. Y, dejada ya la pretensión de univocidad, nos aporta una interpretación lo suficientemente esclarecedora como para escapar de las garras de la oscuridad de la equivocidad. Recordemos la metáfora de Peirce, que aplica a la ciencia, pero que podemos aplicar a la hermenéutica: el conocimiento, la investigación, es arrancar a la realidad, que de suyo es vaga, esa vaguedad, haciéndola disminuir, de modo que tal vez nunca llegue a la claridad total, pero nos dará la suficiente para conocer, en un claroscuro que es el propio de la analogicidad (Beuchot, 2009: 78).

Reflexión conclusiva

Así, pues, la iconicidad o el signo icónico, de Peirce, se corresponde con la analogicidad de la tradición clásica. El ícono es análogo y la analogía es icónica. De acuerdo con eso, así como se puede hablar de una hermenéutica analógica, también es válido hablar de una hermenéutica analógico-icónica. Es analógica, por estar vertebrada con base en la analogía, y es icónica porque incorpora los elementos de la iconicidad. Sobre todo, es icónica porque nos permite pasar del fragmento al todo, o, si se prefiere, nos permite ver el todo en el fragmento, al modo como un signo icónico es la representación abreviada de una totalidad. Y es, además, icónica porque se coloca entre la indexicalidad y la simbolicidad, pudiendo ser una interpretación de tipo imagen, de tipo diagrama y de tipo metáfora. Lo más icónico sería el diagrama, pero éste mismo puede abarcar también a la metáfora. Llegaríamos a una hermenéutica diagramática.

Por otra parte, es una interpretación que discurre entre la metonimia y la metáfora. Tiene aspectos, partes o momentos metonímicos, como la analogía de proporcionalidad propia y la analogía de atribución intrínseca, y otros metafóricos, como la analogía de proporción impropia o metafórica y la analogía de atribución extrínseca. De esta manera se da una oscilación entre el polo metonímico, que permite hacer ciencia, y el polo metafórico, que permite hacer poesía (aunque también se puede usar la metáfora en la ciencia y la metonimia en la poesía). En definitiva, la iconicidad peirceana nos ilumina el camino hacia una hermenéutica analógico-icónica, sobre todo como hermenéutica diagramática, esto es, que sabe aprovechar la potencia del diagrama, que puede oscilar entre una fórmula algebraica y una metáfora afortunada.

Y, finalmente, hay que decir que una hermenéutica analógico-icónica así está en la línea de Peirce, ya que para él la analogicidad es icónica, o la iconicidad es analógica, en cuanto que el signo icónico es uno que guarda cierta semejanza con su significado, es decir, tiene con él una relación de cualidad, como compete al ícono, esto es, una relación basada en la cualidad. Signo y significado comparten una cualidad, o una relación, como, por ejemplo, el texto y su interpretación tienen que tener cierta semejanza al menos, esto es, compartir una cualidad que es la adecuación, ya que para Peirce la adecuación y la verdad pragmática tienen cierta complementariedad y no oposición, antes bien, se necesitan la una a la otra, para que la conducta que la verdad pragmática desencadena pueda ser seguida por la persona sobre la que actúa. De esta manera, la iconicidad coincide con la verdad semántica o correspondentista, es la que más se asemeja a ella, la que guarda ese tipo de relación de adecuación. En el caso de la interpretación, lo hace con el texto cuya verdad o referencia busca, de modo que el intérprete actúe en correlación con él. Es, pues, una interpretación icónica, que trata de adecuarse al signo o texto que interpreta, del cual pretende ser un signo, a su vez, y éste su significado, exactamente como Peirce ve el acontecimiento semiótico: un signo que suscita en el intérprete un interpretante o signo de segundo orden, signo de signo, el cual es la interpretación del mismo, y que puede irse al infinito, pero, dada la finitud de nuestra mente, tiene que acotarse, y en eso consiste su

conocimiento por analogía, esto es, su interpretación análoga, dentro de lo que apropiadamente podemos denominar una hermenéutica analógica o, en términos más cercanos a Peirce, una hermenéutica icónica, es decir, para juntar ambas vertientes, una hermenéutica analógico-icónica, tendiente a ser una hermenéutica diagramática.

Tal es el estatuto epistemológico de una hermenéutica analógico-icónica, y tiene la versatilidad suficiente como para abarcar esos diversos grados de objetividad, sin pretender una postura unívoca y fija, pero también sin barrerse hasta una postura equívoca y ambigua, que no puede conducir a los resultados deseados en la interpretación.

Referencias

- Bambrough, R. (1980). "Universales y parecidos familiares", en J. A. Robles (ed.), *El problema de los universales. El realismo y sus críticos*. México: UNAM, pp.173 ss.
- Beuchot, Mauricio (2009). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de la interpretación* (4ª. ed.), México: UNAM-Itaca.
- Engel-Tiercelin, C. (1992). "Vagueness and the unity of C. S. Peirce's realism", en *Transactions of the C. S. Peirce Society*, 28.
- Gadamer, H.G. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Jakobson, R. (1986). "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*. México: Origen-Planeta.
- Peirce, Ch. S. (1965). *Collected Papers* (vol. 2), Ch. Hartshorne-P. Weiss (eds.), Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University.
- Sebeok, T. A. (1996). *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, T. (1991). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, México, UNAM.

El signo y el símbolo en las diferentes tradiciones de la semiótica y sus implicaciones para el análisis de la cultura

GILBERTO GIMÉNEZ*

Introducción

Si aceptamos la idea de Saussure (1916/1997) según la cual la semiótica o semiología sería “la ciencia que estudia la vida de los signos en la vida social”, resulta obvia la importancia capital de los conceptos de *signo* y *símbolo* para el análisis de la cultura, ya que a partir de Clifford Geertz (1973) ésta suele referirse, en distintas versiones, al “conjunto de los hechos simbólicos presentes en una sociedad”. Por eso resulta extraño que, particularmente en México, la semiótica tenga muy poca presencia como herramienta de análisis de los estudios culturales.

Es verdad que existe un escollo: la enorme ambigüedad y polisemia del término *símbolo*, utilizado profusamente tanto en la literatura ensayística como en la filosófica, como en las dos tradiciones semióticas principales: la francesa, inspirada en la lingüística de Saussure, y la americana, apoyada en la filosofía pragmática de Charles Peirce.

En este artículo nos proponemos ilustrar los distintos usos de símbolo y signo en ambas tradiciones, presentando al mismo tiempo un ensayo de homologación entre éstas. También nos proponemos enriquecer la noción de símbolo rescatando los aportes de un autor estructuralista casi olvidado, Edmond Ortiguez, y los de la vieja tradición retórica que fue desplazada, desde fines del siglo XVIII, por la estética romántica alemana. Nuestra pretensión es construir una noción coherente de símbolo —que sea operativamente útil para los análisis culturales— sobre la base de la semiótica, francesa y

* Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

americana, pero procurando ilustrar también su modo de significación y su eficacia social.

La tradición saussuriana

No proponemos desarrollar aquí, una vez más, la archiconocida concepción saussuriana de *lengua*, sino apenas diseñar su esqueleto básico, para poder captar cómo Saussure concibe la dicotomía signo/símbolo dentro de la misma. Como sabemos, este autor procede estableciendo grandes dicotomías en términos de *sistema* y de *proceso*, como las de *sincronía* y *diacronía*, *paradigma* y *sin-tagma* y, finalmente, *lengua* y *habla*. La lengua se define sobre el *eje de la simultaneidad* (cf. la imagen de las reglas del ajedrez) como un *sistema de signos* que reviste el carácter de una institución social. El habla, en cambio, es la actualización discursiva de la lengua sobre el *eje del proceso*. Pero los signos lingüísticos, además de ser arbitrarios, tienen a la vez una *dimensión referencial* (como resultado se dividen en *significante* y *significado*, indisociables entre sí “como al anverso y el reverso de una misma hoja de papel”), y una *dimensión diferencial*, por la que se organizan en forma de un sistema de diferencias que definen el “valor” de los mismos en el plano de la significación. Los signos, por lo tanto, son a la vez *arbitrarios*, *referenciales* y *diferenciales*.¹ Aquí cabe advertir que la llamada “revolución saussuriana” no radica en el descubrimiento de la dimensión referencial de los signos (ya que la distinción entre significante, significado y referente era plenamente conocida por la retórica antigua y se halla claramente enunciada ya en San Agustín), sino en el descubrimiento de su dimensión diferencial, que va a constituir el corazón de la semiótica que se desarrollará posteriormente en la semiología francesa, de modo particular en la obra pionera de Algirdas Julien Greimas.

Saussure (1916/1997) establece una distinción adicional, aunque incompleta y no recíproca, entre signos de la lengua y símbolos.

¹ A comienzos de los años 1970 algunos autores intentaron hacer una “crítica materialista” de la lingüística estructural para sustituirla por una “lingüística social” inspirada en el marxismo. Esos intentos nunca prosperaron. Véase a este respecto Louis-Jean Calvet (1975).

Los primeros serían radicalmente *arbitrarios*,² mientras que los últimos serían una clase especial de signos: los relativamente *motivados*, sobre todo en términos de semejanza, entre el significante y el significado. Así afirma que “ciertos signos de cortesía (como los de los chinos que se prosternan nueve veces delante de su emperador) perderán el carácter arbitrario para aproximarse al del símbolo...” (Mounin, 1968/1971: 76). Podemos incluir dentro de esta categoría innumerables gestos de reconocimiento y cortesía, desde las inclinaciones profundas ante el soberano o ante los dignatarios de la nobleza en la sociedad cortesana, hasta las genuflexiones de los fieles católicos ante la ostensión ritual de la hostia consagrada (durante la misa o en el rito de la bendición con el santísimo).

En otra parte de su obra, Saussure (1916/1997) confirma su concepción del símbolo en los siguientes términos:

Se ha utilizado la palabra *símbolo* para designar el signo lingüístico o, más exactamente, lo que nosotros llamamos el significante. Pero hay inconvenientes para admitirlo [...]. El símbolo tiene por carácter no ser nunca totalmente arbitrario; no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre el significante y el significado. El símbolo de la justicia, la balanza, no podría reemplazarse por otro objeto cualquiera, un carro, por ejemplo (p. 131).

Los símbolos, por lo tanto, se definen en la perspectiva saussuriana como signos motivados, fundamentalmente según el *eje de la semejanza y de la analogía*.

Una conclusión general que podemos extraer de la concepción saussuriana del signo y del símbolo es que ambos conceptos se inscriben totalmente en lo que podríamos llamar una “semiótica de la comunicación”, ya que su producción requiere en todos los casos de un emisor intencional y de un receptor capaz de descodificar los signos, sean éstos arbitrarios o motivados.

² Aunque esta afirmación debe tomarse *cum grano salis*, porque entre los signos lingüísticos podemos encontrar también sonidos onomatopéyicos que implican una cierta motivación.

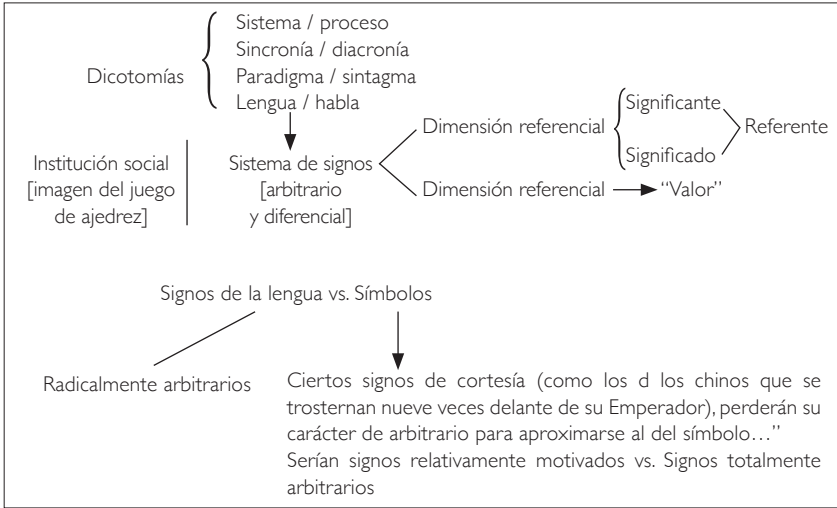


Figura 1. Saussure

La tradición americana: Charles Sanders Peirce

En la tradición de la semiótica americana, representada principalmente por Charles Sanders Peirce, la concepción del símbolo es exactamente contraria de la Saussure, ya que en su clasificación tripartita de los signos el primero llama símbolos precisamente a los signos arbitrarios, como son los de la lengua; los cuales contrasta con los que llama íconos e *indicios*.

Una aportación original de Peirce es la exclusión del emisor intencional y la inclusión de la noción de “interpretante” en su definición del signo, de este modo introduce un modelo triádico³ de los procesos de significación:

Un signo o *representamen* es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que llamo *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*. (Peirce, 1976: 22).

³ Sobre la importancia de las “terceridades”, es decir, de la naturaleza ternaria del modelo de sentido en Peirce, véase el notable análisis de Eliseo Verón en su obra (1987: 103 y ss.).

Así entendidos, los signos se clasifican en forma tripartita, en *iconos*, *indicios* y *símbolos*. Los primeros pueden ser, a su vez, imágenes, diagramas o metáforas; los indicios comportan alguna conexión real con sus respectivos objetos; mientras que *los símbolos son precisamente los signos convencionales*.⁴ De este modo obtenemos el siguiente esquema:

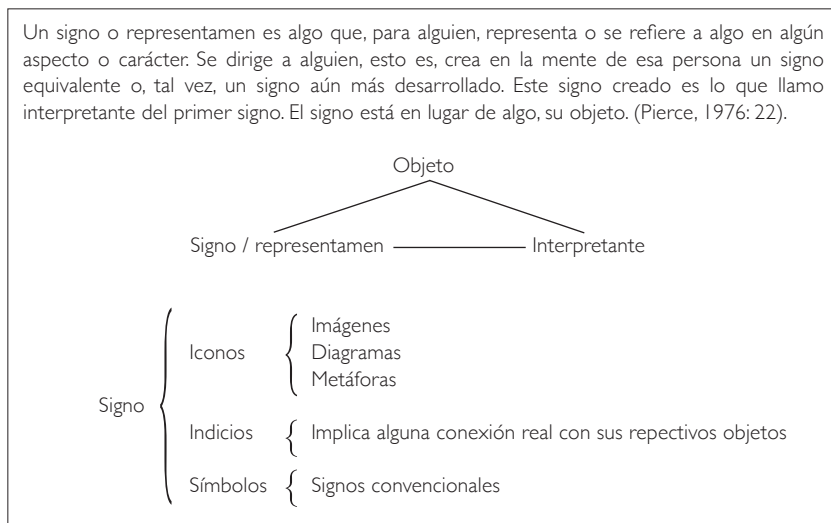


Figura 2. Charles Sanders Peirce

En su *Tratado de semiótica general* (1978), Umberto Eco hace los siguientes comentarios, a nuestro parecer muy atinados, a esta concepción del signo:

1. La definición de Peirce (1976: 45-46) “no requiere como condición necesaria para la definición del signo que ésta se emita *intencionalmente* ni que se produzca *artificialmente*. La tríada de Peirce puede aplicarse también a fenómenos que no tienen emisor humano, aun cuando tengan un destinatario humano, como ocurre, por ejemplo, en el caso de los síntomas meteorológicos o de cualquier otra clase de indicios”.

⁴ Ver un excelente ejemplo de análisis cultural a partir de la semiótica de Peirce en la obra de la socióloga británica Leeds-Hurwitz (1993).

2. Luego, “quienes reducen la semiótica a una teoría de los actos comunicativos no pueden considerar los síntomas como signos” (p. 46).
3. En la concepción de Peirce, “el destinatario humano es la garantía metodológica (y no empírica) de la existencia de la significación o, lo que es lo mismo, de la existencia de una función semiótica establecida por un código” (pp. 46-47).

En resumen, en la concepción peirceana del signo y del símbolo se inscriben en una semiótica de la significación y no en una semiótica de la comunicación.

En los Estados Unidos uno de los autores que más ha desarrollado el esquema diseñado por Peirce es el húngaro-americano Thomas A. Sebeok. Así, en *Studies in semiotic* (1994/1996, II) distingue seis especies de signos, además del núcleo central constituido por la tríada icono/indicio/signo:

1. *Señal*: desencadena una reacción mecánica o convencional.
2. *Síntoma*: signo compulsivo, automático y no arbitrario, de modo que el significado y el significante estén ligados mediante un vínculo natural. (Un síndrome es la configuración estable de síntomas).
3. *Ícono*: signo que manifiesta una semejanza topológica entre significante y significado.
4. *Indicio*: un signo cuyo significante es contiguo a su significado, o es un ejemplar del mismo (idea de adyacencia o de proximidad, v.g., la estrella polar).
5. *Símbolo*: signo sin similitud ni contigüidad, sólo con un vínculo convencional entre significante y significado; y con una clase intencional para su *designatum*. Subespecies: alegoría/distintivo/marca/divisa / emblema/insignia/ estigma.
6. *Nombre*: signo que tiene por significado una clase extensional.

Como se puede ver esta clasificación no es más que una expansión —a veces redundante— de la clasificación tripartita de Peirce. Podemos descubrir en ésta algunas anomalías e inconsecuencias notorias: por ejemplo, el concepto de síntoma puede reducirse

fácilmente al de indicio, y no parece constituir una nueva clase específicamente distinta de signos. Además, el autor introduce erróneamente como ejemplos de la subcategoría “emblemas” de los símbolos, que por definición tendrían que ser arbitrarios y convencionales (la torre Eiffel de París, la hoz y el martillo de los partidos comunistas y las genealogías recitadas) que, según la clasificación de Peirce, tendrían que pertenecer más bien a la clase de los signos indiciales y, por lo tanto, motivados.

En nuestra opinión, la concepción peirceana del símbolo —entendido como signo arbitrario— no se ajusta al uso común que suele hacerse de éste en el campo de la filosofía, la literatura y las ciencias sociales: hay, ciertamente, símbolos “arbitrarios” como los colores de la bandera (aunque se trata de un símbolo complejo que suele incluir, en el escudo, “indicios” que significan “por contigüidad”). Pero en antropología y sociología utilizamos con mayor *frecuencia*, aunque sea implícitamente y de modo inconsciente, *el concepto de símbolo como signo motivado o más motivado que otros*. O más precisamente: podemos postular, siguiendo la sugerencia de Saussure, que *todo símbolo es a la vez convencional, motivado* y, en algunos casos, como en los rituales, *eficaz* (realiza lo que significa aunque sea imaginariamente). Es convencional, pues, para que funcione como símbolo, aún la motivación icónica o indicial tiene que ser culturalmente reconocida y sistemáticamente codificada (Eco, 1978); es motivado, porque no es totalmente convencional, ya que implica también una relación icónica o indicial entre el significante y el significado; y es socialmente eficaz (propiedad performativa, como en los rituales), como veremos más adelante.

Sin embargo, nos interesa incorporar también en la noción de símbolo los iconos y, especialmente, los indicios de Peirce, porque nos permitirían ampliar la noción saussuriana de motivación, que en este caso incluiría no solamente la motivación por semejanza, como hace Saussure, sino también la motivación por contigüidad o metonimia. También nos interesa recuperar la perspectiva peirceana de la semiótica de la significación, que no requiere la presencia de un emisor intencional para la producción del significado. Esta perspectiva puede resultar particularmente útil para ciertas disciplinas de las ciencias sociales, como la arqueología.

Lo anterior nos lleva a proponer la siguiente homologación entre la teoría saussuriana y la peirceana del signo y del símbolo:

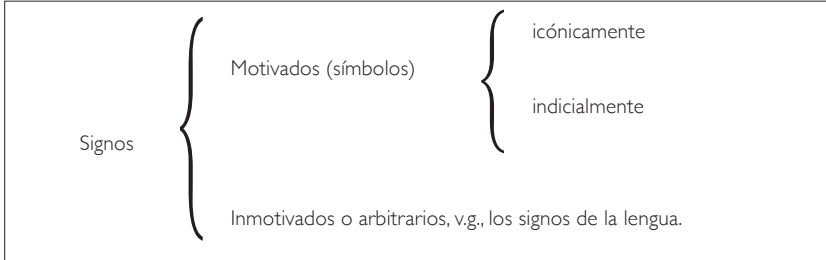


Figura 3. Signos (Peirce y Saussure)

En consecuencia: entenderemos aquí por símbolos, en primera instancia, el conjunto de los signos motivados (icónica o indicialmente), que revisten cierta eficacia social (aunque sea imaginariamente).

El modo de significación de los símbolos

No basta con lo dicho hasta aquí para precisar la noción de símbolo, de modo que sea útil como herramienta de análisis de las configuraciones culturales, necesitamos precisar todavía su *modo de significación*. La tesis que queremos proponer a este propósito es que los significados simbólicos son siempre connotativos, plurales, estratificados y sin contornos precisos. Para fundamentarla, recurriremos a la tradición retórica (sintetizada por San Agustín y sus seguidores) y, sobre todo, a la estética romántica del siglo XIX.

La tradición retórica: sinopsis

De modo general, la tradición retórica establece que los significados simbólicos son siempre de carácter indirecto, introduciendo la distinción entre significados directos (o primarios) e indirectos (o derivados), que en la práctica se asemeja en gran medida a la dicotomía denotación / connotación introducida por Roland Barthes en sus *Mythologies* (1957: 199). Así, en su clasificación de los signos, San Agustín introduce una distinción capital entre *signos propios* y *signos transpuestos (translata)*:

Se los llama propios cuando se emplean para designar los objetos a propósito de los cuales fueron creados. Por ejemplo, decimos ‘un buey’ cuando pensamos en el animal que todos los hombres de lengua latina llaman con ese nombre. Los signos son transpuestos cuando los objetos mismos que designamos mediante sus términos propios son empleados para designar otro objeto. Por ejemplo, decimos ‘un buey’ y comprendemos mediante esas dos sílabas el animal que por hábito llamamos con ese nombre. Pero, en cambio, ese animal nos hace pensar en el evangelista que, según la interpretación del Apóstol, la Escritura designa con estas palabras: ‘No pondrás bozal al buey que trilla’ (Doctrina, II, Xm 15, citado por Todorov, 1977: 59).

Según San Agustín, lo que distingue a estos dos tipos de signos es la *relación simbólica* simple o doble. San Clemente se basa en esta misma doctrina cuando establece la distinción entre *lenguaje directo* y *simbolismo*.

Para ambos autores, los signos transpuestos o “simbólicos” se caracterizan porque su “significante” ya constituye por sí mismo un signo cabal, exactamente como los signos “connotativos” (llamados “mitos”) de Barthes (1957).

Basándose en esta tradición, la retórica del siglo XIX (De Marsais, Fontanier) elabora la distinción entre *sentido literal* (primitivo, propio) y *sentido derivado* o *tropológico*, que permite una amplia clasificación de las figuras y de los tropos, en la que sobresalen los dos principales: la metáfora y la metonimia (incluyendo la sinécdoque).⁵ Jakobson y la Escuela de Praga van a reformular esta teoría tradicional de los tropos en términos estructuralistas, distinguiendo dos polos: el *polo de la semejanza*, donde figuran la metáfora, la comparación y la imagen; y el *polo de la contigüidad*, donde figuran la metonimia y la sinécdoque. Son los polos que, como hemos visto, fundamentan la motivación de los signos lingüísticos.

⁵ Véase a este respecto la obra clásica de Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la méthonymie* (1973).

La estética romántica

La estética romántica (Karl Philip Moritz, Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Goethe, Schiller, Kant), que sustituye a la retórica decadente del siglo XIX, va más allá de la mera distinción entre sentidos propios y sentidos tropológicos o connotativos, para afirmar la *pluralidad*, la *profusión* y la *sobreabundancia* de sentidos que tienen por soporte a los significantes simbólicos.

Sabemos que la estética romántica sustituye el axioma de la “imitación” en la obra de arte por el de “construcción” (*mimesis* vs. *poiesis*), y la define como una totalidad autosuficiente, “autotélica” e intransitiva. En este contexto se introduce la noción de símbolo, para denotar la significancia característica de la obra de arte.⁶

El símbolo romántico —que se contrapone a la mera “alegoría”— presenta en autores como Goethe, Kant y Schelling las siguientes características: se trata de un signo motivado (para usar la expresión de Saussure), que genera una pluralidad de sentidos en forma indirecta u oblicua, reviste un carácter autotélico y, sobre todo, tiene la capacidad de expresar lo inefable y lo “indecible”.

Se trata de un signo motivado, ya que se presenta como una imagen significativa (*zinnbild*) que frecuentemente proviene de lo natural. Así, para Kant el símbolo es propio de la manera intuitiva y sensitiva de aprehender las cosas (1974: 174, citado por Todorov, 1977: 281). Por eso la significación en el arte resulta de una interpenetración del significante y del significado, de modo que toda distancia entre ellos queda anulada (Moritz). En esta misma línea, K.W.F. Solger afirma que “el símbolo tiene la gran ventaja de ser capaz de figurarlo todo como una presencia sensible, pues condensa toda la idea en un punto de la manifestación...” (Vorlesungen, 134-135, citado por Todorov, 1977: 307).

Otra característica del símbolo romántico, que ya encontramos en la tradición retórica, es la significación o expresión indirecta: así, “el fuego simbólico es ante todo un fuego; si además significa algo, es en segundo momento” (Todorov, 1977: 285).

⁶ Hasta 1790, la palabra *símbolo* o bien es sinónimo de otra serie de términos más usados (alegoría, jeroglífico, cifra, emblema), o bien designa el signo puramente arbitrario y abstracto (v.g., los símbolos matemáticos).

Finalmente, según los románticos el sentido del símbolo es siempre inagotable, inconcluso, abierto e impreciso, es decir, sin límites claros. Por eso, en su *Crítica de la facultad de juzgar*, Kant (citado por Todorov, 1977: 270) afirma que el significado del arte comporta “una infinidad de asociaciones marginales”, “da mucho que pensar” y “evoca muchas cosas”. El lenguaje poético se opone al no poético por esta sobreabundancia de sentido, aunque no tenga la nitidez ni la explicitación de los atributos lógicos y de los conceptos (p. 270). Esto aclara por qué la obra de arte suscita una “interpretación plural y casi infinita”, de modo que se produzca una especie de desbordamiento del significante por el significado. Gracias a esta pluralidad y sobreabundancia de sentidos, los símbolos “tienen el poder de evocar lo indecible por una analogía que se encuentra en lo decible” (p. 267). Por eso desde Orígenes hasta Clemente de Alejandría era una afirmación corriente aquella de “sólo es posible hablar acerca de lo divino de manera indirecta y oblicua”, esto es, a través de los símbolos.

Edmond Ortíguez (1962): la eficacia social del símbolo

La obra de este autor, hoy casi olvidado, merecería ser revisitada por la profundidad y la originalidad de sus reflexiones en torno a la lingüística y al simbolismo dentro del marco estructuralista. Aquí sólo nos atendremos a su concepción de la *eficacia social* del símbolo, que según nosotros constituye una contribución de primer orden en esta materia.

Ortíguez (1962) distingue tres tipos de vectores de la “actividad expresiva”: la *señal*, los *signos* y los *símbolos*. La señal desencadena reacciones automática o convencionalmente. Los signos son vehículos o soportes de significación que pueden ser *inductivos* (sin emisores) o *de comunicación* (cuando implican un intercambio, una reciprocidad, como en los intercambios verbales). Aquí nos interesa su concepción de los símbolos *tradicionales*, por oposición a los *metodológicos* como las matemáticas, llamados así porque forman parte de una “tradición que se transmite por iniciaciones, ritos e instituciones representativas” (p. 200).

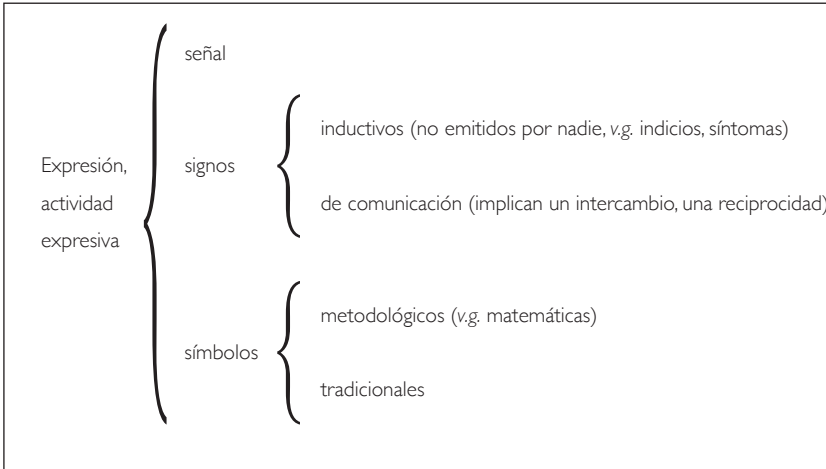


Figura 4. La eficacia social del símbolo (Edmond Ortigues, 1962)

En su presentación de la noción de símbolo, el autor parte de la imagen de la *tessera* antigua:

El símbolo es una prenda de reconocimiento, un objeto cortado en dos partes que son distribuidas entre dos socios aliados, cada uno de los cuales tenían que conservar su parte y transmitirlas a sus descendientes, de modo que, una vez reunidos de nuevo, estos elementos complementarios permitan a sus portadores reconocerse entre sí —mediante su ajustamiento recíproco— y atestar los vínculos de alianza contraídos anteriormente (Ortigues, 1962: 60).

El *sim-bolon* consiste, por lo tanto, en la correlación entre elementos sin valor aislado, pero cuya reunión o ajustamiento recíproco permite a dos aliados reconocerse como tales, es decir, como ligados entre sí. Son valores distintivos que se pueden oponer entre sí, cuyas posibilidades de combinación son significativas y atestan una regla de intercambios o de obligaciones mutuas: tu ley será mi ley.

En consecuencia, el *principio del simbolismo* es la vinculación mutua entre elementos distintivos, cuya combinación es significativa; mientras que el *efecto del simbolismo* consiste en la vinculación mutua entre sujetos que se reconocen comprometidos entre

sí en virtud de un pacto, una alianza (divina o humana), una convención, una ley de fidelidad... (Ortiz, 1962: 61).

Para entender estos planteamientos hay que tener en cuenta que para Ortiz (1962) el símbolo nunca opera en forma aislada, sino formando parte de grandes unidades distintivas en las tradiciones religiosas y la psicología de los pueblos. La función del símbolo es introducirnos en un orden del que él mismo forma parte y que se presupone en su alteridad radical como un orden significativo. Así, el que recibe el sacramento del bautismo *se vuelve* cristiano, es decir, es introducido en el orden religioso al que el propio símbolo del bautismo pertenece, a título de rito sagrado; este rito confiere al que lo recibe un “carácter”, un derecho a ser reconocido como hijo de dios, miembro de la Iglesia. Los símbolos de la patria atestan y sancionan nuestra pertenencia a la patria, “a la unidad de una tradición social sobre la tierra de los antepasados, donde la cuna responde a la tumba” (p. 66).

Por lo tanto, los símbolos tradicionales se definen fundamentalmente por su función social, en la medida en que constituyen “la *fuerza* productora de las posibilidades de toda convención, de todo vínculo formador de las sociedades propiamente humanas” (p. 66). Por eso “el tema de la alianza, del contrato y de la promesa se encuentra en la base de todas las religiones, de todo aquello que funda una sociedad” (p. 212). De donde podemos concluir que, de modo general, los símbolos son materiales con que se constituye una convención de lenguaje, un pacto social, una prenda de reconocimiento mutuo entre libertades.

Estos planteamientos de Ortiz nos llevan a concebir el símbolo como *operador de identidad*. En efecto, el campo semántico de la palabra *símbolo* se ha extendido a cualquier objeto, palabra, gesto o persona que, intercambiados al interior de un grupo —a la manera del “santo y seña”—, permite ya sea al grupo en cuanto tal, o a los individuos, reconocerse e identificarse. Como ya lo presentía Durkheim al introducir su idea del *totem*, todo grupo humano se reconoce en sus símbolos, que se constituyen de este modo en mediadores de la identidad del grupo. Como dice Franco Demarchi (1983): “el acto fundamental por el cual se nos reconoce como pertenecientes a un grupo y no a otros; o se nos revela la

compatibilidad de la pertenencia a ciertos grupos y no a otros; forjamos y desarrollamos un consenso al interior del grupo, no es posible sin la mediación de los símbolos” (p. 4).

El autor ilustra esta afirmación con un ejemplo convincente:

La pertenencia ‘local’ es una de las formas más viscosas y exclusivas de la pertenencia. Basta con evocar la secular resistencia de las comunidades locales para reconocer la calificación de ‘vecino’ o de ‘paisano’ a las personas recientemente integradas a las mismas. Las investigaciones sociológicas ponen de manifiesto que se requieren por lo menos unos veinte años, o sea, cuando los hijos ya se han vuelto adultos, para que un inmigrado se sienta realmente ‘integrado’ en la localidad de arriba (Demarchi, 1983: 4).

Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que el mismo mecanismo integrador del símbolo “hacia adentro”, sirve también para distinguirlo “hacia fuera” de los demás grupos, de los extraños y, en el caso límite, de los “enemigos”. Es decir, lo simbólico no sólo cimenta la unión y la fraternidad entre los humanos, sino que también puede movilizar y convertirse en grito de guerra de los *nuestros* contra los *otros*.

Con esto hemos completado nuestra propuesta de definición operacional del símbolo: combinando la tradición saussuriana y la pragmática americana representada por Peirce, entendemos por símbolo un conjunto estructurado de signos, motivados icónica o indicialmente (esto es, por semejanza o por contigüidad) y sancionados por una convención social, que se caracterizan por la pluralidad abierta e imprecisa de sus significados, cuya función principal es permitir el reconocimiento recíproco entre los miembros de un grupo y, por lo tanto, generar una identidad de pertenencia entre los mismos.

El uso de la noción de símbolo en las ciencias sociales

A continuación nos proponemos ilustrar brevemente nuestra afirmación inicial de que la noción de símbolo que se utiliza en las ciencias sociales corresponde *grosso modo* al esquema que acabamos de diseñar.

Si comenzamos por la etnología, no podemos menos que citar la obra clásica de Víctor Turner, *La selva de los símbolos* (1967). En esta obra, el autor se propone analizar la presencia profusa del rito en la vida de los poblados ndembu de Zambia (antes Rodesia del Norte) en 1952. De entrada adopta la definición de símbolo propuesta por el *Concise Oxford Dictionary*, que en esencia corresponde plenamente a la que hemos propuesto más arriba: un símbolo “es una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento” (p. 2). Esta definición destaca claramente el poder evocativo del símbolo en virtud de su motivación icónica (“cualidades análogas”) o indicial (“por asociación de hecho o de pensamiento”). Además, señala la necesidad de la convención social para que la motivación opere significativamente, como quería Umberto Eco (1978): “por general consenso”.

Para Turner (1967), el símbolo así definido constituye “la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual” (p. 2); es decir, “conducta simbólica compleja, prescrita para ocasiones festivas, y relacionadas con la creencia en seres o fuerzas místicas” (p. 2).

Pues bien, en el curso de su investigación etnográfica, el autor descubre que el símbolo dominante en la sociedad ndembu es el árbol de la leche (*mudyi*), notable por su látex blanco que exuda en gotas lechosas cuando se araña su delgada corteza. En torno a este árbol las muchachas ndembu desarrollan un exuberante ritual de pubertad que, con base en la obvia semejanza entre el látex del árbol y la leche humana, tematiza la lactancia entre la madre y el hijo. A partir de este aspecto sensorial, se abre otro más ideológico y abstracto en el que se despliega una pluralidad de significados estratificados en forma de capas superpuestas, aunque siempre relacionadas entre sí por algún tipo de asociación o analogía. Así, además del tema central, que es la lactancia, el árbol de la vida (*mudyi*) significa también “todas las madres del linaje” (la matrilinealidad), la costumbre tribal en sí misma, la unidad de las mujeres ndembu y la unidad y continuidad de la sociedad ndembu en su conjunto (p. 23). Se nota entonces que, como símbolo dominante,

el árbol en cuestión representa los valores axiomáticos de la sociedad ndembu.

Cuando los informantes nativos tratan de explicar al antropólogo británico el sentido de este símbolo, le dicen simplemente que el árbol de la leche es “como la bandera británica que ondea sobre los edificios de la administración: El *mudyi* es nuestra bandera” (p. 40).

No hay mejor ejemplo para ilustrar, no sólo el carácter motivado del símbolo y la polifonía de sus significados, sino también su eficacia social: permite el reconocimiento recíproco entre los miembros del grupo y, por lo tanto, funciona como mediador u operador de identidad.

En el ámbito de la sociología religiosa nos permitimos citar nuestro trabajo sobre el santuario de Chalma, recientemente reeditado (Giménez, 2013). En efecto, la peregrinación a este santuario constituye una “conducta simbólica compleja” (en el sentido de Turner) que se desarrolla en torno a la efigie del Señor de Chalma, que funciona como el gran símbolo regional y escudo protector de las poblaciones campesinas del centro-este de México. Este símbolo opera según el mismo esquema de los “dioses protectores” de los pueblos prehispánicos y el de los santos patronos de los pueblos indígenas y mestizos actuales.

En efecto,

las imágenes de los abogados y santos patronos se hallan insertas en el corazón de los pueblos presidiendo desde allí su destino. Son, además, inseparables de las peripecias de su historia, de la memoria de sus antepasados y de sus orígenes en el tiempo. A consecuencia de ello otorgan, literalmente hablando, una identidad a los pueblos permitiéndoles articular una conciencia de sí. Este otorgamiento de identidad se manifiesta ya en el hecho de que la mayoría de las comunidades pueblerinas tradicionales recibieron su nombre de los santos patronos: San Pedro Atlapulco, San Pedro Cholula, San Pedro Tultepec, Magdalena de los Santos Reyes, San Francisco Tepoxuca, San Mateo Ozolco, etcétera. Este hecho se relaciona, ciertamente, con la fundación de estos pueblos por los misioneros de la Colonia. Pero no deja de tener significativos antecedentes prehispánicos (Giménez, 2013: 271-272).

Es así como las imágenes de los santos patronos funcionan como una especie de emblema, por referencia al cual se define la fidelidad del grupo, se reconocen entre sí y se establecen las reglas de la hospitalidad o de la exclusión. En este caso, además de la motivación evidente por contigüidad o metonimia, adquiere especial relieve la eficacia social del símbolo: se trata de un modelo de autoidentificación que puede relacionarse con el proceso psicoanalítico de la integración grupal por identificación con un padre común. ¿Cómo no evocar, a este respecto, el preestructo “Padre Dios” que los peregrinos aplican estereotipadamente al Señor de Chalma? Tampoco falta la pluralidad de los significados, como lo atestigua la pluralidad de funciones que se atribuye a la santa efigie, entre ellas la que P. Berger (1971) denomina función “nomizadora” frente a la incertidumbre y la precariedad de la subsistencia cotidiana.

Por otro lado, la geografía cultural, particularmente la representada por Joël Bonnemaison (1981) —que estudia las relaciones dialécticas entre cultura y medio geográfico—, introduce el concepto de *geosímbolo* para expresar el hecho de que el propio entorno geográfico es un gran proveedor de elementos que funcionan frecuentemente como símbolos prominentes.

Según el autor, “un geosímbolo puede definirse como un lugar, un itinerario o una extensión territorial que, por motivos políticos, religiosos o culturales, reviste a los ojos de ciertos pueblos o grupos étnicos una dimensión simbólica que conforta su identidad” (Bonnemaison, 1981: 256). Se le puede describir también como “la huella en un lugar de una escritura cargada de memoria”. Bonnemaison llega a afirmar incluso que “los símbolos adquieren mayor fuerza y prominencia cuando se encarnan en lugares geográficos”. Por eso el espacio cultural, que contiene como un relicario la “cultura íntima” de una comunidad o de un grupo, constituye un espacio geosimbólico cargado de afectividad y de significados: “en su expresión más fuerte deviene territorio- santuario, es decir, un espacio de comunión con un conjunto de signos y valores” (p. 256).

En consecuencia, el territorio no sólo es un espacio dentro del cual se organizan los modos de producción, los flujos de mercancías, personas y capitales, sino también un espacio cargado de significados y de relaciones simbólicas. Desde este punto de vista,

podemos distinguir con Franco Demarchi (1983) dos conjuntos de referentes simbólicos del territorio:

1. Aquél constituido por diferentes objetos o elementos presentes en el territorio de modo permanente u ocasional: campos, bosques, lagos, lagunas, montañas, nieve, lluvia, ríos, valles, planicies, muros de las aldeas, santuarios, cementerios, torres, monumentos, mercados, fauna (ciervo, águila, quetzal, pájaro campana) y flora (cactus, órganos, flores...). Dentro de este conjunto, un ejemplo deslumbrante de significante simbólico cargado de múltiples significados es la torre Eiffel, que connota primariamente para propios y extraños, por contigüidad o metonimia, la ciudad de París, pero también el progreso industrial, la metalurgia, la prosperidad, el turismo y la capitalidad intelectual y artística de la Ciudad Luz en Europa.
2. Grandes conjuntos panorámicos, como el Valle del Cauca en Colombia, la Pampa argentina (a su vez simbolizada por su árbol emblemático: el ombú), el Popocatépetl, que enseña el Valle de Atlixco, el Tepozteco en Morelos, el desierto de Texas, etcétera.

Como se puede ver, en los geosímbolos predomina por razones obvias la motivación indicial por contigüidad o metonimia (la parte por el todo). Su eficacia social es claramente la señalada por Ortiguz (1962): el reconocimiento recíproco entre los miembros del grupo sancionado por el reconocimiento desde el exterior; el reforzamiento del sentido de pertenencia y, por lo tanto, de la identidad; la reivindicación de una memoria común, etcétera.

Pero también se ha señalado que los geosímbolos pueden convertirse en recursos de resistencia para las minorías y grupos marginales, por ejemplo, para mantener viva la “conciencia utópica”: basta con recordar el papel movilizador de la idea de Tierra Prometida para los judíos de la diáspora y, más cerca de nosotros, la lucha de los sectores progresistas de San Luis Potosí contra las mineras canadienses en defensa de su geosímbolo ancestral: el cerro del mismo nombre. Recuérdese lo dicho más arriba sobre la función incitadora de los símbolos en los conflictos humanos.

Una función específicamente territorial de los geosímbolos es precisamente la delimitación territorial, por ejemplo, a raíz de una conquista: cuando los astronautas norteamericanos desembarcan por primera vez en la luna, su primera acción es tomar posesión de la misma clavando en el satélite la bandera de su país, de modo semejante a como los primeros conquistadores españoles tomaron posesión de tierras americanas clavando en éstas la cruz y los estandartes del rey de España.

En antropología tenemos la obra clásica de Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1969), en la que el autor reinterpreta los arquetipos de Jung como imágenes primordiales de carácter simbólico que trascienden las culturas. Los símbolos propiamente dichos serían las especificaciones culturales de los arquetipos en forma de imágenes que tienen diferentes sentidos según cada cultura (v.g., la serpiente emplumada en la cultura mesoamericana). Se trata de signos fuertemente motivados —generalmente según el principio de la analogía y de la semejanza— por oposición a lo que el propio Durand denomina “signos semiológicos”, que son construcciones arbitrarias: “en el símbolo constitutivo de la imagen hay homogeneidad entre el significante y el significado en el seno de un dinamismo organizador: por esto la imagen [simbólica] difiere totalmente del arbitrario del signo” (p. 25).

La génesis de estas imágenes primordiales hay que buscarla en lo que el autor denomina *trayecto antropológico*; es decir, la interacción entre los *reflejos* (o pulsiones humanas) y el medio ambiente natural y social.

Un ejemplo de los arquetipos así entendidos, que funcionan como fuente de una gran variedad imágenes-símbolos, sería la gran imagen maternal aplicada a la materia primordial marítima y telúrica (p. 256). Así, para muchas culturas el mar profundo es el arquetipo del descenso y del retorno a las fuentes originarias de la felicidad” (p. 256), el abismo feminizado, símbolo del seno maternal y del útero. El mar connota en este caso el agua-madre en la mitología, y evoca la *stella maris* de los navegantes.

La tierra, por su parte, se transfigura simbólicamente en “tierra madre” (la Pacha Mama de la cultura andina) y da lugar a la creencia de la divina maternidad de la tierra, consolidada por los mitos

agrarios. Ella es el “vientre maternal de donde surgieron los hombres” (p. 262).

De modo semejante, las creencias alquimistas y mineralógicas universales afirman que la tierra es la madre de las piedras preciosas, “el regazo o el seno donde el cristal madura y se convierte en diamante” (p. 262). Por lo demás, numerosos pueblos localizan la gestación de los niños en las grutas, en las hendiduras de las rocas, lo mismo que en las fuentes brotantes (p. 263).

Por último, el sentimiento patriótico (que debería decirse “matriótico”) no sería, según Durand (1969), más que la intuición subjetiva de este isomorfismo matriarcal y telúrico. Por eso la patria suele representarse bajo rasgos feminizados: Atenas, Roma, Germania, Mariana, Alvión.

De este modo, nos encontramos nuevamente con el carácter fuertemente motivado de los arquetipos —imágenes-símbolos que operan siempre por medio de una cascada de homologías—, y la pluralidad de sus significados que varían según las culturas, especificando cada vez las diferentes concepciones de la “femineidad benefactora”. En cuanto a su eficacia social, Durand sostiene que constituyen el tejido conjuntivo del imaginario humano, y que, en cuanto tales, están en el origen de todas las creaciones y obras humanas, incluso de las científicas.

Reflexiones finales

Como afirma René Descombes (1980: 7), no hace falta una vasta investigación estadística para percatarse de que “lo simbólico” constituye una pieza central en los discursos sobre el hombre, particularmente en el campo de las ciencias sociales. En efecto, se nos ha dicho siempre que el hombre es un “animal simbólico” y que la cultura se define precisamente por la presencia de racimos de símbolos en una determinada sociedad. Pero, como observa el autor, el concepto de símbolo no ha sido objeto de un trabajo correspondiente de elucidación conceptual, como era de esperarse. En efecto, no se puede menos que admitir que en la literatura psicoanalítica (Lacan) y estructuralista (Lévi-Strauss) la noción de símbolo reviste un carácter ambiguo y poco definido, por más que se utilice como

si fuera un término unívoco. Ahora bien, como hemos visto con Edmond Ortiguez (1962), existen por lo menos dos sentidos básicos del término símbolo: en ciertos contextos, el símbolo es un signo radicalmente arbitrario, como en los símbolos químicos, algebraicos y todos los que han sido creados por la simple convención humana. Hay que reconocer que el símbolo lacaniano y el estructuralista, tal como ha sido redefinido por Lévi-Strauss, se acerca más a esta concepción.⁷ Pero en otros contextos, el símbolo es un signo “más motivado que otros”: tal es el simbolismo en el sentido retórico, que recubre todos los casos de expresión indirecta. Esta segunda acepción, que como hemos visto, nos remite a la filosofía romántica, subraya la multiplicidad imprecisa de los significados simbólicos y su capacidad para evocar “lo indecible”.

Nosotros hemos elegido deliberadamente la segunda acepción, en primer lugar, porque según el mismo Ortiguez (1962) no existe una contradicción irreductible entre las mismas —los símbolos más motivados requieren también de la convención social para que funcionen y sean reconocibles como tales—; en segundo lugar, porque esta acepción nos permite circunscribir mejor su eficacia social, que debe extenderse hasta la formación de lo imaginario social, si seguimos la propuesta de Gilbert Durand (1969); y en tercer lugar, porque *de facto* corresponde mejor a los usos de este concepto como herramienta de análisis cultural por parte de los investigadores y científicos sociales, así como por parte de escritores y artistas en el campo de las humanidades.

Referencias

- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. París: Éditions du Seuil.
- Bonnemaison, J. (1981). Voyage autour du territoire. En *Espace Géographique*, 4: 249-262.
- Bonnemaison, J. (2000). *La géographie culturelle: Cours de l'Université Paris-IV Sorbonne, 1994-1997*. París: CTHS.

⁷ Por eso Lévi-Strauss afirmaba —criticando a Mauss— que en lugar de buscar los fundamentos sociales del simbolismo, habría que investigar los fundamentos simbólicos de la sociedad. Es decir, lo social sería el resultado de una convención significativa simbólicamente sancionada.

- Calvet, L. (1975). *Pour et contre Saussure*. París: Payot.
- Demarchi, F. (1983). Il territorio come fornitore di referenti simbolici. En *Sociologia urbana e rurale*, anno V, 12: 3-10.
- Descombes, V. (1980). L'équivoque du symbolique. En *Cahiers Confrontation*, 3: 77-95.
- Durand, G. (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: Dunod.
- Eco, U. (1978). *Tratado de semiótica general*. México: Nueva Imagen-Lumen.
- Giménez, G. (2013). *Cultura popular y religión en el Anáhuac*. (2ª Edición). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Le Guern, M. (1972). *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. París: Librairie Larousse.
- Leeds-Hurwitz, W. (1993). *Semiotics and communication*. London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Mounin, G. (1968/1971). *Saussure: Presentación y textos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ortíguez, E. (1962). *Le discours et le symbole*. París: Aubier.
- Pierce, Ch. (1976). *La ciencia de la semiótica*. En , Ch. & P. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión-Harvard University Press.
- Saussure, F. (1916/1997). *Curso de lingüística general*. (16ª Edición). Amado Alonso (trad.). Buenos Aires: Losada. (Publicado originalmente por Charles Bally y Albert Sechehaye, con la colaboración de Albert Riedlinger).
- Sebeok, T. A., (1994/1996). *Signos: una introducción a la semiótica*. México: Paidós.
- Todorov, T. (1977/1991). *Teorías del símbolo*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores.
- Turner, V. (1967/1980). *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Editorial Gedisa.

Signo ergo sum: el universo palpitante de la biosemiótica

KATYA MANDOKI WINKLER*

Desde el intolerable atentado contra la vanidad humana perpetrado por la revolución copernicana, la escala de nuestra ubicación dentro del cosmos ha ido disminuyendo. Descartes acudió en nuestro auxilio con su armadura metafísica y decidió ubicarnos en una dimensión exclusiva, *res cogitans* o *cosa pensante*, con la insigne compañía de Dios. Ya sólo faltaba que nuestra existencia quedara comprobada por el principio del *cogito ergo sum*. Para Descartes los cuerpos son parte de *res extensa* o *cosa esparcida* y, como máquinas, obedecen a las mismas leyes de la física que rigen a todas las entidades materiales. Pero pagó por ello el altísimo precio de la escisión mente y cuerpo; materia y espíritu que todavía hoy no hemos terminado de pagar y convirtió a Descartes de héroe del pensamiento moderno en villano del pensamiento contemporáneo (Damasio, 1994: 312).

El concepto cartesiano de *extensión* parecía cancelarse con la física atómica cuando se constata que la materia en realidad está conformada prácticamente sólo por espacio vacío, apenas salpicado de ínfimos átomos y partículas, o por hoyos negros con densidad casi infinita pero nula extensión. Sin embargo, este concepto parecería reactualizarse en el espacio-tiempo einsteineano, el cual se extiende y se pandea por la materia. En otras palabras, la extensión dejaba de ser propiedad de la materia para volverse espacio-temporal. Para la teoría de las supercuerdas y branas, la materia está literalmente extendida en forma de ligas o bucles vibrando con un ritmo que envía olas de gravedad a través del espacio. Hawking describe el horizonte evento de los hoyos negros que se expande

* Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.

hacia afuera, justo en el límite antes del punto de precipitación de la materia al *vértice de la singularidad*. Ahí es donde ocurre la radiación de información y un aplastamiento o achatamiento de los objetos. Cabría designar por tanto al espacio-tiempo no como cosa o res extensa, sino *red extensa* en este proceso de extensión y expansión de ondas y partículas a través de campos de energía y materia en equilibrio dinámico.

Acurrucado frente a su estufa y encerrado en el siglo XVII, Descartes, ese friolento filósofo francés, no logró atisbar en su quieta dicotomía, sin embargo, la vastísima actividad de significación diseminada entre su *res extensa* y *res cogitans*. La tendríamos que denominar como *red significans*, coextensiva a todos los procesos de vida y no opuesta, más bien intrínsecamente relacionada con y dependiente de la red extensa. Dicha biogénesis de la significación se organiza a partir no del *cogito*, sino del *signo ergo sum*, significo luego soy. Un postulado menos existencial que *enactivo* —en términos de Varela—, donde el mundo vivo se va creando en el acto mismo del vivir y de significar.¹

Todo ser vivo requiere significar (emitir y percibir significación) para mantenerse en vida. La *red significans* está implicada en la semiótica ecuménica de Sebeok, quien señala que “la semiótica abarca toda la *oikoumené*, nuestra biosfera planetaria entera” (Sebeok y Agrest, 1975: 181-182). Desde ahí se ramifica una perfusión de signos donde “un acto de interpretación es un acto de a-sign-ación, (a-sign-ment), esto es, elevar el fenómeno interpretado al status de signicidad (*signhood*)” (Sebeok, Umiker-Sebeok y Young, 1992: 340). Vivir equivale a significar.

Es importante señalar que solamente las cosas vivientes y sus extensiones inanimadas experimentan la semiosis, que de este modo se convierte en inspiradora y necesaria, si no suficiente, de atributos discernibles de la vida. Por “cosas vivientes” entendemos no solamente los organismos pertenecientes a uno de los cinco reinos, a saber el de Monera, Protocista, Animalia, Plantae y Fungi, sino también los componentes de sus partes jerárquicamente desarrolladas, empezando

¹ Para Peirce y Morris la semiosis es coextensiva a la vida misma.

con una célula, unidad semiótica mínima, correspondiente a cincuenta genes aproximadamente, o a miles de millones (10^{12}) de átomos intrincadamente organizados (Sebeok, 1996: 22).

Así, la *semiosis* media entre los extremos de la dicotomía cartesiana a partir de procesos de replicación del ADN, y su unión de aminoácidos, cuya configuración molecular ya es significativa para constituir proteínas y células. A través de esta red fluyen mensajes de afinidad o rechazo, nutrientes o tóxicos, entre diversos organismos. Una estructura molecular implica significación para un ribosoma; un ligando significa para una célula; la forma de un antígeno es significativa para un anticuerpo. Al hecho de que todos estos procesos de significación ocurran podemos denominar *red significans*.

Cogitans, en sentido etimológico, significa “agitarse con alguien”, co-agitar. En la emisión de un vehículo de sentido o mensaje entre un emisor y un receptor emerge la *red cogitans* por medio de procesos de interpretación más complejos que *significans*, pues ambos requieren terminales de los sentidos en un sistema neuronal desde unas cuantas neuronas hasta 10 mil millones. Requieren asimismo comunicación e intención, es decir, un umbral que contemple no sólo pistas e indicadores, sino propósitos e intenciones y, sobre todo, relevancia en la recepción y emisión del mensaje.

La existencia de *red cogitans* en criaturas no humanas se comprueba en una gran variedad de manifestaciones. Desde la astucia cromática y morfológica del pulpo mímico empleada para engañar a sus predadores, a la danza de la abeja de miel que vuela en forma de ocho para indicar la dirección donde se halla el polen gracias al ángulo en que se cruzan los dos círculos, a la vez que informa sobre la calidad del polen por la intensidad del movimiento de su cola.² Esta danza fue quizás la visión que convirtió a Thomas Sebeok en padre de la iglesia biosemiótica (como el camino a Damasco lo hizo con Saúl de Tarso), pues *ecclesia*, del griego *ἐκκλησία*, implicaría llamar a todos los ámbitos de la semiótica fuera de la lingüística a un conclave.

² Wilson (1980) destaca que el valor de la comunicación es mayor por el hecho de ser graduada, como el volumen, pues confiere mucha más información que en unidades discretas (p. 96).

Los estoicos eran conscientes de que “los animales... se comunican entre sí por medio de signos” (Sebeok 1977: 182). En el siglo XII, Tomás de Aquino llegó a la conclusión de que los animales hacen uso de signos; tanto naturales como basados en una segunda naturaleza o la costumbre. Prácticamente todos los principales pensadores sobre temas de semiótica a partir de Peirce a Morris, a Thom, y, sobre todo, Jakob von Uexküll, han reafirmado y generalizado este hecho de abarcar la totalidad de la vida. Sólo una minoría testaruda, pero en declinación, sigue creyendo que la provincia de la semiótica es coextensiva con el universo semántico conocido como cultura humana; pero esto no implica, por supuesto, negar lo dicho por Eco que “toda la cultura debe ser estudiada como un proceso comunicativo fenómeno sobre la base de los sistemas de significación” (Sebeok, 1999: 93).

No implica negarlo, como señala Sebeok, pero tampoco implica reducir los sistemas de significación al lenguaje. La *red cogitans* se teje por el flujo de vehículos de significación a nivel molecular, como las feromonas (de *ferrein*, ‘transportar’ y *hormone*, ‘estimular’), que emiten diversos tipos de mensajes: de agregación, epideícticos o marcadores de territorio, de alarma, atracción; estimulantes o territoriales, como la orina de perros y gatos; de ruta, como los que marcan recorridos entre las hormigas; sexuales o tranquilizantes. Un caso muy conocido es el bombicol, feromona emitida por el gusano de seda hembra, que al tocar los receptores olfativos de la antena del macho lo incitan a una respuesta sexual inmediata. Del mono africano *vervet* (*cercopithecus aethiops*) se conocen cuatro o cinco sonidos comunicativos: una serpiente lo impele a una llamada tipo *chutter*: si hay un ave depredadora grande avisa con un *rraup*; si es pequeña o un mamífero dice *uh!* o *nyow!* (Wilson, 1980: 105). De haber ido a la selva, Descartes no hubiese clasificado a este mono como res extensa, una simple máquina de reflejos; más atinado que el filósofo es el *mono vervet* que escucha a su compañero y sabe que le envía un aviso altruista.

Igualmente notable es el hecho de que existen nombres individuales en diferentes especies o signos de identidad que Sebeok denomina “nombre propio singular” (SPN, *singular proper name*), pues etiqueta a cada individuo particular en su entorno social por diferentes canales: aroma, apariencia visual, sonido e incluso seña-

les eléctricas (Sebeok, 1990: 85). Así pues, de la red extensa, por la *significans*, a la *cogitans*, se teje la trama compleja de interacciones y significaciones que hacen posible la vida y la inteligencia.

Todo crece por la autoorganización, con la acción semiótica de lo simple a lo complejo, en un orden progresivo de diversificaciones y bifurcaciones. “Los símbolos crecen: surgen por el desarrollo de otros signos. Es sólo a través de símbolos que puede crecer un nuevo símbolo. *Omne symbolum de simbolo* [...] El símbolo, una vez existente, se propaga entre los símbolos. [...] Cada símbolo es una cosa viva, en un sentido estricto que no es una mera figura del discurso”³ (Sebeok, 1977: 181).

Computo ergo sum

Norbert Wiener afirma que: “La información es información, no es ni materia ni energía. El materialismo que no tome esto en cuenta no podrá sobrevivir hoy” (Rothschild, 2000: 104). En su tautología y énfasis, Wiener no nos ayuda mucho a resolver el enigma de qué precisamente es la información. Para Roger Schank “la información es sorpresas” y Gregory Bateson la define como “una diferencia que hace una diferencia”. Lloyd y Ng (2004) señalan que la información tiene que ver con la condición de la materia-energía (por ejemplo, el espín de un electrón) y descubren que “cada electrón, fotón y otras partículas elementales almacenan bits de datos, y cada vez que tales dos partículas interaccionan, esos bits se transforman. La existencia física y el contenido de información están inextricablemente ligados” (p. 31). Un sistema físico puede ser explicado, según los autores, usando un número finito de bits en que cada partícula del sistema actúa como la puerta lógica de una computadora. Cuando las partículas interaccionan, pueden provocar un cambio de espín o eje. Lloyd y Ng señalan que el universo puede almacenar 10,123 bits de información. No hay que olvidar, sin embargo, al convidado de piedra de la física contemporánea, el observador, sólo en relación con el cual puede decirse que los bits son informativos. Con “observador” me refiero al interpretante bien plantado en los tres orbes:

³ Citando a Peirce (2.302), (2.222), (Merrell, 1996, p. 356).

en el universo de la física y la de sus instrumentos de observación; en el mundo vivo, por sus condiciones corporales que les permiten detectar por medio de los sentidos; y en el cultural, por los acuerdos y códigos de interpretación de sus observaciones.

Preocupa mucho a los físicos el hecho de que en los hoyos negros toda información desaparezca. Les interesa no tanto por la pérdida misma de la información, sino por la violación de las leyes de la física cuántica según las cuales la información siempre se conserva de acuerdo al principio general del universo que la registra y procesa. Fiel a este principio, Stephen Hawking (1977) señaló que aún en los hoyos negros algo de esa información se expresa por radiación, como en el carbón caliente. Si la materia no puede escapar del hoyo negro, la información sí podría hacerlo, aunque las varias teorías para explicarlo no parecen haber logrado consenso.⁴

El punto es que se han podido vincular dos teorías que parecerían totalmente inconmensurables: las leyes de la termodinámica y la teoría de la información, donde la entropía (relacionada inversamente a la capacidad de realizar trabajo útil) es proporcional al número de bits registrados en las posiciones y velocidades de las moléculas en una sustancia. Según esta perspectiva, el universo dualista cartesiano se permutaría al monismo de *computo ergo sum*, pues donde existe materia, existe información. Habría entonces que replantearse la semiosis en tres niveles: *proto-semiosis de información*, *semiosis de la significación* y *semiosis de la comunicación*, correspondientes a la red extensa, *significans* y *cogitans* (*universo físico*, *universo vivo*, *universo cultural*). La información existe en potencia, previa al interpretante, como un resultado del orden del universo, pues en el caos y la entropía total no habría información posible.

Cogito ergo mundus talis est

Cuando Hegel se formula las grandes preguntas de la existencia, explica el devenir del mundo como resultado de negaciones y contradicciones en un proceso dialéctico de objetivación del espíritu (*geist*) con el fin de conocerse a sí mismo por medio de la materia.

⁴ Por ejemplo, la teleportación de Horowitz-Maldacena.

Sin embargo, desde la perspectiva aquí planteada, lo que atestigüamos es en realidad el proceso inverso: no es el espíritu sino la materia que se diversifica hasta engendrar casi milagrosamente al espíritu en una actividad mental cuya probabilidad de emergencia era de cerca de cero. Se trata de un proceso de objetivación, sí, pero no de un sujeto o *geist* observándose en su desarrollo desde el inicio de la creación, ni de un Dios diseñador del universo, sino de un contemplador retrospectivo que toma al universo por su objeto.

¿Cómo es posible conocer al universo? Charles Pantin inicia en 1965 la reflexión acerca de esta posibilidad de conocer, en lo que se denomina como el *principio antrópico*:

...si pudiésemos saber que nuestro Universo fuese sólo uno entre un número indefinido de propiedades variables, podríamos invocar quizás una solución cosmológica análoga al principio de la selección natural que sólo en ciertos universos, entre los cuales resulta que incluye al nuestro, existen las condiciones adecuadas para la existencia de vida, y a menos de que tal condición sea cumplida no habría observadores para notar ese hecho (Uršič, 2002: 64).

Brandon Carter (1974) distingue, por un lado, el *principio antrópico débil* (WAP) implicando que: “debemos estar preparados para tomar en cuenta el hecho de que nuestra locación en el universo es necesariamente privilegiada en la medida en que es compatible con nuestra existencia como observadores” (p. 133). Por otro lado, plantea el *principio antrópico fuerte* (SAP), que significa que “... el universo (y por tanto los parámetros fundamentales en los que depende) debe ser tal como para admitir la creación de observadores en su interior en cierta etapa. Parafraseando a Descartes, *cogito ergo mundus talis est*” (p. 135) (véase también Stenger, n.d.; Uršič, 2002; Hawking, S. W., 1996: 248; Aviezer, 1999; Rees, 1996: 266, 271). La frase “pienso luego el mundo tal es” no significa, como lo postularía el idealismo, que generamos al universo por medio del pensamiento, sino que al ser el universo tal como es, el pensamiento sobre éste fue posible en un lugar y un tiempo determinados. El universo no crea a sus observadores, sino que los observadores somos una consecuencia lógica de la estructura de ese universo en un momento

y lugar. No sabemos el porqué ni el para qué del universo. Así como Kant hace dos siglos y medio se preguntaba por las condiciones de posibilidad del conocimiento, hoy tales condiciones están dadas en y por la conformación del mundo y de nuestra existencia en éste, aunque sea en un lugar y en un tiempo específicos... y fugaces.

De ahí podemos derivar alguna respuesta a la gran pregunta de cómo ha sido posible que emerja materia capaz de sentir a la materia, es decir, la estesis, y cómo se afina a ella la sensibilidad. ¿Por qué esa materia se diferencia del entorno al cerrarse en un contorno y al mismo tiempo deja abiertos sus poros? Por ese rumbo se halla el concepto de autopoiesis y las vesículas protobióticas que se cierran sobre si mismas al tiempo que permiten la penetración y almacenamiento de moléculas con información.

Escalas y desproporciones

Para tener una idea de la escala de tiempos evolutivos, me remito a insertar la tabla de tiempo y número de generaciones dispuestas para que la selección actúe en varios rasgos (aproximados) de Trivers (1985: 29, Tabla 2-4):

Cuadro 1. Tiempos evolutivos del ser humano

Rasgo	Tiempo	Número de generaciones
Aparato mental asociado con el lenguaje humano	Desconocido, ¿2 millones de años?	50,000
Aparato mental asociado con la tecnología humana	5 millones años	250,000
Adaptación a vivir en grupos sociales de la complejidad de babuinos y macacos	30 millones años	3 millones
Adaptación a vivir en pequeños grupos cara a cara de parientes, amigos, dominantes, etcétera	Al menos 50 millones años	10 millones
Fisiología vertebrada, equipo sensorial, vida mental	500 millones años	200 millones
Maquinaria química de la célula incluyendo maquinaria para reproducir y decodificar genes	3000 millones de años	Miles de millones

En esta otra tabla, mostramos una relación de estructuras entre los tres mundos y configuraciones parcialmente traslapadas.

Cuadro 2. Universos y sus configuraciones

Nivel	Universo físico	Universo vivo	Universo cultural
Configuración	red extensa	red significans	red cogitans
Semiosis	información	significación comunicación	
Ciclos	movimiento inercial	efector /perceptor actor/reactor	

Advertimos que las proporciones en este esquema (que sólo propone relaciones) están totalmente fuera de escala, pues la extensión del universo físico en todo el universo es incomparablemente mayor al universo vivo que, hasta donde sabemos, sólo existe en la tierra. Asimismo, el universo vivo es incomparablemente mayor al universo cultural. Cabe enfatizar que el ciclo efector/perceptor, así como la significación y cognición, ocurren tanto en el universo vivo como en el universo cultural. Precisamente como los orbes están superpuestos y surgen del inmediato anterior, se pueden hallar transiciones en estos con elementos del previo, pero no a la inversa. Toda comunicación implica significación, aunque no toda significación implique comunicación. Toda significación y comunicación implican información, aunque no toda información sea significada o comunicada.

A pesar de los ataques esgrimidos en contra de la dicotomía cartesiana por Damasio (1994), cabría finalmente rescatar el concepto *cogitans* como categoría de análisis para referirnos a la actividad comunicativa y no como una realidad ontológica distinta. Criaturas de diversas especies poseen mente, en diversos grados de complejidad, pero la comunicación es un fenómeno presente tan sólo en especies sociales como las hormigas, abejas, primates, aves y típicamente en el *homo sapiens*, aunque se prefigura que quizá también pueda existir en las plantas. La cultura empieza desde la co-municación y la co-gitación. Bastaría con que haya dos individuos en comunicación reiterada para que se vuelva costumbre o hábito y emerja una cultura, desde el canto de una pareja de

gibones a la convivencia entre Robinson Crusoe y Viernes. Existe comportamiento colectivo por contagio o reacción en cadena en la entonación de bacterias: como la *vibrio fischeri*, cuando se encienden al percibir la proximidad de una masa crítica por *quorum sensing*. Este podría ser un caso liminal de proto-cultura.

No está de más recordar que estos tres orbes son categorías analíticas cuyos límites son borrosos y su aporte consiste en problematizar sus traslapes y zonas liminales. Una imagen mental, por ejemplo, es Amaranta comiendo la cal de las paredes en *Cien años de soledad*: participa de red extensa por la materia con que entra contacto y debido a la electroquímica de las conexiones sinápticas al tocarla; por otro lado, depende de elementos del universo físico como manchas de tinta en el papel o píxeles en la pantalla. Es asimismo parte del universo vivo al detonar procesos neuronales y del universo cultural a través de la convención del lenguaje y una cultura común que permiten comunicar y compartir esta imagen. No sabemos aún cómo un proceso físico o electroquímico (es decir, el disparo de neurotransmisores en las conexiones sinápticas), pueda producir algo tan aparentemente inmaterial y a la vez material como esta imagen de Amaranta y la cal. Permanecemos muy lejos de decodificar al cerebrroma.

Mientras el método científico no logre explicarnos en qué consiste o cómo ocurre la experiencia subjetiva, la teoría estética y cognitiva seguirán siendo vías factibles para comprender esos fenómenos. No sólo se trata de explicar la conciencia y distinguir entre mente y cerebro, sino de indagar en el enigma sobre la coloratura y tesitura de la experiencia o qualia. Es un misterio todavía cómo la actividad electroquímica entre las neuronas se relaciona con imágenes mentales, modelos de realidad y figuras que la representan. Para Bateson, gracias a esta ignorancia sobre la manera en que se producen imágenes mentales, podemos tener fe en éstas y en su supuesta correspondencia con una realidad para fines de supervivencia.

Las condiciones, razones o explicaciones de estos saltos inmensos de nivel entre los tres orbes forman parte de los relatos cosmológicos de mitos, religiones y ciencias. Jamsa escribe que la evolución es como una obra de teatro sin libreto siempre improvisada que en retrospectiva parece tender a la complejidad (Barbieri, 2008: 79-80).

Ocurren mutaciones o saltos cualitativos irreductibles donde orden emerge del anterior en zonas menores en lo cuantitativo, pero infinitamente mayores por su complejidad en lo cualitativo. Como la evolución se basa en una diferenciación y orden progresivo, parece tratarse de un proceso opuesto a la entropía.

La palpitante biosemiótica

Como sucedió con la invención casi simultánea de la fotografía por Niépce en 1826 y por Florence en 1832, o con la semiótica por Peirce y la semiología por Saussure a principios del siglo XX, otra coincidencia ocurrió con el estudio de los signos en la naturaleza, pues Rothschild propuso la biosemiótica en 1962 y Sebeok la zoosemiótica en 1963 (Rothschild, 1994; Sebeok, 1963, 1965). Sin embargo, la divergencia de la concepción entre ambos autores es considerable. Sebeok, semiotista autodenominado “biólogo frustrado”, define a la semiosis como equivalente a la vida y propone el acercamiento a sistemas de signos en todos los órdenes animales (Sebeok, 2001, 1995; Sebeok *et al.*, 1992). La semiótica está enfocada aquí como una cuestión de comunicación que necesariamente implica a sujetos en intercambio de información. La dimensión subjetiva emerge inevitablemente en correlación con la semiosis.

Rothschild, neurólogo, psiquiatra y, diríamos, “semiólogo frustrado”, concibe las etapas de la evolución desde el punto de vista de la significación y entiende la comunicación como el eje de sentido del proceso evolutivo. Define inicialmente a la biosemiótica como “el nexo psicofísico dentro del sistema nervioso central y en las estructuras que poseen funciones psicofísicas en los organismos” (Anderson, 2003). Para Rothschild la comunicación implica dos sujetos en intercambio de signos: “hablar es una mediación directa; escuchar es una directividad (directness) mediada.” Así establece que “es una directividad de la co-experiencia con la subjetividad del otro, una conexión entre una subjetividad con otra. La directividad mediada de las conexiones es el principio dominante de todas nuestras relaciones con nuestra subjetividad”. Añade que “mientras observo las diversas etapas de evolución desde el punto de vista del sentido, entiendo a la comunicación como el eje con-

ductor de sentido del proceso evolutivo. Propongo denominar a esta rama de la ciencia biosemiótica” (Rothschild, 1994: 67-69).

Hasta aquí Sebeok y Rothschild parecen coincidir en la condición necesaria de la subjetividad para la semiosis, un aspecto presente en el *interpretante* de Peirce, pero ausente en muchos otros autores, como en la semiología positivista de Saussure.

En el esfuerzo por comprender la integración evolutiva del mundo biológico y cultural, el autor señala que “los protozoarios, invertebrados, vertebrados y finalmente el ser humano aparecen como cuatro etapas de desarrollo de la subjetividad. En cada cual un nuevo sistema de signos se sobrepone a los ya existentes y realiza el desdoblamiento de un nuevo y más amplio nivel de experiencia posible” (Annals of New York Academy of Sciences, 1962: 775). Plantea la evolución del sistema nuclear al celular, gastrular, neurular y noético. El sistema gastrular impone una direccionalidad al cuerpo, de la boca al ano y, por ende, una interioridad corporal; el neurular, una interioridad perceptual por los sentidos. Señala que cada nuevo sistema debe estar relacionado con los anteriores a través de una afinidad cualitativa y debe adaptarse al anterior antes de generar estructuras más complejas (Rothschild, 1994: 67-69).

Rothschild sintetiza en tres las leyes de la biosemiótica: 1) acción intencional para la conservación de estructura, 2) asimetría y polarización y 3) trascendencia y dominación o ley de historicidad de la semiosis. Cito in extenso:

Primera ley: La amenaza a la vida arranca al organismo del estado pasivo original por un componente de actividad, de afirmación interior, transformándolo de un objeto en un sujeto con intencionalidad. La primera ley biosemiótica expresa la intención de salvaguardar la estructura que confiere la esencia, el sí mismo como unidad coherente. Es la regla básica de la sintaxis biosemiótica.

Segunda ley. La *polarización* interna es necesaria para permitir que la subjetividad de los organismos se comunique con los objetos del mundo simultáneamente a la realización de sí mismos. Esta ley domina el arreglo de todos los sistemas de comunicación de la célula hacia arriba. La manifestación de esta polaridad interna incluye la diferenciación de sistemas *motores* y *sensoriales* en las fundamentaciones

sensorio-motoras de la experiencia y del comportamiento, la disposición bisexual de organismos, la asimetría entre derecha e izquierda, la diferenciación y simpático y el arreglo del sistema nervioso central en centros homolaterales y heterolaterales.

Tercera ley. Mientras que cada nuevo sistema de comunicación interna emerge en la evolución, *éste supera el horizonte del significado de su precursor* y requiere para su actualización un nuevo modo de intencionalidad. En esta nueva forma de intencionalidad, la subjetividad es activa y *domina el excedente* del sistema precedente porque está en oposición a él y de tal modo previene una actividad independiente de los sistemas más arcaicos. La necesidad de esta *dominación* constituye la tercera ley biosemiótica; sin tal dominación, el nuevo sistema no puede desarrollar su función (Kull, 1999: 781).

En la primera ley reconocemos la evolución y la *autopoiesis* como directrices. Ahí emerge la subjetividad en la pulsión por sobrevivir, pues lo que evoluciona no es sólo la morfología de las criaturas al separarse del entorno como individuos sino la percepción o estesis y la agencia o praxis. La segunda ley se refiere a la separación de entrada y salida en el metabolismo o la replicación por partogénesis a la sexualización. Esta asimetría permite integraciones a niveles más complejos y se encuentra en el origen de la distinción entre perceptor-efector y entre actor-reactor, macho-hembra, *self-non-self*, inhalar-exhalar, deglutir-excretar y entre ambos hemisferios cerebrales. La tercer ley nos permite tener en cuenta la evolución de sistemas más complejos desde el universo físico al biológico y al cultural.

Como lo señala Sebeok citando a Shrödinger y Jakobson:

Hay varias otras propiedades notables de la vida. Una de ellas es su organización jerárquica, “una característica universal que la vida comparte con el resto del cosmos y que define, en la arquitectura general del universo, su posición en el árbol genealógico”. La jerarquía de la naturaleza aparece como una interpretación ontológica de los datos del “mundo real”, un patrón de las relaciones que obviamente se extiende a través de los sistemas semióticos, incluyendo especialmente el verbal (1999: 87).

La biosemiótica teológica de Rothschild muy probablemente recibió la influencia de la teología evolucionista de Abraham Isaac Kook quien afirma: “Cada criatura tiene, de acuerdo a su habilidad, una parte en la elección, y esa es la base para su mejoramiento en el futuro citado por Ben Shlomo (1990: 64). Pero esa categoría de “elección” —añade Ben Shlomo (1990)— se aplica en realidad a “todo”, y se expresa en la particularización del mundo. Cada etapa en su desarrollo y progreso “elige” su lugar especial en la escala de las etapas de existencia, en una elección buena y justa de la voluntad cósmica que actúa a su interior (pp. 61-64).

Rothschild se aventuró a seguir un camino tan enredado en la teología que afrontó riesgos similares a los que sobrecogieron a los cuatro sabios que penetraron el bosque cabalístico Pardes: Ben Azzai, Ben Zoma, Ajer y Akiva. Ben Azzai, miró y murió; Ben Zoma, miró y se volvió loco; Ajer, destruyó los árboles; Akiva, entró, vio y salió vivo y bien fuera del bosque. Tal vez el camino que Akiva encontró para salir de este bosque fue simplemente seguir el rastro de las más pequeñas de todas las criaturas: las hormigas.

Para un tratamiento más amplio del tema de la biosemiosis véase Mandoki (2013).

Referencias

- Anderson, M. (2003). Rothschild's ouroboros. En *Sign Systems Studies*, 31.
- Aviezer, N. (1999). The anthropic principle: What is it and why is it meaningful to the believing Jew? En *Jewish Action*, 575.
- Barbieri, M. (2008). *Introduction to biosemiotics: The new biological synthesis*. Dordrecht, Netherlands: Springer.
- Ben Shlomo, Y. (1990). *Poetry of being: Lectures on the philosophy of Rabbi Kook*. Tel Aviv: Mod Books.
- Carter, B. (1974/1998). Large number coincidences and the anthropic principle in cosmology. En Leslie J. (Ed.), *Modern cosmology & philosophy*. New York: Prometheus Books.
- Damasio, A. R. (1994). *Descartes' error: emotion, reason, and the human brain*. G.P: Putnam.
- Hawking, S. W. (1996). *The illustrated a brief history of time*. New York: Bantam Books.

- Hawking, S. W. (1977). The quantum mechanics of black holes. En *Scientific American*.
- Hawking, S. (2005). Information loss in black holes. En *Physical Review D*, 72 (8). doi:10.1103/PhysRevD.72.084013
- Jakobson, R. (1960). Closing statement: Linguistics and poetics. En Sebeok, T. (Ed.), *Style in language* (pp. 350-377). New York: Wiley.
- Kull, K. (1999). On the history of joining bio with semio: F. S. Rothschild and the biosemiotic rules. En *Sign Systems Studies*, 1: 128-138.
- Lloyd, S., & Ng, Y. J. (2004). Black hole computers. En *Scientific American*, 31-39.
- Mandoki, K. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI Editores.
- Merrell, F. (1996). *Signs grow: semiosis and life processes*. Toronto: University of Toronto Press.
- Rees, M. (1996). An ensemble of universes. En Brockman, J. (Ed.), *The third culture: Beyond the scientific revolution* (p. 413). New York: Simon & Schuster.
- Rothschild, F. S. (1994). *Creation and evolution: a biosemiotic approach* (p. 360). Transaction Publishers.
- Rothschild, F. S. (2000). *Creation and evolution: a biosemiotic approach* (p. 360).
- Mevasseret Zion: J. Ph. Hes & C. Sorek Publishers.
- Schank, R. (1996). Information is surprises. En *The third culture: Beyond the scientific revolution* (pp. 168-176). New York: Simon & Schuster
- Sebeok, T. A. (1963). Review of communication among social bees: Porpoises and sonar: Man and dolphin. En *Language*, 39 (3): 448-466.
- Sebeok, T. A. (1965). Animal communication: A communication network model for languages is applied to signaling behavior in animals. En *Science*, 147 (3661): 1006-1014.
- Sebeok, T. A. (1977). *Perfusion of signs*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sebeok, T. A. (1990). Naming in animals, with reference to playing: A hypothesis. En *Essays in zoosemiotics* (pp. 77-92). Toronto: Victoria Collage, University of Toronto.
- Sebeok, T. A. (1995). *Semiotics and the biological sciences*. Bloomington: Indiana University.
- Sebeok, T. A. (1996). *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós.

- Sebeok, T. A. (1999). The sign science and the life science. En *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*: 3 (6/7): 85-96.
- Sebeok, T. A. (2001). *Global semiotics*. Indiana: Indiana University Press.
- Sebeok, T. A., & Agrest, D. (1975). *A perfusion of signs* (Vol. 1975). Indiana: Indiana University Press.
- Sebeok, T. A., Umiker-Sebeok, D. J. & Young, E. P. (eds.) (1992). *Biosemitotics: The semiotic web 1991*. Berlin-Nueva York: Mouton de Gruyter.
- Stenger, V. J. (2007). The Anthropic Principle. En Flynn, T. (ed.), *The new encyclopedia of unbelief*. New York: Prometheus Books.
- Trivers, R. (1985). *Social evolution*. Menlo Park, California: Benjamin/Cummings Pub. Co.
- Uršič, M. (2002). Cogito ergo mundus talis est. En *Acta Analytica*, 17 (1): 53-67.
- Von Frisch, & K. (1950). *Bees: Their vision, chemical senses, and language*. Ithaca, New York. Cornell University Press.
- Wilson, E. O. (1980). *Sociobiology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Antroposemiótica de la muerte: fundamentos, límites y perspectivas

JOSÉ ENRIQUE FINOL*

Introducción

Antropología y semiótica se han hecho compañía desde posiciones distantes; no siempre conscientes de sus posibilidades de cooperación, apoyo y enriquecimiento mutuo. Para construir una disciplina mixta que sea heurísticamente rentable y epistemológicamente más efectiva que ambas por separado, es necesario partir de las experiencias y de los niveles en que ambas trabajan. Para construir un camino de convergencia en que cada una de estas disciplinas conserve su identidad es necesario preguntarse por los fundamentos, los límites y las perspectivas que una y otra tienen.

En la presente investigación nos gustaría abordar dos problemas:

1. Proponer algunas líneas y fundamentos generales para una *antroposemiótica* que viabilicen sus objetivos, métodos y objeto de estudio.
2. Sugerir algunas propuestas para ese campo que llamamos antroposemiótica de la muerte.

Antroposemiótica

Fundamentaremos antes referidos en algunos de los autores cuyas experiencias son importantes en la configuración de esta disciplina y también en nuestras propias experiencias de investigación.

* Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas. Universidad del Zulia, Facultad de Ciencias. Maracaibo, Venezuela.

Una cuestión terminológica

En primer lugar, convendría resolver el nombre de esta disciplina pues, a pesar de lo que a simple vista pudiera parecer, la terminología determina unas orientaciones que es necesario limitar. ¿Por qué antroposemiótica y no etnosemiótica, semioantropología, semiótica antropológica o antropología semiótica?

a) El *orden morfológico* de nuestra denominación trata de poner de relieve que se trata, en una primera aproximación, de una búsqueda semiótica en el campo de la antropología o, en otros términos, que la teoría semiótica enriquecería, complementaría y ampliaría la teoría, la metodología y los objetivos antropológicos.

b) En una segunda aproximación, también la antropología nutriría el campo de experiencia heurística de la semiótica: le ofrecería una larga experiencia heurística, teórica y metodológica, además de un universo de significaciones que le permitirían salir de las limitaciones de lo textual y ampliar su campo hacia una visión de lo humano.

c) En una tercera aproximación, esta doble direccionalidad (**a ↔ b**) conduciría a la construcción progresiva de un campo heurístico transdisciplinario, en que sería posible vencer los cercos epistemológicos que las disciplinas crean y pretenden imponerle a la realidad, lo que a veces conduce a un intento por convertirlas en propietarias de *lo real*, subordinando éste a los intereses, métodos y teorías de la disciplina misma.

d) Nos parece, finalmente, que la antropología debería iniciar la denominación. Primero, por su venerable y larga tradición y, segundo, por remitirnos a la noción de lo humano.

Antecedentes

Vamos a referirnos a algunos autores que nos parecen fundamentales en la constitución de las bases de lo que hoy llamamos antroposemiótica. Se trata de autores que en su mayoría nunca usaron este término que hemos propuesto pero que han contribuido de modo decisivo a la constitución de este campo disciplinario por medio de sus experiencias teóricas y heurísticas. Conviene diferenciar nuestro uso del término *antroposemiótica* de aquellos usos clasificatorios o

de aquellas caracterizaciones del signo que autores como Sebeok hacen. Este último define la antroposemiótica como “la totalidad de los sistemas de señalización específicos de la especie humana” (Sebeok, 1976: 3), a lo que luego agrega: “Los sistemas antroposemióticos son de dos tipos: en primer lugar, el lenguaje, más aquellos para los cuales el lenguaje provee una indispensable base integradora; y en segundo lugar, aquellos para los cuales el lenguaje es meramente visto —y quizás erróneamente— como proveedor de una infraestructura o, al menos, un modelo analítico para ser, más o menos, copiado” (Sebeok, 1976: 65).

Para Sebeok, el término *antroposemiótico* es el opuesto necesario para el establecimiento del campo zoosemiótico, en el cual su trabajo se especializó durante muchos años. Este mismo uso clasificatorio es el que también reproduce Von der Becke (2002) cuando afirma que la antroposemiótica es “donde el ser humano ocupa el sitio de quien entiende inteligentemente los signos, encontrándoles significado”.

Kremer-Marietti (1988) ve en la obra del fundador de la sociología, Augusto Comte (1798-1857), una concepción antroposemiótica cuando examina la capacidad del lenguaje para vincular de manera estrecha, vivencial y dinámica el hombre al mundo: “Los signos-relación, tal como Comte los concibe, constituyen la totalidad del lenguaje. Gracias a ello se produce una acción de *sistematización solidaria del hombre en el mundo* que constituye el hecho del lenguaje. Con Comte no estamos *delante* del ‘sistema de signos’ del lenguaje, estamos *en* ese sistema desde que hablamos”. En todo caso, es importante dejar claro que tampoco la antroposemiótica puede limitarse a una teoría antropológica del signo, si bien debe incluirla.

Lévi-Strauss: la antropología como semiología

Si debiésemos asignar a alguien el papel de fundador de la antroposemiótica diríamos que Lévi-Strauss (1958) es el autor cuyas contribuciones científicas sentaron sólidas bases para esta disciplina, a la cual llega, como se sabe, por medio de la lingüística estructural. Las relaciones entre la extraordinaria obra de Lévi-Strauss y la semiótica tienen como punto de anclaje la obra de Ferdinand de Saussure, en un camino que podríamos esquematizar de la siguiente manera:

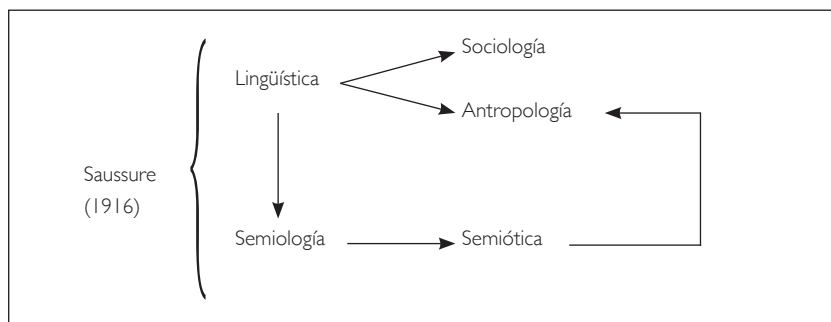


Figura 1. Lévi-Strauss: la antropología como semiología

No puede entenderse la obra de Lévi-Strauss sin la lingüística estructural. Esas relaciones se evidencian, en particular, en tres de sus artículos. El primero fue publicado en 1945 con el título de *El análisis estructural en lingüística y antropología*; el segundo, en 1952, con el título de *Lingüística y antropología*. Ambos fueron recogidos luego en su libro *Antropología estructural* (1958/1976). El tercero de estos artículos, *Las lecciones de la lingüística*, fue publicado en *Le regard éloigné* (1983), que fuera el prefacio del libro de Román Jakobson *Six leçons sur le son et le sens* (1976). En esos textos puede observarse la fascinación de Lévi-Strauss con la lingüística en general y con la lingüística estructural, en particular, lo que lo lleva a afirmar que ésta: “No es una ciencia social como las otras, sino la que, con mucho, ha realizado los mayores progresos; sin duda la única que puede reivindicar el nombre de ciencia y que, al mismo tiempo, ha logrado formular un método positivo y conocer la naturaleza de los hechos sometidos a su análisis” (1976: 2).

En esta afirmación, Lévi-Strauss recoge lo que ya su admirado Marcel Mauss decía en 1950 con respecto a la sociología: “La sociología habría avanzado mucho más por cierto, de haber procedido en todos los casos imitando a los lingüistas” (Mauss, 1950).

Es esta poderosa influencia de la lingüística la que lleva a Lévi-Strauss a dedicar a Román Jakobson su libro de 1983, *Le regard éloigné*, en el cual afirma que la lingüística estructural realizó una “revolución copernicana” en el seno de las ciencias humanas, la cual consistía en establecer que “para comprender la naturaleza de las relaciones sociales no se deben establecer primero los objetos

e intentar luego establecer las conexiones entre ellos [...] sino que es necesario percibir las relaciones como términos y los términos mismos como relaciones” (1983:12). No hay que olvidar que Lévi-Strauss y Jakobson coincidieron como profesores en la Escuela Libre de Altos Estudios de Nueva York, en el curso 1942-1943, y que en aquel momento cada uno asistía a los cursos del otro. Es Jakobson quien, en palabras del propio Lévi-Strauss, le “aporta la revelación de la lingüística estructural” (1983: 191).

Para algunos, en fin, la antropología que desarrolla Lévi-Strauss es pura y simplemente una semiótica: “Es en la lingüística estructural en donde Lévi-Strauss encuentra el fundamento para concebir la antropología como una semiología, lo que implica considerar los sistemas simbólicos como sistemas semióticos” (Haidar, 2003). Considero a Lévi-Strauss una de las influencias más relevantes en la formación de la semiótica como disciplina científica. Fundamento esta afirmación en las consideraciones siguientes:

1) Lévi-Strauss hizo aportes decisivos para la consolidación de la metodología estructuralista, base fundamental de las primeras etapas de la constitución de la semiótica como disciplina científica: no sólo llevó la teoría y la metodología estructuralista a un campo privilegiado del saber humano, sino que avanzó sobre los fundamentos creados por los lingüistas, los desarrolló y mejoró.

2) Lévi-Strauss, en sus análisis del mito de Edipo y de la Gesta de Asdiwal, entre otros, desarrolla una lógica de la significación directamente emparentada con el cuadrado semiótico propuesto por Greimas, uno de los fundadores de la semiótica moderna.

3) Los análisis de Lévi-Strauss han sido fundamentales en la constitución de la etnosemiótica (Greimas y Courtés, 1979), la antropología semiótica (Singer, 1984) o la antroposemiótica (Finol y Montilla, 2005).

Otro autor que sienta las bases de una antroposemiótica, de forma más teórica, es Milton Singer en su libro de 1984 *Man's glassy essence. Explorations in Semiotic Anthropology*, en el cual señala:

En una antropología semiótica es posible tratar con las relaciones extralingüísticas en el marco de una teoría semiótica, porque una *antropología semiótica es una antropología pragmática. Contiene una teoría de cómo los sistemas de signos están relacionados con sus significados, así*

como con los objetos designados y con la experiencia y el comportamiento de los usuarios de los signos (p. 50).

Singer se apoya en Charles Morris (1970), para quien el pragmatismo “más que ninguna otra filosofía, ha insertado la semiótica en una teoría de la acción o del comportamiento. La relación de un signo con aquello que significa siempre involucra la mediación de un interpretante y un interpretante es una acción o tendencia a la acción de un organismo” (p. 40). Como consecuencia, John Deely (1990), un semiótico peirceano, cuando se pregunta qué es lo que investiga la semiótica responderá: “La acción. La acción de los signos” (p. 22).

Otros autores señalan que la antroposemiótica no es otra cosa que el estudio de los procesos de comunicación humana y su tarea es “una lectura semiótica de datos etnográficos” (Fiske, 1990). *Etnosemiótica* es el término que usa Fiske para referirse al método de audiencia-mensaje para el análisis crítico, el cual combina:

1. El análisis *autoetnográfico* de la respuesta del crítico a un texto mediático.
2. El análisis discursivo de data etnográfica escogida de espectadores, la cual luego es relacionada intertextualmente con el texto mediático original y con la información recopilada por el crítico sobre la vida cotidiana de los espectadores.
3. El análisis semiótico/estructural del texto original el cual “no solo considera qué recursos del texto industrial son utilizados por los espectadores, sino también los que no son utilizados” (Berg, 1999).

La etnosemiótica según MacCannell

Por último mencionemos a MacCannell (1979), quien define la etnosemiótica de esta manera: “Argumento que la estética, la moral y otros códigos interpretativos que son necesarios para la comunicación entre culturas en los sistemas multiculturales son la creciente base histórica para una nueva antropología que yo llamo etnosemiótica” (1979: 45). Luego, en 1983, agregará que “el dominio de la etnosemiótica es el estudio de las interpretaciones generadas por

la diferenciación cultural” (Jiménez y West, 2007: 48). Según su teoría, la etnosemiótica incluye:

1) Investigación sobre la producción de la cultura como interpretaciones motivadas diferencias sociales; 2) dirigir el entendimiento antropológico derivado del estudio de grupos remotos hacia nuestra propia vida social; y 3) descubrimiento continuo de nuevas perspectivas sobre las gentes del “Tercer” y “Cuarto Mundo”, las cuales se han desarrollado a la par de, y a menudo en oposición a, la versión antropológica oficial (MacCannell, 1979: 52).

Para construir una antroposemiótica...

Para construir una antroposemiótica, entendida como una disciplina científica y no sólo como la suma de dos visiones disciplinares, habría que establecer como principios básicos:

- a) El predominio de *lo cultural* como definitorio de *lo humano* y, simultáneamente, de *lo humano* como constitutivo de *lo cultural*.
- b) El predominio de *lo semiótico* como definitorio de *lo cultural* y, simultáneamente, de *lo cultural* como constitutivo de *lo semiótico*.

La naturaleza semiótica del ser humano...

Eco ha planteado el problema de la relación entre lo *semiótico* y lo humano en sus propios términos: “Ver la vida cultural como una telaraña de códigos y como una continua referencia de código a código es restaurar al animal humano su verdadera naturaleza” (Eco, 1977: 52). A lo que Deely, con razón, agrega: “Siempre y cuando la ‘naturaleza’ que estamos restaurando al animal humano es su naturaleza como semiótica *in actu signato*” (Deely, 1990: 70). Como puede deducirse, esta “continua referencia de código a código” lleva implícita la noción peirceana de *semiosis infinita*, un concepto que debe diferenciarse de la errónea noción de *interpretaciones infinitas* en el análisis de un texto o de un proceso de significación.

Un objeto común

En razón de lo anterior podríamos comenzar por decir que semiótica y antropología comparten un objeto común: la cultura, los procesos de significación, la búsqueda del sentido. Hablo naturalmente de la antropología cultural y de la semiótica en general, pero también de la semiótica de la cultura tal como la entiende Lotman. Augé (2007) ha definido la antropología como la búsqueda del sentido de las relaciones sociales en el marco de la tensión entre sentido y libertad. Así llama sentido al sentido social “que no es un sentido metafísico o trascendental sino que es la relación social misma en tanto que *representada e instituida*” (p. 12).

La tensión antro-po-semiótica

El encuentro entre lo semiótico y lo antropológico —entre el dato que expresa lo humano y el modo, el *cómo* ese dato expresa lo que expresa— es un encuentro propio de una dialéctica tensiva: la búsqueda del *qué* —el de sus relaciones contextuales y de sus posibles significados— viene luego a resolverse en la determinación del *cómo*. Este *cómo*, a su vez, nos ayudará a comprender mejor el *qué*, es decir, a determinar su sentido.

La interdisciplinariedad

La visión interdisciplinaria, propia de la antroposemiótica, tiene tres direcciones:

1. Un objeto común de estudio.
2. Métodos diferentes pero complementarios, capaces de articular los resultados a las premisas generales de cada una de las disciplinas.
3. Construcción de interpretaciones articuladas a partir de visiones más generalizadoras y menos particulares.
4. Construcción de modelos transdisciplinares que vayan más allá de la suma de las partes.

No sólo *qué* significa, sino *cómo* significa

Para la investigación antroposemiótica es de primera importancia la calidad de la data recolectada y sistematizada gracias a los probados métodos etnográficos, lo que conduce a unas interpretaciones más o menos coherentes. Sin embargo, para la semiótica no sólo se trata de lo que dice esa data, del significado que le atribuimos, sino también de *cómo* significa lo que creemos que significa. De allí que la data antropológica y sus interpretaciones sea entonces colocada en su triple dimensión: sintáctica → semántica → pragmática. Para que la visión antropológica y la visión semiótica puedan integrarse en una nueva visión antroposemiótica, será necesario que interroguemos la realidad en sus múltiples dimensiones, dejar que ella nos hable desde sus heterogéneas voces, de modo que nos enseñe sus sentidos, sus constantes resignificaciones y sus múltiples *liaisons* (Comte). Ese camino es más fructífero que imponer a la realidad “camisas de fuerza metodológicas”, a fin de que diga lo que queremos oír y no lo que realmente dice. También es necesario continuar nuestras experiencias de investigación desde lo semiótico en lo antropológico y desde lo antropológico en lo semiótico. La práctica heurística, la sistematización de esas investigaciones, la discusión y profundización de sus resultados nos permitirán seguir construyendo su metodología y teoría general. Una consecuencia no despreciable es que esos resultados interdisciplinarios contribuirán cualitativamente tanto a la antropología como a la semiótica.

Realidad y niveles antropológicos

Para alcanzar una visión integrada de los fenómenos bajo su estudio, la antroposemiótica debe avanzar dialécticamente desde una interacción heurística entre los niveles propios de la realidad, los de la metodología y los de la epistemología. Esto es, la formulación de métodos y teorías para: *a*) la obtención de los datos que caracterizan la realidad (nivel etnográfico); *b*) la formulación de las hipótesis sobre sus significados (nivel antropológico); *c*) el análisis de sus procesos de significación (nivel semiótico); y *d*) el establecimiento de las reglas de interpretación que permitan determinar un sentido (nivel antroposemiótico).

En el esquema siguiente hemos intentado discernir y visualizar los niveles mencionados y mostrar la progresividad dialéctica en que el conocimiento antroposemiótico se construye a partir de la realidad estudiada, utilizando como ejemplo el velorio, uno de los rituales funerarios más universales.

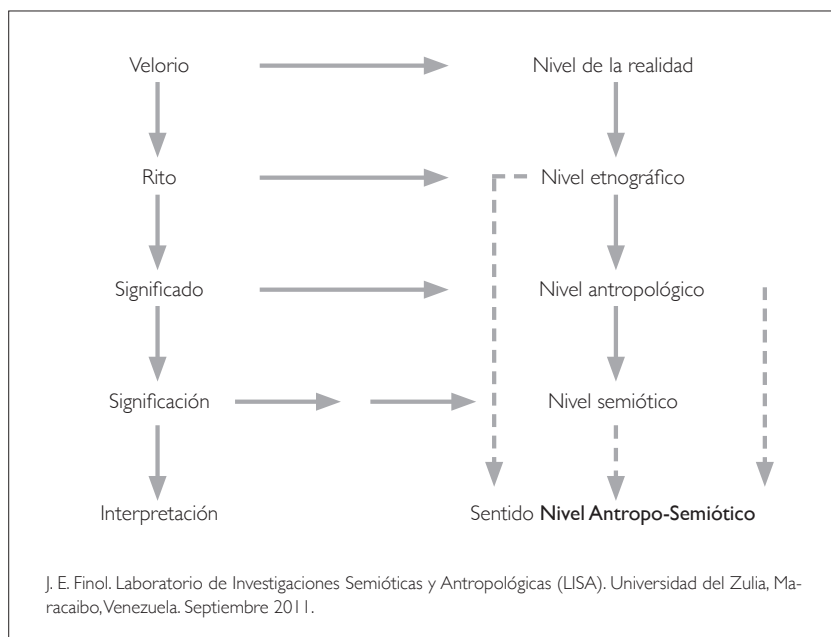


Figura 2. Realidad y niveles antroposemióticos

Antroposemiótica de la muerte

La antroposemiótica de la muerte tiene un vasto escenario de investigación y sería imposible enumerar sus componentes (espacios, actores, rituales, tiempo, etcétera), los cuales entran en la clasificación de Thomas (1988) que comprende tres momentos generales:

- a) La muerte: colectiva, individual.
- b) El morir: denegación y aislamiento, ira, negociación, depresión, aceptación (Kübler-Ross, 1969).
- c) El después-de-la-muerte: duelo, prácticas rituales y escatología.

La muerte padecida/sufrida

A esa clasificación pionera de Thomas queremos agregar un modelo de organización de elementos fundamentales de la cultura de la muerte que nos permitirán comprender mejor aspectos novedosos de su disposición semiótica. El modelo parte de los procesos de concepción y nacimiento, donde la muerte adquiere forma de aborto, el cual puede ser padecido/sufrido por causas naturales o deseado/buscado por medios artificiales. El modelo combina la noción de cuerpo con las de *muerte padecida/sufrida* y *muerte deseada/buscada* para generar una clasificación adicional. El cuerpo permanece y es objeto de numerosas formas rituales cuando la muerte ocurre por vejez, enfermedad, ejecución, guerra, accidente, catástrofe y asesinato. La conservación del cuerpo genera dos tipos de procesos funerarios, uno de *disposición y desaparición del cuerpo*, como ocurre con el entierro tradicional, el entierro orgánico,¹ el desmembramiento, la cremación, la *resomation*,² el esparcimiento (de cenizas o partes del cuerpo) y la necrofagia; y otro de *conser-*

¹ El entierro orgánico (*organic burial*) “está basado en una nueva combinación de técnicas experimentadas y probadas que preparan al cuerpo para un proceso natural de descomposición. El procedimiento se justifica en términos de consideraciones éticas, morales, ambientales y técnicas, y no somete al cuerpo a manejos violentos o destructivos”. La bióloga y directora de la empresa Promessa Organic AB, Susanne Wiih-Mäsak, explica que “el método está basado en preservar el cuerpo, después de su muerte, en una forma biológica, al mismo tiempo que se evita el uso de fluidos dañinos en el embalsamamiento. Luego el cuerpo entra en un ciclo ecológico de una manera digna y como una contribución a la tierra viviente. (...) Una semana y media después de la muerte, el cadáver es congelado a una temperatura de -18° C y es sumergido en nitrógeno líquido. Esto hace que se torne resquebrajadizo. Vibraciones a una amplitud específica lo transforman en un polvo orgánico que luego es introducido en una cámara al vacío donde los restos líquidos son evaporados. El polvo seco restante es pasado a través de un separador de metales donde cualquier pieza metálica quirúrgica y restos de mercurio son removidos. De forma similar, el polvo puede ser desinfectado, de ser necesario. Los restos están ahora listos para ser puestos en un ataúd de almidón de maíz” (Promessa.se).

² *Resomation* es un nuevo proceso químico alternativo que evita las emanaciones de gases de efecto invernadero (*Green house gases*) propias de la cremación tradicional. “En la *resomation* el ataúd es colocado en un resonador, y en vez de fuego se usa agua y un método a base de álcali -conocido como hidrosis alcalina- para descomponer el cuerpo químicamente. El proceso usualmente dura unas dos o tres horas, la duración de una cremación promedio, y una vez culminado solo queda un líquido estéril y cenizas de huesos. El líquido estéril es retornado al ciclo del agua y, al igual que en la cremación, las cenizas de hueso son colocadas dentro de una urna y entregadas a los seres queridos del difunto” (Resomation.com).

vacación del cuerpo, como ocurre con el embalsamamiento, la momificación y, más recientemente, la criogenización.³

Por otro lado, la carencia del cuerpo de una persona a la que se supone muerta, genera un vacío enorme en las relaciones personales y familiares con la víctima, pues el cuerpo es el objeto primario de los rituales funerarios, como velorios, exequias y disposición (entierro, cremación, criogenización). Aquí el cuerpo adquiere una significación enorme, no por su presencia sino por su ausencia, como se observa en las desapariciones y crímenes de guerra o en los ejecutados por dictaduras militares que han desaparecido a opositores. Este es un fenómeno estudiado por Panizo (2011), en el caso particular de las desapariciones ocurridas en las últimas dictaduras argentinas.

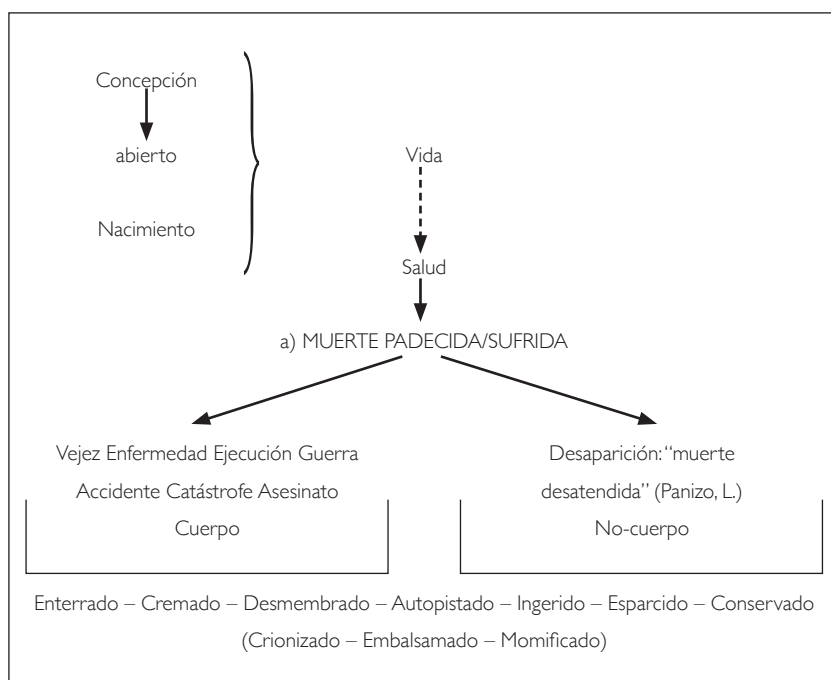


Figura 3. Antroposemiótica de la muerte: el cuerpo

³ La criogenización es la congelación de un ser humano con el propósito de revivirlo en el futuro cuando los medios para ello hayan sido alcanzados. El procedimiento se realiza enfriando un cuerpo a la temperatura de ebullición del nitrógeno.

La muerte deseada/buscada

Es posible mencionar al menos tres formas conocidas de este tipo de muerte: el suicidio, el martirio y la eutanasia. Si bien podría considerarse el martirio como una forma de suicidio, para nosotros hay diferencias fundamentales, pues mientras en el segundo predominan las motivaciones de orden psicológico (depresión, demencia, perturbaciones emocionales, etcétera), en el primero la motivación fundamental se origina en ideales y valores —religiosos, políticos— y constituye una expresión que busca trascender lo meramente individual. El martirio es, pues, una acción política y social, un testimonio militante, mientras que el suicidio es individual, consiste en la búsqueda personal del cese del sufrimiento, del desconsuelo, de una vida que ha perdido su sentido. Mientras el suicidio es un acto solitario, el martirio es una manifestación, un alegato público.

La eutanasia busca poner fin a un sufrimiento físico extremo para el cual no existe cura ni alivio alguno y está relacionada con los pacientes terminales o desahuciados. Son ya famosos los casos de la lucha emprendida por pacientes crónicos, y en algunos casos por sus familiares, para obtener la autorización legal para que otras personas los ayuden a morir. Mientras que en el suicidio el individuo se infringe la muerte, se quita la vida; en la eutanasia, también llamada “muerte asistida”, el individuo recibe la ayuda de otras personas, generalmente personal médico o miembros de su familia. Con la eutanasia se entra a un terreno religioso y legal complejo que, sin embargo, ha conducido a su legalización en varios países.

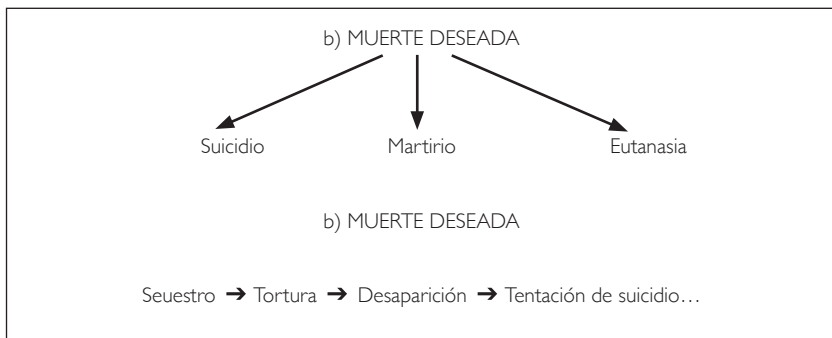


Figura 4. Antroposemiótica de la muerte

La casi muerte

Si bien la muerte es un hecho definitivo, irreversible y terminante, existen conductas humanas, sufridas o practicadas, que se sitúan en los bordes de la muerte, en los límites del precipicio, y que interesan a una antroposemiótica de la muerte porque en éstas se expresan concepciones de la vida y del morir. La mayoría de esas formas conductuales están asociadas a la violencia, tal como ocurre con el secuestro, tanto en su forma tradicional como en el llamado *secuestro express*,⁴ en el que se retiene a una persona contra su voluntad y se cobra un rescate por su liberación en lapsos relativamente cortos.

Otra de las situaciones clásicas cercanas a la muerte es la tortura, una técnica de control y sufrimiento tolerada aún por muchos gobiernos en la que la pérdida de la vida es frecuente. En ocasiones, las propias víctimas desean la muerte como una forma de escapar al dolor y al sufrimiento. La tortura es un juego que se desarrolla a plenitud en el dolor y el sufrimiento corporal, pero donde asoma siempre la posibilidad de la muerte, gira en torno a ésta, pero el torturador se esfuerza por no consumarla, pues de ocurrir, lo privaría de obtener lo que busca.

La desaparición, un término muy conocido en las políticas dictatoriales de muchos países de América Latina, implica el alejamiento de la víctima de su entorno social y físico natural y, por el contrario, su acercamiento a un entorno de riesgo, peligro, tortura y, con mucha frecuencia, muerte.

Entre esas conductas que se practican en los bordes de la muerte destacan las que disfrutan del peligro, el riesgo, la violencia, el juego y el azar (la ruleta rusa, jugada a veces con armas de fuego y otras con vehículos a toda velocidad); nuevas formas de

⁴ Según estadísticas oficiales entre 1994 y 1999 hubo 318 secuestros *express* en Venezuela (Disponible en: <http://www.secuestro.freeservers.com/Estadisticas%20Venezuela.htm>). Pero en 2010 esa cifra subió a cerca de 8,500. En México sólo en el año 2000 hubo 271 secuestros *express*. El secuestro *express* tiene dos modalidades. En la primera se exige un pago de rescate que debe ser entregado en cuestión de horas o de un día; en la segunda se obliga al retenido a sacar dinero de cajeros, a emitir cheques, además de robarle el vehículo, cartera, celulares y demás pertenencias. Esta última modalidad es más bien un rapto acompañado de robo. El *secuestro express* ha sido muy bien representado en la película venezolana (2005) del mismo nombre del director Jonathan Jakubowicz.

ordalías que “tientan” a la muerte y evidencian una concepción diferente de la vida. Es lo que Imbert llama (2004) “la tentación del suicidio”:

Pero fundamentalmente estas conductas (de violencia) reflejan un malestar profundo que tiene que ver con la muerte. En todas se manifiesta un componente de riesgo, provocación, que traduce simbólicamente un *desafío a la Ley*: desafío a la ley social (...), desafío a los límites (...) pero también desafío a la Ley en el sentido simbólico, al orden de las cosas, al poder ser/no ser, a la vida y a la muerte, manifestando así una *tentación de suicidio* (p. 156).

Esa tentación del suicidio muestra, además de un desencanto de la vida, una forma de reivindicación del azar como fuerza que sustituye a la ley, el orden y la divinidad. “La tentación del suicidio es, pues, un coqueteo con la *idea de la muerte*, una manera de comprobar la objetividad de los límites pero también de inscribirse subjetivamente en ellos” (Imbert, 2004: 160). Sin embargo, más que inscribirse en los límites heredados, tradicionales, impuestos, el individuo que coquetea con la muerte expresa una crisis en la que los límites ya no marcan, no contienen y no regulan. Si la sociedad moderna fue casi exclusivamente necrofóbica, su crisis ha conducido a formas, a veces explícitas a veces simuladas, de una suerte de necrofilia social, simbólica, expresada en las conductas de riesgo a las que se refiere Le Breton (2011): “La noción de conductas de riesgo es entendida aquí como un juego simbólico o real con la muerte, un ponerse en juego, no para morir, por el contrario, pero que plantea la posibilidad nada despreciable de perder la vida o de conocer la alteración de las capacidades físicas o simbólicas del individuo” (p. 10).

Ahora bien, cuando el individuo asume el riesgo no lo hace totalmente desprovisto de sentido vital; por el contrario, lo asume porque junto al azar de su apuesta cuenta también con sus propias habilidades y competencias, pero, sobre todo, cuenta con la suerte. Este es un fenómeno que Le Breton describe muy bien: “Uno de los componentes se sostiene en el sentimiento de que en el seno de *lo incalculable* se dibuja un *orden*, que no es del todo inaccesible (...) de no estar del todo desarmado frente a lo imprevisible” (2011: 137).

El cuadrado semiótico de la muerte: espacios y actores

El conocido cuadrado semiótico desarrollado por Greimas y Courtés es un modelo visual “de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera” (Greimas y Courtés, 1979: 29). Se trata de un instrumento útil para representar y conocer no sólo los elementos que integran una categoría semántica, sino también para visualizar sus relaciones principales. En el modelo que sigue hemos puesto en relación la muerte con su par natural, la vida, pero también hemos tratado de agrupar algunos elementos que los caracterizan.

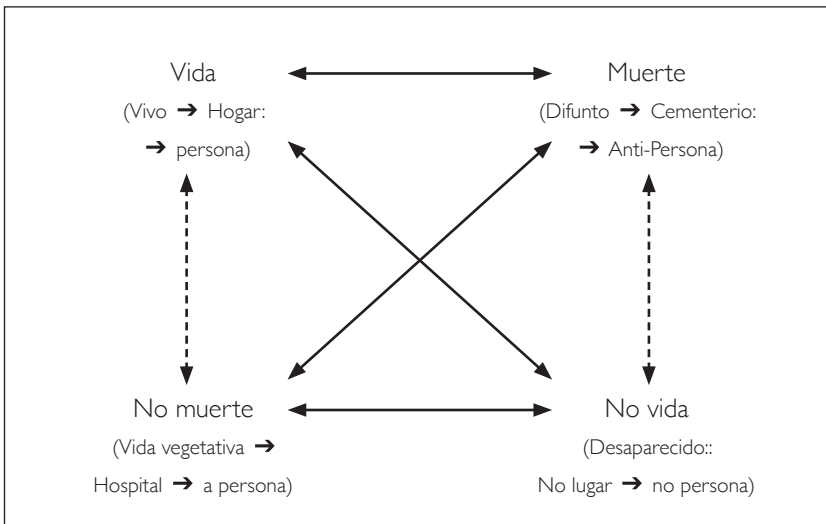


Figura 5. El cuadrado semiótico de la muerte/espacio/actores...

Si bien no es el único espacio que simboliza tradicionalmente la vida, ciertamente el hogar es aquel donde se nace, se crece, madura y, con esperada probabilidad, donde se desea morir. El hogar simboliza aún hoy la vida porque si bien muchos seres humanos no nacen ya en el hogar sino en el hospital, el primero sigue siendo donde la vida se concibe y se desarrolla. En este espacio moran la vida, la salud y la condición de persona humana. Ello hace que no sólo sea un espacio sino un *lugar*, en cuanto dotado de un sentido humano, contradictorio con el *no-lugar*, que caracteriza la posición *no-vida*. Por oposición a la vida, la muerte tiene como espacio propio, el

cementerio, considerado un antilugar, pues carece de la humanidad que se deriva de la vida. A su vez, la muerte tiene como actor principal al difunto, que asume así una condición de antipersona, pues el morir lo desplaza del mundo de los vivos, es decir, se transforma en un opuesto o contrario a una persona. La *no-muerte* es la posición contradictoria a la muerte, pues aún implica la vida, una posición que podría representarse espacialmente por el hospital y, en cuanto condición humana, por la llamada vida vegetativa, en la cual el individuo se convierte en una *a-persona*, es decir, en aquel que ha perdido los atributos de la persona: si bien aún vive y su cerebro funciona, carece de voluntad, de razonamiento, de movimiento, de libertad. Esta condición también se aplica en algunos casos de enfermos terminales. Finalmente, la posición no-vida inviste como actores a los desaparecidos forzosamente, lo que los convierte en *no-personas*, y espacialmente implica un no-lugar pues, no se sabe dónde están los cuerpos de las víctimas. Las desapariciones forzosas, como las ocurridas en la última dictadura militar argentina (1976-1983), constituyen lo que Panizo llama “muerte desatendida”, pues la carencia de cuerpos “obtura la realización de los rituales concernientes al luto tales como el velatorio y el entierro” (2011: 24).

Si bien el modelo presentado no agota todas las posibilidades semióticas que giran en torno a los complejos, ricos y variados elementos y procesos asociados con la muerte como categoría cultural, al menos nos ha permitido agrupar algunos de ellos para intentar caracterizarlos desde el punto de vista factorial y espacial, lo que facilitaría comprenderlos un poco mejor.

Conclusiones

El desarrollo de una antroposemiótica de la muerte requiere de una definición de las características, las condiciones heurísticas, teóricas y metodológicas de la disciplina misma. ¿Dónde se diferencian y, luego, dónde se encuentran la antropología y la semiótica cuando investigan el fenómeno de la muerte, sus rituales, sus mitos, sus tiempos, sus espacios, sus actores, sus vestimentas? En el modelo que hemos propuesto se han sugerido algunos de los niveles heurísticos cuyo desarrollo conduce a una integración epis-

temológica de estas disciplinas; la cual tiene que alimentarse de la realidad misma, una realidad que no sabe dónde comienza o termina lo antropológico ni donde comienza o termina lo semiótico. Ambos niveles son un precario esfuerzo humano por volver inteligible una realidad que siempre es más rica que nuestros propios análisis y que, justamente por ello, exige una articulación de esfuerzos que superen los territorios acotados por una sola disciplina.

Para la antropología y para la semiótica es urgente abocarse hoy al estudio de las nuevas formas y modalidades que afectan las culturas y microculturas funerarias, a menudo marcadas por nuevas situaciones que los estudios tradicionales no podían prever y que, sin embargo, han irrumpido en las sociedades y culturas contemporáneas creando nuevos valores, percepciones y visiones de la muerte que asombran a los estudiosos y que, al mismo tiempo, revelan las cambiantes concepciones sobre la muerte y el morir. Analizar, interpretar y comprender éstas concepciones nos ayudará también a comprender mejor los cambios sociales e, incluso, prever las nuevas direcciones antroposemióticas de las culturas contemporáneas.

Entre esos cambios constantes están, entre otros, los que se relacionan con el tratamiento del cuerpo y con los cementerios, afectados, por un lado, por los desarrollos científicos y la conciencia ambiental derivada de los peligros de la contaminación, y, por el otro, por la irrupción de las nuevas tecnologías de la información. Como ejemplo del primero, vale la pena mencionar de nuevo el llamado entierro orgánico y la resomation, estrategias funerarias que promueven una disposición post-ritual del cuerpo articulada a la protección del ambiente. Como ejemplo de lo segundo, están los llamados cementerios virtuales, entre muchos otros véase: www.pazeterna.com.ar, www.cementeriovirtual.es, www.jardincelestial.com, elcielo.com.mx, www.genealogy.com, <http://www.eladios.com.ar/>, www.virtual-cemetery.org/, que comenzaron a aparecer en la Internet desde hace unos diez años y que ofrecen formas audiovisuales de recordar a los seres queridos ya fallecidos. Incluso la red social Facebook anunció en 2009 la creación de su propio cementerio virtual no sólo para recordar a los usuarios fallecidos, sino también a sus mascotas (www.facebook.com/pages/Cementerio-Virtual-de-Mascotas).

Estos cambios en el tratamiento del cuerpo y en la organización de los rituales de conservación, duelo y memoria constituyen un desafío para los estudios antroposemióticos, pues no sólo atañen a los nuevos medios y formas empleadas, sino que afectan también a la visión sobre la muerte, el cuerpo y el luto.

Referencias

- Augé, M. (2007). *El oficio de antropólogo: sentido y libertad*. Barcelona: Gedisa.
- Becke, Carlos Von der (2000). Semiótica, antroposemiótica y el triángulo de Ogden y Richard. Disponible en <http://www.oocities.org/ohcop/semiotic.html>
- Berg, L. (1999). Critical sense: Three decades of critical media studies in the wake of Samuel L. Becker's "Rhetorical Studies for the contemporary world". En *Communication Studies*. Disponible en http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3669/is_199904/ai_n8848434/
- Deely, J. (1990). *Basics of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, U. (1977). The code: Metaphor or interdisciplinary category. En *Yale Italian Studies* 1-1-: 24-52.
- Finol, J. & Montilla, A. (2005). Rito y símbolo: Antroposemiótica del velorio en Maracaibo. En *Revista Opción*, 45: 9-28.
- Fiske, J. (1990). Ethnosemiotics: Some personal and theoretical reflections. En *Cultural Studies*, 4.
- Greimas, A. & Courtés, J. (1979). *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Haidar, J. (2003). Las propuestas de Lotman para el análisis cultural y su relación con otras tendencias actuales. En *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 2. Disponible en www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/haidar.pdf.
- Imbert, G. (2004). *La tentación de suicidio*. Madrid: Tecnos.
- Jakobson, R. (1976). *Six leçons sur le son et le sens*. Paris: Les éditions de minuit.
- Jiménez y West, I. (2007). *Good host as ideal citizens: crafting identity in Isla de Mujeres*, Estados Unidos (Tesis doctoral sin publicar). University of Southern California.

- Kremer-Marietti (1988). Auguste Comte et la sémiotique. En *Dogma*. Disponible en <http://www.dogma.lu/txt/AKM-ComteSemiotique.htm>
- Kübler-Ross (1969). *On death and dying*. Nueva York: Scribner.
- Le Breton, D. (2011). *Conductas de riesgo*. Buenos Aires: Topía.
- Lévi-Strauss, C. (1958/1976). *Antropología estructural*. París: Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1983). *Le regard éloigné*. París: Plon.
- MacCannell, D. (1979/2009). Ethnosemiotics. En *Semiotica*, 27 (1-3): 149-172.
- Mauss, M. (1950/1991). *Sociologie et anthropologie*. París: Presses Universitaires de France.
- Morris, C. (1970). *The pragmatic movement in American philosophy*. Nueva York: Braziller.
- Panizo, L. (2011). Cuerpos desaparecidos: La ubicación ritual de la muerte desatendida. En *Etnografías de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones Clacso/Ciccus.
- Promessa. OrganicBurial. (s/f). Recuperado el 21 de noviembre del 2011 de <http://www.promessa.se/facts/how-its-done/?lang=en>.
- Resomation. Ltd. The alternative to cremation with environmental benefits. Recuperado el 2 de noviembre de www.resomation.com.
- Sebeok, T. (1976). *Contributions to the doctrine of signs*. Bloomington: Indiana University Press.
- Singer, M. (1984). *Man's glassy essence: Explorations in semiotic anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Thomas, L. (1978). *Mort et pouvoir*. París: Payot.
- Thomas, L. (1988). *La mort*. París: Presses Universitaires de France.

Poesía pictórica. *Ut pictura poesis*: tradición y sentido de la imaginación simbólica. (Algunos testimonios del siglo de oro español)

JOSÉ PASCUAL BUXÓ*

1) Inscrito por Plutarco en sus *Glorias atenienses* y consagrado por Horacio en su *Epístola a los Pisones*, el dicho de Simónides acerca de la íntima semejanza que guardan entre sí la pintura y la poesía se constituyó en el núcleo conceptual de todas las especulaciones renacentistas y barrocas acerca de la naturaleza del arte: *picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem*. No es necesario referir de nueva cuenta una historia de sobra conocida; bastará para nuestro actual propósito recordar que la pregonada semejanza de las “artes hermanas” —como también se las llamó desde antiguo a la poesía y la pintura— no reside precisamente en el medio expresivo de la que una y otra se valen, o por decirlo de otra manera, en el sistema semiótico utilizado (verbal e icónico, respectivamente), cuanto en su común propósito de darnos su particular representación artística de cosas semejantes que son, en sustancia, los múltiples avatares de la aventura humana. Pero si no es del caso referir con pormenor los testimonios históricos acerca de la persuasiva semejanza de aquellas artes, no es posible dejar de aludir brevemente a la conocida fuente teórica de la que emanaron todos los argumentos de esa causa intemporal: la *Poética* de Aristóteles.

Es cierto que el propósito del estagirita era el de considerar únicamente “la poesía en sí misma y en sus especies”, así como la función específica que correspondía a cada una de éstas (epopeica, trágica, cómica, ditirámbica, aulódica...), pero al indagar el fundamento de tales especies poéticas tuvo que echar mano de un concepto general capaz de englobarlas a todas; ese concepto clave es el de *mimesis*, a partir del cual estableció Aristóteles el modo

* Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.

peculiar con que cada una de éstas realiza su “imitación” de diferentes clases de objetos, ya sean naturales, artificiales o meramente imaginarios. No puede ocultarse que el término *mimesis* y sus sucesivas traducciones e interpretaciones han dado pábulo a no pocas ambigüedades, pues si bien es verdad que *imitar* significa esencialmente la producción de un determinado objeto hecho o ejecutado a semejanza de otro, está claro que la “imitación de la naturaleza”, es decir, de las cosas que pueblan el mundo, sólo puede hacerse de manera indirecta o figurada a través de ciertos recursos semióticos, vale decir, artificiales o artificiosos, como son el dibujo, los colores, las palabras, el ritmo o la melodía. De ahí que, para evitar sesgadas interpretaciones, quepa aclarar que el concepto de *imitación* no alude a una mera réplica o reproducción de los objetos imitados, sino a una *representación simbólica de sus características más relevantes*.

Desde el mismo principio de su tratado, Aristóteles puso en espontánea relación el arte de la pintura con los de la poesía y la música, por razón de que todos estos se constituyen como modos particulares de *mimesis* o, diciéndolo mejor, de *representaciones artísticas* de ciertos aspectos de la realidad humana o natural (Aristóteles, trad., 1946).¹ Cuando se trata de “representar a seres que actúan” (y dado que —según Aristóteles— es fuerza que los hombres sean buenos o malos) al poeta le toca imitar a personas que se diferencian por su virtud; lo mismo hacen los pintores, pues si bien Polignoto pintaba a “personas mejores” y Pausón a “peores”, Dionisio tenía preferencia por representar “a iguales”, de suerte que —aun sin decirlo con estas palabras— Aristóteles no sólo daba por hecho que la poesía y la pintura se corresponden en lo que respecta a la representación mimética de los caracteres humanos, sino que aun daba a entender que había pintores cuyas obras podrían —por semejanza o analogía— relacionarse sin dificultad con los asuntos correspondientes de la tragedia o la comedia.²

¹ En su “Introducción”, García Bacca define *imitar* como “aquel conjunto de acciones que transforman lo *artificial* en *artístico*; es decir, el ser y sus operaciones reales en *pura presencia*”.

² Para Aristóteles, la epopeya y la tragedia coinciden en que ambas son imitación de personas nobles, en tanto que la comedia es imitación de personas de inferior calidad social o moral.

No entremos ahora a deslindar la entidad moral de los individuos representados artísticamente —asunto del que Aristóteles se ocupó largamente en su *Retórica*— sino tan sólo al hecho mismo de su reviviscencia figurada por medio de diversos sistemas semióticos, puesto que las semejanzas que destaca la *Poética* entre pintura y poesía obligaban también y necesariamente al discernimiento de sus diferencias, esto es, a distinguir el “modo con que se realiza la *imitación* de cada uno de los objetos”, esto es, de lo que hoy podríamos llamar su diferente estatuto semiótico (verbal, iconográfico, melódico, rítmico, etcétera). Con todo, por sobre esas diferencias, confirmaba el filósofo la correspondencia esencial de aquellas artes que, aun imitando de diversos modos y con diversos medios, tienen finalmente por objeto un conjunto de experiencias compartidas por una misma comunidad histórica; dicho con otras palabras, la imitación artística es un fenómeno cultural que responde y se asimila a un vasto panorama de ideas, creencias y convenciones compartidas. Y algo más podía concluir Aristóteles, y es que siendo el ejercicio de la mimesis connatural al hombre, no sólo lo hace el más apto para la imitación o representación figurada de las cosas de la naturaleza, sino que lo convierte en el único ser que goza con la copia imitativa de los *fantasmas*⁵ que pueblan su conciencia; de suerte, pues, que la representación artística sería el modo más libre y deleitoso por el cual logra descubrir el hombre los múltiples sentidos del mundo que lo rodea y de los ocultos repliegues de su propio ser. En efecto, la mimesis es capaz de convertir el espesor inaccesible de las cosas del mundo en imágenes o representaciones autónomas que, al ordenarse, se hacen finalmente comprensibles al espíritu humano; al disfrute en que se adunan la intencionada configuración de la naturaleza y la comprensión de su sentido trascendente solemos dar el nombre de *placer estético*.

2) La literatura artística —aquel género de escritos que versan sobre el arte de la pintura y la vida y la obra de los pintores— no fue

⁵ Imagen de las cosas sensibles que, desprovista de su materia, se forman en la fantasía. (Aristóteles, *De anima*).

muy rica ni abundante en el Siglo de Oro español. Generalmente menospreciada por la crítica, contamos ya con el meritorio estudio y antología de Francisco Calvo Serraller (1991), que nos permite acercarnos a los principales textos de la época con el fin de indagar cuál haya sido el pensamiento de los muy contados españoles que trataron —siempre a la vera de los influyentes tratadistas italianos— acerca de las consabidas relaciones entre la pintura y la poesía.

En 1600 y en Madrid publicó Gaspar Gutiérrez de los Ríos una *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las mecánicas y serviles...* (Calvo, F., 1991: 67-84) cuyo propósito inmediato bien pudo haber sido la defensa jurídica de algún pintor o pintores opuestos al pago de las alcabalas con que la hacienda real gravaba sus obras, tratándolas como si fuesen meros productos artesanales, pero cuyos fundamentos históricos y teóricos instalan a ese autor olvidado en la mejor tradición aristotélica. En efecto, don Gaspar dedicó el capítulo décimo de su tratado al tema “De la emulación y la competencia⁴ que tiene la pintura y artes del dibujo con la poesía”, donde afirma, sin preámbulos, que “si el fin del poeta es imitar las cosas al natural, el del pintor es el mismo”; el primero imita con palabras, el segundo, con colores; y así como “el poeta guarda en sus versos la proporción de los números y de las sílabas, el pintor (...) guarda asimismo sus proporciones geométricas y aritméticas”. Por este modo, decía, “el verso da contento al oído; la pintura y las artes del dibujo regocijan la vista”. De esto podemos entender que las construcciones verbales regidas por la sucesiva cadencia de los versos, se corresponden con el rítmico trazo del dibujo; unos y otros —claro está— igualmente organizados de conformidad con la necesaria armonía del espíritu que las anima.

Nada de esto era nuevo, y por tal razón Gutiérrez de los Ríos lo presentaba ya como verdad inconcusa, esto es, recibida y aprobada por los sabios de Europa. Cabe destacar la actitud persuasiva con que nuestro autor pone en parangón los principios rectores de la poesía y la pintura: “los números y las sílabas”, esto es, la armonía

⁴ *Emulación* en el sentido de imitación de la virtud, no en el de enemistad o contrariedad; y *competencia*, no en el de disputa o contienda, sino en el de suficiencia o capacidad de obrar.

y cadencia de las palabras de que se forma el verso, son equivalentes o comparables a la disposición del dibujo hecha de conformidad con la proporción geométrica y aritmética de sus figuras; en ambos casos, se alude al sistema compositivo que rige cada arte. Pero no es sólo formal la semejanza entre la pintura y la poesía, sino también sustancial, ya que ambas “deben representar las cosas de manera que parezca que las estamos viendo”: los pintores (cuyos paradigmas eran para nuestro autor el Apeles Ticiano y el español Juan Fernández de Navarrete, llamado el Mudo) deben “pintar las personas de manera que nos parezca que están hablando y *con el espíritu y con las demás cosas nos engañan pareciéndonos verdaderas*”; el poeta, por su parte, “debe significar todo esto con palabras elocuentes, amplias... tan significantes de [lo] que se dice que no se puede subir más arriba, ni hablarse por otra vía mejor ni más a propósito”. Por tales razones, concluye, “llama Simónides Poeta a la pintura poesía muda, por ser significada en colores, y a la poesía pintura que habla por ser pintada con palabras”. Se halla, pues, implícita en esta elegante paradoja la idea de que ambas, poesía y pintura, son una especie particular de lenguaje que, aun valiéndose de diferentes soportes materiales, cumplen una misma función: la de ser artefactos significantes.

Detengámonos un momento en estas observaciones de Gutiérrez de los Ríos; primero, obviamente, en el sentido que debemos acordarle a la palabra *engaño*,⁵ que no está aquí empleada en tanto que ‘falacia’ o ‘fraude’ sino como ‘habilidad’ o ‘ingenio’, esto es, alguien ducho en la representación artificiosa de cosas esencialmente verdaderas; después, en la especial correspondencia o semejanza establecida entre los lenguajes propios de cada una de las artes comparadas: “engañar con visos de verdad”. No es un mero oxímoron elegante por medio del cual se unen sintácticamente dos términos de significación contraria, sino una perspicaz intuición porque, aunque los colores no se constituyan de suyo como signos estables de un sistema de representación particular,

⁵ *Engaño*, anota Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o español*, proviene de “la palabra francesa *engignier*, *id est fallare ab ingenio*”; e *ingenio* vale tanto como “fuerza natural del entendimiento, investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias...” (1611).

podemos, al igual que hacemos con las palabras, encomendarles la tarea de significar ciertas cosas que ni las palabras ni los colores son por sí mismos. Claro está que Gutiérrez de los Ríos no pensaba en el color separado del dibujo, esto es, de la figura colorida, pues el dibujo —había dicho antes— es “el principio, planta y fin” de todas las artes figurativas, el que permite en suma —al igual que lo hacen las palabras en su propio ámbito— “imitar la variedad de cosas que se comprenden en esta naturaleza”.

Por otra parte, nuestro autor tampoco hablaba genéricamente de dibujos y palabras, sino de su actualización concreta en el contexto de una “representación” particular, ya sea que se las organice por medio del discurso verbal o de la armónica conjunción de figuras y colores, esto es, formando parte de un poema o de una pintura en que el artista se obliga a “representar las cosas *de manera que parezca que las estamos viendo*”. Colores y palabras son, pues, entidades esencialmente “visibles”, no sólo para los ojos, sino para la imaginación y el entendimiento; de ahí que unos y otras se constituyan como entidades plenamente significantes o —como podríamos decir nosotros— capaces de cumplir una plena función semiótica. Y es tanta la capacidad significativa atribuida a la pintura por Gutiérrez de los Ríos, que no sólo la hace homologable con la poesía por la manera viva y patente —esto es, evidente y persuasiva— con que ambas pueden representar cosas, personas, acciones y pasiones, sino que incluso compiten ventajosamente con la historia, pues si en ésta “leemos las cosas como negocio (o asunto) pasado”, en las pinturas las “*vemos como cosas presentes, que es cosa que tiene más fuerza*”.⁶

La idea de que el discurso histórico toma como materia sucesos del pasado, en tanto que la poesía y la pintura nos hacen percibir como un acto de absoluta presencia todas las cosas representadas por su intermedio, bien valdría una reflexión más detenida, puesto que es asunto de capital importancia para establecer la diversa enti-

⁶ Se advierte en esto un claro eco de Alberti (1436), quien en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, alentando a los jóvenes para que se esforzaran en su aprendizaje, decía que “la pintura tiene en sí una fuerza tan divina que no sólo, como dicen de la amistad, hace presentes los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos” (Libro II, p. 84).

dad semiótica de la narración historiográfica, no sólo respecto del relato literario, sino también de la llamada “pintura de historia”, en cuanto que ésta tiene como referente extra artístico alguna persona o suceso memorable.⁷ Desde luego, el origen de la idea se halla en la comparación aristotélica entre la historia y la poesía: a la primera le corresponde tratar de hechos particulares, contingentes y pasajeros; a la segunda —en cambio— asuntos universales y, por ende, al igual que los del discurso filosófico, de valor más permanente y esencial.

A más de esta crucial diferencia entre las artes de la reviviscencia histórica y la invención artística, al tratadista español le interesaba ponderar las virtudes intelectuales que necesariamente deben poseer los artífices de la pintura y de la poesía: a éstas —afirmaba— no se atreve a llegar quien no esté dotado de una gran capacidad de inventiva y de una amplia cultura humanística, en tanto que el recuento de los hechos de la historia puede hacerse aun de manera “inconsiderada”, esto es, sin un cabal conocimiento y competencia en la disciplina. Y, así, decía:

Para hacer y escribir historias... aun los que no saben, inconsideradamente se atreven a tanto sin entender lo que hacen, ni tienen reglas, estilo, ni estudios, ni letras humanas [...] Pero para *la invención de pintarlas*, esculpirlas, ordenarlas en estas artes, no se atreve cualquier artífice dellas, sino los muy grandes y preeminentes. (Gutiérrez de los Ríos, en Calvo, F., 1991: 67-84).

Más aún, la representación pictórica aventaja a la escritura de la historia y aún de la misma poesía, ya que

las historias pintadas y relevadas [esculpidas], bien se ve que vencen a las escritas en la facilidad y presteza de darse a entender, y que es

⁷ Conviene hacer una distinción conceptual entre lo que los tratadistas de la pintura llaman *historia*, entendida como la “fábula” o argumento de la obra pictórica —semejante también en esto a la obra literaria— y la *pintura de historia*, cuyo fin es el de representar artísticamente acciones y pasiones de personas que verdaderamente existieron y las experimentaron. Se trata, en tales casos, de convertir determinados sucesos históricamente documentados en la materia prima de una fábula o narración artística: así, la *pintura de historia* y la *novela histórica* serían composiciones semánticamente equivalentes si bien manifestadas por medios semióticos distintos.

más cierto su provecho. *Éstas se ven casi en un abrir y cerrar de ojos, y así aprovechan más*; las otras requieren voluntad y espacio para leerlas y oírlas, lo cual se halla en pocas gentes, y mayormente en nuestra España, que tanto se aborrece el leer... (Gutiérrez de los Ríos, en Calvo, F., 1991: 67-84).

Quizá no exageraba Gutiérrez de los Ríos respecto del general analfabetismo que entonces reinaba en España, ni sobre la seducción ejercida por las imágenes tanto en personas cultas como ignorantes, pero en su afán de persuadir a los jueces de que la pintura era arte liberal y no ruin y mecánica, echaba mano de un argumento supremo: las artes del dibujo y la pintura, al igual que la poesía, son el resultado de una “invención”, esto es, de un proceso productivo-creador que presupone la comprensión y el análisis previo del objeto a imitar; pero tiene, además, la pintura —como virtud nacida de su propio sistema semiótico fundado en la significación icónica e inmediatamente perceptible de las cosas— la superior capacidad de la *evidencia*, esto es, de ofrecer la imagen visual completa y simultánea de las cosas representadas (Lausberg, 1975). Con todo, tales hipérboles no podían ocultar el hilo de un ovillo complejísimo: sin “letras”, esto es, sin información literaria, los pintores y escultores carecerían de la materia en que fundar sus “invenciones”,⁸ y bien podría ser ésta la principal sujeción de la llamada “pintura de historia”, que requiere fatalmente de recurrir de testimonios documentales para que sus “figuras” parezcan apegarse a una “verdad” convencionalmente acordada.

He aquí implícitamente planteada la discusión de un tema central para la exégesis artística: el sentido de cada una de las obras pictóricas o literarias, ¿es tan sólo el que le acuerdan intencionalmente sus autores o es, más bien, resultado de una libre reinterpretación de ideas y valores previamente elaborados por los

⁸ Se alude aquí a la expresa lección de L. B. Alberti (1436) cuando “aconseja al pintor estudioso que se haga familiar y bienquerido para los poetas, oradores y los otros doctos en letras, pues de estos ingenios eruditos obtendrán no sólo óptimos ornamentos, sino que también ira en provecho de sus *invenciones*, que en pintura suponen la mayor alabanza” (p. 115).

discursos ideológicos dominantes?⁹ Más aún, para los estudiosos modernos, las disquisiciones de Gutiérrez de los Ríos prefiguraban ya el falso conflicto que suele plantearse entre la “verdad” histórica y la “ficción” artística, conflicto que ya había sido superado por Aristóteles al postular para las obras de arte su carácter “verosímil”, esto es, que son una representación imaginaria y persuasiva que —más allá de su investidura figurativa— remiten a una condición humana esencial, razón por la cual no entran en conflicto con la verdad accidental de las pasiones y acciones efectivamente sufridas. El registro de los sucesos efectivamente comprobables en la realidad del mundo es tarea de los historiadores; la representación imaginada —semióticamente construida y textualmente manifestada— de ciertos aspectos ejemplares del suceder humano pertenecen a otro género de realidades, las que se sustentan en la fantasía y el entendimiento, y no son obra de las meras circunstancias, sino del trabajo creador de poetas y pintores.

3) Si Gutiérrez de los Ríos fue un abogado salmantino, profesor de ambos derechos y, quizá por influjo de su padre de oficio tapicero, bien instruido en el arte del dibujo, Vicente Carducho fue un pintor profesional, miembro del taller de Annibale Zuccaro y, junto a su maestro, contratado en 1585 por Felipe II para realizar las decoraciones de El Escorial. Ya en su madurez, publicó los *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid, 1633), que los críticos modernos han considerado como uno de los “principales tratados barrocos” (Calvo, 1991: 271-338). Precisamente en el “Diálogo cuarto” se ocupó “De la pintura teórica, de la práctica y simple imitación de lo natural, y de *la simpatía que tiene con la poesía*”, de cuya riqueza teórica apenas podremos dar aquí unas ligeras vislumbres.

Decía Carducho (1633), para iniciar su monólogo magistral —puesto que la función dialógica es en su tratado apenas una presuposición didáctica— que “del saber al hacer hay gran diferencia”,

⁹ Si bien sea éste un tema que requiere de amplio desarrollo, me limito a decir aquí —para entendernos— que doy el nombre de *discursos ideológicos* a todos aquellos que manifiestan una “visión del mundo” compartida por una determinada comunidad histórica, independientemente del género al que tales discursos se adscriban.

con lo cual daba pie a considerar la existencia “en el hombre [de] dos pintores: uno interior, que es el entendimiento intelectual y discursivo práctico, y el otro exterior, operativo y práctico”. El “interior —proseguía— pinta en la memoria o en la imaginativa los ojos que le dan los sentidos exteriores por medio del sentido común: a estos objetos perficiona este pintor interior (...) y con su sabiduría los elige y corrige, haciendo en la imaginativa una perfecta pintura”. He ahí, dicho de manera implícita, en qué reside la principal comunidad y semejanza entre pintura y poesía: las imágenes que aquella representa a los ojos, la poesía las hace patentes a la memoria —que es receptáculo de imágenes— y al entendimiento, a quien incumbe determinar el sentido o la idea que esas imágenes transmiten. De esta suerte, pintura y poesía son artes igualmente figurativas: la primera por modo sensible y directo, la poesía por modo indirecto y evocatorio al hacer visibles a la imaginación las propias figuras de las cosas significadas.

Por otro lado, afirmaba Carducho, las “manos” del Pintor externo “no hacen más que copiar la pintura que da la memoria o la imaginativa, y como primeros instrumentos obran y *procuran remitir a la materia visible aquellas ideas que están en el discurso del entendimiento concebidas*” (1633). Seguía Carducho en todo esto las doctrinas aristotélicas sustentadas por Lomazzo y Zuccaro, según las cuales, el pintor docto ha de corregir y enmendar la realidad natural con la razón y el hábito del entendimiento; si bien habrá otro género de pintores puramente “prácticos” o empíricos —aunque hábiles muchas veces en la ejecución— que, sin mediar ninguna consideración teórica, se limitan a copiar del natural las “especies” o imágenes que entraran por los sentidos, “sin más reparos que los que le dio el objeto” mismo, esto es, reducidos a su pura exterioridad perceptible y sin dotarlos de otra significación que trascienda su inmediato aspecto material.

Se insinúa aquí la radical diferencia existente entre la copia o reproducción mecánica de las cosas naturales, de aquel otro tipo de representación artística por medio de la cual las figuras son “significantes” de contenidos intelectuales o emocionales que trascienden su pura apariencia exterior; en otras palabras, se intuye —aun sin declararlo todavía— el concepto de la *significación simbólica* de las

obras artísticas y, por ende, de la que bien podríamos llamar la densidad semántica de sus lenguajes. De esta esencial distinción entre los meros “copiadores del natural” y los “doctos pintores” se concluye que estos últimos conciben sus obras pictóricas de modo semejante a como proceden los artistas de la palabra, organizando la materia de sus poemas de conformidad con una serie de operaciones intelectuales y recursos expresivos adecuados a la “idea” o disposición interna de la materia o asunto que traten (Panofsky, 1984).

La analogía entre los procedimientos intelectuales de la pintura y la oratoria ya había sido postulada en el siglo XV por L. B. Alberti, en su afán por reconocer en el pintor una competencia artística comparable con la de los humanistas cultivadores de las “ciencias institucionales”, a saber, la poesía, la gramática, la retórica, la dialéctica, la filosofía, la matemática, etcétera. Precisamente en la última parte del “Diálogo cuarto” Carducho establece una correlación específica entre la composición pictórica y la poética, esto es “la *propiedad* de aquello que se pretendió pintar”. Lo *proprium*, dice la Retórica, no se ciñe a la mera competencia del poeta u orador para elegir las voces más atinadas, sino que se extiende a la “virtud” de las partes para encajar armónicamente en un todo, es decir, a lo *prepon* o conveniencia que han de tener entre sí todas las partes constitutivas del discurso: *inventio*, *dispositio*, *pronuntiatio*.¹⁰ De esta suerte, lo “propio” no afecta solamente a la adecuada selección de las voces en el arsenal de la lengua respecto de la materia a tratar, sino al “decoro” interior, esto es, a la adecuación del tono discursivo a la condición social y moral de los individuos o asuntos representados. No basta, pues, que la materia o asunto de una obra esté provista de una reconocida dignidad humana, es indispensable hallar la forma más adecuada a su representación, ya sea icónica o verbal.

Pues bien, el Discípulo de Carducho ha comprobado cómo en muy “valientes¹¹ pinturas” pudo faltar la “propiedad y conveniencia...

¹⁰ En correspondencia con esto, también Alberti advertía en la obra pictórica tres etapas de elaboración: circunscripción de las superficies, composición de las figuras y recepción o distribución de las luces y sombras.

¹¹ *Valiente* en la acepción registrada por el *Diccionario de Autoridades* de “excelente, primoso u especial en su línea”.

siendo defecto que de todos puede ser juzgado”. Y esto es así, arguye el Maestro, porque siempre ha de guardarse la “propiedad del hecho y de la forma de cada cosa” y repararse mucho “en la variedad de las fisonomías y de los cuerpos de los hombres (...) porque —ejemplificaba— diferente proporción conviene a Baco que a Mercurio, a Hércules diferente que a Paris, y lo que conviene a Circe no conviene a Minerva...”. Insistía, pues, en que por medio de la pintura ha de conocerse fácilmente la “torpeza y liviandad de la mujer de Putifar, en su rostro y acción, como el honesto recato en el de Iosef”, o dicho diversamente, la contextura moral de las personas representadas por las “historias” o asuntos que sirven de canevas temático a las representaciones pictóricas. Pero tal propiedad, añadía, no es cosa que pueda percibirse únicamente con la vista, o “con sólo lo teórico, mas justamente si con elegantes y propios *conceptos actuados*, adornándolos de gravedad y hermosura y gracia en los trajes, en las acciones y en las fisonomías”, tal como hicieron los grandes pintores de la Antigüedad (Apeles, Parrasio, Timantes...). Y puesto que “*la Pintura habla en la Poesía y la Poesía calla en la Pintura, y entre las dos hay tanta semejanza, unión e intención*”, imiten los pintores al grande Homero cuando “pintó” artificiosamente al airado Aquiles y a Virgilio cuando “pinta a Dido furiosa y enojada”.

Pero esta “simpatía” o concordancia entre poesía y artes plásticas no sólo se comprueba en la obra de los poetas antiguos, que son modelo admirable para los pintores de hoy, sino también en la de los modernos. De ahí que el maestro Carducho estableciera un parangón entre los ingenios de la Antigüedad clásica con los de su España contemporánea, porque también en ella poetas como Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola, José de Valdivielso, Juan de Jáuregui, Juan Ruiz de Alarcón o Lope de Vega Carpio, “pintan¹² copiosas y doctas tablas”. En las obras de Pérez de Montalbán, “¿qué pinturas no se han oído, *siendo los versos como los lienzos*, y juzgando los oídos como los ojos? Y en el *Polifemo* y *Soledades* de Luis de Góngora “parece que vence lo que pinta, y que no es posible

¹² *Pintar*, define el *Diccionario de Autoridades*, vale metafóricamente por “describir por escrito u de palabra alguna cosa”.

que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma”. Recordemos que no sólo los pintores procuraban trasladar a sus obras las cualidades expresivas y los contenidos en que se extiende el discurso poético, sino que también los poetas se esforzaban por crear en sus versos las persuasivas ilusiones del espacio, el color y la luz como parte consustancial de sus descripciones. A propósito de esto, ya el Abad de Rute había comparado las descripciones poéticas de las *Soledades* con aquel tipo de pintura sobre tela de temática paisajística y costumbrista a la que daban el nombre de “lienzos de Flandes”:

La poesía en general es pintura que habla, y si alguna lo es, lo es ésta; pues en ella, como en un lienzo de Flandes, se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos y carcerías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos. Dije en un lienzo, digo en algunos, porque estas *Soledades* constan de más de una parte, pues se dividen en cuatro (Fernández de Córdoba, F., citado en Gónzora, 1994, versión: 126).

Pero no nos quedemos en lo exterior de este panegírico, vayamos al meollo de esas comparaciones que llegan al extremo de postular la semejanza e íntima correspondencia entre la poesía y la pintura, toda vez que —según el decir de Carducho— las palabras “pintan” en el entendimiento lo que los colores y las formas manifiestan a los ojos. Al finalizar la lección, incita a su Discípulo a que se detenga a considerar, “no sólo con los sentidos, mas con las potencias el alma”, las patentes “simpatías” o conformidades entre las artes del dibujo y de la palabra, porque sobre las evidentes diferencias semióticas de sus signos y sus diversos modos de articulación, imágenes y palabras comparten una dimensión figurativa, explícita en las primeras e implícita o sugestiva en las últimas.

Al logro de esa condición pictórica de sus versos aspiraban los poetas del Siglo de Oro. Por su lado, los pintores trabajaban sus cuadros siguiendo a su manera los preceptos de la retórica literaria, porque, como bien sabemos, en la mente de los hablantes, las palabras no evocan tan sólo los conceptos abstractos de las cosas, sino también sus imágenes, y éstas no sólo remiten a una representación

exterior de las cosas, sino también a las ideas, acciones y pasiones susceptibles de ser significadas por su intermedio. Por supuesto, esa capacidad significativa de las cosas no proviene de su propia naturaleza, sino que es consecuencia del arte, resultado palpable de una voluntad semántica y de la aplicación de ciertos recursos apropiados a ella para cumplir la milagrosa tarea de dar voz y sentido trascendente a nuestras mudables experiencias del mundo.

4) Es bien conocido el gusto de los poetas y oradores antiguos no sólo por la descripción directa de paisajes naturales y de personas, consideradas tanto en su aspecto físico como en su contexto moral, sino además y particularmente la réplica verbal de obras pictóricas y escultóricas: la parsimoniosa descripción que hace Homero en la rapsodia decimoctava de la *Iliada* del escudo de Aquiles labrado por Hefesto (en cuya dimensión humana cabe la representación de todo un universo cósmico, natural y social) está en el origen de una particular especie poética: la *ekphrasis* o descripción literaria de obras de arte. Así, en la *Antología palatina* se ofrecen numerosas descripciones de obras escultóricas; la *Tabla de Cebes* y las novelas de Aquiles Tacio y de Longo fundan sus respectivos relatos en la descripción de pinturas; Luciano dedica uno de sus *Diálogos*, el titulado precisamente “Imágenes” (*eikónes*), a la discusión de la famosa frase de Simónides; y Filóstrato consagra una de sus obras más famosas, *Imágenes*, a las descripciones de cuadros. Al inicio de esta obra, con la que se proponía “describir diversos ejemplos de pintura, bajo la forma de charlas destinadas a los jóvenes para que fueran capaces de interpretar y apreciar lo valioso del arte” (Filóstrato, trad., 1996), resume Filóstrato los argumentos a favor de la nobleza y calidad de la pintura, mismos a los que continuarían remitiéndose los tratadistas españoles del siglo XVII, algunos de los cuales arriba hicimos mención:

Quien desdeña la pintura, delinque contra la verdad, delinque también contra esa sabiduría que debemos a los poetas —ya que los poetas y pintores contribuyen por igual a nuestro conocimiento de las gestas y del aspecto de los héroes— y desdeña la proporción, gracias a cuyo ejercicio el artista participa de la razón (Filóstrato, trad. 1996).

Toda esta íntima trabazón de la poesía con la pintura, bien fuese porque ésta se adecua a los recursos retóricos de la primera para el logro de sus representaciones plásticas, ya fuese que la poesía sirviera de glosa e interpretación de las mimesis icónicas, el hecho es que tanto a la una como a la otra se les concedía *de facto* un estatuto plenamente textual, esto es, el de ser un conjunto articulado de signos que remiten, por modo diverso, a contenidos semánticos semejantes o equiparables. Esta hipótesis, expresada preferentemente a través de comparaciones metafóricas que no ocultan, aunque velen, su verdad, dio origen a otra nueva especie semiótica, la de las *empresas* y los *emblemas*, que se constituyen como la expresa reunión y correspondencia semántica de una imagen y uno o más textos verbales.

Inspirado fundamentalmente en los poemas griegos de la *Antología palatina*, el humanista boloñés Andrea Alciato como para darse un lúdico respiro en sus absorbentes especulaciones de jurista, inventó los *Emblemas* (1531/1985), ese juguete intelectual que muy pronto mostraría ser un espléndido medio, no sólo para la educación literaria, filosófica y artística de los educandos, sino un incitante aparato semiótico capaz de integrar la lectura e interpretación simultánea de estímulos verbales e iconográficos; esto es, de comprobar en la misma página o el mismo lienzo la confirmada “simpatía” y correspondencia de lo pictórico con lo poético.

Referencias

- Alciato, A. (1531/1985), *Emblemas*. S. Sebastián (ed.). Madrid: Akal.
- Alberti, L. (1436/1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*. R. De la Villa (trad. e intro.). Madrid: Tecnos.
- Aristóteles (1946, versión), *La poética*. J. García Bacca (trad. e intro.) (2^a Edición), México: UNAM.
- Calvo Serraller, F. (ed.) (1991), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro español*. Madrid: Cátedra.
- Carducho, V. (1633/1979), *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. F. Calvo Serraller (ed.). Madrid: Turner.
- Filóstrato (1996, versión). *Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros*. C. Miralles (intro.), F. Mestre (trad. y notas.). Madrid: Gredos.

- Góngora, L. (1994, versión). *Soledades*. R. Jammes, R. (ed). Madrid: Castalia.
- Gutiérrez de los Ríos, G. (1600). Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las mecánicas y serviles... En Calvo Serraller, F. (ed.). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro español* (pp. 67-84). Madrid: Cátedra.
- Lausberg, H. (1975). *Manual de retórica literaria*. Sub voce "evidentia" (I). Madrid: Gredos.
- Panofsky, E. (1984). *Idea: contribución a la historia de la teoría el arte*. Madrid: Cátedra.

Machiyotl. La producción “semiológica” del sentido en la cultura náhuatl prehispánica

PATRICK JOHANSSON*

Concebida y definida por Ferdinand de Saussure como “la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social” (Saussure, 1916: 33), la semiología representa una herramienta cognitiva esencial para el estudio de las culturas indígenas prehispánicas. En efecto, en un contexto en el que la simbología y la mitología constituían un saber *sensible*, inextricable en términos reflexivos, la semiología representa un “hilo de Ariadna” indispensable para explorar los mecanismos de producción del sentido, en los arcanos laberínticos del pensamiento indígena.

Los antiguos nahuas tenían dos vocablos para referir el *signo*. El término *nezcayotl*, abstracción conceptual de *neci*, ‘aparecer’ o ‘manifestarse’, corresponde a un hecho o acontecimiento natural percibido como la revelación de algo. La palabra *machiyotl*, derivada de *mati*, ‘saber o sentir’, se integra a una red lógico-cognitiva. Recordemos que la locución *machiotlahtolli*, literalmente ‘palabra-signo’ o ‘palabra-ejemplo’, designa los dichos y refranes (Johansson, 2004). Ambos términos expresan la efervescencia de los signos en el seno de la vida social.

Analizaremos a continuación dos cantares (*cuicatl*) y un relato mitológico (*tlamachiliztlahtolzanilli*) en una óptica semiológica, no sin antes formular algunas consideraciones propedéuticas.

Consideraciones epistemológicas

Numerosos son los problemas epistemológicos que plantea una aproximación semiológica a los textos orales indígenas transcritos

* Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

en el siglo XVI. Nos limitaremos a considerar los determinismos de su recopilación en circunstancias ajenas a sus contextos enunciativos genuinamente prehispánicos, así como algunas características específicas de su cognición.

Recopilación y transcripción de los textos indígenas en el siglo XVI

Recopilados y transcritos en el siglo XVI, como parte de una estrategia catequística que buscaba conocer al *otro* para convertirlo mejor, los textos literarios prehispánicos, como los demás testimonios indígenas, se modificaron sustancialmente al pasar de la oralidad al alfabeto.

Si bien dicha recopilación permitió salvar este patrimonio indígena en la debacle cultural y en las circunstancias históricas apocalípticas que prevalecían entonces para los pueblos nativos de Mesoamérica, el soporte gráfico de los textos orales, así como la modalidad alfabética de su transcripción, determinaron cambios significativos en la índole expresiva de los textos. A estos cambios notorios debemos de añadir alteraciones inevitables en un contexto transcultural de recopilación así como interpolaciones sutiles o ntencionadas que buscaban adaptar ciertos textos indígenas a la mentalidad cristiana imperante, alimentando asimismo el molino evangelizador con el torrente expresivo de la oralidad nativa.

Un relato indígena de inspiración precolombina, contenido en la memoria de los *tlamatinime*, se expresaba oralmente mediante una enunciación espectacular, en la que se entretrejían gestos, sonidos, colores, ritmos, compases dancísticos, jeroglíficos indumentarios y otros elementos suprasegmentales¹ que constituían, con el registro verbal, el texto manifiesto de dicho relato. Podía también expresarse en la bidimensionalidad de la imagen mediante una trama semiótica “pictórica” que lo entrañaba.

Cuando lo recopilan los españoles a mediados del siglo XVI dicho relato es captado en una red gráfica totalmente distinta de la que utilizaban los indígenas: el manuscrito y la escritura alfabética. A veces, a petición de los propios recopiladores, los *tlahcuilos* vuelven a pintar sus “historias” en un estilo generalmente ya in-

¹ Suprasegmental: adjetivo que designa los elementos expresivos no lingüísticos.

fluenciado por la iconografía española que prevalecía entonces. Una relación nueva se establece entre los distintos libros indígenas vueltos a pintar y los textos que brotan eventualmente de su lectura y se transcriben en manuscritos. Podríamos esquematizar lo anterior como sigue (Johansson, 2004, 23-24):

De la oralidad al alfabeto

La expresión oral náhuatl situaba un acontecimiento sociocultural o religioso en el espacio pluridimensional de la *presencia*. El alfabeto que recibió esta voz viva, manifiesta, por el contrario, una linealidad coercitiva donde todos los elementos de la expresión se ensartan en un orden determinado, a la vez que refiere el suceso *in absentia*, en el exilio de un manuscrito. Pero como lo señaló Marshall McLuhan: "No hay nada lineal ni secuencial en el campo global de lucidez que existe en un momento de conciencia. La conciencia no es un proceso verbal" (1968: 109).

En un contexto oral prehispánico, la conciencia se espacializa mediante la presencia física del orador y de sus referentes: sus gestos, la dinámica de la danza, la dramatización de la voz, etcétera, y no sólo con la palabra. Se vincula asimismo con el aquí y el ahora, impidiendo así la neutralización de la presencia en una abstracción referencial.

La aculturación paulatina de los encargados indígenas de la transcripción va a ayudar, sin embargo, a fragmentar la experiencia oral de la expresión que se verá reestructurada según los criterios alfabéticos de disociación analítica: "...comenzaron a escribir en su lengua y entenderse y tratarse por cartas como nosotros, lo que antes tenían por maravilla que el papel hablase y dijese a cada uno lo que el ausente le quería dar a entender" (Mendieta, 1980: 411).

La palabra oral era parte integrante de la circunstancia de enunciación, tanto por las connotaciones expresivas de la voz que la profiere, como por su valor semántico. Su consignación alfabética sobre los manuscritos acentuará su función instrumental en la búsqueda de un sentido que la trasciende. El acto del decir, que se arraigaba formalmente en un espacio y un momento precisos, fue sustituido entonces por el decir de lo dicho, elemento fragmentado y manipulable el cual se desprende fácilmente de su circunstancia.

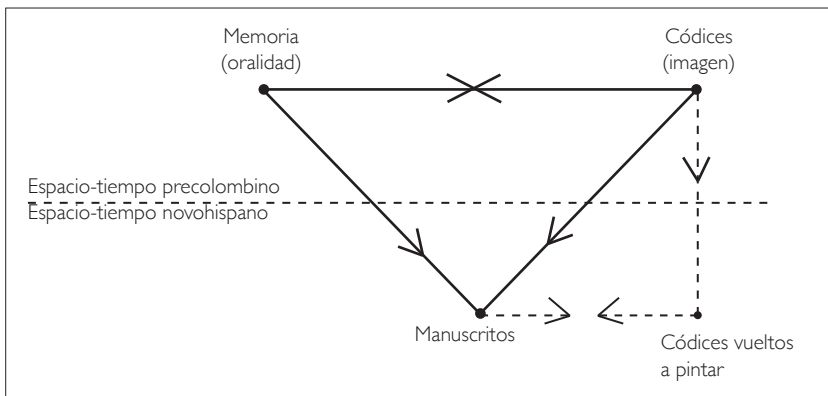


Figura 1. "In ihiyotl, in tlahtolli." *Códice Magliabechiano*, lámina 8.

Presencia oral y referencia alfabética

Como vehículo de comunicación o lugar de expresión estética, el aliento y la palabra: *in ihiyotl, in tlahtolli* (Fig.1) unen a los hombres en una misma instancia, un mismo acontecimiento, una interacción de los participantes dentro de lo que se dice o se hace. A la expresión de un ser por medio de la elocución corresponde una reinteriorización inmediata en otro ser receptor, sin que la abstracción referencial del mensaje se objetive en un espacio cognitivo-lingüístico desvinculado de la comunicación intersubjetiva. La palabra indígena dura el tiempo de su emisión y de las eventuales resonancias psíquicas que puede determinar en la interioridad de los oyentes y participantes al acto elocutivo.

En la escritura alfabética, la ausencia del emisor y del receptor, así como de las circunstancias espacio-temporales de enunciación, obliga a la expresión oral a reestructurarse según los determinismos de su nueva *gestalt*² gráfica, alejándose así de la rica y difusa presencia formal del decir para adoptar una perspectiva semántica que pueda aislar precisas unidades de sentido.

En circunstancias orales de elocución o de canto, el elemento verbal se encuentra notablemente aligerado por la presencia mis-

² *Gestalt*: 'forma' en alemán, corriente psicológica que atribuye a la forma global un papel esencial en la percepción.

ma de muchas entidades expresivas sustanciales. Los participantes, cubiertos de *jeroglíficos* indumentarios y de pinturas corporales, se revelan en una epifanía de colores y de formas que se sitúan fuera del lenguaje. Los gestos manifiestan su presencia significativa en el espacio y la voz vale tanto por su curva melódica, su timbre, como por su articulación lingüística.

La pérdida sustancial de la *presencia* oral fue más o menos acentuada según el tipo de enunciación; afectó relativamente poco el *huehuetlahtolli*, 'la palabra antigua', centrado esencialmente en el contenido ético de su decir, pero alteró considerablemente la expresión espectacular de los *cuícatl*, 'cantos', en los que la música, la danza y la dramatización del texto desempeñaban un papel determinante.

La enunciación privada de sus circunstancias estructurantes

Fruto de una circunstancia que la genera, la expresión oral sufrirá menoscabo a causa de su desprendimiento del aparato socio-cultural náhuatl y de su inserción subsecuente en la *Gestalt* gráfica española. En efecto, la palabra náhuatl está siempre en *situación*; surge de la relación simbiótica que vincula al hombre con el espacio que lo rodea y con el tiempo que ritma su existencia. La presencia de la naturaleza, a través de sus distintos relieves, fundamenta y determina formalmente muchas instancias de expresión oral. La líquida sonoridad del río, el infinito del llano, el vértigo del abismo o las tinieblas de la cueva son elementos estructurantes de la enunciación y de la percepción de un canto.

La parte lingüística de este rico complejo expresivo, que el alfabeto consignó sobre el manuscrito, sufrió naturalmente de haberse visto desprendida de su circunstancia, pero también a causa de las estructuras gráficas propias de la escritura, como lo son la linealidad inexorable del texto, la forma de la página, la puntuación semántica española que altera la respiración de la frase náhuatl, etcétera. La ausencia de interlocutores provoca además cambios significativos en el texto al nulificar las relaciones jerárquicas o afectivas interpersonales que justifican la belleza reverencial (honorífica) tan peculiar de la lengua náhuatl.

El canto extraído de su conjunto músico-dancístico

El *cuícatl* o canto constituye una verdadera hipóstasis semiológica que se apoya en la música, la danza, el verbo y otros elementos expresivos. Como es comprensible, sólo el verbo pudo ser recuperado por el alfabeto, empobreciéndose así el texto, puesto que, como elemento parcial de una totalidad polifónica, la palabra articulada no cubría el sentido global de lo que se expresaba. Las elipsis resultantes fueron a veces colmadas por un “*remiendo gramatical*” en el texto manuscrito, mediante correcciones posteriores efectuadas por los religiosos o sus ayudantes indígenas; otras veces dejaron en el texto verdaderas lagunas semánticas.

El gesto dibujaba en el espacio arabescos sonoros,³ plenos de un sentido inmanente. Esta proyección visual no pasará a la escritura. Por otra parte, según el grado de motricidad de la danza, el verbo se ajustaba a los determinismos melódicos o rítmicos de la música. Una modalidad esencialmente melódica podía prevalecer y alargar las sílabas, jugar con su musicalidad propia, subir o bajar el tono sublimando el sentido en el sonido sin afectar demasiado la coherencia lingüística. En cambio, cuando la motricidad de la danza se imponía, la dictadura del ritmo sometía al elemento verbal y provocaba alteraciones funcionales a nivel lingüístico, imperceptibles en el acto de elocución total, pero que aparecen como una incoherencia expresiva en la desnudez alfabética del manuscrito.

En términos generales, la transcripción de la oralidad náhuatl al alfabeto mermó significativamente la polifonía circunstancial de su elocución. El texto alfabético, buscando el significado ante todo, no viene de nadie y no se dirige a nadie, es intransitivo en términos de comunicación oral. Reduce además la infinita complejidad del universo mediante la fragmentaria finitud de su organización conceptual. En esto sesga profundamente el pensamiento azteca que no busca atrapar en la red del lenguaje escrito el misterio de la vida sino que lo deja cristalizarse libremente en la palabra de los hombres. De la imagen al alfabeto

³ Los danzantes indígenas generalmente llevaban en las muñecas y los tobillos cascabeles que sonorizaban cualquier gesto.

“Todas las cosas que conferimos me las dieron por pinturas, que aquella era la escritura que ellos antiguamente usaban, y los gramáticos las declararon en su lengua, escribiendo la declaración al pie de la pintura”. (Sahagún, 1989; 73-74)

Estas palabras de fray Bernardino de Sahagún nos indican que muchos textos de inspiración prehispánica fueron recopilados a partir de códices y transcritos al alfabeto mediante la glosa de los glifos y su consignación al pie de la pintura para reunir, más tarde, el conjunto de las “declaraciones” en un manuscrito alfabético lineal propio de la grafía española. A veces también se transcribía directamente al alfabeto la lectura de una imagen sin pasar por la etapa de las anotaciones.

La operación esencial que distingue la consignación de un texto potencial por la imagen, de su transcripción alfabética, es la de un sistema que fija el acontecimiento del decir, frente a otro que fija para siempre lo dicho del decir en una estrecha sucesión lineal.

De hecho la imagen, por los determinismos propios de su semiología, no reduce, aun en su expresión glífica más codificada, el suceso narrado a un significado exclusivo, sino que conserva una pluralidad de sentidos potenciales. Se arraiga analógicamente en la realidad evocada por la presencia de sus pinturas y representa este suceso con una distancia perspectiva conceptual mínima al nivel de la imagen.

A la analogía de la imagen o de la expresión oral representativa, sucede la homología reductiva de una expresión verbal que ya no coincide con el acontecimiento sino que lo trasciende mediante el concepto. El acto de decir es desplazado por el significado de lo que se dice.

A esta trascendente perspectiva de la palabra se añade la ruptura analítica que presupone la consignación alfabética de la voz. A un fonema que no significa nada corresponde una letra que tampoco significa nada. Mientras que la escritura pictográfica, al espacializar las representaciones en el códice, sigue la ley confusa de las similitudes y desborda los esquemas de la razón, la escritura alfabética “transpone en el análisis de los sonidos las reglas que valen por la razón misma. Aunque las letras no representan ideas, se combinan

entre ellas como las ideas, y las ideas se anudan y desanudan como las letras del alfabeto” (Condillac, citado por Foucault, 1968; 128).

Además, como lo enuncia Adam Smith: “la ruptura del paralelismo exacto entre representación y grafismo permite integrar la totalidad del lenguaje en el dominio general del análisis y apoyar una sobre la otra la evolución de la estructura y del pensamiento” (Smith, citado por Foucault, Idem).

Este exilio de la representación pictural en la abstracción alfabética provocará distintas alteraciones a nivel del texto potencial contenido en la imagen.

Lo transcrito y lo escrito

Los textos provenientes de la oralidad, o de la pictografía, transcritos en manuscritos alfabéticos si bien fueron a veces adaptados a su nuevo contexto gráfico mediante ajustes gramaticales o léxicos que dirimían ambigüedades e introducían un orden sintáctico en la parataxis propia del acto elocutorio, no pueden ser considerados como *textos escritos*. En efecto, como ya lo señalamos, el verbo era parte constitutiva de un vasto tejido expresivo oral e interactuaba con gestos, compases dancísticos, elementos cromáticos, efectos sonoros, musicales o no, en el crisol de un espacio-tiempo determinado. El texto verbal que yace, inerte, despojado de su aparato expresivo oral, en su contexto gráfico alfabético, no puede (ni debe) ser leído como si hubiera sido *escrito*. La consecución lineal y la subordinación gramatical y semántica exclusivamente verbal sesga el sentido original. Un texto destinado a ser enunciado, actuado o bailado, no puede ser leído ya que la percepción de los grafemas y la subsecuente lectura de palabras y frases alfabéticamente configuradas propician una abstracción indebida, exacerban la trascendencia léxico-semántica de las palabras y deja en última instancia, la aprehensión del sentido a la subjetividad del lector.

Las interpolaciones españolas

Las circunstancias antes evocadas, que presidieron a la recopilación de la información, hicieron que el corpus de textos, necesario

para una justa aprehensión global del pensamiento indígena, fuera insuficiente. No se hicieron siempre las preguntas más pertinentes y de la manera más adecuada, además de que los informantes no pudieron siempre, o no quisieron, responder a dichas preguntas. Muchos documentos que contenían textos juzgados "peligrosos" fueron destruidos, y la información que contenían irremediablemente perdida.

Cuando se conservaban los documentos transcritos a partir de un testimonio oral, las omisiones, enmiendas, escisiones subsiguientes del texto, así como su transposición eventual al castellano, contribuyeron a desvirtuar sus contenidos.

A esta alteración relativamente involuntaria del sentido original, debemos de añadir interpolaciones de los textos fríamente calculadas, que tenían como fin habilitarlos para consolidar la visión cristiana del mundo que el catecismo difundía entre los indígenas.

La recopilación de los textos indígenas corresponde ante todo, como lo vimos anteriormente, a una estrategia de evangelización. Su transcripción a partir de la oralidad o de la imagen y su eventual conservación en manuscritos, tenían como fin permitir a los misioneros españoles detectar la idolatría cuando se manifestaba y más generalmente dar a conocer al "otro" que se debía de evangelizar.

Aun cuando el aparato cognitivo y gráfico del recopilador, así como la interpretación errónea de ciertos datos sesgaron inevitablemente el sentido de lo recopilado, la objetividad, tal y como se concebía en el siglo XVI, fue sin duda el criterio que adoptaron aquellos que emprendieron la recopilación de textos y de datos referentes a las culturas antiguas de México.

Ahora bien, si muchos textos fueron simplemente "almacenados" en manuscritos, como testimonios objetivos de las culturas antiguas, otros fueron "explotados" por los frailes evangelizadores para facilitar la conversión de los indígenas. Tal es el caso de los géneros expresivos conocidos como *huehuetlahtolli*, 'la antigua palabra' o 'palabra de los ancianos', y *xochicuicatl* o 'cantos floridos', cuyos registros expresivos respectivamente, retórico y lírico, no diferían mucho del canon europeo, y cuyos contenidos debidamente reorientados e interpolados podían ayudar de alguna manera a la propagación de la fe cristiana.

Algunas interpolaciones, como el hecho de cambiar simplemente el nombre del numen indígena por Dios, Cristo, Santa Iglesia, o por el nombre de un santo, son obvias y no presentan problema alguno para la percepción adecuada del texto. Otras son más difícilmente detectables ya que atañen a ideas y conceptos europeos sutilmente diluidos en el torrente verbal indígena. Estas interpolaciones, por pequeñas que fueran, bastaron para desviar el cauce verbal del sentido original hacia el molino evangelizador.

Para dar un ejemplo, consideraremos el tema “candente”, en el contexto de la evangelización, del destino del hombre después de su muerte. Si atendemos a ciertos cantos líricos, el ser humano tiene una existencia efímera, se marchita, muere y va al lugar de los descarnados donde termina todo. Es lo que parece expresar la parte final de este canto de Nezahualcōyotl:

Niquilnamiqui in tocnihuan
 ¿Cuix occeppa huitze
 in cuix oc nemiqihui
 zan cen ti ya polihuia
 zan cen ye nican in tlalticpac.

(*Romances de los señores de la Nueva España*. fol. 22v)

Yo recuerdo a nuestros amigos
 ¿Acaso vendrán una vez más?
 ¿Acaso volverán a vivir?
 Sólo una vez perecemos
 Sólo una vez aquí en la tierra.⁴

El libro X del *Códice Florentino*, sin embargo, da otra visión de la muerte:

Ce iuh mitoaia; in iquac timiqui, ca amo
 nelli timiqui ca te tiyoli, ca ie titozcalia, ca ie
 tinemi, ca tiça.

⁴ Traducción de Miguel León-Portilla.

Pues así decían: cuando morimos, no es
 verdad que morimos, pues todavía vivimos, pues
 resucitamos, pues existimos, nos despertamos.
 (*Códice Florentino*, libro X, cap. 29)

El texto aquí aducido remite a los reyes que se sepultaban en Teotihuacan. Una resurrección y otra existencia son patentes en este testimonio indígena el cual, visiblemente, no fue interpolado.

En este mismo rubro de la muerte figura la idea de un "retorno" expresado en un adagio del libro VI del mismo documento.

Oc cepa iuhcan yez oc ceppa iuh
 tlamaniz in iquin, in canin
 In tlein mochioaia cenca ye huecauh
 in aiucmo mochioa: auh oc ceppa mochioaz, oc ceppa
 iuh tlamaniz, in iuh tlamanca ie huecauh: in ichoantin
 in axcan nemi, oc ceppa nemizque, iezque.

Otra vez así será, otra vez se extenderá
 el aquí y el ahora
 Lo que se hacía hace mucho tiempo ya no se hace;
 pero otra vez se hará, otra vez pasará
 como pasó hace mucho tiempo: aquellos que hoy
 existen, otra vez existirán, serán
 (*Códice Florentino*, Libro VI, cap. 41)

Sahagún no interpola el aforismo ni la explicación que proporciona el informante sino que se pierde en vituperaciones, y lo interpreta a la luz de su fe:

Esta proposición es de Platón y el
 diablo la enseñó acá porque es errónea
 es falsísima es contra la fe la qual
 qujere dezir las cosas que fueron tornaran
 a ser como fueron en los tiempos
 pasados y las cosas que son agora ser(án)
 otra uez: de manera que según este

error los que agora viuen tornaran a
 biujr y como esta agora el mundo
 tornara a ser de la mjsma manera lo qual
 es falsíssimo y hereticísimo.

(*Códice Florentino*, Libro VI, cap. 41)

Huelga decir que los antiguos mexicanos no fueron influidos por Platón (ni con la ayuda del diablo) y que lo que expresa este adagio corresponde sin duda al carácter cíclico de su concepción propia del tiempo.

Estos dos últimos textos parecen contradecir los cantares que afirman que no se existe dos veces en la tierra.

La cognición “sensible” de los informantes indígenas

A diferencia del conocimiento de corte occidental heredado de la mayéutica helénica, el saber indígena prehispánico, necesariamente *objetivante* como cualquier cognición humana, buscaba sin embargo una aprehensión sensible del objeto por conocer. Intentaba “comulgar” afectivamente con dicho objeto para lograr su aprehensión plena.

Tlamati: ‘saber’ y ‘sentir’

Los textos indígenas, ya sean verbales o pictóricos, muestran una estructuración del sentido donde lo sensible y lo formal ocupan un lugar preponderante. Se trata no sólo de comunicar algunos contenidos o de compartir ideas abstractas sino de “con-mover”, en el sentido etimológico de la palabra, al receptor de un mensaje para lograr una adhesión participativa a lo que se transmite. En este contexto, la esfera específica de recepción y procesamiento del dato no será únicamente el intelecto sino la totalidad del ser sensible.

En el mundo náhuatl precolombino, un mensaje no se consideraba como comprendido hasta que fuera *sentido*. El hecho de que en náhuatl un mismo significante *mati* cubra campos semánticos para nosotros tan distintos como ‘saber’ y ‘sentir’ es una prueba fehaciente de ello. Es además, interesante observar que,

sin que esto represente una metáfora, el discurso indígena sitúa el entendimiento en órganos asociados con la sensibilidad.

Evocando la comprensión insatisfactoria del calendario indígena, un informante de Sahagún se expresó de la siguiente manera: “In aiama teyollipan in aiama teiollo quinamiqui, in aiama teiollo con-toca [...] in aiama teiolloitlan quiça, teiollo ipan yauh tlàtollì” (*Códice Florentino*, libro IV, cap. 32). ‘Lo que todavía no está en el corazón, lo que el corazón no sigue todavía, lo que no sale todavía del corazón, la palabra va al corazón’.

El pintor, *tlahcuilo*, que tiene a su cargo la preservación pictórica de la cognición indígena debe asimismo tocar las fibras sensibles del lector de sus pinturas. “In cualli tlahcuilo: mimati, ioteutl, tlaiolteuui-ni” (*Códice Florentino*, libro X, cap. 8). ‘El buen pintor: prudente, corazón divino, endiosa el corazón’.⁵

La abstracción

Como lo demuestra la etimología de la palabra que la refiere, la noción de “abstracción” remite al hecho de “traer fuera” algo que estaba “dentro”, cuando este algo: la idea, estaba entrañablemente vinculada con una cosa, un hecho, o una acción específicos. Es decir que entre más abstracto es el pensamiento más se *aleja* de las cosas tangibles y de los hechos manifiestos.

Todo parece indicar que el pensamiento indígena no favorecía mucho la “ab(s)-tracción” eidética, y la subsecuente elucubración conceptual como eje de su conocimiento. El hecho de que la *sen-sación* tuviera que estar presente, de alguna manera, en la configuración cognitiva que el indígena tenía de algo, hacía que la idea “hiciera cuerpo” con lo que intentaba representar. En este contexto, lo simbólico, o mejor dicho lo “simbo-lógico”, las afinidades visuales o sonoras, la “simbiosis” semiótica de la palabra, la imagen, la retórica, el ritmo, el gesto, la música y los sonidos, permitían al saber cristalizarse sobre la palabra de los hombres.

⁵ Traducción de Miguel León Portilla, cf. *Filosofía náhuatl*

Tlalnamiqui: recuerdo luego pienso

Si bien evolucionó a lo largo de la historia, adaptándose a los determinismos de cada época, la cognición indígena no tuvo el carácter especulativo que tiene la cognición occidental. Por muy sabios que fueran el *tlamatini* náhuatl y el *Ah wojel* maya, nunca pusieron en tela de juicio lo que “habían dicho los abuelos”, ni siquiera lo comentaban como lo hicieran los escolásticos medievales europeos con los textos de Aristóteles.

Siendo el pasado la matriz del presente y del futuro, los textos que se gestaron un día para responder a una demanda cognitiva específica, tienen un carácter casi sagrado que los protege de las embestidas inquisitorias que podrían surgir de una situación existencial determinada. “Lo que dijeron los abuelos” es un *dixit Magister* inapelable, sometido a la erosión cultural del tiempo mas no a la especulación de los hombres. En este contexto “pensar” será ante todo traer a la memoria lo que dejaron dicho los abuelos, es decir *recordar*.

El verbo náhuatl *tlalnamiqui* ‘pensar’, así como el sustantivo que le corresponde *tlalnamiquiliztli* ‘pensamiento’, expresan claramente el estrecho vínculo eidético que existe entre el hecho de pensar y el recuerdo. En efecto, *tlalnamiqui* es, literalmente, ‘recordar algo’ (*tla-ilnamiqui*).

Ilnamiqui parece constituir una variante de *elnamiqui*, expresión que se compone del sustantivo *elli*, ‘hígado’, y del verbo (*tla-*)*namiqui*, ‘encontrar’. Recordar sería entonces literalmente “encontrar (su) ‘hígado’, o (su) ‘pecho’”, ya que *elli* refiere también más generalmente el pecho. Esta expresión podría parecer algo insólita para la cultura occidental en que el recuerdo está vinculado etimológicamente con el corazón,⁶ sin embargo, no debemos olvidar que el hígado, al constituir el sitio orgánico de muchas manifestaciones afectivas, está entrañablemente implicado en los procesos cognitivo-sensibles.

Aun cuando el vocablo *elli* evoca también el pecho e incluye por tanto al corazón en el acto de recordar, en la expresión *elnamiqui*,

⁶ La etimología latina de “recuerdo” establece una filiación inconfundible con el corazón (*cor, cordis*).

el carácter más “visceral” del hígado podría sugerir una fenomenología específica del recuerdo en el mundo mesoamericano.

Más allá de la enseñanza, de la *tinta roja y negra (tilli, tlapalli)*, que dejaron los abuelos y que permite “pensar” en el sentido indígena del concepto, el hecho de recordar atañe a la dimensión pretérita de la existencia, la cual funge en el mundo indígena precortesiano, como una verdadera matriz del presente y del futuro, y por tanto, muy probablemente, como el crisol donde se fragua la verdad.

Cabe señalar aquí que, en el pensamiento náhuatl precolombino, el pasado es una dimensión espacio-tiemporal isomorfa a la muerte, siendo la muerte a su vez el fecundo vientre materno de donde brota y a donde regresa inexorablemente todo cuanto sale a la existencia.

La primera manifestación del pensamiento, según el mito conocido como la “Huida de Quetzalcóatl a Tlillan, Tlapallan” (*Códice Florentino*, libro III, capítulo 4) es de hecho el *recuerdo* de que el ser tiene que morir, que la existencia tiene como contraparte la muerte.

Este mismo mito establece también, como lo hemos visto, el carácter especular (mas no especulativo) del recuerdo, ya que la primera manifestación de la cognición humana: la finitud inexorable de la existencia encarnada por Quetzalcóatl-Ehecatl, se refleja en el espejo de obsidiana en el cual se mira. *Ximiximati*, ‘conócete a ti mismo’, le dice el espejo, alias Tezcatlipoca, es decir piensa, o recuerda, que eres mortal (Johansson, 2002: 5-36). Pese a sus resonancias “délficas” es probable que el texto no haya sido interpolado y que esta expresión sea genuinamente indígena.

El pasado tiene un valor especular ya que todo cuanto ocurre tiene que reflejarse en *lo que ha sido* para cobrar un sentido. Este hecho se pone de manifiesto cuando Moctecuhzoma Xocoyotzin, en vez de encarar el futuro inminente de la llegada de los españoles, trata de “recordar” la presencia de este acontecimiento en los libros antiguos, es decir, en el pasado, así como Quetzalcóatl-Ehecatl recordó que el destino del ser vivo es morir (antes de renacer). Moctecuhzoma, para conocer su futuro lo tenía que leer en el pasado, tenía que recordar. La etimología de *ilnamiqui*, ‘recordar’, tiende a confirmar lo antes dicho.

Nemilia, 'pensar': proceder al acto de existir

El carácter polisintético de la lengua náhuatl que congrega los distintos lexemas y morfemas en verdaderos “racimos verbales” permite observar la construcción del sentido desde sus etapas primitivas, antes del discurso, en la gramática misma de dicha lengua.

Todo parece indicar, por ejemplo, que una de las palabras que expresa el acto de pensar: *nemilía*, se compone del radical *nemi* provisto del morfema aplicativo *-lía*. Ahora bien *nemi* es ‘existir’, por lo que el compuesto verbal que refiere el hecho de *pensar* significaría originalmente ‘proceder al acto de existir’.

Cabe recordar aquí que la lengua náhuatl establece una clara distinción entre el verbo *yoli*, ‘vivir’⁷ que tiene un carácter esencial y *nemi* que corresponde más precisamente al andar humano en la dimensión existencial. De hecho, *nehnemi*, es decir, *nemi*, con duplicación de su radical, significa ‘andar’.

Yoli remite a la vida en el sentido más amplio del término, el cual incluye la existencia y la muerte. La existencia: *nemiliztli* es tan sólo el andar (*nehnemi*) del ser humano desde su nacimiento hasta la muerte: la parte diurna de su ciclo, siendo la otra su muerte, es decir, el recorrido que realiza el difunto en el inframundo desde su muerte hasta su despertar en otra existencia (Johansson, 1998: 66). Para expresarlo de manera metafórica podríamos decir que la existencia (*nemiliztli*) y la muerte (*miquiztli*) son respectivamente la sístole y la diástole del latido de la vida (*yoliztli*).

La relación estrecha entre el acto de pensar y el de existir evoca, curiosamente, el *postulado* cartesiano “pienso luego existo”, el cual constituye, según el filósofo francés del siglo XVII, una prueba ontológica de la existencia. El sentido implícito de la palabra náhuatl que vincula etimológicamente la existencia y el pensamiento, nada tiene que ver con la prueba lógica de la existencia del ser pensante que buscaba Descartes, ya que el pensamiento indígena no necesitaba “pruebas” de la tangibilidad ontológica de su ser. Sin embargo, expresa claramente que la existencia está estrechamente vinculada

⁷ No existe el modo infinitivo en la lengua náhuatl pero para mayor claridad traducimos los verbos en tercera persona por el infinitivo.

con el pensamiento. La luz de la inteligencia acompaña el andar existencial, exactamente como el sol brilla durante su recorrido del este al oeste antes de desaparecer en el inframundo.

Nenoylnonotza, ‘dialogar con el corazón’: la reflexión

Lo que se considera como la facultad cognitiva esencial del hombre fue probablemente la última en aparecer en el curso de la evolución. En efecto, la “secreción” orgánica de mitos, ritos y cantos como una respuesta a las primeras y muy difusas interrogantes del hombre ya dotado con la herramienta simbólica, cubrían perfectamente la demanda cognitiva de las colectividades humanas en estas etapas de la evolución. Vino después, posiblemente, una hipertrofia de las facultades intelectuales en relación con la sensibilidad, lo que provocó quizás un juego en los mecanismos cognitivo-adaptativos que representan el mito, el rito y el canto por lo que se formularon preguntas de índole “re-flexiva” a las que no respondían dichos géneros expresivos.

Este repliegue sobre sí mismo⁸ en torno a los problemas existenciales que se percibían entonces tiene un tenor cognitivo muy distinto del que proporcionaban mitos, ritos y cantos. Mientras que en los mitos una respuesta cognitivamente difusa responde a una pregunta todavía vaga, “crepuscular”, en la reflexión, tanto el cuestionamiento como la respuesta son relativamente *claros*.

Sin embargo, por muy lógico y racional que fuera el cuestionamiento reflexivo, el pensamiento indígena lo concebía como un diálogo entre el intelecto y la sensibilidad, entre la mente y el corazón. Reflexionar era dialogar con su corazón *neylnonotza*, es decir, en este contexto, fundir la argumentación intelectualmente configurada en el crisol de la sensibilidad.

Yuh quimati noyollo, ‘así lo sabe (siente) mi corazón’: la creencia

Tanto la competencia lingüística, como el uso discursivo de las palabras que aluden el raciocinio, indican que los antiguos nahuas

⁸ Etimológicamente “reflexión” implica una flexión o repliegue sobre sí mismo.

consideraban el corazón como un lugar privilegiado de la reflexión. Las expresiones ‘conversar con su corazón’ (*ne*)*yolnonotza*, ‘llegarle (respecto de algo) al corazón’ (*yolmaxiltia*) o más sencillamente ‘hacer uso del corazón’ (*yolloa*) sugieren que el corazón, más que la mente, fungía como un ‘procesador’ o un *espejo* de las ideas.

La noción de “creencia” no tiene, en náhuatl, la relatividad cognitiva que tiene para el pensamiento occidental. Como lo revela la expresión que refiere este concepto, *creer es saber*, sin que esto constituya una opinión personal sino una convicción colectiva.

Omeyolloa, ‘se parte en (o se hace) dos el corazón’: la duda

El profundo arraigo del conocimiento en la dimensión sensible del indígena excluye la duda como un método para alcanzar la verdad. La verdad es algo sutil, difuso, que atañe a la totalidad del ser y no sufre una fragmentación. En este contexto, la duda, piedra angular del pensamiento occidental, es percibida como una ruptura, una disyunción, un extravío, y en última instancia, una pérdida de la verdad.

La connotación de la palabra náhuatl que refiere este concepto *ome yolloa*, literalmente ‘hacerse dos el corazón’ o ‘(dividirse en) dos el corazón’, revela la diferencia que puede haber entre la convicción plena que nace de una intuición cognitivo-afectiva única sin otra opción que se le oponga, y la división con el desdoblamiento del corazón que genera la incertidumbre, el malestar, una ruptura entre el mundo y el conocimiento que el hombre tiene de él.

¿Canin mach nemi noyollo?, ‘¿dónde acaso anda mi corazón?’:
la especulación filosófica.

Así como lo vimos para la duda, la especulación no era considerada como una reflexión fecunda sino como la pérdida de un rumbo existencial. El diccionario Español-náhuatl de Molina aduce distintas palabras para esta noción: *nitlanemilia* ‘yo pienso’, *nitlatemoa* ‘yo busco’, *ninoyolnonotza*, ‘yo dialogo con mi corazón’, pero es probable que algunas de estas palabras fueran *inducidas* a partir de conceptos europeos en el momento de la recopilación de informaciones y textos

concernientes al pensamiento indígena. Existe una entrada correspondiente a la noción de filosofía que traduce etimológicamente el término en español: *tlatiliztlazotlaliztli* como 'amor a la sabiduría'.

La expresión que traduce mejor el sentir de los antiguos nahuas respecto a la especulación filosófica es la pregunta *¿Canin mach nemi noyollo?* '¿Dónde acaso anda mi corazón?' Esta frase revela de manera clara la pérdida de rumbo existencial que representa el hecho de pensar en términos especulativos. Los mecanismos cognitivos que son los mitos, los ritos, los cantos, los discursos de diversa índole y la red semiológica que los configura, permitían un perfecto equilibrio cognitivo entre el individuo (o la colectividad) y el mundo exterior por lo que un cuestionamiento especulativo se percibía como una alteración del orden de las cosas.

Semiología de un texto oral nahuatl

Una subdivisión macro genérica de la producción literaria náhuatl prehispánica surge naturalmente de los términos *tlahtolli* y *cuicatli*. En términos muy generales, podemos decir que en el *tlahtolli* (palabra-discurso), el semantismo de las palabras se impone a la motricidad del cuerpo, mientras que en el *cuicatli* (canto-danza), según los subgéneros que vamos a considerar, las palabras mantienen con los gestos, la música, la danza y otros recursos expresivos, una relación estrecha que determina su sentido.

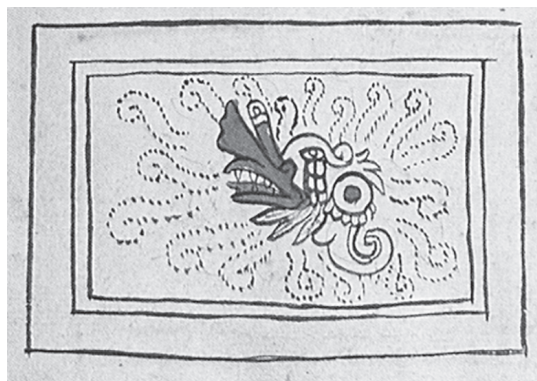


Figura 2. "El símbolo de la pictografía en la voluta del canto".
Códice Borbónico, lámina 4.

Cuicatl

El *cuicatl*, en términos generales, se define por la hipóstasis expresiva que representa la integración funcional de la música, la danza y la palabra. Dentro de este macrogénero distinguimos los cantos de dioses *Teocuicatl* en los que la palabra se subordina a la motricidad dancística, de los *xochicuicatl*, ‘cantos floridos’ (Fig. 2) en los que la expresión verbal tiende una red poética que se conjuga armónicamente con una gestualidad afin a lo que se canta.

Para ejemplificar el carácter plurisémico de un texto oral náhuatl, aduciremos la parte medular del canto llamado *Amimitl icuic*, ‘canto de la flecha de cacería’ (*Códice Matritense del Palacio Real de Madrid*, en *Primeros Memoriales*, fol. 277v). Este canto pertenece al género *teocuicatl*, ‘canto de dioses’ por lo que conviene recordar la tipología de su contexto enunciativo.

El macro “con-texto” festivo de la veintena Quecholli

Es en un macrocontexto cinegético y en el microcontexto ritual de la fiesta *Quecholli* (Fig. 3), cuyo nombre significa precisamente ‘flecha arrojadiza’ (Durán I, p. 281),⁹ que se ubica el canto *Amimitl icuic* que analizamos a continuación:



Figura 3. “Amimitl, “la flecha de cacería”. Códice Matritense, fol. 277v, en *Primeros Memoriales*.

⁹ El *quechol* es también un pájaro de hermosas plumas pero en este contexto cinegético el sentido “flecha” es más pertinente.

Amimitl puede ser un dios.

...este dios era muy temido y estimado, en el discurso de la celebración de su fiesta hacían cuatro días continuos dardos y flechas (Torquemada III, p. 403).

Constituye también una frase. En efecto, lo que se puede considerar como el nombre propio del dios es también el sintagma nominal: *aami mitl* el cual significa 'flecha de cacería'. En el contexto aquí evocado es probable que se "active" este último sentido frástico, lexicalizado y deificado en un nombre propio. La ortografía correcta tanto del nombre del dios como del sintagma es por tanto *Aamimitl*, con *a* larga, grafía que utilizaremos desde este momento.

El contexto ritual cinegético

La elaboración de flechas nuevas para la primera cacería del año se efectuaba en el marco de la fiesta Quecholli. Después de cinco días durante los cuales no se hacía nada, en términos rituales, y durante los cuales debía de prevalecer un silencio sepulcral (*cactimani*), procedían a ofrendar cañas previamente recolectadas, al pie del templo de Huitzilopochtli:

*Uncan neacamaco cecen tlamamalli in
conanaia tequjoaque, in
Tenuchtítlan, in Tlatilulco: in neacamacoia,
uncan in icxitlan vitzilopochtli.*

(Códice Florentino, libro II, capítulo. 33)

*Allá cañas eran ofrendadas, cada quien
cogía una carga, los guerreros tequihuaque de
Tenochtítlan, de Tlatelolco. Las ofrendaban
allí al pie (del templo) de Huitzilopochtli.*

Después, cada uno se llevaba su carga de cañas a su casa. Al día siguiente, segundo de la fiesta y séptimo del mes Quecholli, de

nuevo llevaban las cañas al patio del Templo Mayor para que fueran ritualmente enderezadas en el fuego (*tletlemelaoaloz*).

Esta secuencia tiene un aspecto práctico, evidentemente, pero también religioso: las cañas están siendo enderezadas por el dios Xiuhtlecuhtli o uno de sus avatares ígneos Ixcozauhqui, Huehue-teotl o Tota.

El tercer día, octavo del mes, el ritual de fabricación de las flechas proseguía con la subida de las cañas, ya enderezadas en el fuego, a lo alto de la pirámide. Todos los varones, desde el más valiente hasta los niños subían las cañas hasta la parte más elevada del templo:

Vel ixquich ce (m) molinj, in tequjoaque
in telpuchtli in tlapalivi: auh in oqujchpiltotonti,
qjtlelecavia in teucalli.

En verdad todos se movían; los guerreros *tequihuaque*,
los jóvenes, los hombres maduros y los niños pequeños,
cada quien las subía (las cañas) al templo.

No queda del todo claro si subían con cañas o sin ellas. En efecto, la forma applicativa empleada para el verbo *tleco*, ‘subir’: *quitletlecavia*, por el hecho de que el pronombre personal objeto *qui-*, no está en plural, podría significar simplemente que cada quien subía *al* templo, y no que ‘cada quien *las* subía al templo’.

Sin embargo, el texto señala un poco antes que “se cargaban” las cañas: *mootqui in acatl*, y por otra parte el referente *acatl* está en una singularidad partitiva que mantiene el pronombre personal objeto *qui-* en singular. Una forma gramaticalmente correcta de decir, ‘cada quien las subía al templo’ sería *qui(n)tletlecavilía*, pero en un contexto oral de expresión la exactitud morfológica no es siempre un criterio con valor semántico. Sea lo que fuere, lo que sí es manifiesto es el carácter netamente masculino y la verticalidad ascensional del ritual.

En este mismo contexto festivo tocaban los caracoles y se sangraban las orejas ungiéndose las sienes con la sangre obtenida. Este mismo día, se reunían en el patio del templo para la ceremo-

nia *tlacati in tlacochtli*, 'nace la flecha', también referida como *tlacati iaoaio*, 'nace su espina'. Los artesanos flecheros (o quizá los mismos cazadores) tenochcas y tlatelolcas se separaban en dos bandos claramente demarcados en esta fase de la fabricación de las flechas. El ayuno era riguroso, no podían tener relaciones sexuales durante el tiempo que duraba esta fase, nadie podía ingerir pulque y se tenían que sangrar continuamente.

Entonces se procedía a cortar las cañas (*tlateco in acatl*) a una misma medida (*oalqujza itamachiuhca*). Después, pasaban las cañas debidamente cortadas a los que fijaban las puntas (*tlatlaxichaquja*), las amarraban con ixtle (*ichtica qujtetecuja*) y les ponían un engrudo antes de unir la punta y la parte trasera de la flecha con resina.

Una vez terminada la elaboración de las flechas, hacían haces de veinte, amarrados por la parte mediana, que disponían en rangos (*onnetecpanalo, onnevipanalo*) al pie del templo de Huitzilopochtli. Dejaban las haces de flechas así reunidas y se iban a su casa.

Al cuarto día de la secuencia ritual, noveno del mes, se realizaba la ceremonia llamada *calpan nemitilo*, literalmente, 'en la casa les es dado vida'. Se divertían (*neaviltilo*) y ensayaban las flechas (*neieicoloia*) para ejercitar su destreza (*nemamachtiloia*). Para esto colocaban una penca de maguey que flechaban reiteradamente. El nombre de esta ceremonia revela el carácter profundamente religioso de lo que podría parecer una simple diversión o entretenimiento. La flecha *coabraba vida* en este contexto ritual y es probable que la exhibición de los cazadores estuviera integrada a una danza ritual en la que se elevaban cantos sagrados. El hecho de que la ceremonia se realizara en el templo doméstico que es el hogar de cada cazador, lugar matricial por excelencia en el centro del cual está el fuego, confiere al acto un valor de gestación anímica. La flecha no era más que una caña y una punta de obsidiana hasta que estuviera dotada de un *tonalli*, un 'alma'.

El quinto día, décimo del mes, era dedicada a los muertos (*mjxcaviaia in mjmcque*). Colocaban en los lugares donde estaban enterrados, cuatro pequeñas flechas de un palmo (*çeçemjztitl*) con puntas de palo y un poco de resina, las cuales amarraban con cuatro pequeñas teas, junto con una pluma. Disponían también allí dos tamales dulces. Permanecía esa ofrenda todo el día y, a la puesta del sol,

quemaban la ofrenda para el difunto y enterraban los restos carbonizados y las cenizas (*jtecollo yoan inexo*) allí mismo.

Reunían asimismo las insignias, los escudos, taparrabos y tilmas de los que habían muerto en la guerra y los amarraban con cañas de maíz seco. Había un listón rojo con una pluma. En el extremo colgaban un colibrí muerto, cuatrocientas¹⁰ plumas de garza, muchas cuerdas. Todo se quemaba en la Jícara del águila (*quauhxiccalco*).

No podemos analizar de manera exhaustiva el ritual en el contexto de este artículo, pero señalemos el maíz seco y el colibrí muerto que corresponden al periodo de sequía después considerado en este artículo.

Al sexto día, undécimo del mes, realizaban la ceremonia *zacapan quixoa*, ‘se sale al zacate’. Se esparcía zacate, agujas de pino secas, y muy temprano, sobre el zacate se instalaban ancianas frente a un petate.

A ellas llegaban mujeres con niños quienes depositaban cinco tamales dulces cada una en el petate y daban sus hijos a las ancianas para que les hicieran bailar en sus brazos. Al finalizar esta ceremonia, las mujeres regresaban a sus respectivas casas y después salían los cazadores al monte Zacatepec, donde se iba a celebrar la primera cacería.

Niman iec viloa in amjoaz vmpa
tlamattivi in zacatepec, vumpa in jxillan
tonan.

Luego ya se van a cazar, se
dirigen al Zacatepec, allá en el flanco
de nuestra madre.
(*Códice Florentino*, libro II, cap. 33)

El micro-contexto oral de expresión

Al transcribir el texto oral del *Aamimitl icuic*, Sahagún nos da la letra pero no el espíritu, ya que el verbo no es más que uno de los múltiples componentes expresivos; además que cada canto se

¹⁰ *Centzonaztatil* literalmente 400 (plumas de) garza podrían simplemente expresar el gran número de plumas sin que llegaran a cuatrocientas.

inscribe en un micro-contexto de escenificación dramático-ritual que desconocemos generalmente, en un macro-contexto mítico-religioso determinado a su vez por un *ethos* que conocemos mal. Consideraremos brevemente aquí algunos de estos componentes.

El lugar

El lugar donde se realizaba el ritual al que se integraba un cantar del tipo *teocuicatl* tenía una función *matricial* en la producción de sentido sensible, no solamente por razones circunstanciales sino también por el espacio formal que determinaba y que influía sin duda sobre la recepción funcional del texto. En el caso del *Aamimitl icuic* aquí considerado, el templo de Huitzilopochtli (o de Mixcoatl), el patio referido en este contexto como *tlacochcalli*, el camino que conducía al Zacatepetl cubierto de heno, el fuego del hogar, etc., son factores especiales que contribuían a forjar un sensible "sentido".

El momento

El momento estaba estrechamente relacionado con el lugar en la cosmovisión indígena precolombina ya que el primero definía el segundo (y viceversa). Las fechas específicas dentro de los calendarios y, en el contexto aquí aludido, el periodo de sequía correspondiente a la temporada de cacería, envolvían el acto elocutorio en un espacio-tiempo estacional simbólicamente vinculado con la muerte de la naturaleza.

La música

El semantismo de la música era una parte importante en la expresividad de un *teocuicatl*, no sólo por el simbolismo de los instrumentos que la producían, sino también por el colorido, la intensidad y los matices sonoros que entrañaba. La voz era parte de esta musicalidad: el timbre, el registro, la tesitura, manifiestas en las interjecciones paroxísticas que acompañaban el texto, eran productores de sentido antes de que la lengua esculpiera su forma léxica, sintáctica y morfológica en el sonido.

La danza

El gesto y su sublimación dancística eran probablemente el elemento expresivo esencial de un *teocuicatl*. Permitía, a lo que representaba una relativa abstracción cultural, descender en las profundidades de un cuerpo en movimiento para ser debidamente *sentido*. Recordemos aquí que en náhuatl “saber es sentir” (*tlamati*) y que una aprehensión cognitiva plena de algo no podía prescindir de la “sensación”.

El ritmo

Vinculado con la música, la danza, la lengua y el espacio-tiempo, el ritmo tenía un valor toral en un contexto oral de enunciación. Evoquemos tan sólo aquí la *repetición* de palabras y frases que permitía a la idea permear la dimensión somática del ser y adquirir un carácter preformativo, generalmente de índole mágico-simpatética.

Las pinturas y los atavíos

Tanto las pinturas corporales como los atavíos que ostentaban los participantes en el contexto expresivo de un *teocuicatl*, contribuían a forjar el sentido. Su carácter visual inmanente al acto elocutorio oral, provocaría lagunas de sentido en el momento de *leer* el texto transcrito.

Fusión sinestésica de sonidos, de colores, de ritmos, de música, de fragancias, de gestos y de palabras, los cantos sagrados precolombinos permitían al indígena no solo comunicar, sino comulgar con lo divino en la fragua festiva de un ritual. Esta “ebriedad” polifónica en la que el verbo tenía que someterse al oleaje músico-dancístico, donde se alteraba significativamente el orden gramatical y aun morféxico de las palabras en aras de los movimientos sonoros del alma, permitía una aprehensión cognitiva sensible, casi “física”, del mundo y propiciaba una acción sobre él.

Análisis del canto

Como ya lo expresamos, el canto no es más que la parte verbal de una trama expresiva mucho más compleja que entrelazaba hilos dancísticos, gestuales, vocales, cromáticos, los cuales se entrelazaban para formar nexos de sentido en torno a los cuales se tejía el gran texto (valga la redundancia)¹¹ expresivo náhuatl. Por lo tanto, al traducir este canto no trataremos de zurcir los sintagmas verbales entre ellos en una continuidad semántica lineal, sino que buscaremos entre las frases, las palabras, y a veces entre las sílabas y los fonemas que las componen, elementos suprasegmentales que podrían ordenar la parataxis verbal e integrarla en una sintaxis plurisemiótica con carácter sinestésico.

El canto

Aamimitl icuic
 Cotihuana cotihuana cali totochmanca huiya yya
 timanico ohquixoa
 nimanico tlacochcalico ohuaya yya yya
 ma tonihca ya ma tonihcatico ohua yya ya
 Zana zana ayo huehca nihua
 Zana zana yo huehca i nihuiya yya yya yehuayya
 Zana zana yo huehca nihuiya

Ye necuilihua ya nihua ya nihua ya nihua ya a icanauh
 nihua ya nihua ya nihua ya a icanauh

Tla ixtotoca ye canauhtzin in
 tla ixtotoca ye canauhtzin in ayo aya yoaya
 ye canauhtzin in.

Ahueya Itzipan a nomahuili ya
 Ahueya Itzipan a nomahuili ya
 Ahueya Itzipan a nomahuili ya

¹¹ Recordemos aquí la relación etimológica entre tejido y texto.

Canto de Aamimitl

Cotihuana cotihuana, vientre de la tierra	huiya yya
tú viniste (a estar aquí)... salen al camino	
yo vine (a estar aquí) en el patio del templo	ohuaya yya yya
Párate ya, ven a pararte	ohua yya ya
Sólo, sólo, <i>ayo</i> , lejos voy	
Sólo, sólo, <i>ayo</i> , lejos voy	yya yya yehuayya
Ye va <i>chueco</i> Aya me elevo ya me elevo <i>ya me elevo ya a</i>	
su pato	
me elevo <i>ya me elevo ya me elevo ya a</i>	
su pato	
Llégame a este pato	
Llégame a este pato	ayo aya yoaya
a este pato	
Ahueya sobre la obsidiana me doy gusto	ya
Ahueya sobre la obsidiana me doy gusto	ya
Ahueya sobre la obsidiana me doy gusto	ya

El cantar de *Aamimitl*, en su versión alfabética, se lee generalmente de manera continua asumiendo que las frases y las oraciones se yuxtaponen o subordinan linealmente sobre un eje sintagmático de consecución y de consecuencia. Sin embargo, como lo hemos señalado anteriormente, es probable que, además del eje sintagmático de consecuencia verbal sobre la cual “avanza” el canto, una relación contextual con gestos, compases dancísticos, una acción ritual o cualquier elemento circunstancial haya contribuido a construir el sentido. Analizaremos aquí únicamente la parte medular del *Canto de Aamimitl* en función de estos determinismos contextuales de enunciación. Remitimos a otro trabajo nuestro para su estudio completo (Johansson, 2007: 213-242).

Cuarto contexto

Zana zana ayo huehca nihua
Sólo, sólo, ayo, leejos vooy

Zana zana yo huehca i nihuiya	Yya yya yevayya
Sólo, sólo yo leejos vooy	Yya yya yevayya

Zana Zana yo huehca nihuiya
Sólo, sólo yo leejos vooy

Si bien la traducción de *zan* o *zana* es ‘sólo’, esta palabra se usa más bien de manera fática. Tiene un valor rítmico-fonético más que semántico y permite al orador equilibrar prosódicamente sus frases.

Ayo es una interjección con valor fonético; *huehca* no sólo vale por su sentido “lejos”, sino también por sus matices fonéticos. De hecho la oclusiva glotal *h* (saltillo) permite un efecto sonoro significativo.

En cuanto a *nihuiya*, se compone del sintagma verbal *nihui*, ‘yo voy’, al que se yuxtapone el fonema *a*, o más bien la sílaba *ya*, con valor fonético.

Más que por su registro semántico este “verso” debe considerarse en términos de mimesis sonora. El silbido de la *z* de *zana* simula el ruido de la flecha que hiende el aire, mientras que del otro lado del paroxismo interjectivo *ayo*, el saltillo glotal de *huehca* y el chasquido de *-huiya* (*huiiyya*) expresan la fuerza y velocidad de la flecha.

Recordemos que en un mundo donde prevalece un sistema analógico de cognición como lo es el mundo náhuatl, la *imitación* tiene un valor mágico-simpatético de contagio. En vez de invocar al dios para que le dé velocidad y estabilidad a su flecha, el cazador produce el sonido de una flecha rápida y estable y le infunde miméticamente estas cualidades. A la trascendencia peticionaria de la oración, el indígena, en ciertos contextos, prefiere la inmanencia sinecdóquica de la magia. En este caso, un ruido determinado siendo parte constitutiva del ser de una “buena” flecha, al producir dicho sonido, se induce, en el sentido que da la física a esta palabra, y por arte de magia, la causa del efecto: la *buena flecha*.

Este verso se repite tres veces y concluye con paroxismos vocales en la transcripción que dan los informantes de Sahagún. Sin embargo, es posible que en el contexto ritual en el que se elevaba el canto, se repitiera más veces ya que la reiteración es también un inductor mágico de realidad.

Esta parte del canto y las que siguen se cantaban quizás cuando ya la flecha estaba manufacturada y los cazadores las probaban durante una ceremonia llamada *calpan nemitilo*. El nombre de esta ceremonia del cuarto día de la fiesta de *Quecholli*, *calpan nemitilo*, ‘en la casa (o el templo) se le da vida’, confirma lo que expresa el canto *Aamimitl icuic*: se trata de infundirle vida a la flecha, de darle “un alma”, pues en el mundo náhuatl, una flecha no es más que un pedazo de madera provisto de un casquillo hasta que un rito le dé vida.

Quinto contexto

Ye necuilihua ya nihua ya nihua ya a icanauh
nihua ya nihua ya nihua ya a icanauh

Ye va chueco ya me elevo ya me elevo ya me elevo ya su a su pato
me elevo ya me elevo ya me elevo a su pato.

Antes de traducir esta secuencia conviene cuestionar tanto los grafemas utilizados en la transcripción de la versión oral como el recorte silábico que define las palabras.

Ye necuilihua ya, ‘*ye* es enviada chueca (de través) *ya*’. La expresión se compone de *necuil* posible radical de *necuiloa*, ‘torcer’ e *ihua*, ‘enviar’. Los dos verbos, siendo transitivos, es curioso que no figure el pronombre personal objeto *-qui* o *-quim*. La erosión de los morfemas gramaticales debido al tiempo y a las circunstancias músico-dancísticas de enunciación podrían justificar esta ausencia.

De ser ésta la traducción, esta primera parte del verso manifestaría el hecho de que los cazadores no tienen mucha puntería y expresaría la burla.

En ciertos contextos fonológicos, otra posibilidad sería que la grafía *necuilihua* remitiera al sonido *ni(c)cuilihua* cuyos componentes serían (*tla*) *cuilia*, ‘apoderarse de algo’, e *ihua*, ‘enviar’. La traducción sería entonces ‘yo la tomo y la envío’.

La versión gráfica aducida podría también corresponder a *nichuel-ihua*, ‘yo la (lo) mando bien’, ya que los fonemas *li/* y *le/* son prácticamente homófonos y se confunden frecuentemente en las

transcripciones de los textos orales. Siguiendo el mismo razonamiento *nic-huel-ehua*, 'yo las elevo bien' sería plausible. Sea lo que fuere, el campo semántico es prácticamente el mismo y corresponde probablemente a un arquero que está disparando una flecha.

En cuanto a *nihuaya*, es muy probable que tengamos que separar la sílaba final *ya* del resto de la palabra y considerarla como un elemento vocálico con carácter interjetivo y no, como lo hace el padre Garibay, como el morfema del copretérito (Garibay, 1958: p.114). Además *ihua*, 'mandar' siendo un verbo siempre transitivo, si el sentido fuera 'yo mando', la forma verbal sería *niquihua* y no *nihua*. Se trata quizás una vez más de una transcripción errónea del fonema *e* de *nehua*, 'yo me elevo' o 'emprendo el vuelo'.

Después de una última interjección *a*, el sintagma nominal posesivo, 'su pato', desprovisto de un verbo, muestra la parataxis típica de una instancia dramática de elocución. Por otra parte el posesivo *i*, 'su', es eminentemente deíctico e indica que el dueño del pato, probablemente el viejo que representaba al dios Mixcoatl, estaba presente en el escenario del ritual.

En cuanto al género de pato referido en el canto: *canauhtli*, sabemos que éstos venían del oeste y que tenían plumas negras y el pecho blanco, lo cual debe haber tenido un significado religioso para los nahuas.

En términos expresivos, esta réplica cuya segunda parte se reitera, podría expresar la intervención de un cazador: "es enviada chueco" (la flecha) y una encarnación teatro-ritual de la flecha en otro cazador que cantaría "me elevo *ya*, me elevo *ya*, me elevo *ya*", en crescendo, mientras un tercero expresaría la meta de la flecha: *a icanauh*, '¡a, su pato!', apuntando al viejo sacerdote, encarnación de *Mixcoatl*.

Una vez más el ritmo, la elevación progresiva del tono, y otros aspectos prosódicos constituyen una *mimesis* ritmo-sonora que buscaba en este caso a infundirle puntería a la flecha y anticipar mágicamente el éxito de la cacería.

Sexto contexto

tla ixtotoca ye canauhtzin in
tla ixtotoca ye canauhtzin in
ye canauhtzin in.

Sigue a este pato
 Sigue a este pato
 a este pato

Ixtoca y su forma intensiva *ixtotoca* expresan a la vez el hecho de buscar y el anhelo por obtener algo. Traducimos este sintagma verbal por ‘Llégale a este pato’, que tiene además connotaciones sexuales presentes en el original náhuatl. La postposición del determinante *in* nos parece corresponder a una forma demostrativa.

No traducimos la forma honorífica-afectiva *-tzin*, de *canauhtzin*, ya que la palabra castellana correspondiente ‘patito’, es diminutiva, en el peor sentido de la expresión.

Con esta serie, el patrón rítmico cambia drásticamente. A la fuerza, la petulancia y el dinamismo de la flecha e sucede la paciente búsqueda del pato por la flecha. El plan semántico no plantea ningún problema aquí. A nivel rítmico, los cinco pies de *tla ixtotoca* y de *canauhtzin in*, equilibrados en torno a la bisagra interjectiva *ye*, manifiestan verbalmente la percusión del tambor a dos tonos: el *teponaztli*. Dicha percusión obsesiva contrasta con la explosión sonora de los otros versos.

La repetición letánica de *ye canauhtzin in*¹² busca además evocar y materializar prácticamente el ave a través del canto.

En el texto aquí analizado es preciso abrir las mallas de la red verbal para dar cabida semiótica a elementos expresivos que el aparato gráfico español de recopilación no pudo retener, pero que existieron manifiestamente. Sólo considerando los contextos de enunciación así como los factores rítmicos, sonoros, dramáticos y otros parámetros expresivos, se puede llegar a una aprehensión correcta del texto.

¹² Los españoles no solían transcribir las palabras o frases cuando éstas se repetían mucho, despojando asimismo el texto de uno de sus elementos expresivos esenciales.

Semiología y erotismo en textos nahuas del siglo XVI

En el mundo náhuatl prehispánico, la sexualidad culturalmente encauzada tenía un carácter *vital*. Contenida por diques socio-éticos que las leyes y la moral vigentes establecían para la vida cotidiana, era ritualmente canalizada para lograr efectos mágico-religiosos o se sucedía espontáneamente en espacios y momentos de recreo y esparcimiento socialmente definidos. Múltiples son las fuentes que revelan un erotismo sutil o exacerbado de los antiguos nahuas. Las crónicas de autores nativos, mestizos y españoles, los textos indígenas recopilados, así como la iconografía de los códices, ponen de manifiesto dicho erotismo en diferentes contextos.

La sublimación cultural de una función biológica genéticamente heredada en erotismo, manifiesta la *humanidad* del ser que la realiza. Entre las múltiples manifestaciones expresivas del erotismo destaca el canto *cuícatl*; tal y como lo concebían los antiguos nahuas, es decir, una síntesis o fusión expresiva de palabras, gestos, efectos vocales, colores y aromas en el crisol de una instancia músico-dancística de canto. Por la motricidad del cuerpo que implica, así como por los diversos matices sensuales y espirituales que permiten el sonido y la palabra, el canto *cuícatl* fue probablemente un medio óptimo de expresión del erotismo indígena. Esta tendencia libidinal se manifestó de manera distinta según modalidades específicas de realización por lo que trataremos de definir rasgos genéricos dentro del canto erótico que corresponden a distintas tendencias expresivas.

Erotismo y cuícatl

En los cantos eróticos, la motricidad lúbrica de los gestos, la voluptuosidad lasciva de la danza, la sensualidad de la voz, el sonido deleitoso de los instrumentos, así como la ambigüedad libidinosa o la refinada lujuria de las palabras, suscitaban placeres con matices distintos según el género (Fig.4). Analizaremos aquí algunas expresiones contenidas en el manuscrito conocido como *Cantares mexicanos* (1994).



Figura 4. "Danza y canto traviesos en la fiesta Ochpaniztli". Códice Borbónico, lámina 30.

Los recursos expresivos del erotismo náhuatl: el sentido encubierto

Las características de la sintaxis náhuatl van a propiciar similitudes semánticas, afinidades sonoras y, en última instancia, dobles sentidos a veces "traviesos".

La alusión directa

El sentido podía establecerse sin mediación trópica:

- ¿Tictzitzinequi in nochichihualtzin? (CM, 1994, fol. 72r)
- ¿Quieres agarrar mis pechos?
- Níhtic nimitzonáquiz (CM, 1994, fol. 72r)
- Dentro de mi te meteré
- ¿Cuix nel ah oc ticuahcuhuitiuh? (CM, 1994, fol. 72r)
- ¿No vas a tener erección?
- Ximocuetomacan, ximomaxahuican antlatelolca (CM, 1994, fol. 73r)
- Desenreden las faldas, abran las piernas, vosotras tlattelolcas.

Frecuentemente una metáfora "transparente" creaba una ligera ambigüedad y provocaba la risa de los asistentes:

nictocuilehuilía zan niquiquixhuia (CM, 1994, fol. 72r)

Yo le paro a nuestro gusanito, lo hago crecer.

noconahauilti iolotzin (CM, 1994, fol. 72r)

Regocijo a su olotito.

Disimulación de un vocablo en su contexto frástico

Las palabras que denotan o connotan claramente el sexo son generalmente "encubiertas" en contextos sonoros y semánticos en los que se pierden.

El miembro viril, *tepolli*, por ejemplo, se encuentra disimulado o disfrazado en un contexto frástico complejo que no deja ver claramente la palabra que lo refiere:

In cuamimilpol, in cuauhuitzoctépol, ixcocotzohualcacatzactépol, tentzonpáchpol (CM, 1994, fol. 16r), "Cabezota redonda, palo caído, verga sucia y mugrosa de cara triste, barbudote...".

El vocablo *tepolli*, en su forma abreviada *tépol*, se encuentra disimulado en un contexto frástico en el que el sufijo peyorativo *-pol* abunda. Este denso contexto fonético y semántico oculta la sílaba *te-* de *tepol* y mantiene, en náhuatl, una ambigüedad tan enigmática como lúdica.

Eufemismos

Otra manera de velar intencionalmente el sentido sexual verbalmente expresado es recurrir al *eufemismo*, es decir, a la utilización de una palabra relativamente neutra o leve para expresar una realidad "cruda". El sexo de la mujer es frecuentemente referido como *toyeyan*, 'el lugar de nuestro ser'.

La comparación

Las comparaciones poéticas o chuscas entre partes erógenas y distintos objetos y animales son frecuentes. En este caso la palabra *yuhqui*, 'como', expresa el carácter comparativo de lo que se

dice. La comparación del sexo femenino con una flor perfumada (*yuhqui ahuiaca xóchitl*) o una bola de algodón sin hilar (*chahuáyotl*, es típica).

La metáfora

El sexo masculino, *tepolli* es referido metafóricamente como *tótotl*, ‘pájaro’; *xolo(tl)*, ‘jovencito’; *tlamacazqui* sacerdote, literalmente, ‘el que da’ (el surtidor); *cuatlaxcon*, ‘cabeza altanera’, *mápil*, ‘dedo’; *tenchalli*, ‘mentón’, etcétera.

La palabra que refiere al sexo femenino: *tepilli*, significa también ‘noble’, ‘de alcurnia’, lo que permite múltiples ambigüedades. Entre otras metáforas que aluden al sexo femenino figuran:

nénetl, ‘muñeca’; *cocoxqui*, ‘enferma’; *cihuapilli*, ‘princesa’; *tlatilli*, ‘montón’; *xaxantli*, ‘adobe’; *nextámal* literalmente, ‘harina de tamales’; *chalchihuitl*, ‘jade’; *izquixóchitl*, ‘flor de maíz tostado’; *tlachinolxóchitl*, ‘flor de guerra’; *totzahuayan*, ‘el lugar donde hilamos’, etcétera.

El sexo femenino es también referido metafóricamente como un receptáculo.

Xoconquetza in nonexcon, cenca niman xocontoquío (CM, 1994, fol. 72r)
Páralo en mi olla (de ceniza), luego atízalo mucho.

El sexo femenino es un horno donde hay fuego que hay que atizar. El miembro viril será, en este caso, el tizón.

La dilogía alburera

Mamazohua moteuczomápil (CM, 1994, fol. 15v)
extiende los brazos el pequeño Motecuzoma

Alude metafóricamente a la erección del pene mediante una dilogía traviesa que podría traducirse como ‘se estira (extiende) tu dedo señorial’.

Arquitectura discursiva de un texto

La semiótica de los textos mitológicos nahuas, además de los mecanismos actanciales que operan en niveles simbólicos profundos, produce un sentido sensible mediante una gran variedad de figuras discursivas. La parte medular del célebre mito correspondiente al nacimiento portentoso del dios Huitzilopochtli constituye un ejemplo de ello. Mediante una verdadera arquitectura discursiva, el texto "con-figura" los distintos niveles del Templo Mayor de México-Tenochtitlan y las etapas de la gestación del dios tutelar de los mexicas.

El nacimiento de Huitzilopochtli en el monte Coatepetl.

La construcción "semio-lógica" del Templo Mayor

Coatlícue estaba haciendo penitencia en la cima del monte Coatepetl cuando cayó del cielo un ovillo de plumas. Ella recogió dicho ovillo, lo puso bajo su huipil. Algún tiempo después constató que estaba preñada. Sus hijos Coyolxauhqui, la luna y los Centzonhuitznahuas, cuatrocientos surianos, decidieron matar a su madre para vengar su afrenta. Emprenden la subida del monte. Huitzilopochtli, en el vientre de su madre, advertido, sigue el curso de la ascensión gracias a un personaje *Cuahuitl ihcac*, 'árbol o palo erguido' quien responde a las preguntas del dios. El texto referido es el siguiente:

niman quito in Huitzilopochtli, huel xontlachie ¿can ie huitze?

niman ie ic conilhui in Cuahuitl icac: *ca ie tzompantitlan*,

ie no ceppa quioalilhui in Huitzilopochtli, ¿can ie huitze?

niman conilhui ca ie *coaxalpan* huitze,

ie no ceppa quioalilhui in Huitzilopochtli in Cuahuitl icac: tla xont-

lachie ¿can ie huitze? niman ic conilhui ca ie *apetlac*,

ie no ceppa quioalilhui, ¿can ie huitze?

niman conilhui in Cuahuitl icac: *ca ie tlatlacapan* iatihuitze.

Auh in Huitzilopochtli: ie no ceppa quioalilhui, in Cuahuitl icac, quil-

hui tla xontlachia ¿can ie huitze?

niman ic conilhui in Cuahuitl icac, *ca iequene oalpanhuetzi*, iequene

oalaci teiacantihuitz in Coyolxauhqui.

Auh in Huitzilopochtli: niman ic oallacat.

Luego le dijo Huitzilopochtli: ve bien donde vienen.
 Luego ya le dice Cuahuitl icac: ya están en tzompantitlan [en el lugar de las calaveras].
 Luego otra vez le dice Huitzilopochtli: ¿dónde vienen?
 Luego le dijo (Cuahuitl icac): ya están en Coaxalpan [en la arena de la serpiente].
 Otra vez le dijo Huitzilopochtli a Cuahuitl icac: Ve donde vienen.
 Luego le dijo: están ya en Apetlac [en el petate de agua].
 Otra vez le dijo: ¿dónde vienen?
 Luego le dijo Cuahuitl icac: ya vienen en Tlatlacapan [en la vertiente].
 Y Huitzilopochtli otra vez le dijo a Cuahuitl icac: Ve donde vienen.
 Luego le dijo Cuahuitl icac: ya están aquí, ya llegaron, los viene guiando Coyolxauhqui.
 Y Huitzilopochtli luego nació.

(*Códice Florentino*, libro III, fol. 2v-3r).

La arquitectura semiológica frástica del texto sería la siguiente:

Niman quito in Huitzilopochtli, huel xontlachie ¿can ie huitze?
 niman ie ic conilhuia in Cuahuitl icac:

Luego le dijo Huitzilopochtli: ve bien dónde vienen.
 Luego ya le dice Cuahuitl icac:

Ca ie Tzompantitlan
 ya están en Tzompantitlan _____

le no ceppa quioalilhuia in Huitzilopochtli, ¿can ie huitze?
 niman conilhui

Luego otra vez le dice Huitzilopochtli: ve dónde vienen.
 Luego le dijo:

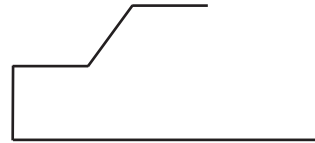
ca ie Coaxalpan huitze,
 ya están en Coaxalpan

Le no ceppa quioalilhui in Huitzilopochtli in Cuahuitl icac: tla xontlachie ¿can ie huitze?
niman ic conilhui:

Otra vez le dijo Huitzilopochtli a Cuahuitl icac: ve dónde vienen.

Luego le dijo:

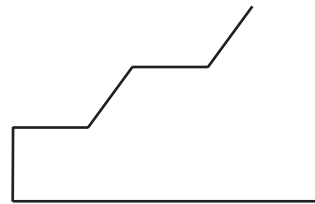
ca ie Apetlac
ya están en Apetlac



Le no ceppa quioalilhui, ¿can ie huitze?
niman conilhui in Cuahuitl icac:

Otra vez le dijo: ¿dónde vienen?
Luego le dijo Cuahuitl icac:

ca ie Tlatlacapan iatihuitze
ya vienen en Tlatlacapan



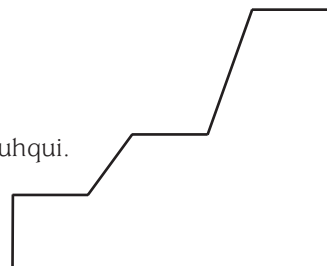
Auh in Huitzilopochtli: ie no ceppa quioalilhui, in Cuahuitl icac, quilhui tla xontlachia ¿can ie huitze?
niman ic conilhui in Cuahuitl icac,

Y Huitzilopochtli otra vez le dijo a Cuahuitl icac le dijo: Ve dónde vienen.

Luego le dijo Cuahuitl icac:

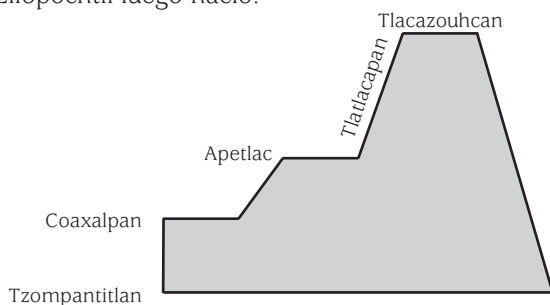
ca iequene oalpanhuetzi,
iequene oalaci teiacantihuitz in Coyolxauhqui.

ya están aquí, ya llegaron,
los viene guiando Coyolxauhqui.



Auh in Huitzilopochtli: niman ic oallacat.

Y Huitzilopochtli luego nació.



Tzompantitlan, Coaxalpan, Apetlac y Tlatlacapan son niveles del Templo Mayor que están referidos en el *Códice Florentino*. El lugar de donde “emerge” Huitzilopochtli (*hualpanhuetzi*) constituye lo más alto de la pirámide, *tlacazouhcan*, donde están los adoratorios y las piedras de sacrificio.

El esquema verbal de la pregunta y de la respuesta determinan estos niveles:

Huitzilopochtli pregunta ¿Xon tlachía ¿can ye huitze?

Mira, ¿dónde vienen?

A esta pregunta canónica corresponden respuestas que configuran el templo.

Las etapas de la subida de los Centzon Huitznahuas hacia la cima del Coatépetl definen los niveles del templo hasta llegar a *tlacazouhcan*, al ‘lugar donde se horadan a los hombres’ o ‘donde se extienden’ (sobre la piedra de sacrificio); lugar de nacimiento de Huitzilopochtli y lugar de la muerte de Coyolxauhqui, cuya cabeza cercenada se coloca en la orilla del monte Coatépec, lo que establece la dualidad y remite, en el contexto del Templo Mayor, al adoratorio de Tláloc.

Estas etapas del ascenso, las cuales determinan los niveles del Templo mayor, establecen asimismo etapas en la gestación del sol Huitzilopochtli en el vientre ctónico. En un contexto anecdótico, de superficie, Coatlicue está en la cima del monte. Simbólicamente Coatlicue es el monte en el que se está gestando el dios.

Es probable que el modelo ejemplar que constituye el mito determinara las etapas del embarazo de cualquier mujer:

Tzompantitlan, primera etapa, en un lugar equivalente al Mictlan, el nivel más profundo del vientre materno, lugar de la tierra y de la muerte, donde Quetzalcóatl sangró su miembro viril para fecundar los huesos que atesoraba Mictlantecuhtli creando asimismo al ser humano.

Coaxalpan, en la arena de la serpiente.

Apetlac, en el petate de agua.

Tlatlacapan, en la pendiente o en el flanco (de la montaña). En esta etapa, es probable que el vientre abultado de la madre a punto de parir fuera percibido, simbólicamente, como el flanco de un monte.

Hualpanhuetzi, surgen (en lo alto del monte). La llegada de los 400 surianos, encabezados por Coyolxauhqui, la luna, en la cima del monte coincide con el nacimiento del sol.

Auh in Huitzilopochtli niman ic oallacat.

Y Huitzilopochtli ya nació.

Las fuerzas nocturnas antagónicas que se oponían al advenimiento del sol fueron derrotadas.

Aun cuando Coyolxauhqui, la luna, y sus hermanos estelares representan un antagonismo a nivel narrativo, en un ámbito semiológico, son ellos quienes suscitaron la gestación y, en última instancia, es la luna decapitada, cuya testa fue colocada en la orilla del monte, la que presidió al nacimiento.

El nacimiento de un ser es una victoria de la luz. En un contexto normal de parto, cuando el niño nacía sano, las parteras y los allí presentes se pegaban en la boca emitiendo gritos de guerra que saludaban dicha victoria. Se decía del niño que acababa de nacer que era "el cautivo" de su madre victoriosa.

Si moría la madre, durante el embarazo o en el momento del parto, llamado en náhuatl *mixiuhcan*, y metafóricamente, *miquizpan* 'el momento de la muerte' se consideraba que era una guerrera vencida y que su tarea sería entonces bajar al sol de su culminación cenital de regreso al vientre de su madre.

En el mundo náhuatl prehispánico la mitología, la simbología y la semiología fueron 'la medida de todas las cosas', según la expre-

sión de Protágoras, para la producción de sentido. Los semas eran semillas sembradas en los surcos frásticos de los textos, semillas que germinaban, crecían, daban su flor y su fruto. Hablando de su testimonio oral transcrito en un libro del *Códice Florentino* un informante indígena se preguntaba:

¿Ye ixiloyocan, ye imiyahuayocan in tlahtolli? (Libro III, capítulo 40).

¿Ya llegó a jilote, ya llegó a mazorca el discurso?

Referencias

- Cantares mexicanos* [náhuatl] (1994, vers.). México: Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México
- Códice Borbónico* (1991, vers.). México: Akademische Druck und Verlagsanstalt-Fondo de Cultura Económica.
- Códice florentino* (vers. 1979). (Testimonios de los informantes de Sahagún). México: Gobierno de la República Mexicana-Giunte Barbera. [facsimil].
- Códice magliabechiano* (1970, vers.). México: Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt-Fondo de Cultura Económica.
- Códice matritense*, en Sahagún, fray B. de (1993). *Primeros memoriales*. Norman: University of Oklahoma Press. [facsimil]
- Durán, D. (1967). *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme* (I,II). México: Editorial Porrúa.
- Foucault, M. (1968). *Les mots et les choses*. Paris: Ed. Gallimard.
- Garibay, A. M. (1958). *Veinte himnos sacros de los nahuas*. México: UNAM.
- Johansson, P. (1998). *Ritos mortuorios nahuas precolombinos*. México: Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla.
- Johansson, P. (2002). La mort de Quetzalcoatl: un modèle exemplaire pour les obsèques des seigneurs Mexicains. En *Caravelle*, 78: 5-36.
- Johansson, P. (2004a). *Machiotlahtolli, la palabra-modelo. Dichos y refranes de los antiguos nahuas*. México: Editorial McGraw-Hill.
- Johansson, P. (2004b). *La palabra, la imagen, y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Johansson, P. (2007). *Amimitl icuic*. Canto de Amimitl. El texto y sus contextos. En *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38: 213-242. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.

- McLuhan, M. (1968). *Pour comprendre les médias*. París: Ed. Mame.
- Mendieta, fray J. de (1980). *Historia eclesiástica indiana*. México: Editorial Porrúa.
- Garibay, A. Ma. (paleografía, vers., intro. y notas) (1993). "Romances de los Señores de la Nueva España" en *Poesía náhuatl* (Tomo 1) (2^a. Edición). México: UNAM.
- Sahagún, fray B. de. (1989). *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Editorial Porrúa.
- Saussure, F. (1916/1949). *Cours de lingüistique générale*. París: Payot.
- Serna, J. (1892). *Manual de ministros de indios*. México: Imprenta del Museo Nacional.

Los ojos de la literatura

IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI*

*el ojo que mira para no ver y tarda en registrar,
el ojo que no quiere ver como principio y registrar por cualquier motivo.*

Horacio Costa

Quisiera que entendiéramos el título de este ensayo de una forma similar a la que pide W. J. T. Mitchell (1994) cuando habla de “lenguaje visible” para referirse a la obra de William Blake. Esta frase la utiliza tanto literal como metafóricamente al aproximarse a los oficios de escritor, grabador, editor, impresor, diseñador, profeta y “hacedor” de Blake. Con el título “Los ojos de la literatura”, me gustaría desplegar posibilidades, glosar algunas de las formas en las cuales la literatura, y la manera en que la pensamos subraya, cuestiona o se relaciona con los ojos, “ojos” que son literales, simbólicos, metonímicos o metafóricos. No quisiera limitar la ambigüedad del título, sino utilizarla para explicar el trabajo que desarrollamos quienes estudiamos los límites entre lo que muchos lugares comunes, durante mucho tiempo, consideraron ámbitos separados: la literatura y las artes visuales. Recordemos cómo, por ejemplo, Leonardo Da Vinci respondió a la frase “la pintura es poesía muda”, que Plutarco atribuye a Simónides, diciendo que “la poesía es ciega” y con ello reforzó ese antagonismo supuestamente esencial al que me referiré y que constantemente ronda una frase como “los ojos de la literatura”.

Tal vez, en ocasiones, la poesía sea ciega, pero también sabemos que el ciego es capaz de ver de muchas otras formas. Lo que quisiera hacer aquí es sembrar, en quienes todavía no la tienen, la

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

inquietud que se deriva de preguntas como ¿cuáles son nuestros ojos cuando nos aproximamos a los ojos de la literatura? ¿Cómo vemos las palabras de la literatura? y ¿qué es lo que ellas nos hacen ver?

¿En dónde situar lo que haré con tan aparente desbordamiento? En el campo del pensamiento crítico, en la literatura comparada, en las poéticas visuales y en el estudio de la efrasis, pero sobre todo en el terreno de alguien que disfruta la lectura y busca formas de explicársela. Wendy Steiner, en su libro seminal *Los colores de la retórica. Los problemas en la relación entre la literatura moderna y la pintura* (1982), explica cómo el pensamiento crítico, como el de todas las áreas de interés humano, se ha desarrollado en gran parte gracias a la noción de semejanza, a la formación de metáforas, analogías y modelos, y a su capacidad de revelar lo que Ricoeur llama “verdades inesperadas”. Steiner escribe en un momento en que se cuestionaba seriamente la posibilidad de comparar en términos interartísticos y busca maneras de justificar su quehacer. Sus análisis de la literatura de la primera mitad del siglo xx y las relaciones que encuentra entre ésta y la pintura de diversos siglos pretenden reconstruir las normas estéticas de dicho periodo; las ideas que las determinaron o que se formaron a partir de éstas; la manera en la cual estas áreas se relacionan con lo que ocurre en un momento dado y, por qué no, cómo determinan a su vez eso que ocurre en ese momento preciso. Su libro no deja duda de la pertinencia y el alcance de este tipo de analogías y de que la literatura comparada, no sólo la que se ocupa de lo interartístico, sino también de los temas, las imágenes, la traducción o los periodos artísticos, es un vehículo, un medio, para negociar las relaciones que establecemos con lo que nos rodea, con lo que somos, lo que pensamos ser, lo que tememos ser y lo que queremos ser. La literatura comparada al ser justo eso, comparada, relaciona lo que en apariencia es distinto, se ocupa de la alteridad, de la otredad y, en consecuencia, de lo propio, se acerca a nociones como la de identidad entendiéndolas como imposibilidades, como algo abierto, estratificado, fragmentado. Así, se hace evidente, lo que Bajtín pensaba, “solo queda buscar morada en el ‘otro’ y desde allí juntar los trozos dispersos dentro del alma del otro y con sus propias fuerzas” (citado por Llovet, 2005: 378).

Enfaticemos de lo anterior la frase “lo que en apariencia es distinto” y esta cuestión de lo aparente para retomar lo escrito por Mieke Bal (1988) y situar también lo que estoy haciendo en el ámbito de las poéticas visuales, en el campo específico, explícito, de los ojos y su encrucijada con la “poética”, lo que se piensa “es” de la literatura, y que Bal explica en términos de que, todo acto de conocimiento parte de instancias espaciales y temporales y que no es posible separar los ámbitos verbales de los visuales. Bal intenta apartarse de la oposición entre palabra e imagen implantada en Occidente desde la Antigüedad y a la que nos referimos con el ejemplo de Leonardo. No se trata de negar o de olvidar estas oposiciones, sino de ver los valores que damos a cada uno de nuestros signos y rastrear la manera en la cual convertimos dichos valores en esencias.

La primera serie de ejemplos que veremos se centra justamente en la visualidad y espacialidad de la literatura. Según Bal, desde las poéticas visuales, cualquier semiosis es profundamente discursiva y es imposible basar el análisis de las relaciones entre literatura y artes visuales desde una ontología o sustancia específica. La poética visual intenta hacer, por ejemplo, que conceptos desarrollados en la teoría literaria y la filosofía tengan pertinencia para el análisis visual (1988: 178), o que conceptos de la historia y el análisis del arte iluminen nuestras explicaciones de los textos literarios. Aquí me referiré también a uno de esos conceptos, el de *perspectiva*, para acercarnos a algunos fragmentos narrativos.

Quiero enfatizar en este punto que, debido a que las poéticas visuales no se definen en un paradigma teórico único, sino que más bien se adhieren a una metodología que se cifra en la analogía, sus conclusiones siempre se derivan de un acercamiento a textos y contextos concretos. Así, bordea y hace una especie de “ciencia de cada objeto”, como escribiera Italo Calvino sobre la obra última de Roland Barthes: da cuenta de lo “singular e irrepetible” (2002: 93).

Los primeros ejemplos que veremos son lugares comunes dentro de los estudios de imagen y poesía. Se trata de textos que se han catalogado dentro de la llamada poesía visual o visiva, que se han calificado como poseedores de “iconicidad”, esto es, con una

semejanza gráfica entre las palabras, incluso las letras, y lo que refieren (Heffernan, 1991: 301). Se trata de textos que nos impiden olvidar que están dispuestos en un espacio de una forma muy particular. Empecemos con “Easter Wings” y “The Altar”, de George Herbert (1593-1633).

Estos dos poemas son del libro *The Temple*, publicado póstumamente en 1633. No debemos olvidar que Herbert es sobre todo un poeta religioso que intenta comunicar verdades para la devoción a través de sus poemas. Hollander y Kermode (1973) consideran que la poesía de Herbert se deriva de cierto malestar con la complejidad de la poesía metafísica amorosa, influenciada por Petrarca en su época, pero que, al mismo tiempo, utiliza su retórica y formación de imágenes para hacer una especie de emblemas de la vida clerical en la escritura de poemas complejos, transparentes, formas personalísimas de liturgia. El libro es “un intento por hacer que la poesía ocupara el lugar de la oración y la devoción... un régimen de meditación diario que, más que ajustarse al calendario religioso canónico, parecería irse construyendo según particularidades y celebraciones individualizadas” (Hollander y Kernmode, 1973: 1166). Los poemas de Herbert se derivan de la tradición renacentista del *carmen figuratum*, textos que presentaban una imagen sagrada, normalmente en letras rojas sobre un fondo negro, para resaltar una figura y volver más fácil la meditación.

“Easter Wings”, por ejemplo, se basa en un poema griego con apariencia de alas de Cupido, pero en este caso el amor ha sido transformado y se dirige a Dios:

Lord, who createdst man in wealth and store,
 Though foolishly he lost the same
 Decaying more and more,
 Till he became
 Most poore:
 With thee
 O let me rise
 As larks, harmoniously,
 And sing this day thy victories:
 Then shall the fall further the flight in me.

My tender age in sorrow did beginne
 And still with sicknesses and shame.
 Thou didst so punish sinne,
 That I became
 Most thinne.
 With thee
 Let me combine,
 And feel thy victorie:
 For, if I imp my wing on thine,
 Affliction shall advance the flight in me. ¹
 (Wilcox, 2007: 143)

En cada una de sus estrofas, Herbert desarrolla diferentes formas de la relación con la divinidad: en la primera, la caída, y en la segunda, la resurrección. Todo en el poema armoniza con esta idea: la puesta en la página, la rima, la métrica, la puntuación. El poema

¹

Alas de pascua de resurrección

Señor, tú que creaste al hombre en la opulencia,
 Aunque él, necio, todo lo gastara,
 Cada vez más hundiéndose
 Hasta volverse
 Mísero:
 Déjame
 Elevarme contigo,
 Cual una alondra, en armonioso vuelo,
 Y cantar ese día tus victorias:
 Entonces la caída al vuelo ha de lanzarme.

Mi tierna edad en tristeza empezó;
 Y con enfermedades y vergüenza
 Castigaste hasta tal punto mi pecado
 Que me volví
 Grácil.
 Deja
 Que me incorpore a ti
 Y ese día comparte tu conquista:
 Pues si en tu ala herida injerto el ala mía,
 La pesadumbre al vuelo ha de impulsarme.

¹Incluyo una traducción de este primer poema hecha por José Luis Rivas y consultada en red en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1460/1/199281P5.pdf>. Del segundo poema he preferido no dar una traducción para enfatizar el carácter visual del mismo y la lectura que puede desprenderse del mismo.

se contrae y se expande como las alas del ave o del ángel que representa: la caída enfatizada en el verso final de la primera estrofa puede “alzar el vuelo debido a la aflicción del último verso de la estrofa par.

El otro poema de Herbert que quiero comentar funciona también como un jeroglífico:

The Altar

A broken A L T A R, Lord, thy servant reares,
 Made of a heart, and cemented with teares:
 Whose parts are as thy hand did frame;
 No workmans tool hath touch'd the same.
 A H E A R T alone
 Is such a stone,
 As nothing but
 Thy pow'r doth cut.
 Wherefore each part
 Of my hard heart
 Meets in this frame,
 To praise thy Name;
 That, if I chance to hold my peace,
 These stones to praise thee may not cease.
 O let thy blessed S A C R I F I C E be mine,
 And sanctifie this A L T A R to be thine.
 (Wilcox, 2007: 189)

Notemos las palabras escritas en mayúsculas y el lugar que ocupan en cada verso. El altar, el corazón y el sacrificio enfatizados gráficamente activan reflexiones más profundas y se suman a una serie de alusiones muy complejas a varios pasajes bíblicos. Helen Wilcox, en sus anotaciones a la edición consultada, encuentra dos referencias a pasajes de la Biblia (Versión Reina Valera), es específico a Éxodo XX: 25 en los dos primeros versos: “Y si me haces un altar de piedras, no las labres de cantería; porque si alzas tu herramienta sobre él, lo profanarás”; y a Salmos LI-17: “Los sacrificios de Dios son el espíritu quebrantado / Al corazón contrito y humillado no despreciarás tú, oh Dios”. Como puede verse, las siluetas que

conforman estos poemas no son únicamente contornos, sino parte de una arquitectura muy compleja en términos gráficos, retóricos, métricos, conceptuales y metafísicos, que aprehendemos si nos hundimos en el contexto personal e histórico que los produjo o si decidimos buscar otras cosas, cambiar de marco y construir otra ventana.

Cambiamos de marco, pues, y dirigamos nuestra atención a un texto que parecería funcionar de una manera similar a la de los poemas de Herbert; “se trata de un texto del estadounidense James Merrill (1926-1995):

Christmas Tree

To be
 Brought down at last
 From the cold sighing mountain
 Where I and the others
 Had been fed, looked after, kept still,
 Meant, I knew--of course I knew--
 That it would be only a matter of weeks,
 That there was nothing more to do.
 Warmly they took me in, made much of me,
 The point from the start was to keep my spirits up.
 I could assent to that. For honestly,
 It did help to be wound in jewels, to send
 Their colors flashing forth from vents in the deep
 Fragrant sable that cloaked me head to foot.
 Over me then they wove a spell of shining--
 Purple and silver chains, eavesdripping tinsel,
 Amulets, milagros: software of silver,
 A heart, a little girl, a Model T,
 Two staring eyes. The angels, trumpets, BUD and BEA
 (The children's names) in clownlike capitals,
 Somewhere a music box whose tiny song
 Played and replayed I ended before long
 By loving. And in shadow behind me, a primitive IV
 To keep the show going. Yes, yes, what lay ahead

Was clear: the stripping, the cold street, my chemicals
Plowed back into Earth for lives to come--
No doubt a blessing, a harvest, but one that doesn't bear,
Now or ever, dwelling upon. To have grown so thin.
Needles and bone. The little boy's hands meeting
About my spine. The mother's voice: *Holding up wonderfully!*
No dread. No bitterness. The end beginning. Today's
Dusk room aglow
For the last time
With candlelight.
Faces love lit,
Gifts underfoot.
Still to be so poised, so
Receptive. Still to recall, to praise.
(McClatchy y Yenser, 2002: 866)

La obra de Merrill puede explicarse como una voluntad por hacer una autobiografía poética en la cual la memoria y el acto de la escritura reformularan el dolor y el conflicto pasados para delinear una supuesta "historia real". En este caso, como se puede apreciar a partir de la silueta del poema, tenemos un árbol de Navidad al que le falta la mitad izquierda. Un árbol que, como dice el poema, aunque esté ya muerto, es preservado como si no lo estuviera y embellecido con adornos y compañía. Los niños y la música son amuletos y milagros para elevar el ánimo de un enfermo: Merrill mismo, quien entonces estaba enfermo de SIDA y a punto de morir. Helen Vendler (2010) escribe que Merrill "inventa su propio árbol de Navidad, mitad espectro, mitad perenne, como una expresión simbólica (...) como una especie de autorretrato del poeta muriendo" (p. 6, 141); paradójicamente el árbol está vivo y muerto, orgánico e inorgánico, con sólo medio cuerpo, pero con la claridad de una voz. Se trata de un poema triste, que se encapsula en una forma física desgastada, al subrayar que la vida que le queda es artificial, rodeada de agujas y tubos plásticos, pero, como la misma Vendler nos hace notar, "también agradece todo el tiempo la tibieza de quienes lo cuidan y acompañan en ésta, su última aparición" (p. 141). Como puede verse, es muy diferente la mane-

ra en la cual Herbert y Merrill utilizan esta forma tradicional de poesía con forma gráfica. Un marco que los colocara en el mismo sitio sin mayor explicación nos llevaría a ver paisajes equívocos.

En el siguiente poema de Merrill hace uso de la espacialidad de una manera bastante excéntrica. Se llama “Pearl” y no, no es un poema como el que se podría uno imaginar. También es de los últimos que escribió y tiene una fuerte carga autobiográfica, además de múltiples referencias intertextuales características de las filigranas que escribió este autor: Pearl

Well, I admit

A small boy's eyes grew rounder and lips moister
 To find it invisibly chained, at home in the hollow
 Of his mother's throat: the real, deepwater thing.
 Far from the mind at six to plumb
 X-raywise those glimmering lamplit
 Asymmetries to self-immolating mite
 Or angry grain of sand
 Not yet proverbial. Yet his would be the hand
 Mottled with survival—
 She having slipped (how? when?) past reach—
 That one day grasped it. Sign of what
 But wisdom's trophy. Time to mediate,
 Skin upon skin, so cunningly they accrete,
 The input. For its early mote
 Of grit
 Reborn as orient moon to gloat
 In verdict over the shucked, outsmarted meat...
 One layer, so to speak, of calcium carbonate
 That formed in me is the last shot
 —I took the seminar I teach
 In loss to a revival—
 Of Sasha Guitry's classic Perles de la Couronne.
 The hero has tracked down
 His prize. He's holding forth, that summer night,
 At the ship's rail, all suavity and wit,
 Gem swaying like a pendulum

From his fing—oops! To soft bubble-blurred harpstring
 Arpeggios regaining depths (man the camera, follow)
 Where an unconscious world, my yawning oyster,
 Shuts on it.
 (McClatchy y Yenser, 2002: 665)

Se trata de un poema complejo, muy bello, que utiliza la rima para crear una especie de capas concéntricas en torno de la palabra *grit*, ‘arenilla, aspereza, rugosidad’, que, como se puede ver, está situada justo en el centro del poema. Nótese la rima entre la primera y la última línea, y entre la segunda y la penúltima, y lo que ocurre con las otras rimas, que se vuelven reflejos una de otra y rodean a ese centro tan evidente para el ojo. Las visibles asimetrías de la joya que fragua Merrill en los versos en los que la rima concéntrica no es exacta (*sand* y *hand*; vv. 8 y 9), tendrían que rimar con *Couronne* y *tracked down* (vv. 23-24) y que, al rimar entre sí, parecen volver a la rima más perfecta en su imperfección, como escribe Vendler (2010), del mismo modo que esas perlas barrocas, que eran más valiosas por ser ligeramente irregulares. En el poema se menciona parte de la vida de Merrill: comienza con el niño que observa un collar casi invisible en el cuello de la madre, casi invisible porque la perla verdadera ya no está y no se la nombra nunca porque, como la madre muerta, no está. El proceso mismo de formación de una perla a partir de una basurilla, de una aspereza en un molusco, y la alusión a la perla de la película de Guitry que, ups, se pierde en el mar, como se cuenta en el verso 29, hacen del poema un buen ejemplo de la manera en la cual Merrill se relaciona con la tradición y sale de ella. Él siempre intentó referirse a lo individual y a los arquetipos en otros términos: intentó vivir, escribir y salir de los moldes que sentía presentes y lo ceñían.

A partir de estos ejemplos podemos concluir que parte de la discursividad de estos poemas reside en la manera en la que sus autores aprovechan la espacialidad para añadir y producir sentido. Son imágenes visuales discursivas, que se apoyan en las otras capas de significación de las palabras y sus proyecciones.

Vayamos ahora a esa otra forma de trabajar de las poéticas visuales que mencionamos antes, la que presta atención a cómo

tomamos conceptos que pertenecen a una disciplina artística para referirnos a otra y cómo, así, la iluminamos. Ya anuncié que aquí me referiría a la *perspectiva*. Como nos recuerda Tamar Yacobi (2002), esta noción revolucionó la práctica y la teoría de la pintura europea y la historia del arte. Sus leyes activaron líneas que comunicaron al pintor y el espectador en un punto de vista, un lugar desde el cual se observa el objeto pintado. Se trata de una noción, la de perspectiva, que también ha sido utilizada para el discurso verbal; sobre todo en el narrativo. Yacobi advierte que en estos dos ámbitos el término se utiliza de formas distintas. En pintura, la perspectiva es una de varias técnicas para representar objetos de tres dimensiones en un plano bidimensional. El pintor decidirá si utiliza esa u otra manera de representar el mundo según cierta lógica conductora. En narratología, el término *perspectiva* no se limita a un sistema histórico específico, ni está confinado a la estructura de las apariencias, al aspecto únicamente visual de la realidad. “El término se aplica a una gran variedad de calificativos, formas de ver y actitudes dentro del mundo representado y/o la forma de representarlo en un texto” (p. 61). Pimentel (2012) lo ha definido, siguiendo a Genette, de forma sencilla como “un filtro, una selección y restricción de información narrativa” (p. 44). Resulta increíble la capacidad de algunos autores de multiplicar las perspectivas en un texto, de permitirnos leer en un aparente mismo lugar, varios puntos de vista. Por ejemplo, Pimentel (2012) analiza lúcidamente como Charles Dickens, en *Great Expectations*, describe cuando Pip entra por primera vez a la habitación de Miss Havisham; y nos enseña a identificar cómo en sólo dos párrafos “la descripción se desplaza de la perspectiva de un yo-narrado a la del yo-que-narra, oscilando desde la experiencia y la reflexión, entre el cuerpo en su relación con el mundo y el saber intelectual, reflexivo sobre ese mundo” (p. 50). A través de una repetición modulada, el texto “vuelve a describir lo mismo que había sido descrito” (p. 54) pero con diferencias fundamentales derivadas de que quien narra se narra a sí mismo en otro momento. Se muestra así cómo lo urgente se vuelve la impresión de un movimiento paralizado que congela el tiempo, parálisis fundamental del personaje de Miss Havisham en la novela de Dickens.

Yacobi también apunta cómo se escriben filigranas basadas en perspectivas en *La amante del teniente francés* de John Fowles. En la novela, un narrador omnisciente se centra en un personaje, Charles Smithson, y en un pequeño fragmento ecfrástico, esto es, una descripción de un cuadro, en que consigue presentarnos seis puntos de vista simultáneos. Charles, perplejo y desasosegado por diferentes razones, se interna en el bosque de Undercliff y se encuentra primero con un zorro y luego con un ciervo que lo observan como si fuera un intruso en su propiedad. El momento se presenta de la siguiente forma:

There is a painting by Pisanello in the National Gallery that catches exactly such a moment: St. Hubert in an early Renaissance forest, confronted by birds and beasts. The saint is shocked, almost as if the victim of a practical joke, all his arrogance dowsed by a sudden drench of nature's profoundest secret: the universal parity of existence.² (citado por Yacobi, 2002: 195)

Sólo mencionaré las seis perspectivas de la escena: San Huberto frente a las aves y las bestias de la pintura de Pisanello, Charles visto por el zorro y el ciervo (en ambos casos el hombre ante la naturaleza enmarcados en un mundo de representación); el cuadro y quien lo mira; en el museo y en el mundo enmarcado en la novela por el narrador escrito por Fowles para los ojos de quien lo mira al leer. Yacobi explica con mucho más detalle la manera en que el flujo narrativo de la novela se detiene, al igual que el personaje y el santo de la pintura, en esta ecfrasis para activar una discursividad que depende de reconocer de qué cuadro se está hablando, de qué ocurría o no en él, de qué hace y qué le hace su inserción en la novela, en ese momento específico. Es un punto en el que la perspectiva se multiplica, para acentuar “la paridad universal de la existencia”.

² “Existe un cuadro de Pisanello en la National Gallery que captura exactamente el momento: San Huberto en un bosque del Renacimiento temprano, frente a aves y bestias. El santo se encuentra sobresaltado, casi como si fuera víctima de una broma, toda su arrogancia empapada por la inundación súbita del secreto más profundo de la naturaleza: la paridad universal de la existencia.” N. del A.

Finalmente, quiero ver otro ejemplo de manejo de perspectiva con un poco más de profundidad. Se trata de lo que hace Alice Munro con la focalización y la perspectiva en su cuento “Fiction”, de *Too Much Happiness* (2009). Para Richard Ford (entrevistado por Juliet Waters, 2007), lo más significativo del trabajo de la canadiense es el uso que hace de la tercera persona en la narración; según él, en sus relatos tenemos la mirada de una inteligencia externa, la del narrador, claro está, que consigue capturar la interioridad de los personajes, de llenarlos de matices, de diversas capas, con la densidad y riqueza que normalmente asociamos a la narración en primera persona. El resultado es que confundamos cuál es la perspectiva dominante, como sucede en otros de sus relatos. En “Fiction” se cuenta una misma historia desde tres puntos de vista distintos y la focalización no es siempre en un personaje. El primer punto de vista es el de Joyce, cuando sucede lo que aparentemente es la historia principal: su esposo se enamora de otra mujer y ella se la pasa muy mal, a pesar de que aparenta que no le importa mucho y se concentra en su trabajo como maestra de música.

El segundo punto de vista también es de Joyce, años después, cuando se ha casado otra vez y lleva una vida completamente distinta a la que se nos narró primero. En esa vida, lee el cuento de una invitada a una de las fiestas que dio en su casa, y en ese cuento dentro del cuento, se narra la historia de su primera separación, pero desde los ojos de una de sus alumnas. Cuando Joyce recorre las páginas del libro que escribió Christie, la exalumna, se da cuenta de que la traición de su marido hacia ella, años atrás, no fue la única. El cuento le muestra cómo ella misma, intentando saber más de su esposo y su nueva mujer, se acercó a la hija de la nueva mujer, que era su alumna (Christie) para obtener información. En el cuento dentro del cuento, se enfatiza que la traición de la maestra, de quien la niña estaba enamorada, no es lo importante, sino la música que aprendió: “The bouyancy of her hopes, the streaks of happiness, the curious and delightful names of the forest flowers that she never got to see”.³

³ “La fortaleza de sus esperanzas, las manchas de felicidad, los curiosos y deliciosos nombres de las flores que jamás pudo ver”. [Traducción de la autora.]

Cuando Joyce lee esto, no puede más que apenarse por su comportamiento de años atrás y de ese momento. Sólo reconoció a Christie cuando leyó la historia y con mucho esfuerzo. Así que decide buscarla aprovechando que irá a una librería a firmar libros. Este relato tiene otro momento de revelación: uno que nos hace darnos cuenta que la primera historia que leímos, en realidad era sólo un punto de vista de los hechos. Y que la del cuento dentro del cuento también lo fue. Este carácter estereoscópico del relato que siempre está focalizado en Joyce a través de un narrador en tercera persona, nos presenta verdades opuestas en una especie de complejo contrapunto entre lo que vivimos, lo que olvidamos, lo que recordamos porque lo escribimos y lo que olvidamos justo también porque lo escribimos. Los cambios de perspectiva de este relato nos hacen conscientes de que los mundos de la narración, de la memoria y de la misma escritura son inestables y muchas veces opacos.

Concluiré este artículo mencionando otro de los conceptos que se han vuelto importantes para los estudios interartísticos y de poéticas visuales que ya he utilizado subrepticamente: el concepto de *marco*, especialmente el del *marco de una ventana*. Hemos visto que podíamos considerar los poemas de Herbert en su contexto histórico y social, ahondar en su vida y explicarnos sus textos en términos de una cotidianidad meditativa y religiosa. Cuando cambiamos de marco y revisamos junto a estos ejemplos los poemas de Merrill: necesitábamos centrarnos en otras cuestiones para descifrarlos, para entender de qué otra forma podía interpretarse la disposición que un texto tiene en la página. Por otro lado, pensar la perspectiva en los fragmentos de relatos que revisamos brevemente también nos hizo darnos cuenta de la multiplicación de puntos de vista que se pueden tener en un único texto. Fueron los marcos de las ventanas a las que decidimos asomarnos los que nos hicieron ver ciertos aspectos de los textos que de otra forma no habríamos visto. La *ventana*, como menciona Anne Friedberg (2006), es esa apertura que nos permite ver el mundo desde un lugar. Queda en nosotros encontrar la multiplicidad de perspectivas posibles en cada ventana.

Para terminar, citaré unas frases del mismo cuento empleado de Alice Munro, porque explican mejor esta conclusión. Al princi-

pio de la historia se describe el lugar en que vive Joyce y las casas de la zona, las cuales tienen lo que en inglés se llama *patio-doors* y que traduzco como “puerta-ventana”. Nótese cómo este fragmento nos hace cambiar de perspectiva describiendo exactamente la misma puerta-ventana:

and the two oblongs of light seemed to be a sign or pledge of comfort, of safety and replenishment. Why this should be so, more than with ordinary windows, Joyce could not say. Perhaps it was that most were meant not just to look out on but to open directly into the forest darkness, and that they displayed the haven of home so artlessly (p. 34).⁴

Referencias

- Bal, M. (1988). Introduction: Visual Poetics. En *Style*, 22 (2): XX-XX.
Santa Biblia. Versión Reina Valera. (1960/1988). Venezuela: Sociedades Bíblicas Unidas.
- Calvino, I. (2002). En memoria de Roland Barthes. En *Colección de arena*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Friedberg, A. (2006). *The virtual window. From Alberti to Microsoft*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Heffernan, J. (1991). Ekphrasis and representation. En *New Literary History*, 22 (2): 297-316.
- Hollander, J. & Kermode, F. (eds.) (1973). *The Oxford anthology of English Literature* (Vol. 1). Nueva York-Londres-Toronto: Oxford University Press.
- Llovet, J. et al. (2005). Literatura comparada. En *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005.
- McClatchy, J.D. & Yenser, S. (eds.) (2002). *Collected poems of James Merrill*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Mitchell, W.J.T. (1994). Visible Language. En *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.

⁴ “Los dos rectángulos de luz parecían ser un signo o promesa de comodidad, de seguridad y abastecimiento. Por qué sería así aún más que con las ventanas comunes, Joyce no podía decirlo. Tal vez fuera que no sólo estaban pensadas para ver a través de ellas hacia fuera sino para que se abrieran directamente a la oscuridad del bosque, y que mostraban el refugio de un hogar tan ingenuamente”. [Traducción de la autora.]

- Munro, A. (2009). Fiction. En *Too much happiness*. Toronto: Knopf.
- Pimentel, L. A. (2012). *Constelaciones I: Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas-FFyL, UNAM-Universidad Iberoamericana.
- Steiner, W. (1982). *The colors of rhetoric: Problems in the relation between modern Literature and Painting*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.
- Vendler, H. (2010). *Last looks, last books: Stevens, Plath, Lowell, Bishop, Merrill*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Waters, J. (2007). Under the Munro influence. En *Montreal Mirror*. Disponible en www.montrealmirror.com/2007/052407/books1.html
- Wilcox, H. (ed.) (2007). *The english poems of George Herbert*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Yacobi, T. (2002). Ekphrasis and Perspectival Structure. En Hedling, E. & Lagerroth, U. (eds.). *Cultural functions of intermedial exploration* (pp. 189-202). Amsterdam-Nueva York: Rodopi.

Espacio y tiempo en el cine digital. La puesta en computadora o puesta digital del “cine cinematográfico”

VICENTE CASTELLANOS CERDA*

Nociones centrales

Identifico tres regímenes en la historia (tecnológica) del cine. El que nace con el cinematógrafo y que se apega a la idea original de los hermanos Lumière, esto es, el cine que reproduce el entorno físico y social, la cámara testigo del devenir de la humanidad, el cual derivaría en el cine documental y en los registros etnográficos. El segundo lo potencia y lo convierte en industria económica y cultural en todo el mundo, esto es, el cine que representa el entorno físico y social y para ello recurre a contar historias, a crear estereotipos de personajes, ciudades y situaciones, o por el contrario, a desafiar los atavismos culturales, se trata del cine narrativo o diegético. El tercero es resultado del avance tecnológico, de la convergencia entre lo audiovisual y los procesos de informatización que produjo el ingreso de la computadora en los ámbitos domésticos y profesionales, se trata de un cine que genera imágenes imposibles, fuera de la lógica de la realidad física, que produce una renovación en los filtros a través de los cuales miramos el entorno, se la ha llamado de muchos modos, por ahora diremos que es el cine de la imagen digital o el *cine cinematográfico*.

El problema de nombrar es un problema de adscripción teórica y tal vez los postulados de la teoría del cine tradicional no sean suficientes para la comprensión de este nuevo estadio tecnológico-cultural del cine. Las categorías de análisis no suelen ir a la par de los nuevos fenómenos, pues siempre hay vestigios conceptuales, ideas por aclarar, nociones que ganan o pierden sentido ante los

* Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Cuajimalpa, México

nuevos fenómenos. Las explicaciones de las imágenes que me ocupan, se hallan en el entrecruzamiento de la semiótica, los estudios del *software* (Manovich, 2008) y la cultura digital. Las podemos nombrar con los siguientes genéricos, conociendo de antemano sus implicaciones conceptuales:

- *cinematografía virtual*, si nos atenemos al soporte que las crea y las proyecta, es decir, un cine de pantallas sin necesidad de pasar por un espacio físico para su filmación;
- *cine digital*, en el caso de retomar la tradicional oposición analógico-digital en donde una imagen deja de ser “huella de luz” para aparecer como resultado de un proceso de manipulación en el que “el ordenador se usa frecuentemente para efectuar modificaciones sobre imágenes en cuya producción no ha participado” (Darley, 2002: 40);
- *cine sintético* (Manovich, 2005), porque se origina a partir de la conjunción de diversas tecnologías de la imagen y por la ausencia de “la naturaleza” para su creación;
- *cinematografía* (Manovich, 2005), pues la creación de estas imágenes depende de las técnicas del grafismo, de la animación y del registro cinematográfico, se trata de una nueva escritura, no sólo del movimiento y de la luz, sino también del diseño gráfico aplicado tanto al interior del encuadre como de una secuencia a otra;
- *cine 3.0* (Dally, 2010), si seguimos la lectura de Deleuze en clave histórica: el cine de la imagen-movimiento (1.0), excesivamente obvio (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997)¹ y narrativo, seguido del cine de la imagen-tiempo (2.0), de devaneos espacio-temporales, de rompimiento y de vanguardia,² para llegar al cine que promete interactividad con el espectador (3.0);
- *hipercine* (Lipovetsky y Serroy, 2009), al caracterizarlo por una triple composición *hipermoderna* reflejada en imágenes *hiperborizadas* (imagen-exceso), formalmente complejas en su

¹ Es un cine cuya estructura se basa en pistas y reiteraciones en el plano del relato y de la imagen que de modo permanente anuncian el final.

² La segunda en la historia de este medio que se iniciara en Europa después de la Segunda Guerra Mundial.

- composición narrativa y en su estética visual (imagen-multi-plejidad) y en la permanente exhibición de sus procesos de enunciación y autorreferencialidad (imagen-distancia);
- *cine cinematográfico*, me atengo a la idea que aquí desarrollo: el cine de los *cronosignos*; también con fundamento en Deleuze, de los signos del tiempo y del espacio caracterizados por su independencia del entorno físico y narrativo de la película, signos cuya existencia no está forzosamente justificada, y que aparecen con tal fuerza expresiva que renuevan la forma cinematográfica.³

Delimito más el tema. Siguiendo a Deleuze (1983 y 1986) parto de la siguiente idea para desarrollar la especificidad de la imagen digital en el cine cinematográfico: los cronosignos de la imagen digital irrumpen en la organicidad del cine de la gran forma (situación-acción-situación) pero sin convertirse en imagen-tiempo (visión autónoma del contenido). Son cronosignos que sólo en ciertos espacios y tiempos cinematográficos se distancian del relato y del efecto hipnótico, característicos de la imagen movimiento, para rozar la imagen deambulante del segundo régimen histórico del cine, pero con la única función de mostrar el potencial de construcción de un cine sin referentes físicos, menos dependiente del exterior y más cercano a los procesos de fantasía, pensamiento e imaginación de la mente humana.

La imagen digital se caracteriza por la transformación continua del espacio y del tiempo de objetos, personas y entornos evidenciado en transmutaciones muy diversas al interior del encuadre. Seguramente uno de los postulados que más se han visto cuestionados con la aparición y desarrollo de este tipo de imágenes es el de Christian Metz (1972) respecto a la gran sintagmática del cine. Sabemos que el filmolingüista, fundador de la semiótica cinematográfica, se separa de otros pensadores de la época al proponer el estudio del cine a partir de “segmentos con un cierto grado de magnitud” (p. 188), es decir, el sintagma o agrupación accidental,

³ Respecto al sonido, es posible referirnos igualmente a un *sonido sonográfico*, cuyos referentes con la realidad se crean al momento de generar el sonido mismo, por ejemplo, ¿cómo se escucha en el cine la antigraavedad, la destrucción del mundo, el desplazamiento de un carro sin contacto con el piso?

intencionada, cronológica, simultánea o secuencial de imágenes seguidas de otras, representa el fundamento ontológico del cine. Sin embargo, en la imagen digital la unidad mínima de significación no es el sintagma, sino el encuadre. El espacio se temporaliza no sólo por la duración de la secuencia medible en segundos, minutos u horas, también por una serie de objetos que se mueven, se transforman y se desplazan simultáneamente en diferentes velocidades y direcciones. Una realidad sin ataduras a las leyes clásicas de la física es posible con la imagen digital.

En las imágenes no digitales el tiempo era el elemento principal del montaje cuadro por cuadro, pero ahora lo es también del encuadre, es como si el tiempo en el cine se hubiera encuadrado. La imagen cinematográfica tradicional tiene una ontología propia, en palabras de André Bazin (2001): “La imagen (fotográfica del cine) puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares (...), la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo de su propia corrupción” (pp. 28-29). Esta condición “momificada” cambia en la imagen digital, pues si bien toda forma física filmada digitalmente mantiene esta característica inevitable de permanencia y de apego a la realidad de origen, no acaban ahí las posibilidades de su tratamiento cinematográfico final. Al tiempo y al movimiento de objetos momificados se suma el tiempo y los movimientos cinemáticos, esto es, aquéllos generados por el registro y la postproducción digital. Se pueden distinguir, entonces, dos tipos de tiempos y movimientos al interior del encuadre: el de los objetos precinematográficos y el cinemático. Mientras que los primeros pueden tener una manifestación de su existencia externa al cine y siguen un flujo lógico y apegado a la realidad física, los segundos son propios del cine y transforman el entorno, los personajes y la cámara misma simultáneamente.

Presenciamos una nueva estética audiovisual, resultado de la manipulación multimodal del espacio y del tiempo por cuatro tecnologías que convergen para ello: la computadora, el cinematógrafo, la fotografía y la animación. Incluso el rol del cineasta cuyo

labor se concentraba en gran medida en el rodaje, se ha extendido a la puesta en computadora tal y como trabaja un diseñador gráfico el espacio y el tiempo en la superficie de un soporte plano. Se trata de llevar la estética del *collage* a la imagen cinematográfica mediante la selección y tratamiento diferenciado de capas de imágenes diversas que se yuxtaponen de modo lógico o no. Los resultados son diversos, uno de éstos consiste en visualizar nuevas formas de transición, como cambiar el fondo sin que sufran alteración alguna los objetos que aparecen en el encuadre, o la posibilidad de dividir la pantalla en múltiples fragmentos. En cuanto a la posproducción de la imagen digital, se cuenta con infinidad de comandos de carácter “tecnonostálgicos” en los menús de los programas (grano reventado, cambios a sepia o aceleración a 16 cuadros por segundo) que pueden mezclarse con otros innovadores (selección de fotogramas claves, filtraje selectivo o movimientos independientes de los objetos). La consecuencia de esta transformación es que los cronosignos de la imagen digital organizan de un nuevo modo las relaciones espacio-temporales con la narrativa. Ahí están los ejemplos de lo que podríamos llamar el *cine-mente* de Christopher Nolan en *Inception* (Estados Unidos y Reino Unido, 2010). Lo llamo de esta manera, pues para el psicólogo Hugo Münsterberg (1970) es en la mente del espectador donde la película se vive e interpreta a partir de procedimientos de simulación y estimulación. En la medida en que la máquina cinematográfica simula las formas de la mente, el espectador ve estimulada su experiencia cinematográfica. Al respecto, el teórico estadounidense, Dudley Andrew (1978), sintetiza este pensamiento: “La maquinaria compleja (cámaras, proyectores y todo el mecanismo del proceso), al producir imágenes fijas intermitentes, ha sido desarrollada para trabajar directamente sobre la materia prima de la mente. El resultado es el cine” (p. 29).

Ahora bien, ¿qué tanto esta nueva estética ha alterado los valores del *photoplay*⁴ que describiera muy tempranamente Münsterberg?

⁴ “El photoplay nos habla de la historia humana, superando las formas del mundo exterior, llamadas: espacio, tiempo y causalidad, y ajustándolas a los eventos de las formas del mundo interior, llamadas: atención, memoria, imaginación y emoción” (Münsterberg: 1970, 173).

Podríamos afirmar que la imagen digital remite a nuevas formas de la memoria, la atención, la fantasía, en suma, a una mirada de segundo orden o de otro régimen escópico, concentrado en mutar el principio de realismo dado por el registro mecánico y óptico de la imagen tradicional por otro más cercano a la composición de imágenes, construidas con pocos o sin ningún elemento proveniente de la realidad física. En este sentido, la imagen digital desafía la memoria al no limitar su función al recuerdo, sino al ampliarla a la reconstrucción de pasados diversos; por su parte, la atención se multiplica como ocurre en los casos del plano secuencia, la edición de capas múltiples o la división de la pantalla; finalmente, la fantasía consiste en igualar imaginación y pensamiento con la visualización de éstos en pantalla.

En suma, el tiempo-espacio y el movimiento en el encuadre temporalizado se caracteriza por:

- el desplazamiento de la unidad espacio-temporal de la secuencia, hacia un conjunto de capas yuxtapuestas en un mismo encuadre;
- en consecuencia, se facilita la combinación de elementos espacio-temporales dentro de una escena, formas que cambian constantemente, algunas imposibles en la imagen tradicional;
- los objetos y la cámara mostrados en pantalla propician una sensación inmersiva, de ahí que no sea gratuito el renacer del cine en tercera dimensión, es decir, el 3D como plataforma básica del diseño espacio-temporal de la imagen digital.

Manovich (2005) propone llamar a esta lógica *deep remixability*⁵ en cuya base se halla la hibridación que “no es sólo el contenido de diferentes medios de comunicación, sino también de sus técnicas fundamentales, de los métodos de trabajo y de las formas de representación y expresión” (2008: 130). ¿Este cine es un cine remediado (Bolter y Grusin, 2000) o como propone Manovich (2008), es un cine híbrido? La noción de remediación implica dos características; por una parte, que un nuevo medio conserva elementos de otros que le antecedieron y esto deriva en una especie de reen-

⁵ Dada la dificultad de traducción, he decidido usar la noción en el inglés original.

samblaje de aquello que se conserva junto con los elementos recién incorporados. El cine digital, bajo esta idea, sería una especie de medio mejorado, como en su momento representó la incorporación del sonido y de la película en color. Sin embargo, al ser la computadora un metamedio al “contener una amplia gama de medios ya existentes, a la par de los no inventados todavía” (Manovich, 2008: 26), y al llevar a un estadio superior, como he insistido, la condición ontológica del cine de mostrar aquello que se conoce o no mediante la particularísima forma de la expresión cinematográfica, el cine digital es más que un remedo tecnológico. Se trata, insisto, de un cambio en el régimen escópico que conduce a una mirada cultural que nunca antes se había dado. Coincido con Andrew Darley, estamos en el umbral de una cultura visual digital cuya estética “posee conexiones directas con la producción de ilusión, con la magia y con el efecto especial, con formas de imagen extravagantes, extravertidas y retóricas” (1078: 298).

Por otro lado, la computadora no suma “algo” más al cine, la computadora híbrida al cine con los lenguajes de la informática, de la animación, de la imagen fija fotográfica y del diseño gráfico. Se trata de una transformación profunda, no de una mejora. El cine se tardó más de cien años en conseguir el anhelo de su propia condición artística: mostrar con realismo lo imposible, y lo logró sólo cuando la computadora se sumó a su proceso de creación.

El cine digital, en estos momentos de su desarrollo histórico, como lo estuvo el cine óptico-químico a principios del siglo XX con la aparición de las primeras vanguardias, está preocupado por él mismo, por su condición de medio y arte. Los reclamos de la cámara como aquel elemento que adquiere protagonismo con independencia de los actores a través de los juegos hiperbólicos de acelerados y “ralentizados” de objetos en el encuadre, de tomas desafiantes de la realidad física y la representación audiovisual de mundos extraordinarios o catástrofes apocalípticas, son sólo algunos ejemplos de la autorreflexibilidad de la imagen digital contemporánea.

Afirmo que este cine construye representaciones novedosas del tiempo y del espacio. Para explicar este postulado, es necesario retomar, de la noción de medio híbrido de Manovich, la característica referente al intercambio de propiedades que se da cuando dos

medios interactúan, dando como resultado nuevas estructuras de representación. Como he señalado, el tiempo no es más el fundamento del montaje ni el espacio del encuadre, de las nuevas estructuras de la hibridación derivan los encuadres móviles y los montajes extendidos con cambio de lugares y momentos sin que se altere la totalidad de la imagen. Existe una lógica cultural en estas imágenes cada vez más evidente: la copresencia de medios, elementos y lenguajes que nos obligan a mirar, por tanto comprender, el entorno en simultaneidad.

Se podría decir que asistimos a la cultura visual remezclada cuya potencia aún está por verse y experimentarse debido al entrecruzamiento del cine y la computadora.

La puesta en computadora o la puesta digital

La organización del espacio-tiempo en el cine se ha estudiado a partir de tres divisiones más o menos diferenciadas: la puesta en escena, la puesta en cuadro o cámara y la puesta en serie. Escena-cámara-montaje en conjunción, dan como resultado una imagen en movimiento. Se filma algo con un aparato diseñado para eso, que arroja fragmentos visuales y sonoros para que un segundo momento sean yuxtapuestos. Analistas del cine han profundizado en algunos de sus aspectos, ahí está la bibliografía considerable acerca del montaje como elemento distintivo del arte cinematográfico, o bien, los textos referidos al encuadre, al fotograma o a la construcción narrativa de la escena. Tres macrocategorías útiles para el estudio del cine pre-digital.

Una cuarta macrocategoría es necesaria ahora. La he nombrado *puesta en escena en computadora o puesta digital*. Consiste en un proceso de imaginación, previsualización y realización de todo aquello real o fantasioso que es posible generar en la computadora, y que puede o no estar justificado en la realidad física, en la narrativa o en la estructura de género de una película. Si partimos del hecho de que toda persona y objeto puede ser tratado digitalmente, la puesta digital se caracteriza por la ausencia de límites, no obstante, sí los hallamos en cuanto a tratamiento se refiere. Afirmo, por ahora, que es en esta puesta donde se trabajan las coordenadas espacio-tiempo de la imagen contemporánea, una imagen cinemática que acentúa la

condición móvil de la imagen en su relación con lo estático. Los valores cuantificables son el dinamismo *versus* la estaticidad.

Cine cinematográfico es una noción etimológicamente reiterada, pero que describe el nuevo carácter histórico y ontológico del cine: un cine cuya especificidad espacio-temporal es superior a la de su antecesor —sostenido en la única tecnología del cinematógrafo—, al presentar un gran número de posibilidades del juego entre lo móvil y lo inmóvil en un solo encuadre —sostenido por las tecnologías del cinematógrafo, la fotografía, la animación y la computadora—. Se trata de un cine contra el montaje lineal, de aquél que se hace a partir de la yuxtaposición de secuencias con cierto grado de coherencia lógica o cronológica. Ahora bien, no todo cine digital es cine cinematográfico, es en realidad una posibilidad de manipulación artística a disposición de sus creadores.

Propongo distinguir entre el tiempo y espacio de la imagen en su conjunto, así como de los personajes y de los objetos en particular, en función de una triple posibilidad: lo propiamente cinematográfico (por ejemplo, el movimiento de una cámara que irrumpe sin justificación el relato o exhibe el trayecto de un objeto con la finalidad de recorrer el trayecto en sí mismo y no por alguna intención narrativa); el grado de tratamiento digital de los objetos y de las personas al interior de un encuadre, que puede ser hiper cinematográfico (la visualización en cámara lenta del movimiento de una bala) o hipocinematográficos (el retoque digital con fines de corrección). La tercera posibilidad, la entiendo como la mezcla o hibridación de todo lo visible en el encuadre, que tiene características medibles de duración, frecuencia, trayectoria y velocidad. Un movimiento muy lento puede ser mostrado muy rápido y en tan sólo una fracción de segundos, o por el contrario, el movimiento más veloz que uno pueda imaginar, puede ser visto en pantalla en capas de imágenes fijas congeladas y repetidas en un mismo encuadre. El siguiente esquema muestra gráficamente esta propuesta.

Identifico, junto con Dally (2010), otro tratamiento de la imagen digital: la multipantalla. Como herencia del cómic, el cine tradicional ya proyectaba pequeños encuadres simultáneos, sea de una misma o de diferente secuencia. La variante de la multipantalla digital respecto a su antecesora sólo se distingue en el cine de ter-

cera dimensión, al presentar el *collage* de secuencias de tal modo que unos fragmentos parecen estar más cerca del espectador que otros, es decir, unos se ubican en la profundidad de la pantalla y otras en primer plano. Experiencia visual que no es posible en el cine de segunda dimensión aunque se trate de una película realizada en su totalidad con tecnología digital.

El cineasta-diseñador, o el equipo de producción de una película, trabajan con intenciones no sólo narrativas, sino también con intenciones cinematográficas que atañen exclusivamente a las posibilidades de expresión de la forma artística del cine. Manovich (2005), considera que el cine digital de Hollywood busca por todos los medios “esconder el truco”, para favorecer el relato. Se trata de generar la más artificial, sintética e imposible imagen digital pero con el realismo de un daguerrotipo. Esta intención de ocultar lo que Benveniste (1971) llamó el *aparato formal de la enunciación*, convive actualmente con su opuesta en el encuadre en simultaneidad, cuyo antecedente puede ubicarse en el movimiento dadaísta de principios del siglo pasado, al develar la carga ideológica del artista o producir el efecto de extrañamiento en quien mira, al poner juntas capas de imágenes contradictorias o imposibles. Ambas herencias se pueden rastrear en la puesta digital al no ceñirse a los límites del mundo físico del rodaje. En nuestros días no es suficiente un cine del registro *in situ* que va del plató a la mesa del montaje, más bien, se procura un cine que se monta, se recorta y pega, en la computadora.

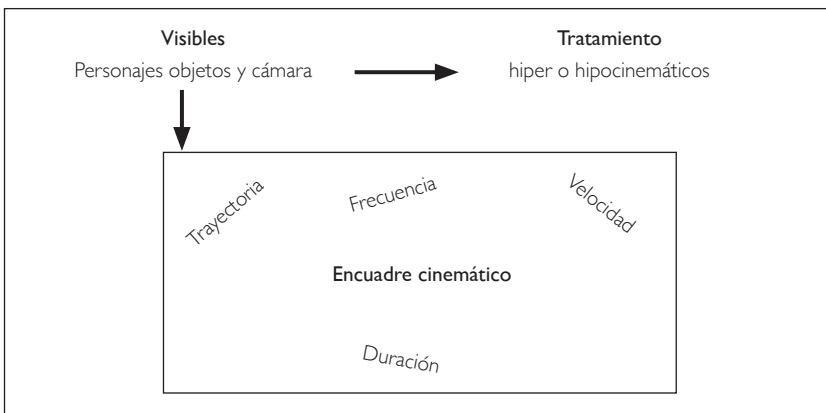


Figura 1. Tiempo y espacio

En resumen, del *story board* como documento de previsualización, de la locación como registro audiovisual, del montaje como proceso de construcción secuencial de un filme, hemos pasado a la composición digital del encuadre en un cine en el cual el espacio se temporaliza y el tiempo se espacializa. Esta composición en capas, permite el control selectivo de los personajes, objetos, ambientes y cámaras, por lo que las posibilidades de hibridación y manipulación crecen exponencialmente: “En la composición digital cada elemento visual puede ser modulado independientemente de varios modos: cambiando su tamaño, recolorándolo, animándolo, etcétera” (Manovich, 2008: 144).

Inventario y categorización de la puesta en computadora o puesta digital

Coincido con Deleuze (1985) en que el tratamiento del tiempo en el cine es múltiple. Es presente en la experiencia del espectador (el tiempo que transcurre), es presente, pasado o futuro en la narración (el tiempo de la diégesis), pero también, en sus situaciones, ambientes, personajes y objetos, el tiempo se acumula, se expande, retrocede (el tiempo cinematográfico). No sólo me refiero a las posibilidades de la tecnología del cinematógrafo: la cámara lenta o rápida, las acciones simultáneas en el tiempo pero en espacio distintos del montaje alternado, el plano secuencia o la división de la pantalla, también incorporó las propias de la hibridación tecnológica de la que deriva una imagen en capas de tiempos y espacios diferenciados en simultaneidad. La imagen digital es un tipo de cine condensado, lo que antes era propio de toda la secuencia ahora lo es del fotograma, ese maravilloso artificio (Barthes, 1986) inmóvil-móvil, suma de todos los esfuerzos del arte de la manipulación espacio-temporal. En el fotograma digital no se representan estas coordenadas cinematográficas, se diseñan los cronosignos de la imagen digital.

Distingo entre el espacio-tiempo del acontecimiento cuya principal función es la constatación de que algo ocurre bajo cierta lógica justificada en la realidad o en el género cinematográfico, del espacio-tiempo del encuadre digital cuyos principios son, en palabras de Manovich (2005), la variabilidad y la modularidad. Cada capa

se diseña de modo autónomo, aunque unida con otras formen un todo. Esta posibilidad de trabajar con módulos de imágenes, algo así como con unidades mínimas de significación más pequeñas y fragmentadas que la secuencia cinematográfica, permite presentarlas y montarlas con variaciones considerables en cuanto duración, velocidad, trayectoria y función narrativa.

La profundidad de campo y la trayectoria de la cámara habían sido los valores claves en la comprensión del espacio cinematográfico, pero la imagen digital suma a estos dos valores, la variación propia de los movimientos virtuales de la cámara en un juego de velocidades, trayectos y direcciones muy diversas. Por su parte, el montaje había sido el valor cinematográfico de tipo temporal por excelencia, pero también se modifica en la imagen digital al no ceñirse a la secuencia. La idea del plano secuencia, es decir, de un cambio de planos sin cortes, es perfeccionada en el cine digital al ampliar las variaciones, por ejemplo, la multipantalla con profundidad de campo característica de las películas 3D, que ya he mencionado.

Rocco Mangieri (2011, enero) identifica los siguientes elementos de lo que llama el *tiempo filmico* en el discurso cinematográfico: la elipsis, el resumen, la dilatación, la extensión, la repetición, la pausa o detención, la anticipación, elementos acentuados en presencia y uso en la imagen digital por el tratamiento que reciban en cuanto duración, frecuencia, velocidad y trayectoria.

Siguiendo esta lógica de inventariar, el espacio filmico se compone por los bordes del encuadre y “la pared invisible”, a partir de la cual la cámara ve; la profundidad de campo, tanto en segunda como en tercera dimensión; la fragmentación del espacio que deriva en la muy conocida clasificación de los planos cinematográficos, a partir de la cantidad de información visual que se muestra tomando como parámetro el cuerpo completo del ser humano; la dirección del movimiento y de las miradas, así como el espacio agregado al espacio dado por ese otro maravilloso artificio llamado *fuera campo*.

Con estos elementos más o menos ordenados podemos describir las articulaciones posibles entre el espacio y el tiempo en el cine digital. Propongo comprenderlos con dos lógicas: la dinámica espacial y los vectores temporales.

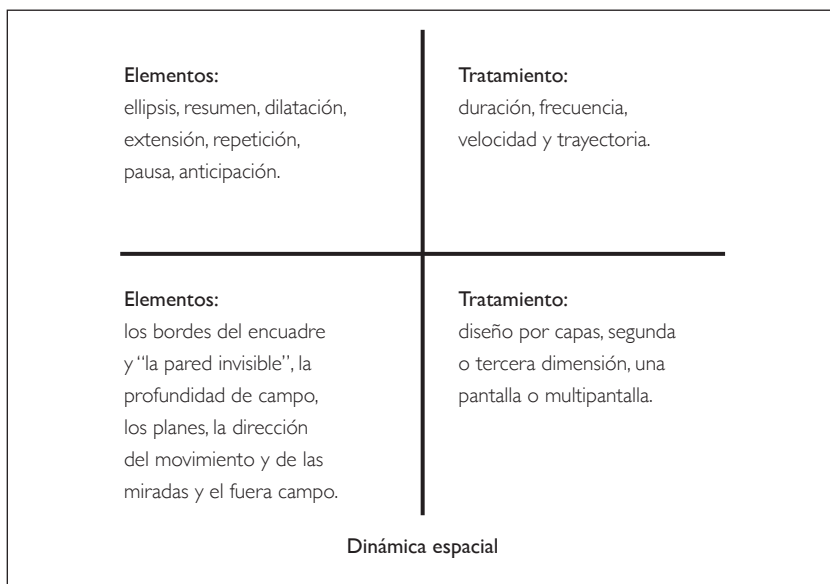


Figura 2. Vectores temporales

Las articulaciones se condensan en dos imágenes (base del cine digital): el momento congelado —con sus variantes— y la acción en vivo. El oxímoron de la primera es provocador conceptualmente, pues el movimiento es transcurso y duración, el cine mismo lo es, pero lo cierto es que una de las imágenes más comunes con la digitalización ha sido aquella que muestra en un mismo encuadre movimientos, congelados, acelerados y/o pausas. Por su parte, la acción en vivo es como mirar al mundo con nuestros ojos, mientras el cine fragmenta y luego lo recompone cinematográficamente mediante un apego estricto a la continuidad espacio-temporal, nuestra experiencia nos dicta que todo cambia de modo continuo, sin cortes o disolvencias que medien, y con la acción en vivo es posible experimentar esto en la pantalla de cine.

Muchas otras articulaciones se pueden derivar de hibridar estos elementos y tratamientos gracias a las tecnologías. Por ejemplo, referente al momento congelado, en la película *El Avispón verde* (*The Green Hornet*, Michel Gondry, Estados Unidos, 2011), uno de los personajes principales, Kato, justifica narrativamente la puesta en computadora de la imagen digital, pues tras una exhibición en

pantalla de tiempos simultáneos acelerados y condensados, de trayectorias caóticas de la lucha cuerpo a cuerpo y de objetos que se multiplican en sí mismos, así como de un fuera campo que se actualiza selectivamente al aparecer el personaje caprichosamente en cualquier lugar, éste explica que cuando se halla en peligro, su corazón cambia de ritmo y su cerebro piensa muy rápido (situación que se le presenta al espectador en cámara lenta) y actúa a una gran velocidad, igualmente, muy lenta y condensada para el espectador. Estas imágenes que inauguraron en 1999 los hermanos Wachowski con *The Matrix* (Estados Unidos), tienen todavía el mismo principio, pero con mayor gama de variaciones según el avance de las tecnologías de la posproducción en el cine. Otra secuencia digital representativa de los alcances que ha tenido por más de una década la acción en vivo, la ubico en el fabuloso plano secuencia del argentino Juan José Campanella, *El secreto de sus ojos* (2009), en una desafiante construcción secuencial con sus complicados nodos de transición para evitar la notoriedad en los cortes. Se trata de una imagen que inicia con una toma aérea de un estadio de fútbol, se detiene con los personajes principales mezclados en la multitud de las gradas, continua un juego más o menos clásico de perseguidor-perseguido, para concluir en plena cancha con la caída del perseguido. Una toma de acción en vivo de varios minutos que el artificio de lo digital representa con el realismo del “yo lo vi”.

Considero que puedo condensar la conclusión principal de este trabajo del siguiente modo: entre el cine de la gran forma, el sensorio-motor, como también lo llamó Deleuze, que respeta un régimen orgánico cuyo espacio y tiempo están inmersos en la lógica transparente del relato y el cine de la imagen-tiempo, el de la visión autónoma de la cámara, de los contenidos y de personajes que deambulan en lugar de actuar para alcanzar algún fin, el cine digital irrumpe entre ambos, pero sin llegar a asimilarse a ninguno de los dos regímenes, constituyéndose en un tercero, en el cual el espacio y el tiempo se generan, tratan y exhiben no más por las intenciones del relato o del cineasta, sino por el juego móvil-nmóvil al interior del encuadre de objetos y personas y por la sucesión de planos en el montaje que conservan un elemento sin transformación. Son cronosignos evolucionados gracias a la convergencia cine-computadora.

Referencias

- Andrew, D. (1978). *Las principales teorías cinematográficas*. (2a Edición). Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* (5a Edición). España: Rialp.
- Bolter, J.D. & Grusin R. (2000). *Remediation: Understanding new media*. USA: MIT Press.
- Bordwell, D. Staiger, J. & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Dally, K. (2010). Cinema 3.0: The interactive-image. En *Cinema Journal*, 50, (1): 81-98.
- Darley, A. (2002). *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento: Estudios sobre el cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo: Estudios sobre el cine 2*. (Primera reimpresión). Barcelona: Paidós.
- Lipovetsky, G. & Serroy J. (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Mangieri, R. (2011). Ponencia presentada en el Seminario Espacio, tiempo y personaje en la escritura filmica y cinematográfica. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. México de 2011.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Manovich, L. (2008). *Software takes command*. Disponible en www.softwarestudies.com/softbook.
- Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. [Lugar:] Tiempo Contemporáneo.
- Münsterberg, H. (1970). *The photoplay*. United States: Arno Press & New York Times.

MIRADAS SEMIÓTICAS

editado por el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE), se terminó de imprimir en diciembre de 2016 en los talleres de Grupo Fogra S.A. de C.V., ubicados en avenida Año de Juárez 223, colonia Granjas de San Antonio, Delegación Iztapalapa, C.P. 09070, Ciudad de México. El tiro consta de 300 ejemplares impresos en *offset* sobre papel bond ahuesado de 90 gramos. Para su composición se utilizaron los tipos ITC Usherwood Std en cuerpo de texto y Gill Sans en sus diferentes familias para títulos y demás elementos.



