CAPÍTULO V | SEGUNDO NIVEL

EL LENGUAJE COMO ACONTECIMIENTO

"Del lenguaje al ser"

Ingresando al segundo nivel de nuestro proceso interpretativo, nos elevamos a una visión del texto, más compleja y global. El lenguaje se nos da ahora en un flujo de oraciones que irrumpen delante del lector como una realidad fenoménica, un discurso realmente pronunciado, una corriente sonora que resurge desde las letras del texto para hacerse signo, un medio expresivo sólido que ocupa un espacio en el lugar y en el tiempo.

Es un árbol que sale de la tierra y ensancha sus ramas como un ser viviente. Es un edificio que se construye y se eleva con toda su fuerza, y es significativo en cada nudo, en cada rama, bifurcaciones, yemas y brotes. A eso nos referimos cuando lo llamamos un acontecimiento.

EL TEXTO COMO DISCURSO: ETAPA TERCERA Y CUARTA

El Segundo Nivel se dividirá en dos etapas. La primera en el orden (Etapa Tercera) sigue inventariando formas de doble sentido, buscando las formas entre los elementos del discurso, desde la perspectiva de la gramática y de la semántica de la acción discursiva. Comprende los artículos 14-20. Del 14 al 17 integran la Sección "A" a la dinámica interna de la construcción, incluyendo el marco literario en el que se redactó el escrito. Del 18 al 20, forman la Sección "B", que se refiere más al contenido, a los materiales de construcción.

La otra (Etapa Cuarta) hace intervenir la acción y cooperación del lector, plenamente implicado con el ser textual que va surgiendo de la interpretación.

También posee dos Secciones. La Sección "A" gira alrededor del "encuentro" con el texto, encuentro en el que se combinan tres factores, que se distinguen con los

números 21-23. La Sección "B" penetra en el laberinto de la construcción, con el análisis de tres recursos esenciales de la comunicación consignados a los artículos 24-26. No se analizan ya formas estáticas, sino todo un proceso de acción comunicativa que se transmite desde los movimientos, cuerpos y relaciones del acontecimiento.

El discurso, como desarrollo de un proceso, puede variar de significación y presentar un doble significado, según procede el fluir de las secuencias y los movimientos de la construcción. Esto puede obtenerse a nivel de frase, cuando se establece un paralelo; o bien, cuando se utiliza una isotopía. Tendremos, entonces, un simbolismo a nivel de discurso y metáforas a nivel de comunicación. Por ejemplo, ciertas frases del Evangelio: "toda semilla que no muere no da fruto." Igualmente: la mujer que amasa la harina para hacer el pan...

IIIa. ETAPA. "A-B"		TEXTO COMO COMUNICACIÓN
A	14	Procesos de uso (elementos estilísticos)
sintaxis	15	Gramática de la acción (semiología del discurso)
	16	Semántica de la acción (semántica del discurso)
	17	Tradición literaria (lo que asume de la tradición)
B	18	Géneros - literarios (carácter de la obra, dominios)
letras	19	Motivos - literarios (núcleos de pensamiento)
	20	Composición - literaria (artificios, funciones)
IVa. ETAPA "A-B"		REFLEXIÓN -PARCIAL
A	21	Interlocutor (en el diálogo con el texto)
diálogo	22	Intérprete (prejuicios y horizontes)
	23	Mediación (es referencia, racionalidad del significado)
		ANÁLISIS - GLOBAL
B	24	Estructura (figuras y tema)
forma	25	Expresión (sentimientos y tendencias)
	26	Valoración (escala de realidades)
		PROLOG : Códigos: discurso (sintaxis, letras, diálogo, forma)

INDICACIONES PREVIAS AL SEGUNDO NIVEL

"Cuando la estructura del lenguaje se ordena en unidades de discurso más largas que una frase se puede llamar 'un texto' (Paul Ricoeur: Del texto a la acción, París 1986, p. 13)." Pasando de un análisis que se concentraba en unidades más pequeñas (palabra, frase) y su valor significativo (semántica-lingüística), ahora procedemos a estudiar el discurso como organización de unidades mayores.

De acuerdo con lo que expone Paul Ricoeur (en: Conflicto de Interpretaciones), el segundo nivel de análisis considera al texto desde un nuevo punto de vista; un objeto que adquiere significaciones de la existencia. El texto, como discurso, es un acontecimiento que relaciona el hablante con quien lo escucha. Es el texto considerado como acto de habla. El segundo nivel analiza el texto como un "discurso" realmente pronunciado: un hecho-lingüístico de la comunicación, un hecho perteneciente al mundo. John Searle parte precisamente de esta hipótesis fundamental; de que todo discurso es una actuación "una conducta gobernada por reglas." (Actos de habla, p. 26). Consecuentemente, el análisis consistirá en examinar estos actos. Y como se trata de un texto, de un discurso consignado por escrito, serán textos lingüísticos, es decir: actos que "producen" significados, algo dirigido con intención comunicativa.

1. El Discurso como acto de comunicación

"La estructura, la palabra y el acontecimiento constituyen el discurso como acto de comunicación. Un acto que es un hecho, una realidad mundana. Como tal objeto debe ser observado. Es cierto que el lenguaje es objeto; pero ¿qué clase de objeto es? No es sólo un fenómeno lingüístico, es un fenómeno de la experiencia, algo relacionado con un sujeto. Para los que "hablamos", el lenguaje no es un "objeto" autónomo, "sino una mediación".

A través del lenguaje... expresamos las "cosas", nos referimos a la vida, a la realidad existente, de la que nosotros mismos somos una parte. El hablar mantiene una constante apertura hacia la vida: el SER, el ser-viviente. Hablar: es "el acto" con el cual el locutor supera la cerrazón del "universo-de signos", con la intención de:

decir algo	=	mostrar, llevarnos de la mano hacia el mundo;
sobre algo	=	identidad real, tema, verdad que viene al ser;
a alguien	=	interlocutor, el receptor, capaz de entender;
en cierto modo	=	construcción, valor, emoción.

Hablar es trasladarse desde un universo semiológico a un universo cósmico, es crear un nuevo tipo de semántica, la semántica de los gestos y de los hechos. Es el acto mediante el cual el "signo" es "rebasado":

1. hacia su "referencia"; su poder de trascendencia; de ser "signo de algo";
2. hacia el contacto frontal con los contenidos, los objetos, los seres existentes: el referente.

No es separable el significado de las oraciones, de la realización de los actos de habla. El acto o los actos de habla, al emitir una oración, son, en general, una función del significado de la oración (Searle, p.27). Por otra parte, también toda oración significativa puede ser usada, en virtud de su significado, para realizar un acto de habla. Se trata entonces de dos dimensiones de un mismo ser.

Con su carácter típico de mediador, el lenguaje remite, deja pasar, filtra. Por el habla, el lenguaje tiende a "morir como objeto", para dejar que viva el "acto de comunicación" entre dos "yos" que son ambos sujetos. El análisis deberá ahora cambiar la perspectiva y los instrumentos. Se efectúa una elevación que atraviesa diversos niveles. Esta perspectiva de significación y este avance (de entendimiento) pueden ser pensados, si nosotros entendemos exactamente los niveles-jerárquicos del lenguaje. (P. Ricoeur, p. 86)

A cada nivel corresponde un enfoque y una categorización. Tendremos que observar ahora, las unidades del discurso, los ritmos, la estructura, los géneros y los recursos estilísticos. Cada nueva unidad lleva su propia semántica. La nueva significación responde a los "movimientos" del discurso. Ricoeur (Del Texto a la Acción) define en cuatro características los rasgos del discurso como acontecimiento (p.184), en forma muy parecida a la que acabamos de resumir.

1. El discurso se realiza en el tiempo y en el presente, mientras el sistema de la lengua es "intemporal".
2. El discurso remite a alguien que habla, el locutor, el cual está presente en el discurso mismo, es quien pretende comunicarse.
3. El discurso no es sólo referencia sino que posee un referente, se refiere al mundo, quiere comunicar algo, explicar o describir algo.
4. Se dirige a alguien, posee un interlocutor con quien intercambiar y dialogar, no sólo un mundo, posee un "otro" que se relaciona con este mundo y con el locutor.

Cada una de estas cuatro dimensiones del discurso-acontecimiento interviene en el análisis y alimenta el contenido de la interpretación, en este segundo nivel.

2. El discurso como entidad analizable

La jerarquía de niveles del lenguaje conlleva más de una secuencia de sistemas articulados: fonológico, lexical, sintáctico y mucho más; produce un "trascender hacia el ser". Se cambia, realmente, de nivel cuando se pasa de una unidad de la lengua a una

unidad de habla; a la unidad nueva que constituye una "frase" o un "enunciado" que ha sido pronunciado o escrito por alguien, que es elemento de la acción.

Esta no es ya una unidad-lingüística, sino de locución o discurso, un acontecimiento físico, temporal y espacial. Por esta razón F. D. Hirsch Jr. (Los objetivos de la interpretación) critica las limitaciones del análisis "positivista" asociado a un estilo de interpretación "legalista". Este se ciñe a lo que "la letra dice", ni más ni menos. Pero "ya no es tan ingenua la posición en nuestros días". "Recientemente se estudia el código que subyace a la estrategia verbal" (p.22). Aún así, se queda corto.

Hoy, además del lingüístico, el "análisis del positivismo" ha sido completado con el estilístico. El estilo es visto como revelador de significado, que ha sido restringido por el carácter convencional y público del lenguaje. En esta perspectiva, un determinado estilo produciría su propio significado. Hirsch opina, al contrario, que el sentido de una determinada poesía o composición no siempre es correlativo de un determinado estilo. A veces (y cita el caso de Defoe) la "ironía" es tan sutil que puede ser mal interpretada como una afirmación apodíctica.

El estilo no es, por tanto, el único criterio; pero determinados recursos del estilo como preguntas, contraposiciones y movimientos retóricos, producen a su vez nuevos efectos de significación. Hay caracteres del discurso que no son significativos en un simple estudio lingüístico. El texto es obra literaria. La forma literaria no es exclusivamente forma de los géneros. Lo que es auténticamente válido en términos literarios pertenece al sentimiento, a la capacidad de evocar, suplicar, mandar, expresar estados psicológicos de sorpresa, indagación, abandono, oscuridad, curiosidad, percepción y valores.

Aún la forma literaria, clásicamente definida, es inseparable de su carga emocional y de las pulsiones de la vida. La forma literaria, los movimientos emocionales, los artificios retóricos, producen campos significativos que se entrelazan con los contenidos especulativos y doctrinales, accesibles al simple examen lingüístico. Gadamer (W. M. p. 120) entiende que las configuraciones estéticas de las grandes épocas clásicas poseían una "función religiosa" o profana en la vida "comprensible para todos y que nadie disfrutaba de manera puramente estética". Es decir que las formas estéticas no sólo son significativas, sino que pueden encarnar toda clase de valores, incluyendo los más abstractos e ideales, a través de sus expresiones de emociones y sentimientos. Un mismo fonema o lexema puede ser tomado como elemento lingüístico o, bien, como acto del habla como se vio en el análisis de la Segunda etapa (Art. 9.10); o bien como expresiones emocionales significativas.

Por ejemplo, tomemos la oposición: "con" "sin". Son dos fonemas que poseen un valor lingüístico, como oposiciones estructurales de la lengua española.

Ej. veamos las frases: nombre "con" mayúscula.
palabra "sin" acento.

Ambas locuciones enuncian hechos positivos y poseen únicamente valor lingüístico. Pero si las consideramos como "actos del habla", asumen un poder ilocutivo, un valor de acontecimiento que puede cargarse de dramatismo en el acto de comunicación.

Por ejemplo: Exclamo: - ¡Tú! "sin" vergüenza.

o bien: - Mario estuvo conversando toda la tarde "con" Luisa y no le quitaba los ojos de encima.

Evidentemente, en este segundo ejemplo "sin" y "con" adquieren una dimensión semántica que no deriva de su sistema lingüístico sino del habla, del "uso" de la lengua como acontecimiento.

En la teoría de la "fuerza ilocutiva" (Speech-act) de J. L. Austin y Searle, se hace resaltar esta nueva capacidad de significación. Según Austin, las mismas palabras pueden tener una significación diferente con tal que posean una diferente fuerza-ilocutiva. Queda, por tanto, superado el dogma "positivista" según el cual "un cambio de palabra implica un cambio de significación" y viceversa; y nada más. La significación supera el simple "hecho lingüístico" (universo clauso de reglas) para recibir fuerza de la "forma" del discurso.

Consecuentemente, sería falso que de un simple análisis de la lengua o del estilo se obtenga un método confiable de interpretación. Un determinismo puramente lingüístico conduciría a una interpretación relativista o, cuando menos, incompleta o inadecuada. La relación entre la simple forma lingüística y la significación, como mensaje a transmitir, no puede ser definido con reglas. Siempre admite un desplazamiento, una variación que responde a motivos culturales, vitales, intuitivos, todos ellos externos al mundo lingüístico, o suprasegementales.

Uno de los factores a conceptualizar en este segundo nivel es el "USO". Como recuerda Wittgenstein en las investigaciones filosóficas, hay un sin fin de modos de "usar" lo que llamamos "signos", "palabras", "enunciados". Todo ello no está predeterminado, obligatorio; cambia con el tipo de lenguaje que se adopte, con nuevos juegos del lenguaje, que a veces cobran vida y otras que caen en desuso y desaparecen. Se trata de un elemento pragmático.

Precisamente los procesos de "uso", como la gramática de la acción, son fuentes de nuevas significaciones, desde un punto de vista de la capacidad de expresión del que causa y modifica el acontecimiento de la comunicación. Los procesos del "uso", las estrategias del relato y, en general, todos los modos de aplicación de la pragmática son fuentes de posibilidades. Sin llegar a la exageración de la fórmula de Humberto Eco (La estructura ausente, p.25), (lg2. 10 n) de cuando los elementos que componen la información son bastante numerosos, podemos aceptar con seguridad que "cuenta el número de alternativas" necesarias para definir el acontecimiento sin ambigüedades.

Si tales "alternativas" se dan como posibles en la fuente, entonces, en la información, "no es tanto lo que está dicho, sino lo que puede estar dicho", (p. 25 id.) A pesar de los códigos lingüísticos propios de las lenguas y las costumbres restrictivas establecidas en diferentes tiempos y lugares, sigue existiendo cierto margen de probabilidad, presente en el discurso y, por tanto, de posibilidades semánticas que habrá que determinar. En otras palabras, en la comunicación humana el discurso puede producir una serie de "efectos de sentido" que no están formalmente transmitidos por los valores lingüísticos, los signos, sino por la capacidad referencial de la acción comunicadora.

Esta acción comunicadora, a su vez, es definible por medio de códigos específicos, (lexicales u otros) que pueden llamarse "subcódigos" con relación al código meramente lingüístico o códigos "metalingüísticos", usados por un círculo más reducido de hablantes. El campo semántico es mucho más amplio que el campo lingüístico. De tal forma, en el caso del Ajau Lacandón la palabra "incensario" puede significar:

- pedir ayuda en la enfermedad,
- comunicar con los dioses,
- reunir a la comunidad familiar,
- rechazo a los extranjeros.

El texto posee, por tanto, un léxico connotativo que amplía y multiplica los valores semánticos de un discurso en su contexto cultural. En el siguiente apartado se registran las formas simbólicas literarias como han sido catalogadas según los críticos y expertos cn literatura. Hemos tratado de reducirlas a "artículos" fácilmente aplicables a nuestro método de análisis.

Las catorce o más grandes divisiones de los manuales literarios, subdivididas a su vez en numerosas formas derivadas, han sido agrupadas en los trece artículos (14-26) de nuestra serie analítica, para servir de índices catalogadores, tanto por archivar los modos de expresión, como para establecer correlaciones entre los mismos y facilitar el trabajo de reflexión. El Turbo-Prolog es un programa para realizar análisis hermenéutico, procesa con mayor seguridad artículos limitados a una sola palabra, sin obstaculizar que éstas sean agrupadas en núcleos más complejos y sirvan, por tanto, a crear conceptos analíticos de orden más general.

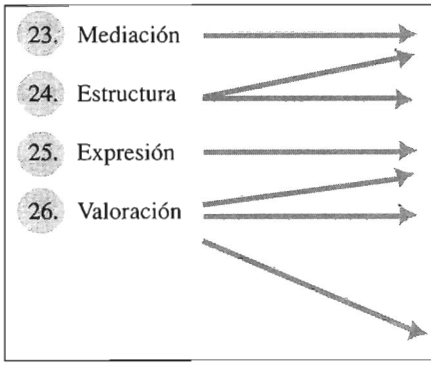
3. Formas simbólicas en el análisis literario

En el cuadro siguiente se comparan los artículos que hemos establecido para el uso del PROLOG, con las divisiones clásicas que los críticos literarios utilizan en sus comentarios. Se verá que los contenidos de los 13 artículos abarcan prácticamente dos mismos campos que las divisiones clásicas de los expertos en literatura. La diferencia está en que los artículos deberán cubrir no solamente los puntos de vista literarios;

además deberán ser funcionales para los métodos modernos de análisis, como el histórico, el formalista, el estructural y el axiológico.

TABLA 27

A. DIVISIONES ANALÍTICAS (de este manual)	B. DIVISIONES LITERARIAS (por tipos)
ARTÍCULOS 14-26	1. Información: RELATO. Ej. Julio César La campaña de Galia.
	2. Descripción: Ej. Heródoto (Novela histórica.) Plinio (Enciclopédico) El discurso "Como medio Expresivo"
14. Procesos de Uso: a. Del texto b. Del autor c. Del hermeneuta	3. Razonamiento: Demostración Ej.: Tácito (riguroso y político) Sto. Tomás: (razonador lógico)
	4. Evocación: Imaginación (reconstructiva vital) Ej.: Goethe: Fausto (Creación-invento)
15. "Gramática" de la Acción Estructura lógica	5. Diálogo: Discusión Ej.: Sócrates (mayéutica)
16. "Semántica" de la Acción Valores de significación de las estructuras	6. Expresión Lírica. Emocional (Ej.: R. Darío, poeta- musical) simbolismo: Saint Exupéry 119 individualismo: Safo.
17. Tradición Literaria en que se inscribe un texto.	
18. Géneros literarios formas y modelos	7. Composición (por líneas, concéntrica, bilateral: Tito Livio,Borges)
	8. Ironía. Modos importantes del discurso, que no se reconocen por ninguna forma: sarcasmo, sátira.
19. Motivos literarios.	
20. Composición Literaria	9. Comedia. Humorismo. Aspecto critico de la vida
21. Interlocutor	
22. Intérprete	10. Dramaticidad: Trágico: Tolstoi, Goethe, Shakespeare



Comparando las dos columnas precedentes, se insinúa que el objetivo de los trece artículos (No. 14-26) que utilizaremos en el análisis de este segundo nivel, es el de enfocar los principales géneros del discurso que caracterizan las obras literarias en cuanto literatura. Esto significa que cada uno de estos artículos abarca un campo de significaciones de la obra literaria como objeto formal. Los artículos son instrumentos que nos llevan a "interpelar" el texto (según expresión de Bultmann) o dejarse interpelar por éste.

Aunque la interpelación no sea el único constituyente de significado (L. Alonso Schoekel P.) es un medio para actualizar el texto y dejarlo vivir, dejarlo hablar atravesando el tiempo y la distancia; para recibir nosotros su encanto o su doctrina en la situación del intérprete. El lenguaje, como comunicación, siempre va "referido" a las personas que lo emplean y los contextos de actividad socio-culturales en los que tiene lugar expresión (D. Wunderlich, citado por Schmidt). El análisis de estas significaciones es considerado un análisis pragmático en el entendido de que el aspecto pragmático es el más completo y concreto. La pragmática incorpora la actuación verbal en el acto de comunicación, como estructura deontológica establecida por la sociedad. Por esta razón, se convierte en estructura de comunicación porque se supone que la actuación verbal posea un sistema universal de reglas y pueda reproducir aspectos universales del comportamiento verbal que, a su vez, reflejan la capacidad de una actuación social concreta.

En último término, el problema de la comunicación verbal y no verbal plantea interrogantes sobre los significados no propiamente verbales del texto, los que surgen de la "competencia de acción" o sea de (la posibilidad de) integrar acciones no verbales en la comunicación. Los trece artículos reducidos a palabra únicas para facilitar el procesamiento con el ordenador, nos obligan a pensar en el texto como un conjunto de unidades cuya naturaleza pertenece, más que a la lengua, al "uso" verbal o no verbal. Los trece artículos indican "funciones".

En nuestro caso, el texto es el "objeto" de la comunicación y más que los detalles de la lengua, lo que primero se pretende recibir del texto es la comunicación. Schmidt lo expone así: "lo que primero se manifiesta fenomenológicamente es el hecho de la comunicación verbal y observable, lo cual se efectúa siempre en situaciones concretas y acontecimientos comunicativos". Por ello, afirmaba P. Hartmann: "el punto de partida de una fenomenología del objeto lingüístico es la textualidad de los signos originales del lenguaje".

Ahora bien, el "texto" significa mucho más que una forma lingüística o una unidad, en el universo determinado por los sistemas lingüísticos. Deberá, pues, ser analizado desde todos los elementos plurales estructurados, verbales o no verbales, que acarrean una información o un efecto transferible. Es precisamente lo que nos queda por analizar. Factores verbales y no verbales forman "complejos" en la actitud comunicativa. Cómo se utilizan los recursos del lenguaje, a qué efectos se destinan; cómo se encuentran en la sociedad, en cuanto fenómeno dependiente del campo de la actividad comunicativa.

Eco, (De los Espejos, p. 47) trae el ejemplo del teatro en el cual el cuerpo humano se convierte en signo de sí mismo. Por ser exhibido, ya no es una cosa entre las cosas (en el caso del discurso, una palabra entre palabras) "porque alguien lo exhibe y con ello lo separa del ámbito de los sucesos" y lo constituye como signo y, contemporáneamente, constituye como significantes los movimientos que hace ese cuerpo, el espacio en que se inscriben. Ese alguien es el emisor y se exhibe frente al destinatario; puede emitir y recibir los signos tanto intencional como inintencionalmente.

El orador "ejecuta determinados comportamientos, mueve la lengua, tropieza, articula sonido, palabras, gruñidos o puede simular que está borracho y quiere divertir al público; se mueve en un espacio". Eco señala tres posibles campos de investigación semiótica que llama: cinésica, paralingüistica y proxémica. La primera estudia los gestos y los movimientos; la segunda, los aspectos sonoros, los tonos, las inflexiones de la voz y los sonidos emitidos entre una palabra y otra, exclamaciones, suspensos y suspiros. La última se refiere a modificaciones de las distancias espaciales para significar los caracteres de los personajes.

Marcel Mauss (Sociología y Antropología) decodificó las técnicas corporales, la costumbre de intercambiar regalos, la oración; Jakobson encontró que los gestos para afirmar o negar, los movimientos de saludo, despedida, de buena educación, para dialogar, entrevistar, dar explicaciones, están codificados y hasta obligatorios.

En el mundo indígena, las distancias poseen en valor esencial. Las edificaciones están colocadas en el interior de una área colocada entre distancias y ésta indica el punto de intercambio con el mundo exterior. Al interior hay diferentes lugares, espacios de la vida familiar, sitios para el corral, la leña, el agua, la huerta, el tejido. Dentro de las habitaciones hay un segundo tipo de espacio, más íntimo y reservado, un lugar

sagrado. A través de las técnicas y de los códigos del movimiento se articulan varios planos de significaciones.

Análogamente sucede con los movimientos del discurso y los códigos del "uso" para producir significaciones. El autor experimenta, actúa de forma innovadora respecto de la tradición establecida. Con la experimentación, una forma extraña se vuelve significativa y todo gran autor es, en alguna medida, experimental. Nos obliga a una relectura del texto. Hay relecturas que magnifican las potencialidades del texto, otras que las reducen. Hay relecturas de "entrecomillado" que revelan el juego de citas, la ironía. Hay lecturas avisadas y otras ingenuas. El conocimiento cada vez mayor que estamos adquiriendo, nos obliga a actuar con mayor concentración para explicar fenómenos que no se agotan, desde un solo punto de vista.

El tipo de "unidad" que se va a estudiar, consecuentemente, deja de ser una unidad lingüística, será ahora una unidad del discurso. Cambiando de UNIDAD, se cambia también de FUNCIÓN o, mejor dicho, se pasa de una forma (vinculada al sistema lingüístico y al universo del lenguaje por las reglas) a una función que (transmite conocimientos) remite a una realidad de la vida con la acción; una función, por tanto vinculada con el tiempo. Además, la nueva "unidad" que ahora consideramos no es de orden semiológico, como podría ser una palabra en el Primer nivel. Es más bien "semántica" en sentido ampliado, enfatizado: semántica del discurso como tal.

No sólo consiste en un "significar" en general, sino en un "decir-algo", llevar a una realidad. Esto es remitir desde el signo hasta a la cosa significada. Implica la presencia de un "referente", como se ha dicho anteriormente.

El "enunciado" o "frase" encarnan los rasgos que fundan; son discurso hecho humano y mundano. La "estructura" se vuelve acontecimiento del mundo, una realidad pre-lingüística. El lenguaje-acontecimiento posee algunos rasgos distintivos que podemos enumerar.

1. El discurso posee, como "forma de presencia" el de "ser un acto", es una instancia de comunicación (Benveniste), en cuanto posee la naturaleza de un "acontecimiento". El intérprete debe orientar al público para que capte la presencia y reacción a la comunicación.
2. Consiste en una serie de "selecciones" y "decisiones" por las cuales se toman unas y se excluyen otras significaciones. Es la contraparte; es un rasgo del sistema de "estrechez" de opciones en cadena. La aprehensión se da en la percepción total-unitaria.
3. Cada decisión produce combinaciones nuevas, matices, tonos, efectos, (frases inéditas) en número virtualmente "infinitivo", lo cual contrasta con el número finito de signos de la lengua.

4. En la instancia del Discurso la "lengua" se vuelve "referencia", en dos sentidos:
   a. Como "significado ideal" (para Husserl es una estructura vacía, sin contenido extraño, la esencia).
   b. Como "referencia real" (debe ser llenada con la realidad objetiva, la presencia de las cosas).
5. Una manera "propia" de organizar el discurso, refleja la personalidad concreta del hablante. En ella, lo universal y genérico adopta una configuración individual.

Uno habla "a alguien". Es lo "esencial" del acto de comunicación. Comunicarme, a mí mismo, con otro, en particular. Y esto se puede describir en un "metalenguaje" que se aproxima a lo individual.

El acto personal de la palabra se contrapone a "lo anónimo" del sistema. El sistema de la lengua, por sí solo, no es capaz de captar en su riqueza y concreción lo específico de la persona.

"De este modo, a un nivel de DISCURSO, el lenguaje posee una referencia y un sujeto; un mundo y una audiencia". En este carácter de mediación viviente, el discurso alcanza su efectiva comunicación.

En el habla, como discurso, se adquieren las nuevas dimensiones; mientras estas referencias, quedaban excluidas en el mundo de la lingüística.

El discurso "acontecimiento" es lo que Ricoeur llama "una semántica, o ciencia, del USO" (del empleo de SIGNOS en posición de frases). La Semántica del "uso" se contrapone a la semántica del signo lingüístico y la supera a un nivel existencial.

6. El fenómeno de la polisémica (del discurso) es incomprensible si no se introduce una dialéctica del SIGNO y el uso; de la "estructura" y del ACONTECIMIENTO. En la polisemia que se produce, por el USO, no basta observar la "pluralidad simultánea" de significaciones, que pertenecen al mismo estrato del sistema (lingüístico); es necesario ver la acción y las secuencias de formas. La polisemia se da en el PROCESO (no en la estructura), por el cual viene a "significar" en el contexto de la vida y de la expresión del habla.

Es necesario explorar la función-significativa del "proceso", de los contrastes y analogías de las "formas". No basta conocer el aspecto filológico de la lengua original del texto sino el aspecto literario; la estilística y la poética de la cultura en cuestión. A este nivel literario el texto revela su máxima expresión. No hay razón de reducir el drama o la poesía, a una prosa sin color para poderla entender; mientras se pierde toda la fuerza de un mensaje vibrante y apasionado.

La polisemia del discurso nace principalmente en las "formas" que dan a la comunicación humana su agilidad, fuerza de penetración y exaltación armónica.

Habrá que coleccionar las formas-productoras de significado, hablar de "frecuencias", de densidad repetitiva, de la expresión, de intensidad del tono, de altura, de profundidad, de armónicas, de efectos de sonido, de predominio de palabras y conceptos, de ausencias, de escasez y de aridez. Los recursos del lenguaje consisten principalmente en la selección de los vocablos, potenciamiento de expresiones, número, centralidad de palabras, progresiones, simetrías y alternancias. Recursos que ensanchan las posibilidades, varían los movimientos, conforman patrones, exportan, enseñan, suplican, evocan, reprochan, invitan.

IIo. CARACTERES DEL SEGUNDO NIVEL

A. Hacia el "ser" del lenguaje y de la Significación: El Segundo nivel traslada el análisis desde un simple nivel de lengua al nivel del texto, como Acontecimiento. A este llamamos nivel de Discurso. Incorpora elementos del método exegético y del método estructural.

1. Para superar la "fase lingüística" se apela a la REFLEXIÓN. Reflexionar es regresar al texto desde una perspectiva nueva: la vida. Esta implica la presencia del sujeto-autor en un contexto vital que confiere al trabajo cierta objetividad. La reflexión lanza un puente entre la "comprensión del signo" y la "comprensión de uno mismo" (del propio intérprete, como ser humano). Por ello, involucra el mismo intérprete y lo interpela.

   La Reflexión se dirige al "Universo del Discurso" y a su manifestación, que es la "comunicación" humana. Ésta intercorre entre lo que el autor expresa cuando habla y la interpretación del que la lee. Las "palabras dichas" (pronunciadas en una ocasión concreta, en una determinada situación humana) poseen una EXISTENCIA propia, y una PRE-EXISTENCIA, que las hacen diferentes, las historiciza. Poseen una presencia diferente. Su significación deriva del hecho que el texto está orientado a un determinado objetivo, lo cual debe ser expresado en la cultura del intérprete.

2. Esta EXISTENCIA del Discurso es la que funda las "jerarquías de significaciones y llega a definir un sentido" (el cual se captará en forma vivencial al Tercer Nivel). Este sentido pleno se obtiene por comparaciones y correlaciones, en los diferentes niveles del Discurso. Por esto, el segundo nivel es intermedio, o sea, mediador entre la significación lingüística y el

sentido vivido y viviente. El nuevo valor semántico se descubre mediante un examen de:

a. El doble sentido (del mismo discurso).
b. La función simbólica, a nivel superior (sema, palabra, frase); pero principalmente la frase, el texto completo.
c. La semántica estructural, la cual trata de descubrir el pleno sentido, haciendo variar el contexto, en un marco objetivo.

La última se sirve de "fórmulas" que definen las variaciones y conducen a concretizar un "sentido preciso"...

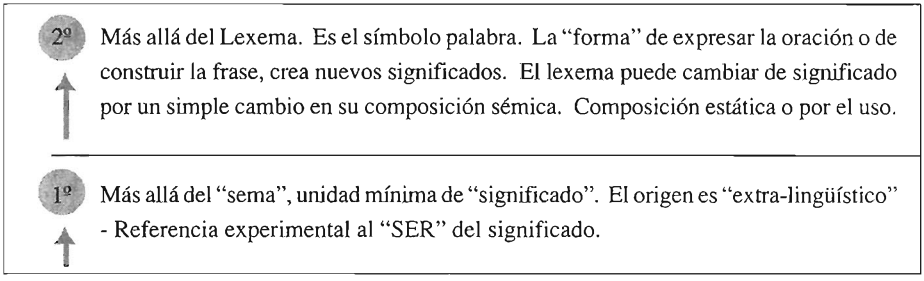
B. Esta operación exige un conocimiento de la "ISOTOPÍA": (igualdad de niveles) y homologías o similitudes entre relaciones estructurales. La isotopía, a su vez, exige que el discurso no descomponga, ni cruce, "los diversos niveles-de-sentido", sino que produzca nuevas significaciones por su "forma" de existir y de ser construido y hablado.
   1. En el DISCURSO están presentes tres niveles estratégicos: texto-palabras-semas; los tres producen significados, cada uno en su propio ámbito como elementos del Discurso. Y cada elemento de estos pertenece a un tipo diferente que colocamos a otro nivel, por respeto a la complejidad creciente de cada tipo.

No pueden confundirse las relaciones de un nivel a otro; hay que "respetar" la ISOTOPÍA. Cada nivel posee sus propias estructuras de discurso que producen significación. Hay que recordar que, "a fin de cuentas", el texto descansa en las palabras; éstas en los semas y, los semas, en una "realidad DADA" que es extralingüística. Respetar la isotopía es construir un significado progresivo sin esperar una respuesta Total.

El "discurso" no está encerrado en el nivel lingüístico. Es un acto mundano, una actividad que pertenece al universo cósmico. No hay que caer en la trampa del "círculo cerrado". El discurso está abierto al "ser", vive del ser de la Vida, en que se efectúa. El discurso está en la vida, en la historia, en el habla personal. Esquemáticamente, EL DISCURSO se construye de lo más simple a lo más complejo, según las unidades, de una forma paralela al esquema que se planteó en el primer nivel; pero en un registro más alto.

TABLA 28

ESCALA ASCENDIENTE
3º Nivel de LOCUCIÓN: EL HABLA da un sentido complejo-extralingüístico. Expresa un significado que supera el contenido propio de las palabras. Se sitúa en los géneros literarios; la composición del relato, motivos, teoría de las formas literarias.



Un Sema no deriva su contenido semántico de otros semas o de otras palabras, sino únicamente de su "referencia" a un objeto de la experiencia, un objeto que no es, a su vez, otro elemento lingüístico sino una realidad extralingüística y pre-lingüística. El objeto de referencia puede ser simplemente un ser físico, psíquico o un objeto cultural. En todo caso, está "mediado" por la cultura.

2. Los tres componentes del DISCURSO están relacionados como tres conjuntos que se incluyen; un subconjunto (sema), un conjunto (lexema) y un superconjunto (frase o texto). El proceso se desarrolla desde abajo (la unidad mínima; sema) hacia arriba el Discurso (la unidad máxima: el texto). Los tres conjuntos se consideran en función del habla (mi habla) una realidad del DISCURSO una existencia que modifica el mundo extralingüístico. Hacia el ser del "otro", es la función de la comunicación entre un yo como sujeto y otro yo (quien es también un sujeto existente), es una función de significación extralingüística.

A este nivel el DISCURSO, consiguientemente, posee una dimensión significativa que exige un manejo extra-lingüístico, en el análisis. La sociedad o el grupo humano establecen códigos que a menudo no son lingüísticos. Se trata de descubrir nuevos códigos, que superan los códigos lingüísticos; códigos que producen efectos de comunicación. Pueden ser códigos literarios, códigos sociales y códigos culturales de varias clases; cada código genera significación y comunicación en su propio universo. Los códigos que pertenecen al habla, son perceptibles únicamente de sujeto a sujeto, de un yo a otro yo; sin embargo, su valor sígnico no pertenece al "discurso-privado" sino que generalmente son códigos compartidos por la comunidad hablante, en un determinado ámbito cultural.

Por ejemplo, si alguien pregunta por teléfono: ¿Está Carlos en casa? Esta frase, en nuestro medio cultural, no indica únicamente un "estado" del objeto Carlos; además significa (dado el contexto del discurso): "¿ha salido de la casa por un viaje largo?" "¿Regresará en corto tiempo?", etc. ¿Cuál es el código que le agrega al discurso esta nueva significación? Naturalmente es un código cultural, no lingüístico. Depende de la situación actual, del tipo de vida moderna que se mueve en círculos amplios. Es

posible que Carlos haya ido al trabajo, al estadio, a la biblioteca o que haya salido de la ciudad por unos cuantos días o por un viaje más largo.

El "estar en casa" se refiere actualmente a un momento transitorio, contrapuesto a estar en la calle, en la escuela, en la oficina, etc. Todos, términos reales, cuya realidad es respaldada por los términos sociales, culturales y físicos de la situación. Se preguntó: "¿ha terminado Luis sus deberes escolares?" La pregunta incluye que hay una escuela, que ésta exige deberes; que éstos mantienen al niño ocupado y no se le puede distraer; que posiblemente cuando termine sus deberes, se le permita jugar, etc. Los conocimientos conexos con la pregunta pertenecen al código educativo de nuestra sociedad presente. En otro contexto cultural habrá otros códigos y otros significados.

C. Se analiza, a nivel de "semántica estructural" del DISCURSO.

1. El simbolismo, originariamente es una función propia de todas las palabras, y puede ser más o menos definido, más o menos amplio.

   En las posibles variaciones del simbolismo es donde surge el "equívoco". La palabra o la frase pueden referirse o no-referirse a un determinado objeto.

   El "uso" aprovecha y explota la posibilidad de tales variaciones. Allí es donde interviene la función del discurso. Según el "uso" que se hace del simbolismo en el discurso, se producirá una variación en la significación. En el contexto histórico y cultural puede ser comprendida la variante significativa.

2. En el segundo nivel del análisis, la metáfora se maneja a diferente escala, como fenómeno del discurso. Podemos decir a escala "macro". No será sólo una palabra, en la metafórica podrá haber una frase, un enunciado, una descripción o todo un relato metafórico. La gran unidad narrativa hace comprender el texto según ha sido expresado por el "uso" del autor.

La metáfora, como substitución del significado es una polisemia-limitada; en este caso, no es sólo polisemia de un término sino de una porción del relato. En el segundo nivel habrá también el uso metafórico de la ISOTOPÍA. La analogía de miembros isótopos no siempre es directa. No siempre autoriza la sustitución de un isótopo por su equivalente; lo cual plantea nuevos campos semánticos y la superimposición de una isotopía sobre otra. En tal caso, la metáfora no será justificada por un universo-clauso, (de los signos), sino por un universo abierto (del discurso), y de la cultura que forma el horizonte, la isotopía no corresponderá únicamente en la estructura sino en la significación y en el proceso lógico. A este nivel, el SIMBOLISMO alcanza el campo de la comunicación, es significativo en cuanto comunica, es decir, en cuanto puede "mediar" entre interlocutores.

3. Se pasa de un tipo de exégesis genético que plantea el contenido del texto al interior de la historia del pensamiento que lo genera, a una fase estructural. No se excluye lo genético, sólo se supone. "El método genético requiere el método estructural, a la vez, como contrapartida y como condición" (Ricoeur: Análisis y Hermenéutica, p.63).

La inquisición de la doctrina de un texto encuentra su complemento y su comprensión en el proceso de ahondamiento, en sus estrados, distanciados unos de otros, a veces contrapuestos, según los principios de armonía o de ruptura entre unos y otros. El análisis genético a su vez es superado en algunos aspectos por la visión objetiva del método estructural.

"Según la combinación estructuralista (comenta P. Ricoeur p. 40) el sentido de un elemento consiste en su posibilidad de entrar en relación con otros elementos de la misma obra y con totalidad". Para identificar y caracterizar los varios estrados se presupone una revisión de las estructuras las cuales revelan las homologías y las contraposiciones de sentido que descubren las significaciones de naturaleza más íntima, el pensamiento de la obra que se debe interpretar.

Por otra parte, para ser entendidas, las estructuras a veces hacen necesario el recurso a una "reconstrucción genética", es decir, una historia del proceso de formación del significado. La estructura es interna al texto y manifiesta las intenciones y las condiciones de la composición. Pero la significación que se desprende de la estructura puede conducir a estadios posteriores.

Adoptar el método estructural no significa adoptar la ideología estructuralista. El estructuralismo, como lo desarrolla Claude Levi-Strauss, impone un interés antropológico general al análisis de los mitos y conduce necesariamente a una concepción de la mente humana en general. No ponemos en discusión este objetivo, pero somos conscientes de esta dirección general y abstracta hacia la cual va el estructuralismo como ideología.

El análisis estructural, en este caso, no se deja llevar por una ideología porque lo que primariamente nos interesa en nuestra labor de interpretación es el texto mismo y su verdad particular. En este entendido no seguimos el estructuralismo hacia una interpretación del hombre en general. Nos servimos del análisis de las estructuras por ser reveladoras de nuevos significados del texto.

Las ventajas del método estructural derivan principalmente de su "objetividad". Nos obliga a separarnos del texto, tomar distancia y verlo en su realidad objetiva. A partir de este distanciamiento, nos asegura Paul Ricoeur, el texto ya es "sólo texto"; autor, medio redaccional y destinatario quedan entre paréntesis (Hermenéutica de la interpretación).

Esta objetividad llega hasta determinar su individualidad. El texto mismo es el lugar de encuentro de los horizontes que lo rodean: físico, cultural, social, económico, histórico. Los códigos utilizados en el texto, por cuanto pertenezcan a estos campos

significativos externos a él, adquieren en el encuentro el carácter de singularidad única, que es dada por el lugar y la proporción única del individuo por analizar. El análisis estructural comienza con un momento de generalización partiendo de las formas que definen las funciones del relato y se aplican criterios genéricos a las relaciones de oposición entre las diversas secuencias.

Las relaciones de oposición son a su vez "variables". Pueden constituir series homogéneas, crecientes o decrecientes. Las oposiciones son binarias, homólogas o múltiples. Se observan las estructuras desde los términos de un "formalismo" como el que utiliza Vladimir Propp, quien encuentra treinta y una funciones en el cuento popular ruso que también se verifican en el maravilloso cuento español (Espinoza) y guatemalteco (Loukota, 1990). O bien se adopta el modelo del mito de Edipo en la "Antropología estructural" de Levi-Strauss o el de la Historia de la Rosa de Humberto Eco, o bien cualquier otro, como el de Roland Barthes, o de Michel Foucault. En todos estos casos se trata de generalizaciones, aproximadamente ajustadas al género literario del texto.

En el cuadro siguiente colocamos como ejemplo las 31 funciones de V. Propp (aprovechando la adaptación de Loukota). Puesto el conflicto o la situación explosiva inicial, que da impulso a la narración, siguen las funciones:

TABLA 29

1	Alejamiento	uno de la familia se aleja de la casa.
2	Prohibición	el protagonista topa con una prohibición.
3	Transgresión	se supera.
4	Interrogatorio	para ampliar conocimientos.
5	Información	dada a un agresor acerca de la Víctima.
6	Engaño	del agresor para apoderarse de los bienes del héroe.
7	Complicidad	de la víctima quien se deja engañar.
8	Carencia	prejuicio que se causa a alguien de la familia.
9	Mediación	se apela al héroe para conseguir algo.
10	Contrarios	el héroe decide actuar en contra.
11	Partida	el héroe se va.
12	Ayudantes	el héroe debe resolver un cuestionario, de un factor favorable.
13	Reacción del héroe	el héroe aprovecha la situación.
14	Objeto mágico	pasa en poder del héroe.
15	Desplazamiento	el héroe es transportado al lugar del objeto.
16	Combate	con el agresor.
17	Marca	que señala al héroe.
18	Victoria	sobre el agresor.
19	Preparación	de la fechoría inicial o carencia llenada.
20	Vuelta	a la casa del botín.
21	Persecución	por parte de familiares frustrados.
22	Socorro	por parte de ayudantes.
23	El incógnito	para llegar a la casa.
24	Pretensiones	de falsos héroes que se atribuyen el mérito.
25	Tarea-difícil	debe ser superada y cumplida.
26	Cumplida	se ha realizado la tarea.
27	Reconocimiento	por parte de la familia.
28	Descubrimiento	que desenmascara a los falsos héroes.
29	Transfiguración	por parte del héroe que recibe un nuevo status.
30	Castigo	de los agresores.
31	Matrimonio	y glorificación del héroe.

El detallado análisis de Propp nos da los elementos "funcionales" que fundan las relaciones estructurales y son aplicables en diferentes medidas, en razón de la complejidad con que el texto haya sido estructurado.

Una vez enumeradas las formas capaces de revelar las estructuras, éstas se aúnan con relaciones de oposición. Lo importante en el análisis de las funciones (como lo señala Meletinski, 1971) es descubrir las relaciones que vinculan (relaciones positivas o negativas, de analogía o de oposición) una función con otra, como:

TABLA 30

FUNCIONES	⟷	RELACIONES
carencia-reparación	=	oposición
prohibición-transgresión	=	oposición
engaño-complicidad	=	implicación
mediación-contrarios	=	implicación
donante-objeto mágico	=	implicación
combate-marca victoria	=	oposición-síntesis
vuelta-persecución	=	oposición
victoria-reparación	=	analogía
etc.		

Se comprueba intuitivamente que las relaciones "binarias" en las funciones no son del mismo género y pueden asumir valores nuevos en especiales circunstancias de un texto. La verdadera estructura del texto surge del "conjunto de relaciones diferenciales", (Levi-Strauss) el cual, a pesar de tener valores genéricos que derivan de la naturaleza del texto, posee también valores específicos y hasta valores individuales que caracterizan el pensamiento y el "uso" de una determinada cultura, de un autor y de esta obra en particular.

Consecuentemente, el análisis de la estructura nos conduce, por una parte, a conceptos universales de géneros y especies que, a su vez, son significativos en el contexto cultural y literario. Por otra parte, nos proyectan a las intimidades del texto, como dice Ricoeur, "para alcanzar precisamente el punto de interferencia donde el texto subsiste por su sola singularidad".

Para la interpretación hermenéutica, la adhesión a la singularidad del texto para rescatar su ser es, sin duda, el interés primario. Por esta razón, el haber desarrollado los diversos códigos de las estructuras es únicamente una labor preparatoria. Descubrir el punto de conjunción de los diversos códigos (sociales, económicos, físicos, cósmicos, familiares, psicológicos, estéticos, epistemológicos) que se han iluminado a través de las estructuras es una meta que aumenta nuestros conocimientos y nuestra fuerza de penetración hacia el mensaje y lo hace vivir en su pura individualidad.

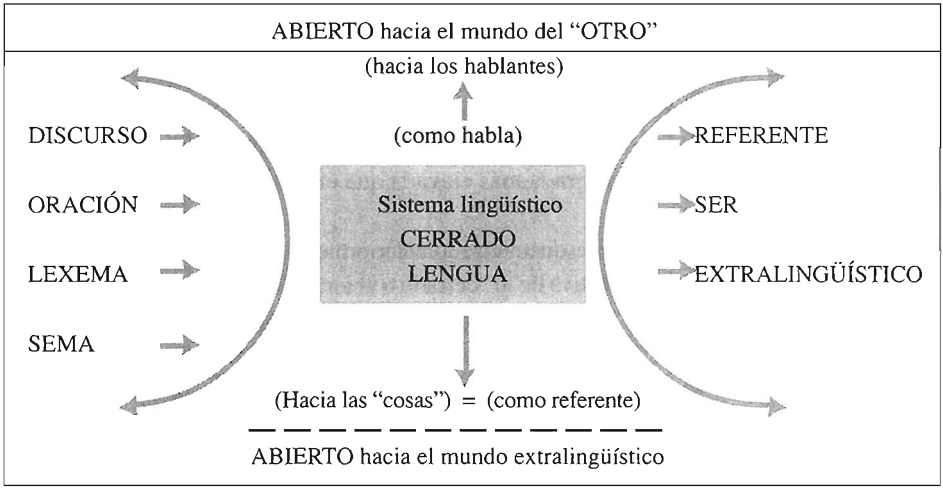
El resultado de la aplicación del método estructural para nosotros debe ser este: establecer los códigos que operan en el texto y, a través de ellos, captar la unidad de las múltiples articulaciones. La objetividad con que opera el estudio estructural conduce a una abstracción necesaria que debe ser ascendida, para reconciliar los elementos dispersos, en la acción coherente y vital de la comunicación. Conseguida la aclaración de las estructuras se prestará atención al fenómeno del discurso en sus movimientos literarios, en el "uso" que se hace de los recursos estilísticos y de los géneros como unidades portadoras de significación, el discurso como forma y vehículo de comunicación.

D. Segundo nivel, como nivel de "comunicación" humana. La "comunicación del discurso" está abierta en dos direcciones:
   1. Hacia abajo, más abajo del Sema: se funde con la experiencia viviente, la presencia de las cosas singulares: el SER extralingüístico, (vea IIo. A.1) existencial el ser que nos rodea y nos sustenta.
   2. Hacia arriba, más arriba de la lengua, el discurso, a la altura del habla, personal y real (mi habla); es otra vez "extralingüístico". Va hacia el "Ser-del-otro" en el plano de un manejo (vea IIo. A.1) interpersonal, como participación de la comunidad humana.

Ambas direcciones confluyen en la realidad viviente del ser humano y del discurso que incorpora, a su vez, relaciones con el ser mundano y el cosmos.

Esquemáticamente:

TABLA 31



Este carácter nos obliga a contemplar el discurso como el verdadero portador de significado que se actualiza en el habla y en la escritura. Deberemos considerar la capacidad de expresión que ha sido estudiada por Austin y Searle (siguiendo las sugestiones de Wittgenstein) como actos ilocutivos (speech-act). A esto nos referimos cuando hablamos de la gramática de-la-acción, y de la semántica de la acción.

La acción del discurso se convierte en acción-significativa según ciertas normas, ritmos y costumbres dispuestas por el autor. Se descubre la gramática de la acción al penetrar en el mundo de las emociones, de los sentimientos, y de los pensamientos con que el discurso ha sido pronunciado. Consecuentemente, se revela un nuevo tipo de semántica que no procede ni de la lengua (como tal) ni de la estructura, sino del "uso" que se hace de ambas. Conocer la gramática del texto es dejarse guiar por el discurso hacia la comprensión. El autor escoge entre su patrimonio literario e intelectual, refranes y modismos, coplas y cantos, enigmas y acertijos, alegorías y parábolas, lírica y sátira, historias y oráculos, invitaciones y amenazas, el suspiro y la exclamación, bendiciones y maldiciones.

Los géneros literarios o simples inventos estilísticos caracterizan el uso que el texto hace de la lengua y del lenguaje. Tal variedad nos induce a catalogar, clasificar, tipificar cada uno de los movimientos del discurso. Estos modos del discurso responden a gestos y convenciones establecidas por la tradición literaria y la cultura del medio, para producir ciertos efectos en el interlocutor. Cada cultura predilige los géneros que responden a las formas de vida y de comunicación de su ambiente y organización. La situación de cada contexto invita al uso de determinados géneros o recusa la utilización de otros.

La clasificación de las unidades de estilo, o genéricos, no responde a la intuición de separar los tipos o contraponer los géneros; a veces la distinción entre ellos no es fija ni tajante. La distinción se orienta a descubrir las diversas significaciones del uso, la semántica de la acción. La actividad anterior nos aproxima a la comprensión del ser del mensaje textual. La gramática y la semántica de la acción nos permiten, como intérpretes, producir alguna nueva expresión, en favor de un mejor entendimiento, para hoy y para nuestra cultura. Según P. Ricoeur, el nivel del "texto existente" es el nivel de acontecimiento. Ocupa una grada más elevada que el simple nivel de la lengua, de la palabra y de la frase.

Los niveles que se han esquematizado anteriormente (en el No. IIo. B) ahora se pueden observar desde la perspectiva de lo "cerrado o abierto" hacia lo trascendente, el ser. Palabra, frase y obra caen bajo la misma categoría de discurso, según estos caracteres: texto "orden de procesos": "Abierto-cerrado". El texto debe ser interpretado para que llegue a ser existente. En el proceso viene al "ser", se abre; pero nunca en modo estático. Frase (orden del sistema lingüístico) (cerrado) (primer nivel) (orden del acto de discurso) abierto a lo referente (2o. nivel). Palabra (orden de elementos) "LEXEMAS" que constituyen "signos". El análisis del texto como discurso nos introduce al proceso de comunicación. Un proceso

abierto-cerrado, que admite una recuperación del significado escondido en los movimientos y géneros. Conocer la gramática del texto coopera con nosotros para que podamos "decir mejor" la que es su significación: volver a re-expresar el ser del texto.

Es el primer paso a entrar al círculo de la intelección. La intelección sigue la estructura circular en el sentido que el ser del texto viene a ser significación en el horizonte previo de la cultura y del lenguaje, el cual a su vez es inteligible desde el texto. Entre ambos se introduce la labor del intérprete, con su intelección previa, que abre el significado a algo que a la vez se presupone. Como lo explica Coreth, comentando a Heidegger: "la existencia como ser-en-el-mundo proyecta el mundo como horizonte de su autocomprensión". Es decir: la intelección de una cosa, de un suceso, de un estado de cosas, exige como condición de su posibilidad, la totalidad de un contexto de sentido. Lo cual se indica con la fórmula "el mundo es iluminación del ser".

1. El " símbolo", en el sentido restringido de P. Ricoeur, es un signo complejo (no monosémico) y siempre tiene un segundo sentido.
2. La "estructura de significación" se da cuando una expresión o unidad del discurso con un sentido directo primario, literal, designa, además, "otro" sentido (escondido) indirecto, secundario, figurado; el cual no puede ser aprehendido más que a través del primero.
3. La "interpretación": consiste en descifrar el sentido "escondido", incluido en el "sentido aparente". Es desplegar los NIVELES DE SIGNIFICACIÓN implicados en la significación literal, irlos separando y enfocando cada uno con su propio valor semántico. Con el discurso, por el poder metafórico de significación que lleva a cabo el uso, se efectúa una auténtica "transgresión-categorial" (para usar la fórmula de P. Ricoeur). En el uso extraordinario, original, metafórico "el discurso crea-sentido".

Supera la simple función objetiva a trasladar informaciones descriptivas, para colocarse en actitud heurística.

Adquiere, entonces, una nueva libertad y nuevo poder. La palabra evoca la realidad de las cosas y se comprende con la múltiple potencialidad de las imágenes evocadas, deja que las cosas sean vistas. Las cosas llegan al descubierto, son exploradas, dicen lo mismo y, a la vez, se niegan como palabras, para sustituirse a las palabras. Es el mundo del símbolo donde crece y actúa la imaginación simbólica. La imaginación crea imágenes de sentido, donde la significación se genera, desarrolla todo su poder existencial, tan fluido y cambiante, tan complejo y activo como la vida misma. Como si el lenguaje se abriera, perdiera su calidad abstracta para que la vida hiciera su aparición a través de las palabras.

En la imagen, el diálogo viene a desglosar dimensiones del ser que se comparten, que se asumen emocionalmente y desarrollan una función ontológica. Por eso decíamos que el discurso manifiesta el ser y el texto, como discurso, es una iluminación del ser. A este nivel, el discurso recupera con pleno derecho tanto su dimensión ontológica como la dimensión psicológica y la social. El lenguaje vuelve a mediar el mundo de la realidad concreta, física y biológica; el mundo del propio "yo" con sus emociones ideales y frustraciones; y el mundo de los demás, de la comunidad humana, sus conflictos y sus logros históricos, en la economía, vida política y cultura.

IIIo. HACIA LA VERDAD DEL "SER"

No es arbitraria la pretensión de relacionar el discurso con la realidad. El lenguaje mismo como "medio-significante", pide ser "referido" a la "EXISTENCIA". Cualquiera que hable pretende decir algo no únicamente expresarse lingüísticamente. Un análisis lingüístico que trate la "significación" como un conjunto cerrado (semántico) no es suficiente para su HERMENÉUTICA... es decir, para descubrir la verdad del texto. La verdad no dice sólo coherencia lógica o pertenencia, siempre dice: camino al ser. Un análisis totalmente determinado por el simple sistema lingüístico, faltaría al compromiso fundamental del lenguaje: referirse a....

Este tipo de análisis negaría (Wittgenstein) la intención fundamental del signo que "es valer para". De otro modo, el análisis del discurso deja que el objeto hable. Obliga a rebasarse a uno mismo como "intérprete". Uno debe "desaparecer" en aquello que se insinúa como verdad. La verdad del texto toma la delantera a la interpretación, se hace verdad. El resorte, para superar el plan lingüístico, es el deseo de "ontología" (Heidegger). La búsqueda del ser-verdad-objetiva nos lleva a trascender hacia el texto para no quedar encarcelados en el lenguaje. Superar el paralelismo: mundo-del-lenguaje, mundo-del-ser. Cada proceso tiende a volverse independiente y a romper el nexo de la comunicación.

LA REFLEXIÓN, EL MEDIO DE CONTACTO ENTRE AMBOS PROCESOS

La reflexión establece una realidad funcional que aproxima los extremos; se coloca entre: la comprensión de los "SIGNOS" como lengua y como discurso; y la comprensión de sí mismos como SER (ser existente) y como pensamiento. Debe "mediar" la "reflexión" que establece este encuentro a nivel de "experiencia".

1. Esto quiere decir "superar una distancia" entre: La época cultural del texto y la del intérprete (coincidencia de horizontes).

2. El exégeta se "apropia" del sentido del texto, desde lo exterior y "lo hace suyo", lo revive.
3. Amplía el conocimiento de "sí mismo" a través de una coincidencia ontológica, la comprensión del "otro". El "otro" viene a ser "viviente" en uno.
4. Esta "reflexión" es una ampliación del "cogito" encerrado en sí; "una nueva dimensión de la existencia" (Husserl: Meditaciones cartesianas I y V).
5. La reflexión: es una forma ampliada de existencia o, como diría Habermas, es la "apropiación de nuestro mismo acto de existir". El yo, "sólo" se hace concreto y toma dimensiones reales en las expresiones de la vida del otro, en la reflexión.
6. LA ETAPA REFLEXIVA consolida los resultados de la ETAPA SEMÁNTICA. Con ella se traslada y se amplía el nivel semántico de la pura significación, "al DISCURSO", que mueve la vida y dialogar con la existencia. "Es un REGRESO" a la naturaleza con su ambigüedad, donde los SÍMBOLOS viven del pensamiento de doble sentido. El símbolo por la naturaleza remite a una realidad física concreta, por la significación abre espacios intelectuales.

   Cielo = físico-espiritual; apertura-felicidad.
   Como en tierra = productora-madre; concreta-cerrada.
   Agua = transparente mediadora (se ve a través de ella).
   Fuego = devorador, sublimación, fuerza arrolladora, dinamismo.

7. La lógica del "doble sentido" ya no es "formal" sino "trascendental"; no se encierra en un término, conduce al descubrimiento de algo nuevo, del ser existente.

   Descubre que el deseo de "ser" no es un simple deseo: es "lo APODÍCTICO", de nuestro ser finito, no es una posibilidad, es necesario. No es algo hecho, al contrario, es un "formarse". Es una nueva lógica de nivel superior a la lógica semántica, por ello admite el doble sentido.

   Las "significaciones-multívocas", abren espacios al "ser", al lado de las significaciones unívocas.

8. Un texto, en cuanto unidad lingüística, dirá P. Ricoeur (del Texto a la Acción, p. 13) es "por una parte, la expansión de la primera unidad de significación real que es la frase (o instancia del discurso a la manera de Benavente). Por otra parte, aporta un principio de organización 'transfrástica' que es aprovechado por el acto de narrar, en todas sus formas". Este será el principal objeto de reflexión del segundo nivel.

EJEMPLOS de la Reflexión al Segundo nivel

a. Doble sentido; a nivel de discurso: cuando varía únicamente el tono y la formulación.

Compare: las dos formas del lenguaje

a.1 Mi padre "me hizo un discurso": (contenido lingüístico) sobre el buen comportamiento en la familia.

a.2 Mi padre me ha hecho una reprimenda por mi conducta desordenada.

Las dos formas transmiten el mismo contenido intelectual, pero la segunda añade una carga emotiva.

b. Función simbólica de una forma literaria.

b.1 Parábola o alegoría en su significado global: El sembrador que siembra en el campo... Ej. Jesús que evangeliza el pueblo.

b.2 Metáfora de la frase, "tú eres semejante a la de Dios". El israelita que lo vio el día antes de sepultar al Egipcio, le dice a Moisés: "Tú quieres matarme como mataste al egipcio."

(No se trata de simple comparación, sino de un discurso alusivo.)

En la escena de la Visitación se oye el canto de la Virgen María: "Todas las generaciones me llamarán bienaventurada". No sólo es una amplificación poética - es la sugerencia de un hecho.

c. La semántica estructural: utiliza la "ISOTOPÍA" (paridad de nivel) pero no entre términos, sino entre Oraciones:

c.1 El Simbolismo a nivel de discurso: "¿Qué estaban platicando en el camino?" -pregunta Jesús.

R/1 ¿Quién era el superior entre ellos? Nadie formaliza la respuesta, pero se supone. Y Jesús contrapone una realidad contraria a la respuesta que no se dio.

R/2 El hijo del hombre deberá sufrir y ser condenado, "Toda semilla que no muere no da fruto".

Sentido: El que quiera ser superior, que sea el más pequeño entre los demás.

De los ejemplos anteriores se puede generalizar y elaborar enunciados o algoritmos teóricos. El discurso nos conduce a "tipos" de enfoques de "orden global" que observan la realidad del discurso-acontecimiento como un edificio articulado en masas relacionadas y subordinadas.

MACRO
Se comparan
1. Párrafos, homologías, isótopos, globalmente.
2. Estructuras relacionadas... estática o dinámicamente.
3. Estilos de discurso y recursos oratorios
4. Analogías globales como: Parábolas
   Ejemplos Alegorías complejas
   Representaciones escénicas.

Ejemplo: Jesús expulsa a los vendedores del Templo.
1. El lugar y la intervención.
2. Las palabras como "innovación" al Padre.
3. Los gestos, consistentes en:
   a. agarrar un manojo de cuerdas.
   b. limpiar las mesas.
   c. y causar un fuerte revuelo.
4. La reacción de los guardias del Templo
   a. ¿Cómo quedaría la situación sin vendedores? ¿Con qué autoridad (problemas económicos)?
   b. Preguntan: "¿Qué señal nos das Tú?" (problema de fe y de autoridad)

"Modo" Ej.:
(A) Se toma un recurso particular de un texto (Ej. "Los gestos de Jesús").
   A.1 limita
      1. Llama a los Apóstoles desde sus barcas.
      2. Se bautiza en el río
   A.2 examina los diversos efectos que resultan de las diferentes situaciones
      3. Va al desierto.
      4. Detienen un cortejo-fúnebre.
      5. Camina sobre las aguas
      6. Detiene la tempestad.

Luis Alonso Schockel (como modelo metodológico) en el libro de Judith (Hermenéutica de la palabra, p.383), da algunas indicaciones prácticas para "descubrir la variedad de unidades significativas en el discurso". El texto como Discurso, obra de arte narrativa, debe ser visto como es, una narración en la que el autor se esmera por captar la atención y la inteligencia. El intérprete, siguiendo la huella de buenos comentarios, adquiere una visión más penetrante:

a. Atención a los recursos del lenguaje.
b. Búsqueda de las clases de unidad.
c. Lectura vigilante, repetida, incansable.

I. Estudiar el carácter específico del libro (supongamos por caso el libro de Judith).
   1. Compuesto hacia la mitad del Siglo II antes de Cristo.
   2. Dirigido a una comunidad judía dividida (Macabeos) tal como en la historia de Judith.
   3. Es probable que el estilo hermenéutico haya influido en la obra.
   4. Contexto en el arte narrativo hebreo.

II. Selecciona algunos tópicos de la narrativa hebrea. Composición, ironía, carácter, relación entre celebración y paréntesis.
   A. Composición: Hay una heroína: Judith.
      A.1 Hay una introducción demasiado larga, que no está en función de la figura central. Esta exageración es la que construye el carácter de Holofernes. El gran conquistador-sólo le queda la pequeña ciudad... para destruir totalmente a Israel. La entrada en escena de Judith, crea un contraste interesante y único. Es mujer, belleza y piedad - viuda. Se interrumpe la acción con la gran plegaria de Judith.
      A.2 En el capítulo 10 empieza el centro del relato - una obra maestra de la narrativa hebrea.

IVo. APLICACIÓN PRÁCTICA — ¿Cómo se trabaja en el segundo nivel?

1. Superación del nivel semántico de la lengua. El análisis enfoca el Discurso-Acontecimiento, el "Uso" del lenguaje en una determinada situación; el significado indirecto de cosas y palabras, por mérito del discurso.

2. Análisis Reflexivo. Consiste en el descubrimiento del significado "extra" y "ultra" - semántico, generado por el discurso-acontecimiento.

3. Acciones a realizar para hacer avanzar el proceso de análisis hermenéutico a este nivel superior. Las acciones y estrategias consisten en: recopilación empírica de las formas significativas del discurso. Los Tópicos a recolectar están enmarcados en la significación del discurso como universo. Deberán reunirse los casos, modos, funciones que manifiestan:

a. El doble significado del discurso; completo, cósmico.
b. El valor de la función simbólica de las expresiones y oraciones y de todos los enunciados que poseen un segundo o tercer sentido.
c. Reconducir las frases, los lexemas, y los semas a su base extralingüística, respetando las isotopías; es decir, no mezclar la diversidad de tipos lógicos. La constante isotopía es también productora de significado. Los artículos son reducibles y, por simplicidad, a las categorías siguientes en la tercera etapa (A y B).

TABLA 32

IIIa. ETAPA	SECCION 'A'-'B'	artículos (14-17) (18-20)
A. 14 Procesos de "uso"		B. 18 Géneros literarios
15 Gramática de la acción		19 Motivos literarios
17 Tradición literaria		20 Composición literaria

4. El lenguaje debe ser referido a la existencia. Todo discurso tiene un fundamento existencial o extra-lingüístico. Deben estudiarse las homologías entre metáforas de este segundo nivel, tanto si son metáforas que se expresan con semas, con lexemas o con enunciados. De esta manera se obtiene una nueva gama de significaciones metafóricas que amplían las relaciones entre expresión lingüística y mundo del Ser.

5. La REFLEXIÓN tiende a apropiarse del "mero acto de existir" del discurso. La existencia involucra la presencia o co-presencia de ambos interlocutores, el texto y el intérprete y de la mediación entre ambos efectos del contexto cultural del texto y del intérprete, mediación que incide en el conocimiento del texto y de uno mismo en la realidad existente.
La recopilación de artículos en la cuarta etapa ("A" y "B") deberá concentrarse en los títulos siguientes.

TABLA 33

IV. Etapa	SECCIONES "A"-"B":	seis artículos 21-23, 24-26.
IVa. ETAPA	A. 21 interlocutor	B. 24 Estructura
	22 intérprete	25 Expresión
	23 mediación	26 Valoración

Entre la comprensión del símbolo y el mismo-intérprete siempre se da una "distancia"= por la imposibilidad de total coincidencia de horizontes. El análisis desarrolla la REFLEXIÓN como "medio de contacto" entre ambos horizontes. El

horizonte del texto y el horizonte del intérprete tienden a coincidir, lo cual no puede efectuarse nunca por completo. La superación de la distancia no es la negación de la misma. Se pretende únicamente establecer contacto "en la diferencia" de situaciones. (Eco, p. 130-132, Lector en fábula).

La reflexión hermenéutica en el segundo nivel penetra al ámbito de la VIDA: existencia. El texto-existe: es producto de un autor, en un marco cultural que le proporciona nuevas significaciones. Su Verdad es verdad de una "Palabra-existente".

El método inductivo debe asumir y tomar en consideración otros componentes y factores de significación: el objeto lingüístico es considerado en la realidad-del DISCURSO. El inventario será de formas literarias y formas culturales que le agregan al DISCURSO un valor vital, una significación existencial. El trabajo ya no se va a realizar con formas-lingüísticas que posean uno o más significados.

1. Artificios Estilísticos y los efectos que éstos producen.
   El discurso utiliza toda clase de artificios: Preguntas, exclamaciones, descripciones, diálogos, apólogos, alegorías, hechos, deducciones, destinados a producir ciertos efectos en el interlocutor. Esto se comprende en la línea de Stephen Ullmann: Significado y estilo (p. 85).
2. La idea central, común a todo el texto. La cual es expresada con múltiples signos. Todo se ordena alrededor de esta idea o preocupación principal. Los fenómenos estilísticos son generalmente polivalentes y se adaptan a la idea central como utensilios. Un mismo recurso puede dar origen a varios efectos y selecciona sus efectos desde la idea y la idea, a su vez, es modelada por los recursos.

   Se dan ambos casos:
   Un "recurso científico" puede producir diversos resultados:
   efecto 1
   efecto 2
   efecto 3

   O bien, un mismo "efecto" puede ser producido por diferentes recursos:
   recurso 1
   recurso 2
   recurso 3

3. El ritmo -va con la estructura sonora. El ritmo no es más que el orden de las palabras, pero separado de su contenido. Es algo que va ligado al texto y que, sin embargo, es individual, separable.

Prescindiendo de los significados de las palabras, como si uno no entendiera esa lengua, se efectúa la separación. Se percibe aún la melodía, la sonoridad. Más allá de la sonoridad puede captarse la pura onda del ritmo constructivo. Se captan las unidades, las pausas, los "crescendos", las cumbres y los metros descendientes, tanto que podrían reproducirse en una gráfica en que los tiempos se desenrollan frente a nosotros, se cortan, suben y se calman. Se puede observar el ritmo en relación con las formas sonoras. El factor sonoro procesa el significado inducido por el valor acústico de las palabras y del discurso en su totalidad.

Es efecto de la combinación de vocales breves y largas, sonidos agudos y graves, aliteración y paronomasia. El sonido, como el ritmo, forma un conjunto con estructura propia con predominio de consonantes sonoras o mudas, labiales o culturales. Tiene particular valor en las formas poéticas y en el drama; pero puede imprimir particular emoción al discurso corriente, al diálogo o al razonamiento. Algunos casos explotan el significado que puede sugerir el oído, por el simple sonido de las palabras cuando hay una concentración de vocales o consonantes.

Otros casos son resultados de series, etimologías, paralelismo, aliteraciones. Únicamente se comprenden trasladándose, uno mismo, al género literario, a la época de composición, al ambiente cultural. El movimiento rítmico surge también en las "ordenaciones" de los significados, que a su vez responden a una estructuración. El texto se desarrolla tanto en su construcción declarativa y superficial como en su mundo interior especulativo y emocional. Las dos series no quedan separadas. El proceso interno es cobijado y alentado por la estructura verbal y recibe su realidad discursiva de los acontecimientos sintácticos y lexicales.

La vida exterior del mundo se descubre con los ojos y se transmite, desde el lado objetivo, al sujeto, al interior, al contenido de conocimiento. Elementos colocados en series niveladas producen cierto efecto, mientras si la serie es creciente o decreciente produce efectos significativos más acentuados.

III. ETAPA A.B. POR EL DISCURSO-ACONTECIMIENTO AL SER DEL TEXTO

En estas dos secciones de la Tercera Etapa se estudia el MODO como será organizado el discurso. Se busca liberar en el texto su auténtica naturaleza el SER. Se conserva la palabra "inventario" para la sección A de la etapa, pero con un contenido más abierto. Las formas literarias son núcleos variables, a veces difíciles de reducir a unidades.

TABLA 34

Tercera Etapa SECCIÓN 'A' Y 'B'		
A. "INVENTARIO DE FORMAS LITERARIAS"		
Sintaxis	14	PROCESOS DE USO (formas literarias y estilo)
	15	GRAMÁTICA de-la-ACCIÓN (articulación del texto)
	16	SEMÁNTICA de- la-ACCIÓN (efectos de sentido de la construcción)
	17	TRADICIÓN literaria (asuntos)
B. "REFLEXION"		
Letras	18	GÉNERO LITERARIO
	19	MOTIVOS LITERARIOS
	20	COMPOSICIÓN LITERARIA

La participación del lector y autor en el texto determinan el "ACONTECIMIENTO" que es el "discurso" del texto.

La Tercera Etapa: A y B. Analizando el discurso en esta Tercera Etapa (del acontecimiento al ser) se observa la lógica de las acciones y la sintaxis según la cual se desenvuelven y operan los personajes y dan origen a un curso determinado, llano o atascado de obstáculos, sobresaltos, sorpresas, esperas y engaños, de los acontecimientos que responden a la naturaleza del discurso que se pretende pronunciar. La secuencia de acciones puede ser protagonizada por seres humanos, por objetos cualquiera, o bien, por conceptos o entidades intelectuales que dan carácter a la FÁBULA.

Todo esto compone la "Fábula" (como la entiende Humberto Eco) la cual se contrapone a la simple "trama" "como sucesión temporal de los acontecimientos, descripciones, circunstancias y movimientos". La trama viene a coincidir con las estrategias, tópicos, imaginaciones del relato: las "estructuras discursivas". El enfoque sobre la fábula lleva a un reconocimiento de las correlaciones que en ésta asumen todos los actos y objetos de la narración. Si la historia del Ajaw Lacandón es una descripción del hombre de la selva que anhela la inmortalidad, todas las circunstancias: enfermedad del niño, devoción de los dioses, rechazo a los extranjeros, se verán en clave temática desde la fábula; a partir de ella se establece cuáles son las acciones pertinentes.

El lector, en este caso, es interpelado por el discurso y debe despertar en sí la capacidad de establecer relaciones inter-textuales, para decidir cuál es el carácter de la fábula y el tipo de lectura a realizar. Lo cual supone la incidencia de niveles profundos como "estructuras actanciales", movimientos dialécticos, marcos ideológicos y sistemas de valores, que el texto comparte con la cultura ambiente y que se implican en la presencia del intérprete (Eco: "Lector en fábula", p. 145).

DOS PASOS a realizar en la Tercera Etapa A y B

Procede (en un primer momento) hacer inventario de formas y símbolos literarios y, en un segundo momento, aplicar la reflexión. En la sección A se realizan, como anteriormente, inventarios, que en la presente son del tipo señalado.

A. Inventarios de: los acontecimientos globales del discurso; que pueden recapitularse en:
   1. formas literarias, 2. formas del discurso, 3. formas culturales.

También se debe inventariar el Simbolismo-Literario: el que se produce en las expresiones literarias y sociales, especialmente por manifestaciones como:

1. Mitos-relatos y poesía mitológica.
2. Folklore, fiestas y relatos épicos.
3. Sociedad, símbolos sociales.
4. Creatividad-personal del autor.

En la Etapa B se aplica la reflexión sobre-las formas. Busca la verdad de la palabra- Existente, simbolismo cultural y Verdad.

1. El contenido-contextual, lo que se "asume" de la cultura al texto: ASUNTO.
2. El motivo, en sentido esencial del que "mueve" el discurso.
3. Los tópicos y los repetitivos.
4. La fábula, contenido literario, estructura lógica del discurso.

El objetivo es encontrar la significación del "DISCURSO" en el contexto literario de su tiempo y cultura. No se trata de llegar a un punto fijo, absoluto sino de "avanzar hacia"... descubrir. Intentar salvar la DISTANCIA del tiempo y de la cultura para llegar a SER, comprender el ser del texto. Lo que separa el segundo nivel del nivel lingüístico es que el discurso es acción y comunicación. Es entrega del autor que presenta su mensaje a los miembros de la sociedad humana: más allá de la lingüística, por referencias extralingüísticas.

TABLA 35

3a. ETAPA "A"	SINTAXIS	FORMAS LITERARIAS
14	PROCESOS DE USO	(procuso)
15	GRAMÁTICA DE LA ACCIÓN	(gramacción)
16	SEMÁNTICA DE LA ACCIÓN	(semacción)
17	TRADICIÓN LITERARIA	(traliter)
En Prolog:sintaxis (procuso, gramacción, semacción, traliter)		

A. Pueden seleccionarse tres líneas de procesos:
   1. Del texto - (Humberto Eco: La obra abierta, p. 125) dado el carácter del texto y la materia que éste expone y desarrolla, se generan procesos tipificables.
   2. Del autor - (Estilo) cuando se conocen otras obras del mismo o en un texto amplio se detectan usos característicos recursivos (Kayser).
   3. Del hermeneuta (prejuicios). El intérprete debe recurrir necesariamente a sus propios conceptos e instrumentos de comprensión. Éstos deben entrar en diálogo con los procesos del Texto y del Autor (Ricoeur).

B. Los "procesos mentales" que sustentan (en el autor como en el texto) el modo de presentar un hecho, incluyendo cuando menos:
   a. Una comprensión (conceptos que se "emplean" en la función).
   b. Una significación (elementos que intervienen como signos para definir la significación).

   Los procesos mentales seleccionan o acentúan los signos. Estos dan más vida al signo (Jerrold Katz, p. 20).

C. USO DE LOS SIGNOS. Los "signos" serían muertos, no nos conducirían a nada, sin "algo" que les dé VIDA. Según Wittgenstein, ese "algo" es el USO. Según los antropólogos, es la cultura. Las dos cosas no se contradicen sino se complementan. La cultura justifica un determinado uso. En el "uso" se ve la vida del "signo". Lo podemos explicar de este modo: ¿Qué se entiende por USO?

Una palabra no tiene sentido definido hasta que se "usa" y se usa en un horizonte cultural. Esta respuesta puede parecer "demasiado fácil". Es como decir que "el que da vida a los zapatos es el caminar"; pero puede también entenderse que en el caminar "se ve" la vida del zapato, la acción define su significado.

Por supuesto: El caminar da vida a los zapatos, (si alguien camina); en el "uso se involucra la costumbre y del ser del que lo "usa". El uso puede cambiar el orden de las palabras en la frase, o bien, los valores del discurso, introducir tópicos significativos. Los tópicos o motivos-recurrentes designan una técnica determinada de construcción. "Existe un tesoro de imágenes, fórmulas fijas y maneras técnicas de exponer que se aprenden". "Quien no conozca su origen antiguo y la transmisión retórica de este material, cometerá graves errores de interpretación" (Kayser, p. 92).

En la comparación será más correcto decir que el "pie" que da vida a los zapatos es el que-camina. Pero, en este caso, el pie preexiste al zapato, mientras la significación casi no preexiste "al uso". Consecuentemente, el uso interviene en la significación. El pie caminante "hace-ver" la vida del zapato; como también el "uso" de una palabra "da-cuerpo" a la significación: la sitúa, le da resonancia y color, en otra palabra, multiplica su alcance. El que camina es el escritor que escribe el texto y éste es escritor en cuanto "escribe" y en cuanto escribe y usa el habla, constituye un estilo. En el "uso", se muestra el escritor y se condiciona. Lo que cobra significado por el "uso" no es sólo la palabra sino todo el texto. El estilo se refiere a todo el texto, pero también a cada unidad. Puede darse un "uso" particular de una sola-palabra que le confiere un significado nuevo: de una frase o de una porción del texto, cuyo "uso" produce una nueva significación.

El signo que era un elemento lingüístico es ahora usado, como un fin, es "usado para crear". Ahora, este-escritor "usa" el signo. Existe, por tanto, una serie de "procesos de USO" que le dan vida (hacen caminar el zapato) modelan, extienden o reducen los valores de significación tanto a nivel lexemático como a nivel de estructura global del texto, parcial o total. Es lo que llamamos el "estilo personal". Existen varias opiniones acerca del estilo. Se entiende normalmente por estilo a la "forma de locución" de un enunciado o un conjunto de enunciados. Esto se acepta independientemente de si se considera significativo o no. Hay un gran número de rasgos y formas de locución que se denominan estilísticos: palabras, cláusulas, secuencias, giros, patrones de sonido, ritmos, contraposiciones conceptuales, longitud de período, derivaciones, transgresiones de fórmulas, etc. Tal número y variedad de "tipos" generan inseguridad acerca de si ciertas fórmulas indican contenidos o simplemente rasgos formales (Hirsch, p. 56). Por esta razón, el análisis del estilo con respecto al campo significativo debe ser empleado con moderación, dependiendo de la clase de texto que se pretenda interpretar. Muchos de estos "rasgos" tendrán significación en algunos textos y en otros serán puros caracteres formales lo cual podrá descubrirse tomando el texto como interlocutor.

Por ello, es necesario analizar los "PROCESOS de Uso", allí donde se utilizan.

Son los tópicos propios-del texto que esquematizan las figuras. Tópico no ha de confundirse con la palabra "topic" como la entiende Eco, aunque pueda incluirse.

El uso orienta al lector. El uso de las palabras y oraciones en el texto determina la vida, es decir, su significación. "Debemos decidir (Eco) de qué manera un texto potencialmente infinito, puede generar sólo las interpretaciones que prevé su estrategia". Se pueden calcular las frecuencias con que se usan ciertas palabras, el énfasis con que se describe un hecho, la calidad de las expresiones.

El tópico no pertenece al texto como tal pero es utilizado por éste. El "tópico" determina ciertos fenómenos del texto y, a veces, interfiere con éste. En una situación donde el tópico es el "escalar una pared", no debo actualizar todo el deporte de

escaladores. Siempre hay una nota dominante, un enfoque e intereses específicos, aunque aparezca como un tema secundario. "El único aspecto destacado es el éxito del "evento" que, en el propósito, viene a realizarse" (Van Dijk, citado por Eco). El autor imprime un sello individual en la elaboración del texto al que se ajusta un tópico. El tópico es un instrumento metatextual (Eco) porque no pertenece al contenido del texto; a veces procede de la tradición pero se viste de un nuevo sentido como un modelo transmitido, que se vuelva a rellenar con materiales propios. En este sentido, pertenece a los "procesos de uso".

Ej. "El sembrador salió a sembrar y topó contra obstáculos."
"El borracho entró a la cantina y le recibieron con hostilidades."
"La madre se inclinó sobre la cuna- y sintió el peligro."
"El inversionista estudia las posibilidades de comprar."
"El policía se hecha a la calle, siguiendo una pista."

La investigación de los tópicos debe dirigirse tanto al aspecto de imagen fija, como al aspecto técnico. La tradición literaria produjo ciertas "imágenes fijas" y concretas, motivos y pensamientos estereotipados. "La tradición presenta a veces emblemas consagrados, paisajes con animales, aves y ríos... Sin el conocimiento de estos tópicos toda investigación se pierde en el vacío" (Kayser).

Además de la existencia del tópico en sí, debe considerarse la enciclopedia contextual destinada a definir el comportamiento del texto de acuerdo a la dirección señalada por los tópicos. Estos no se integran en la cohesión del todo, sino que la interrumpen y hacen su aparición como rasgos significativos contrastantes; en esto reside su sentido y su acción expresiva. Por otra parte, los tópicos no suprimen las diferencias individuales del autor.

Se entabla un diálogo entre la construcción de un mundo natural y la prosecución de un significado interno que amplía el mundo del pensamiento y del espíritu. En el diálogo intervienen interlocutores que, aparentemente, estaban implícitos en el Texto y deben ser explicitados por el intérprete, como se apuntará en la sección B de esta Etapa. De aquí puede procederse a la clasificación de conceptos (Ullman, p. 36). La ordenación tradicional en conceptos acerca del hombre, del Universo y acerca del Universo y el hombre, ofrece una categorización global y flexible que permitiría indagaciones de mayor detalle.

No se trata de descomponer los conceptos en sus componentes mínimos sino más bien de agruparlos según las grandes líneas de referencia. Procediendo por simplificación del contenido (noción) se pueden agrupar los conceptos desde los valores individuales, a géneros y especies cada vez más amplias. En forma análoga al árbol de Porfirio permite ascender de series desconectadas de conceptos ocasionales a agrupaciones sistemáticas en grandes conjuntos que son tan reveladores del texto como las estadísticas de grupos de imágenes, sonidos, etc.

En otra dirección es utilizable la idea de "campo-léxico" (Ullman, p. 29) referida a una esfera particular de experiencias. Los conceptos jerarquizados de este campo se delimitan uno con otro derivando su significación del lugar respectivo que ocupan en el sistema.

La diferencia entre la ordenación árbol-de-Porfirio y la ordenación "campo-léxico" consiste en que la primera organiza los conceptos desde categorías mentales, mientras el segundo parte de la experiencia y determina el significado incluyendo dos individuos en conjuntos próximos que, a la vez, son partes de conjuntos más grandes, hasta llegar a superconjuntos, siempre en el mismo sistema. En tal caso, puede verse la analogía entre la teoría del campo-léxico y la tendencia a interpretar la naturaleza desde categorías lingüísticas, según la expresión de Wharf "disecamos la naturaleza de acuerdo con más líneas establecidas por nuestra lengua nativa" (citada por Ullman). Siempre hay un lugar que sitúan un concepto con relación a otros conceptos de un sistema. Según los campos-léxicos de una determinada lengua se interpreta el valor de los conceptos individuales. La "estructura semántica" de los sistemas-léxicos es una función de las relaciones de sentido que vinculan entre sí los elementos lexicales, sin excluir la componente sociológica que prefiere interpretar los sistemas de palabras como un reflejo de la estructura de la sociedad.

A.1 PROCESOS DE USO DEL AUTOR

Desde la perspectiva del uso, la expresión del Texto deja de analizarse como una cadena de núcleos rígidos y acabados de sentido; para ser vista ahora como una continuidad variable, con interferencias subjetivas y objetivas. En lugar de la FORMA lógica, se sustituye la "FORMA-GRAMATICAL" y su "uso" en las expresiones de la vida corriente, para analizar su "valor-sígnico", el valor impuesto por el uso. En cada época un tesoro tradicional de fórmulas de pensamiento, de motivos y modismos juegan un papel importante en mano de un autor.

En cada escritor puede encontrarse "formas de uso", la tradición de determinadas técnicas que a veces jugaban un papel importante en la composición.

Estos "artificios" estilísticos manejan los términos del lenguaje confiriéndole especiales valores. Cada escritor les imprime los suyos propios, esquemas numéricos o virgilianos, o bíblicos o de otros clásicos que pueden ser aprovechados y trabajados en los textos de otras épocas. Algunos ejemplos del cambio de efecto, los encontramos en autores modernos:

1. La "movilidad del adjetivo en francés produce amplia variedad de efectos, según va antes o después del nombre.
   a. hipertonos emotivos: "vaya gracia" ¡Ah! "nunca".
   b. subraya una cualidad inherente.
   c. puede convertirse en vehículo de ironía: Ej.: bon-homme, Bean-geste, jolie-parole, pobre-diablo, cara-dura.

2. Otro artificio-literario: El "uso del pasado" histórico y el pretérito subjuntivo en la conversación ordinaria. ¿Por qué "iría yo" a cargarme de problemas? Y yo, ¿"debería" agradecértelo? ¡Al contrario!
3. Artificios del Léxico: "conducentes" a la ironía, sátira, paradoja. Las introducen en formas de discurso que no serían reconocibles por sí solas. La ironía pretende sugerir lo contrario de lo que dicen las palabras. En ella no existen palabras clave; sólo actúan en forma decisiva la entonación, los suspensos, las puntuaciones, las exclamaciones o interrogaciones. Ej.: "El comentarista da prueba de ayuda y de percepción si lo interpreta en tal sentido (cuando se ha demostrado lo contrario)."
   Si llegar como un rayo (cuando se acaba de afirmar que tal persona, se había atrasado con indiferencia más de una hora).
4. Todas las formas de antítesis que emparejan elementos contrarios para resaltar un contraste. Ej.: Trabajar contigo es la muerte. Con sólo verla, me da náusea. Es un guía ciego. Una libertad de esclavo.

Un caso particular de antítesis intensificado se llama Oximoron, el cual pone juntas dos realidades que se excluyen como: trágicas vacaciones, camino sin salida, vencedor derrotado, necio engañador, musculoso impotente, bella tramposa, dulce desengaño. Son violentos contrastes que se refieren a hechos cuya fuerza incapacita al autor a expresarse en forma positiva y plena. Su contrario es el uso de sinónimos que, por un lado, son repetitivos; por otro, matizan y marcan más detalladamente un concepto. Ej. "Vino a buscarme con una pena, una angustia, una desesperación, que casi no podía abrir la boca." Andaba dando golpes de ciego, sin memoria, sin organización.

5. A veces las imágenes que el autor emplea, se recogen en clases de imágenes para comparar clase con clase. De la comparación brota una forma de visión que es característica del autor. Más claro, cuando las imágenes son hiperbólicas como: un almuerzo de rey; caminaba a pasos de gigante; no veía mas lejos que una lechuza; allá ve en la noche negra; una hormiga negra sobre la piedra negra.
6. El autor demuestra también en los procesos de uso su capacidad de precisar o no conceptos y razonamiento por lo cual resulta vago, envuelto en nieblas. A veces usa perífrasis en lugar de hablar directo y le obliga al lector a formular deducciones. Ej.: En esta dirección vio brillar una esperanza (en qué lugar encontró una solución a sus problemas). El administrador no era para nada un sinvergüenza y (en contra de la expectativa tuvo una gestión favorable). No tenía un pelo sobre la lengua. Por esto lo escuchaba. En casos, con la misma intención se aprovecha la alusión. Queda más incompleta que la anterior y es necesario que

el lector le agregue algo por su propia cuenta. La mención se vuelve problemática cuando el autor pertenece a una cultura muy lejana de la del intérprete.

Ej.: En el Popol Vuh, Hunahpú ve el ratón reflejado en el animal que estaba en su pata (quien reconstruya la ubicación interior de una choza indígena entiende perfectamente dónde estaba trepando el ratón). Igualmente, en el Popol Vuh, la princesa Xquic va a ver el árbol de jícara que estaba junto al cenicero (quien haya leído la descripción de los poblados mayas por los cronistas, sabe que a las cuatro entradas de los pueblos se amontaban basureros con los restos de los dioses de barro que se habían quebrado, cenizas, etc...)

7. Ejemplos de procesos de uso del autor. Repeticiones de "palabras" cuya insistencia revela la posibilidad de una significación añadida o un "comentario-explicativo". Ej.: Jesús manda a traer el "burro" para la entrada en Jerusalén. "Si les preguntan, díganles: "el Señor lo necesita". Esta frase amplía el círculo de los amigos de él... y su conocimiento sobrenatural de los acontecimientos.

   Por Ej.: El criado-infiel (una serie degradante como una escalera).
   El Señor le pide cuentas al administrador y lo perdona.
   El administrador le pide cuentas al criado y lo lleva a los Tribunales.
   Otras repeticiones: En el libro del Génesis (Capítulos 1 y 2)
   Analicemos las secuencias:
   1. Dios reprocha al hombre...
   2. El hombre acusa a la mujer...
   3. La mujer acusa a la serpiente...
   4. Dios maldice a la serpiente...
   5. Dios castiga al hombre.

El "uso" de la repetición puede tener una pura función didáctica o bien es entendido como recurso-estilístico que crea una atmósfera moral.

La aplicación estadística al estudio del estilo da resultados positivos.

El estilo es definido como función del agregado (¿o disgregado?) de las Proporciones. Se establece la razón entre las frecuencias de sus elementos. ¿Cuáles?: fonológicos, gramaticales, lexicales, estructurales, figurativos; o bien, entre las frecuencias de cierto recurso estilístico a lo largo de toda la obra (distribución), y "las frecuencias" de los elementos correspondientes a alguna NORMA contextualmente relacionada. Los autores que sacan los elementos de un círculo estrecho (como los barrocos de: flores, piedras preciosas, oros y de todo lo que brilla) indican un ambiente bien definido (Ej.: lo barroco, un ambiente áulico, aristocrático, cortesano).

A veces son simples series de términos que conservan cada uno su individualidad y otras veces pierden su independencia (Kayser) para componer un sistema un rasgo estilístico significativo.

A.2 PROCESOS DE USO DEL TEXTO. (P. Ricoeur. Del texto a la acción, p. 20)

Entre los procesos de uso del texto debería incluirse la "metáfora-de-la-frase". La metáfora a nivel de frase es una "predicación anómala".

Es una atribución que "destruye la consistencia" o la "pertinencia-semántica" - de la frase y crea una "nueva"- pertinencia (para conservar el sentido). Este tipo de metáfora ayuda a comprender también "la metáfora del relato". La innovación semántica es común entre: metáfora-predicativa y relato-metafórico y es la que explica la "imaginación productora" que hace surgir un nuevo parentesco entre "ideas heterogéneas". La innovación-semántica posee un carácter inteligible (p. 22) y es analizable por comparación y por contraste con el uso corriente.

El acto de comprensión consiste en reasumir el "dinamismo-semántico" en el cual emerge una nueva "pertinencia" semántica.

A.3 PROCESOS DE USO DEL INTÉRPRETE

El intérprete, en su labor de lectura y de entendimiento del texto, establece constantemente un mecanismo indirecto de correlación entre los procesos mentales del escritor y sus propios procesos mentales, sancionados por su cultura o por el uso personal.

Contrastar el uso y los procesos de uso del intérprete equivale a fijar una base de perspectiva para entender los valores de uso del texto. Generalmente, los procesos de uso del intérprete corresponden a los hábitos lingüísticos característicos de la lengua y de la cultura en la que éste escribe o se ha formado. Para hacer posible una confrontación y encontrarle significado al contraste, es imprescindible un análisis de la propia cultura y de sus costumbres lingüísticas (Whorf).

En la cultura maya, el azul no se distingue prácticamente del color verde; otras culturas carecen del concepto de color pardo; otras, del anaranjado. Al contrario, pueden poseer una serie de variantes en el color rojo o blanco.

Si alguien nos pregunta si nuestro padre todavía vive: Nosotros contestaríamos: "ya ha fallecido". Un K'iche' podría contestar: "los huesos de mi padre están amontonados."

El perfecto análisis de los procesos de uso de nuestra propia lengua y cultura nos capacita a descubrir con mayor seguridad los procesos de usos del texto o del autor.

14. PROCESOS DE USO 14.2 INVENTARIO

Presentaremos solamente unos ejemplos de procesos de uso. La repetición de esquemas puede ser un recurso significativo:

En el Ej. No. 1. Xquic. La vieja envía un mensaje a los dos muchachos. Encarga un piojo. El anterior es englutido por un sapo. El sapo por una serpiente, la serpiente por un gavilán. Los dos muchachos golpean al gavilán con un bodoque de la cerbatana. Cae el gavilán. Vomita la serpiente; ésta vomita el sapo, de él extraen el piojo y, finalmente, el mensaje. Esta ida y vuelta de mensajeros produce un efecto de cuentos populares, pero también de ruptura de límites vivientes para plantear un problema cósmico mucho más profundo.

Ej. No. 3. El Maíz. Hay otra secuencia de animales. Dios encarga al conejo que le siga la pista al zorro, para encontrar el maíz. El conejo no lo alcanza, encarga al sapo. El sapo se hace sustituir por la rana; ésta, a su vez, por el lince quien por fin logra descubrir el lugar. A continuación se trata de derribar la roca que encierra el maíz. Dios echa mano a los doce rayos. Ninguno de ellos logra quebrantar la piedra. Por fin interviene el rayo décimo tercero, el más pequeño. Éste se hace preceder por el pájaro carpintero. El más débil golpea la roca y el rayo pequeño la rompe. Sin duda, el "uso" por el artificio produce un efecto grandioso de orquesta cósmica. Entre los procesos de uso del texto podremos recordar el Ajau.

Ej No. 2. El Ajau Lacandón. El cambio del Ajau en Jaguar, no es realmente una transformación; es como una especie de posesión. El Ajau asume los caracteres y las pasiones del jaguar: 1. animal de la selva, con sus correrías irracionales; 2, asaltante y destructor, imprevisible y dañino; 3. desea devorar los enemigos, con el gusto con que los devora el jaguar; 4. pánico en la familia, peligro que devore a su hijo; 5. reacción de los familiares que lo trituran a palos, castigo a la irracionalidad. Esta secuencia del jaguar es una especie de alegoría que establece una relación de oposición entre cultura y salvajismo. Al desorden pasional de la fiera se contrapone el orden civilizado: La unidad familiar de la esposa, hijo, cuñada, parientes. Las reglas ordenadas de la espiritualidad, devoción a los dioses, oración acción social. Paz y colaboración: sanidad y protección del hijo, comprensión de la esposa, comunicación con los seres celestes, ofrendas y mediación, unión con los cuñados y sobrinos.

15. GRAMÁTICA DE LA ACCIÓN 15.1 NOCIÓN

Considerado desde la perspectiva del discurso, un Texto refleja los movimientos y los ritmos impresos por el autor con el fin de comunicar determinadas ideas y emociones. El discurso es un proceso articulado en acciones las cuales se desarrollan según una norma establecida por el autor. No es que el texto posea niveles, sino que el nivel está en el tipo de análisis. Los varios tipos de referencias deben ser discutidos desde la comunicación. (Humberto Eco: Lector en fábula, p. 96), según la norma impresa por el escritor y desde su perspectiva de significado.

"Un texto es 'un artificio sintáctico-semántico-pragmático' cuya interpretación está prevista en su propio proyecto-generativo" (Eco, p. 96). El texto se integra posiblemente con muchas clases de actos ilocutivos. Pero el autor, con su habla, impone las reglas según las que éstos se ordenan, se agrupan o se contraponen para sugerir cierto significado. La perspectiva del discurso (en este segundo nivel) nos capacita a analizar el potencial activo, los relieves estructurales que pertenecen a la gramática de la acción. En la acción comunicativa se interpreta la referencia, condicionada siempre por una situación y por la intervención del autor y del intérprete.

EL TEXTO

Un discurso que se ha cristalizado en un texto, no presenta una forma normal u homogénea, sino que procede por unidades discretas. Núcleos más o menos intensos o dispersos.

"Es común un 'sistema-de NUDOS' interrelacionados con un sistema de cableado." Hay que indicar cuál de ellos pide la cooperación del lector. Emisores y destinatarios establecen los criterios con respecto a la información "textualizada".

H. Eco propone, en particular, el modelo de análisis realizado por Barthes (1970: Sarrazine) y por Greimas (1976: Amis, de Maupassant). Los diferentes elementos de la información se realizan en la actividad comunicativa como significaciones. El camino del análisis va desde la comunicación a la significación y no al revés (o sea de la significación a la comunicación) y esta es también nuestra opinión. El "hecho" de la comunicación es el que finalmente cristaliza en el texto y, como un hecho, debe ser sometido a la prueba de significación.

Se considera posible, "reconstruir a la inversa el proceso generativo del Texto" (un proyecto de contenido que se ha convertido en expresión). Se va de la información del texto hacia el significado del Texto; un texto aislado no tiene significación sino la recibe en las actividades "comunicativas". El texto es función de la comunicación. Mientras Petofi fija con rigidez la dirección del "proceso-generativo" para descubrir el sentido del texto, Eco se niega a representar las "direcciones" y las jerarquías de las distintas fases. Su interés va a los "problemas-extensionales" y a la consideración de "problemas-intensionales".

El significado del texto no es más que el papel potencialmente comunicativo.

RITMOS

A lo largo de un texto se colocan los movimientos secuenciales localizados espacio-temporalmente. Se establecen estados de cosas, que se refieren al tema y las acciones que prosiguen una serie de cambios de estado, según el efecto comunicativo que el texto persigue. Tomemos como ejemplo el personaje del relato de Judith, en la

Biblia. La colaboración del lector consiste en preguntarse en cada momento de la historia de Judith: ¿qué ocurrirá en la siguiente escena del relato? ¿Por qué el narrador coloca en secuencias las unidades de la acción? y ¿qué efecto comunicativo persigue? El lector deberá seguir las diferentes fases de la narración aplicándoles un código interpretativo (o diferentes códigos) para detectar el valor semántico de las acciones. Esto depende de que el autor no haga referencia a algún código existente. Por ejemplo, la guerra de conquista a Siria, la gloria y las empresas de Holofernes; la situación de depresión y miedo de Israel que ha producido división interna y abandono de su fe en el Dios de Israel, su salvador.

El ritmo de los movimientos de acción y detención, expresión de fe y preparación de intrigas, dobles sentidos e ironías, no tienen un valor actualizables, pero llevan adelante un mensaje emitido con fines comunicativos. Se explicita de este modo una "lógica del significante" que estaría oculta, sin más labor de interpretación.

EFECTOS

La gramática de la acción puede desencadenar asociaciones dinámico-simbólicas que abren manifestaciones no lineares del texto, complejas y variadas. Establece cuáles condiciones y acontecimientos sean pertinentes a la coherencia del discurso. Cada acción (según Van Dijk) requiere un agente el cual, a su vez, posee una intención en su actuación que se relaciona con el marco conceptual o el mundo posible. Eso provoca, según el esquema de Propp, un "cambio" destinado a perseguir un propósito o como reacción a una agresión. En el proceso interviene la conciencia del actante y la conciencia del lector interpelado, los estados mentales de ambos, las emociones y las circunstancias (Eco, p. 153).

El cambio de estado se realiza entre obstáculos y ayudas que dejan espacios o los reducen en el flujo de la acción, por lo cual se conserva el suspenso o, por lo menos, la duda sobre la posible secuencia de acciones que habrá que emprender para realizar un cambio que lleve a efecto los esfuerzos y las intenciones. Los acontecimientos que siguen al conflicto inicial deben acaecer como inesperados o extraordinarios para sostener el interés del lector. No pueden constituir una "opción obvia". Naturalmente, no se trata únicamente de impulsos o reacciones en el mundo físico o en una historia emocional; puede ser que la fábula se manifieste o actúe en un mundo intelectual o científico. Entonces, los cambios se enfrentan a oposiciones, luchas, golpes espectaculares y victorias pero al interior de una construcción narrativa que pertenece a una simple dinámica intelectual.

SINTAGMAS

Para individuar el aspecto sintáctico, tenemos precisas indicaciones en Humberto Eco: La struttura assente (Milán, Bompiani, 1968). Pueden utilizarse de este libro la sección B: la visión-discreta y la sección C: la función y el signo. Estas indicaciones coinciden parcialmente con los puntos de vista de Todorov que resumiremos a continuación.

Eco parte de los "códigos visuales" y sus articulaciones para describir cómo se genera el "significado" de la construcción sintáctica. Concentra su atención en la estructura del "icono" en cuanto signo.

El signo icónico comunica en dos modos: por medio de soportes externos, por relaciones que remiten a las cosas y que desarrollan una especie de continuidad con las mismas, por simples relaciones que reproducen algunas condiciones de la percepción de un objeto (p. 114); pero también por sus propias relaciones internas.

Estas últimas se reconocen sobre la base de "códigos establecidos en un contexto cultural" que privilegian algunas de las características funcionales del icono. Pero los rasgos "pertinentes" deben ser "comunicados". Debe, por tanto, existir un código que establece la equivalencia de ciertos rasgos gráficos y cierto aspecto pertinente del código que lo hace recognocible (p. 115).

En cada caso, el texto elige un carácter o una forma que reproduce una diferencia o un contraste que pertenece al objeto significado. De este modo, el signo icónico posee algunas propiedades del objeto representado y puede poseer cualquiera de las propiedades del objeto: aquellas ópticas (que se ven), las ontológicas (generalmente presuntas), las convenidas en un ambiente cultural (modelos recognoscibles) y, en último término, los rasgos que constituyen un modelo-mental.

Estas anotaciones relacionales se ajustan a las convenciones de la cultura y establecen una escala que hace recognoscible el significado. El código introduce una función de orden que limita las posibilidades de combinaciones y, consecuentemente, de relaciones entre los elementos del signo. Aumenta así la posibilidad de transmitir un mensaje (p. 27) y captar el significado.

Hay una multiplicidad de códigos que establecen la posibilidad de denotación de los iconos. El mismo código icónico deberá completarse con un código más analítico, el iconográfico, como si el icónico no fuera más que una segunda articulación del iconográfico.

En el caso de códigos cinematográficos, el icono se presenta además temporalizado. La dimensión temporal amplía el mensaje icónico, un parámetro de la realidad que no puede ser reducido a los alcances de una lengua.

En el mismo sentido se mueven los códigos publicitarios que utilizan un doble registro, el visual y el verbal, cuando se trata de publicidad fija, mientras el cinematográfico utiliza tres: visual, temporal y verbal. Los tres registros se armonizan para expresar el valor "funcional" de un contenido dado y, con ello, el significado de la organización sintáctica.

La amplitud de los significados producidos por organizaciones sintácticas deriva del hecho de que no solamente los sistemas de signos reconocidos como tales nos producen significaciones; sino también todos los fenómenos de la cultura se nos dan como sistemas de signos, precisamente porque la cultura es esencialmente comunicación.

El caso de la arquitectura nos ofrece una analogía con la gramática de la acción en el relato. El objeto arquitectónico, frente a un espectador, se da previamente como un fenómeno de la comunicación, un acto significativo, antes de que un objeto funcional o utilitario.

Los símbolos arquitectónicos se deben visualizar igualmente por códigos sintácticos y códigos semánticos (Eco, p. 220), es decir, leyes de articulaciones de significantes (sintáctica) como independientes de los significados (semántica) que se les atribuye y también leyes de articulación de ciertas organizaciones significantes a las que, convencionalmente, ya se les atribuye un significado establecido.

Los códigos arquitectónicos "tipológicos" son claramente semánticos: una casa, un palacio, un mercado, una escuela; tipos y unidades que en un relato literario corresponden a las que Todorov llama "unidades-semánticas". También, en este caso, no nos interesa el código semántico sino el sintáctico, el que responde a un particular carácter de función. Entonces, debemos buscar funciones que se presentan como dos alternativas.

a. Puede entenderse por función la organización que responde únicamente a formas o soluciones ya preestablecidas. Entonces, nos dice Eco (224), correspondería a un sistema de reglas que la sociedad le ha prescrito, es decir, tipos de mensajes dados, soluciones ya elaboradas.
b. Pero puede entenderse también la función como búsqueda de nuevas relaciones para el ser humano y sus expresiones personales o sociales. Entonces, el código arquitectónico denota nuevas significaciones más allá de las determinaciones arquitectónico-sociológicas (p. 225) tradicionales y rutinarias. La arquitectura se convierte así en un lenguaje del hombre que rebasa los límites de lo prescrito para abrirse un campo de libertad en el cual el hablante inventa nuevos mensajes y propone de continuo nuevas instancias (significados) a la sociedad y a su cultura.

Es precisamente tal clase de funciones la que debe encontrarse en el código arquitectónico (y en los códigos de otras creaciones humanas como la pintura, la escultura, la música o la política) para captar el significado que relaciona el mensaje con la sociedad que lo recibe; porque la analiza, la desafía, la critica o la inspira.

El objeto puede así desarrollar relaciones que, a través de nuevas estrategias, pueden connotar otras funciones tales que sugieran una nueva ideología. Se establecen relaciones entre objetos cuyos valores recíprocos cambian la visión de la vida. A pesar de que la funcionalidad práctica permanezca, cambia el modo de considerar el objeto y el sistema que éste forma con otros objetos.

Si una estación del tren es ahora diseñada para aparecer como "del futuro"; si un mercado de vegetales se articula como respuesta a la ecología, entonces el código es rediseñado y la función ha cambiado la expresión del objeto.

NOS TRASLADAMOS, AHORA, AL CAMPO DEL RELATO.

En el análisis de la "gramática de la acción", la capacidad "sintáctica" significativa puede estudiarse según los criterios de Todorov (en la Gramática del Decamerón). Todorov nos da un modelo que deja al descubierto la significación de la acción narrativa, como claramente distinta del valor semántico de los contenidos.

Añadimos, por tanto, este nuevo punto de vista que nos clarifica el proceso de construcción de los textos, proporcionando por sí solo un nuevo camino de penetración hacia la interioridad significativa del discurso.

Tomemos como ejemplo un Texto K'iche' de Santa Catarina Ixtahuacán para ver como se aplican, en concreto, los conceptos de Todorov.

EL JOVEN CONVERTIDO EN MURCIÉLAGO

Historia K'iche' (relatada y traducida por Bonifacio Suy, Santa Catarina Ixtahuacán, Totonicapán, Guatemala).

RESUMEN DEL CUENTO

A un joven le gustaba caminar de noche, a pesar de la desaprobación de sus padres. Una noche tuvo un encuentro con un su tío Domingo, difunto, quien le habló en nombre de los muertos prohibiéndole formalmente que siguiera con su costumbre y amenazándole que algo grave le pasaría. El muchacho no quiso escuchar la advertencia. A la noche siguiente, volvió a encontrarse con el tío, esta vez decidido a castigarlo. Trató de agredirlo con su bastón, pero el tío lo golpeó en la cara, ojos y dientes; fue así como se convirtió en murciélago.

ANÁLISIS

(Desde la perspectiva de T. Todorov: La Gramática del Decamerón, p. 105).

El análisis de Todorov estudia el texto (el discurso y la acción textual) como una secuencia de oraciones, un hecho sintáctico. Las oraciones están vinculadas entre sí por ciertas relaciones. Todorov distingue dos tipos de relaciones, es decir, de conexiones entre una oración y la siguiente, para formar un "sistema": RELACIONES temporales y causales.

PRESUPUESTOS TEÓRICOS

¿Cómo distinguir entre gramática de la Acción y Semántica de la acción? T. Todorov (p. 43) cita al lingüista V. Propp (La morfología del cuento) según el cual: "dos actos idénticos pueden tener dos significaciones diferentes y, al contrario, dos actos diferentes pueden tener la misma significación". Esto depende de dos factores, el semántico y el sintáctico.

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDIVAR
BIBLIOTECA

La semántica permite "identificar" un acto y, en consecuencia, afirmar la identidad entre dos (cuando poseen valor de significación o contenido idéntico).

La sintaxis hace posible afirmar que un relato posee una "significación" debida a su "función". Por tanto, lo que importa en la sintaxis es descubrir la "función" de un determinado acto (el cual, atendiendo sólo al aspecto semántico podría confundirse con otro).

Debemos observar atentamente esta distinción y separar claramente las "unidades semánticas" de las "unidades sintácticas". Veamos algún ejemplo:

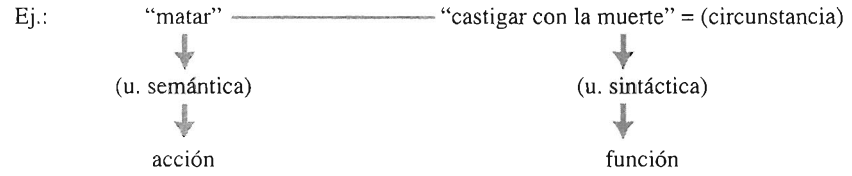
1. Puede ser que múltiples unidades semánticas (en conjunto) correspondan a una misma función-sintáctica. Hay que tener en cuenta que las "funciones sintácticas" son poco numerosas, pero bien definidas.
   Ej.: "una mala-acción" (es una sola función-sintáctica que) puede corresponder a diferentes y múltiples valores semánticos como: el robo, el crimen, el adulterio, el engaño, el asalto, etc...

2. Y, por otra parte, hay casos en que una sola "unidad-semántica" puede asumir en el relato diversas "funciones-sintácticas".
   Ej.: Tomemos la oración: "hacer el amor" (una sola unidad semántica) puede corresponder a varias funciones-sintácticas, como las siguientes:
   a. ser una "mala acción" en cierto contexto (ser adulterio, libertinaje, violación).
   b. "no ser mala acción" según la clase de relato, no se toma como mala, dada la calidad social de las personas, etc.
   c. ser "una buena acción" si la circunstancia es entre esposos.

   Ej.: Tomemos la unidad-semántica: "la muerte". Sus "funciones" pueden ser múltiples (unidades sintácticas).
   1. Pasquino se frota los dientes con salvia y "muere" para (función) demostrar su amor a Simona (demuestra ser persona fiel al amor).
   2. Simona se frota los dientes con salvia y "muere" para (función) demostrar su inocencia del crimen del que se le acusa.
   3. Con esto, evita la muerte en la hoguera (función hipotética) que sería injusta.

En los tres casos, la "muerte" no forma una sola unidad sintáctica por ser (=tres situaciones diferentes) tres funciones.

A pesar de estos ejemplos, la diferencia entre ambos planos (semántico y sintáctico) sigue creando dificultades. La razón es que ambos planos son "significativos".



A. HIPÓTESIS

Lo fundamental en esta división es que "todos los sistemas significantes" establezcan la misma gramática = la gramática es un universal. (Hipótesis de Todorov, op. cit., p. 30). Pero, ¿obedece también el universo de las narraciones a esta gramática universal? (p. 31) La estructura de la lengua tiene su analogía en la estructura de la narración (que es un tipo de discurso).

Partiendo del texto real, se hace abstracción y se consigue la estructura del "discurso narrativo" mediante la construcción de un modelo. No se estudian las acciones existentes en el relato (semántica) sino el "modo como" existen; el ordenamiento y el encadenamiento según ciertas reglas sintácticas que, en la lengua, corresponden a la gramática. Por ello, en el relato se distinguen los tres aspectos: semántico, sintáctico y verbal (p. 36).

La sintaxis es el momento en que coinciden tanto el aspecto semántico como el verbal, para constituir el sistema, abstracto y general, en el que estos se encuentran. No vamos a analizar el aspecto verbal (ya se hizo en el primer nivel). Ahora sólo se estudian las "oraciones" (como expresión de acciones no-descomponibles) (p. 38); las relaciones (lógicas, espaciales, temporales) y las secuencias (unidades que constan de toda una serie de oraciones, con significado completo) (p. 40).

B. ASPECTO SINTÁCTICO

Está fundado en la "forma-de-expresión" de un determinado término de una oración. La distinción entre sintaxis y semántica generalmente es obvia (la sintaxis es forma, la semántica contenido) pero a veces es difícil mantenerlas separadas por ser ambas (como ya se dijo) "significativas".

Las significaciones sintácticas, de ordinario, se califican como "significados" mientras las semánticas como "referencias". Y, mientras, la referencia es explicable en términos "objetivos" (lo que es), el "significado" resulta de la "combinación" sintáctica en la cual una unidad toma forma (p. 46). Pero no es meramente formal.

Las categorías sintácticas poseen dos caras: una, mirando a la forma; otra, al concepto.

C. ELEMENTOS

¿Cuáles son los elementos que caracterizan el aspecto sintáctico? Generalmente son: el agente (sujeto o argumento que a veces es entendido también como objeto) y el predicado. El predicado expresa los atributos.

Ej.: ama (Luis, María)

(predicado) (argumentos)

El significado de las unidades sintácticas se define siempre con relación a la "función" que éstas asumen en una unidad superior (son subconjuntos de conjuntos más grandes). La unidad mayor expresa la "función". De este modo, las oraciones son subconjuntos de las secuencias.

APLICACIÓN DE LOS CONCEPTOS
SINTÁCTICOS AL ANÁLISIS DE TEXTOS

Todorov analiza las unidades sintácticas como "secuencias de oraciones" (p. 103). Mientras sólo el nombre tiene la propiedad de ser agente, la función del predicado puede ser desempeñada por verbos y adjetivos. Desafortunadamente, el "verbo" puede ser tanto una categoría sintáctica que semántica. El contexto ayudará en cada caso a descubrir de cuál de las dos se trata (p. 62).

A diferencia de los adjetivos que aparecen en la misma categoría sintáctica de las "cualidades", los verbos se distribuyen en: verbos "a" (si modifican la situación) y verbos "b" (de malas acciones) y verbos "c"(de castigo).

Primero. Función sintáctica de los Verbos "a"

El tipo de verbos "a" (es un intransitivo) denota una acción que tiene por objeto modificar una situación. Por tanto, tendrá un "antes" y un "después" de él. El significado sintáctico de este verbo, es el de diferenciar ambas situaciones. En una "secuencia", el verbo "a" tomará consecuentemente una posición intermedia.

Por su naturaleza precede necesariamente un signo de implicación, es decir, un nexo "causal", con la situación subsiguiente (p. 68). La modificación puede ser un producto capaz de falsear o desenmascarar la situación (como: si es mala, hacer creer que es buena y viceversa). Al entrar en confrontación con una realidad comprobada, queda desenmascarada la situación. También podrá modificarse la situación con juegos de palabras, engaños, acciones violentas, pidiendo ayuda a otros, con el alejamiento del sujeto o por compensación.

Segundo. Función sintáctica de los verbos "b"

El verbo "b" consiste en la realización de una: "mala acción", transgredir una ley. Su consecuencia inmediata es siempre la de recibir el castigo (verbo c). Se trata de que aparezca una mala acción allí donde existe un orden. Hay, pues, una oposición de lo particular a lo social; es la transgresión de una ley "general". Su posición gramatical es la de encabezar una secuencia.

No es necesario que sea precedida por algún principio general, cuando las leyes son ya conocidas, aunque a veces necesitan alguna precisión que especifique las condiciones (el estatuto de los personajes) (p. 76).

El verbo "b" proyecta la imagen de las "costumbres establecidas" en un determinado contexto cultural. El contenido semántico de "la mala acción" es bastante variado; puede ser una ofensa personal, hurto, asalto, falta de respeto, traición, agresión con palabras, burla, adulterio, emborracharse, exceso de comida, incontinencia, etc...

En cada caso la implicación del castigo puede ser más o menos inmediata o estricta.

Tercero. Función sintáctica de los verbos "c"

El verbo c (castigar) es una consecuencia implicada por un verbo "b". Su posición, en la secuencia, es final y no le debe seguir ninguna otra oración. Los contenidos semánticos de estos verbos "c" son muy poco variados y consisten generalmente en "matar" (degollar, quemar, estrangular, decapitar, colgar) o "meter en la cárcel". También puede consistir en la privación de bienes, de personas, de la condición social, de la libertad de acción.

Las consideraciones anteriores acerca de los verbos se utilizan en el análisis de las oraciones porque sirven para establecer el tipo de "relaciones" entre una oración y otra así como para definir el carácter de las "secuencias", especialmente si se trata de cuentos de leyes.

D. RELACIONES ENTRE ORACIONES

La estructura sintáctica del relato se hace patente cuando se visualizan los encadenamientos existentes entre una oración y otra, para componer el sistema de las "secuencias". Estos nexos pueden verse desde dos perspectivas: desde las "relaciones" y desde las "funciones".

Sólo así se entiende el proceso que integra varias oraciones en la unidad de una secuencia. "Existe la tentación, anota Todorov, de pensar que la 'Lógica del relato' que establece los nexos de las secuencias sea una lógica exclusivamente narrativa, la cual supondría a su vez una 'Lógica de Sentido Común', que sería transgredida por la 'Lógica del Relato' (o lógica narrativa)."

En esta transgresión de las leyes de la lógica de sentido, previa (lógica prenarrativa) estaría el valor de la narratividad. Pero esto no es seguro. Si fuera cierto, debería darse la transgresión de esta "lógica-previa" en todos los relatos; pero no es el caso.

A pesar de que se produzca frecuentemente la ilusión de la existencia de esta doble lógica, la una contradicha por la otra, lo que sucede realmente es lo siguiente.

En la lógica del relato no siempre los personajes están al corriente de las leyes de sentido común. Estos personajes, a menudo, actúan al margen de la lógica de sentido común dando por supuesto que las ignoran o que las consideran únicamente como probables (p. 104).

A pesar de ello, existen en la literatura muchos casos de transgresión de leyes que generan una "espera frustrada" o una "sorpresa", porque los acontecimientos llevan un rumbo diferente del que espera el auditorio. Este tipo de literatura puede constituir todo un género que responde a las intenciones particulares del autor, quien crea situaciones más o menos verosímiles para producir cierto efecto en el espectador o lector (pero no se trata de una lógica prenarrativa).

En nuestro caso, las "relaciones" que se establecen entre las oraciones obedecen exclusivamente a la lógica del relato particular que se está analizando y no tiene referencia a ninguna lógica prenarrativa.

ANÁLISIS DE LAS RELACIONES

Existen generalmente relaciones de tiempo, de espacio y relaciones causales. En nuestro caso, las relaciones de espacio no son significativas. Consideraremos, por tanto, sólo las relaciones temporales y causales.

1. Relaciones temporales.

   Si entre una serie de oraciones solamente existe un orden de sucesión debido al tiempo, habrá una relación puramente temporal. Su forma general será:

   XA +.....+ XA o bien + X - A

   La fórmula puede admitir variaciones si se detallan más específicamente sus "significados" acentuando aspectos particulares del fenómeno, que modifiquen los caracteres de la secuencia temporal, como:

   1. énfasis
   2. inversión de atributo
   3. inversión de visión
   4. no-inversión

   En estos casos se modifica la fórmula general para ajustarla a las variaciones particulares de las circunstancias.

2. Relaciones causales.

Las relaciones entre oraciones de una secuencia pueden ser causales si hay un nexo de necesidad. También poseen una fórmula general:

$$XA — O\ ;\ O — XA$$

Que a su vez es modificada atendiendo a especificaciones de la relación, como las siguientes:

1. modificaciones. Xa ——O; Xa —Ya —— —O (desdoblada)
2. deseo. (XA) optativo (X | o | Y) ——— O
3. motivación.
4. resultado.
5. castigo.
6. hipótesis. (cuando hay cuatro miembros, proporcionales).

$$(XA —— XB)+.....+XA — | YB.$$

Esta última logra conciliar la temporalidad con la causalidad.

ANÁLISIS DE LAS FUNCIONES

Desde otro punto de vista, las oraciones pueden ser enfocadas como FUNCIONES. No se observa el tiempo o la causalidad según forman el sistema sino la función que realiza una oración en conexión con la otra. Esto nos dará un nuevo tipo de clasificación de las relaciones anteriores.

1. Relaciones Obligatorias que pueden ser impulsadas por el deseo o por modificaciones.
2. Relaciones Facultativas que se subdividen en libres o dependientes.
3. Relaciones Alternativas que son las más importantes, por la libertad que conceden al autor de crear estructuras, abrir caminos y soluciones creativas..... La presencia de estas alternativas decidirá cuál tipo de secuencia se va a efectuar; si se trata: a) de inversiones de atributos (adquisición, cambio, transformación etc...); o bien b) de castigos, como consecuencias de leyes.

Tales funciones entran en combinación, tanto con una "relación-temporal" como con una "lógica". En el desarrollo del relato se crea una oposición entre:

a. un planteamiento de leyes generales estables (que dan origen a una historia de ley), moralizador.
b. una exposición de atributos individuales (que originará una historia de atributos).

El punto central a observar para determinar el carácter de una secuencia, dice Todorov, es la Modificación = (Xa).

I. Gramática de un cuento particular

Un cuento, en su conjunto, presenta dos momentos: A, B.

A. La situación inicial
Al "comienzo" presenta una doble posibilidad porque sus componentes incluyen ambos elementos:
1. Cierto número de leyes (malas acciones que, consecuentemente, se condenan, o buenas que se exaltan). Si hay transgresión habrá castigo y será un cuento de leyes.
2. Cierto número de "atributos" (o de características particulares, desvinculadas de toda norma, oraciones atributivas: si hay una transformación y adquisición, será un cuento de tributo). El rasgo inicial aparece invertido.

B. Las secuencias
B.1 Secuencias de atributo. B.2 secuencias de leyes. B.3 Ambigüedad de oraciones y de secuencias. B.4 combinación de secuencias. Las secuencias conducen a una modificación: cambio.
Al "final" se podrá decidir si se trata de una" historia de leyes" (cuando éstas se actualizan) o si se trata de una "historia de atributos" (como descripción de actitudes particulares).

B.1 SECUENCIAS ATRIBUTIVAS
Toda secuencia debe, por lo menos, poseer dos relaciones obligatorias:
DESEO (andar de noche como si fuera de día),

MODIFICACIÓN (transformación del muchacho en murciélago); un número indefinido de relaciones facultativas; una relación alternativa, como mínimo. Las relaciones obligatorias están en el centro (no en los extremos):

X-A + XA opt. Y — Ya — XA. ('a', es la acción de modificación)

Se llaman atributivas porque la relación alternativa es una "inversión de atributo". De: (X-A) — a — (XA) = de no-ver de noche a ver de noche como si fuera de día.

Al comienzo hay un DESEO, falta de atributo = (X-A).
Al final se da el atributo al sujeto = (variable X) por la "transformación" realizada. (El muchacho ahora tiene lo que deseaba: andar de noche.)

B.2 SECUENCIAS DE LEYES

Las historias de leyes toman la forma de historias de castigo. Comienzan con la infracción de una ley (que en este momento pasa de ser latente a ser manifiesta). En el cuento se intenta, además, otra transgresión: a la ley general que obliga "obedecer a las leyes" (una ley meta-legal). Por eso se desencadena una serie de acciones:

b. = una transgresión

c. = una acción de castigo

a. = una "nueva acción " para evitar el castigo (si es un sujeto el que impone el castigo y lo quiere hacer, habrá una "oración atributiva" que lo precisa.

Existen diversos modos para evitar el castigo; uno de ellos es hacer que el vengador caiga en el mismo error (culpa). Así no puede ya culpar y castigar al otro.

De hecho, generalmente no se inflige el castigo. O si se inflige, éste es corregido con un "contra-castigo", por el cual el que castigó viene a sufrir una pena mayor.

B.3 AMBIGÜEDAD DE ORACIONES Y DE SECUENCIAS

La ambigüedad puede ser oracional o secuencial cuando se genera solamente en un unidad de acción o en una secuencia completa.

1. Oracional. La ambigüedad aparece cuando la "oración" entra a hacer parte de una secuencia. Depende de la función sintáctica de la acción: transgredir, castigar, modificar la situación. Aparece cuando la misma oración (acción) se incluye en dos o más secuencias; entonces asume diferentes funciones. O bien, si la misma acción es expresada con dos diferentes oraciones. Por ejemplo, en el relato "La abuela del temascal", la anciana calienta una tortilla y se la da al señor. Si está enfermo de verdad, será sanado (atributiva); si está engañando, reventará (de ley; por castigo).

2. Secuencial. La ambigüedad secuencial se origina por la presencia de varios personajes con los cuales el lector tiende a identificarse. En el cambio de un personaje a otro (por parte del lector quien debería identificarse sólo con uno) surge la ambigüedad. En este caso, la historia parece a la vez una secuencia de ley (mala acción, castigo) y una secuencia de atributo (inversión de atributo) de un sujeto.

A veces, el criterio para decidir si se trata de una cosa o de otra, surge en los comentarios de los personajes de la historia que juzgan el hecho.

B.4 COMBINACIÓN DE SECUENCIAS

Puede haber combinaciones de dos secuencias o de muchas.

1. De dos secuencias. Si hay una sola secuencia, una vez que se ha decidido si es una secuencia de inversión de atributo o, bien, de mala acción, ésta queda definida. Pero si hay dos secuencias (mala acción + inversión de atributo) habrá una combinación de las dos. A veces los personajes secundarios tienen historias que forman enteras secuencias; pero no se trata de eso.

   Si se combinan dos secuencias pueden tomar la forma de: (1-2), (1-2-1), (1-2, 1-2),

   El primer caso será de "encadenamiento" = la forma más elemental.

   El segundo caso será "inserción" = éste implica categorías de tiempo: uno relativo a lo anterior "retrospectivo"; otro relativo a lo posible "prospectivo". El retrospectivo tiene la forma de una inserción; trae un acontecimiento "de antes" que modifica la situación presente.

   El tercer caso es de "alternancia" = si los relatos se entrecruzan, el narrador pasa entonces de uno a otro, en forma alterna.

   El ENCADENAMIENTO también debe ser especificado (dos posibilidades en el caso de 1-2).

   a. Si la última oración de la primera secuencia es la misma que la primera de la segunda secuencia: resulta ser ambigua.
   b. o las dos secuencias son yuxtapuestas sin tener mayor relación, como paralelas.

   La INSERCIÓN también tiene dos formas de conexión en: 1-2-1.

   a. Ambas son simplemente complementarias, son independientes entre sí.
   b. o bien, la insertada posee una función de oración en la secuencia en la que se inserta: 1 - (introductoria) - 2 - 1 (conclusiva). Cada función especifica el carácter de las oraciones en el conjunto de la secuencia.

B.4 COMBINACIÓN DE DOS SECUENCIAS CON UNA TERCERA (macros)

Puede dar origen a muy numerosas combinaciones:

Inserción de dos: 1- (2 - 3) 1

combinación de tres: 1- (2 - 3 - 2) -1

dos secuencias encadenadas en las que cada una a su vez inserta otras:

1- (2 - 3) -1 — (4 - 5 - 6 7 - 4)

otras más complejas: ((1 - 2 - 3 - 1) - 3 - 2)

La ALTERNANCIA mezcla las dos formas anteriores. Cada secuencia posee un carácter independiente, diferente: 1 - 2 - 3 ,1 - 3 - 2. en este caso la primera alterna con (2 y 3) y, más tarde, con (3 y 2).

II. ANÁLISIS GRAMATICAL DE UN CONJUNTO DE CUENTOS

La estructura sintáctica del relato en general se obtiene al comparar un conjunto de cuentos que formen una unidad, con otro conjunto, de otra unidad. Es el caso en que yo quiera confrontar los cuentos de Santa Catarina Ixtahuacán con un grupo de cuento del K'iche'. En la comparación puedo detectar fácilmente la estructura del relato de Santa Catarina en general. Se define, entonces, la "Estructura Formal" de los relatos de Santa Catarina.

Se procede analizando primero las relaciones entre las "secuencias" y luego estudiando la "estructura sintáctica"del relato como tal.

II.1 Relaciones entre secuencias

Para ver la estructura, es necesario abarcar con una mirada el conjunto de cuentos y considerarlos como "Un Todo". Esto nos da una IMAGEN general del relato. Nuestra observación no consiste en oponer un cuento a otro sino este conjunto a otro conjunto u otros conjuntos. De este modo, se ponen de relieve los rasgos comunes de un grupo con los rasgos comunes de otro.

II.2 Estructura Sintáctica

En general, el relato presenta dos partes esenciales: un deseo y una modificación. El deseo abarca todos los supuestos del problema o de la pregunta que habrá que contestar. La modificación aporta la solución al problema y la respuesta definitiva a la pregunta.

El límite entre las dos partes es el lugar donde se establecen las oposiciones entre dos relaciones obligatorias. La primera parte contiene la hipótesis, dudas, falta de conocimientos, que serán satisfechos en la segunda parte con una solución.

Un elemento fácil de detectar y que confirma la división es el hecho de que todas las oraciones modales aparecen en la primera parte. Otro modo para enfocar la división es considerar a la primera parte como una pregunta y a la segunda como una respuesta; entre las dos se introduce el diálogo (generalmente el relato introduce una fase dialogal).

En una lingüística del "discurso" la pregunta es una oración que provoca otras preguntas y explicaciones.

La respuesta es la que detiene el discurso y lo cierra. La pareja "pregunta-respuesta" forma el núcleo central del relato (es la que genera el diálogo). Puede considerarse que a nivel gramatical profundo, la pregunta y la respuesta no son más que la misma oración, con diferentes "modos".

A través de este tipo de análisis puede determinarse la verdadera temática del relato en un estrecho ámbito cultural. En el caso de Santa Catarina, hay una pregunta-respuesta que, a nivel profundo, enlaza todos los relatos de este pueblo.

El valor significativo de la estructura sintáctica se convierte, entonces, en un valor de índole general, capaz de definir una cultura.

15. GRAMÁTICA DE LA ACCIÓN 15. 2 INVENTARIO

Daremos unos pocos ejemplos de Gramática de la Acción a pesar de que pueda presentarse en las formas más variadas. Después, añadiremos el comentario al mito del hombre convertido en murciélago según las normas de Todorov.

Puede ser que un relato esté construido por NUDOS que apenas se entrelazan por hilos delgados, o bien, por una serie linear de hechos colocados a un mismo nivel. El primer caso se comprueba fácilmente en el Ej. No. 1, La princesa Xquic, con su papel mediador entre lo terrestre y lo celeste, se relaciona primero con el padre, luego con los Cames y sus adeptos, luego con la abuela y, por fin, con los hijos. Su papel, por sí, constituye un Nudo en el que confluyen las presiones desde los diferentes sectores cósmicos. Se instala como reina del maíz, símbolo de la especie humana y de la cultura.

Los Cames, señores de la muerte, dominadores destructores, ávidos de sangre, engañadores, esclavizadores del hombre, constituyen otro Nudo que plantea una antítesis a la sabiduría, al orden, al poder de la luz y del cielo. Al final del relato quedan vencidos, engañados y su poder está restringido a un mundo subterráneo. En el Ej. No.5, Danae, el ritmo que domina es el de la aventura fantástica y de encantamientos. El injusto encierro de la princesa Danae, con la visita de Júpiter; el viaje en la extraña embarcación; el atrevimiento pasional del rey de la Isla; el viaje del joven Perseo; los lugares fabulosos; los objetos mágicos; pueblos lejanos y desconocidos, etc. Espacio y tiempo son los del ensueño y del mito. Los grandes gestos de los Atenienses, por mar y por tierra, encuentran su marco fabuloso y divinizado en las aventuras de su fundador. Un "hado" benigno quien, a pesar de su rigidez, consigue afirmar su dominio absoluto sin lastimar al hombre.

APLICACIÓN AL MITO DEL HOMBRE CONVERTIDO EN MURCIÉLAGO

Teniendo en cuenta los principios expuestos por Todorov, veamos lo que sucede con el relato del joven que fue transformado en murciélago.

El conjunto de oraciones que integran inicialmente la historia abarca, como dice Todorov, los dos tipos de elementos:

1. Atributos, con los que se describe el deseo y la costumbre del joven, quien duerme durante el día y camina en la noche; su pretensión de ver el mundo de los muertos;

2. A pesar de que esté consciente de ciertos elementos normativos (leyes) por los cuales "era peligroso andar de noche"; porque "la noche es para los muertos" y sus padres le llamaron la atención sobre su conducta que "era una gran ofensa."

Como lo recuerda Todorov, desde el principio no es posible determinar si se trata de una historia de leyes o de una historia de atributos.

La historia, como narración, empieza a desarrollarse desde que el muchacho decide no aceptar los consejos ni las normas y, con ello, se desencadena la acción, con una infracción a la ley o, si se prefiere, con "una espera frustrada". El buen sentido común nos hace desear que el joven no quebrante la ley, que respete los muertos y que no sea curioso, aventurándose por la noche. Esto era lo que "esperarían" sus padres. El problema consistía en que el joven dormía durante el día (haragán, inconforme, antisocial, antieconómico) cuando era tiempo de trabajar.

Al contrario, caminaba de noche cuando todo el mundo descansa y duerme. Su conducta representaba un desafío al mundo natural, un desorden que quebrantaba la ley general de la humanidad. La sorpresa deriva del hecho que ni el lector, ni la comunidad que relata el cuento, se esperaban que se enfrentaran los términos de la oposición: "de día" = vida versus "de noche" = muerte.

Pero la historia se encarga de frustrar esta espera. La ley (lógica del sentido común) pretende ser obedecida (como sucede normalmente) y aquí va a ser trasgredida, por el DESEO del joven de andar de noche y ver de noche.

La lógica del muchacho, estimulada por el deseo (relación optativa hacia el objeto), da por supuesto de que no existe la ley. Lo que él se espera es que uno pueda caminar de noche como de día.

De hecho, no se trata de una ley explícita, sino más bien implícita pero en la serie de oraciones la ley se cambia de implícita a explícita, con las palabras del tío difunto. El muchacho, por tanto, "invierte los tiempos" hace del día, noche y de la noche, día (la espera es frustrada). En el diálogo la ley es enunciada formalmente y, consecuentemente, la trasgresión. De allí empieza a definirse el carácter del relato: una historia de leyes, no una historia de atributos, una historia con sorpresa.

Las secuencias de leyes, advierte Todorov, toman forma de historias de castigo. Comienzan con la infracción de una ley, que entonces pasa de latente a manifiesta. El tío, personaje nocturno del reino de los muertos enuncia el encadenamiento necesario (de relaciones obligatorias) que son impulsadas por el deseo o por modificaciones que intervienen en los hechos. En este momento se comprueba que se trata de una historia de ley, cuando amenaza un castigo (Todorov, p. 116).

De ordinario, añade Todorov, subrayando un fenómeno corriente, la historia consiste en contar cómo se "intenta" una nueva trasgresión y, por tanto, se desafía la

amenaza del castigo. Puede ser que el castigo no se cumpla (como en la mayoría de las historias del Decamerón) por varias razones: o por un falseamiento de la situación o con inducir al propio justiciero que incurra en la misma trasgresión o por que el justiciero busca una solución que sea satisfactoria, o por la compensación de un contra-castigo, cuando el primer castigo induce otro mal más grande.

Los verdaderos personajes de este relato son sujetos colectivos: los vivos y los muertos. Los muertos regresan a la vida durante la noche, mientras los vivos (mueren) descansan durante la noche. En el día se invierten los papeles.

Los muertos salen de su lugar y van a pasear por el pueblo y les molesta que haya vivientes "quienes los empujan y humillan" en su caminar; "los empujan al aire, sacándolos de la tierra". De este modo es explicitada la ley implícita: "el día es para ustedes, la noche para nosotros". Sin embargo, no se trata de una división igualitaria. Los muertos son más débiles, frágiles, tristes ... piden ser respetados. Su vida es la vida de los espíritus, más que de seres materiales. A pesar de ello, tienen poderes. Se identifican con las fuerzas de orden cósmico.

La familia permanece, y se extiende al reino de los difuntos. El tío Domingo, sigue desempeñando una función antropológica como suele ser en las culturas arcaicas (Lévi-Strauss) y en los mitos. Sin embargo, en el segundo encuentro, el tío está identificado con la entera comunidad de los difuntos.

La serie de oraciones es reveladora del carácter del relato, como historia de ley.

Podemos comparar los "elementos" de Todorov con el análisis del relato sistematizado por Vladimir Propp.

SECUENCIA DE ORACIONES	FUNCIONES DE PROPP
1. Costumbre del joven reacción de los padres.	1. alejamiento
2. El andar nocturno diálogo del primer encuentro	2. prohibición transgresión
3. Formalización de la ley	
4. Primer regreso	10. contrarios
5. Segundo intento	
6. Diálogo del segundo encuentro	
7. La lucha. Imposición del castigo.	14. objeto mágico
8. Efectos de los golpes	16. combate
9. Doble carácter del castigo: satisfacción y condena.	22. socorro
10. Cambio a relato de atributos	29. transfiguración
11. Agregado descriptivo etiológico	

Como puede verse, las funciones indicadas por Propp corresponden muy de lejos a la secuencia de oraciones del relato. Por supuesto, nuestra historia no es propiamente un "cuento popular", ni es exactamente un mito, aunque contenga elementos mitológicos y elementos del lenguaje popular. Ni es una historia alegórico-didáctica porque se coloca en un tiempo sin límites y, aparentemente, se refiere más al fenómeno del origen de los murciélagos que a la vida actual.

Podemos comparar la serie de funciones con la serie de relaciones:

FUNCIONES	RELACIONES
Deseo de andar de noche, -acción.	implicación
Prohibición de caminar , -transgresión.	oposición
El día contrasta con la noche -como los vivos se oponen a los muertos.	hipótesis
Desafío a la ley -amenaza de castigo	implicación
Comunicación entre muertos - no-comunicación con los vivos.	oposición
Joven agresor victimario-cambiado en víctima	modificación
Lucha, -efectos de los golpes.	oposición síntesis
Derrota -cambio de vida.	analogía

La historia de ley evoluciona a partir de una primera trasgresión (satisfacer a una curiosidad, ver los muertos, conocer las cosas de la noche) que se objetivizan en el deseo de las primeras excursiones nocturnas del joven. En el segundo intento, la trasgresión ya no se dirige propiamente a la prohibición de interferir con los muertos, sino a una ley más general, la ley que exigen que se apliquen y se acaten las leyes. Es un asalto al "orden" de las cosas.

Esta vez el joven se rodea de silencio, para superar la hostilidad de los vivos; se arma de un gran bastón, pensando a que va a dominar a los muertos, a cualquiera que se atreva a imponer la ley. La transgresión no sólo va ahora en contra de la ley; sino en contra del castigo que sanciona la ley. El joven ha sido amenazado, como consecuencia de la trasgresión; a su vez se vuelve amenaza.

Dos verbos que poseen el mismo campo semántico, aunque sean contrarios, son "isótopos".

La proximidad semántica de dos acciones conquista un "espacio" más importante de acuerdo con la "función" sintáctica de los verbos. En este relato se genera una tensión dramática entre el tío y el sobrino (vivo y muerto) como campo semántico; (Todorov, p. 82) el uno y el otro son el sujeto y el objeto del "castigo".

La tensión pretende transformar la presencia en ausencia. La oposición se establece entre:

retenerlo = que no regrese entre los vivientes, o
rechazarlo = no admitirlo entre los muertos.

El castigo es el medio para modificar la situación (un verbo "c"). En este caso, la modificación es cambiarle la vida al joven, tanto física como psíquicamente. No dejará de existir (muerte); permaneciendo en el existir abandona el día, para vivir en la noche. Se cambia la presencia en ausencia. El Verbo "c" (castigar) será conectado estrictamente con el "hacer una mala acción".

Evidentemente, el bastón resultará inadecuado y el poder de los muertos se manifestará a otro nivel, en combinación con el orden cósmico. Por ello la excursión nocturna de la segunda ronda toma colores diferentes. El joven camina por la calle del pueblo y va hacia afuera, hacia la oscuridad. El tío difunto camina en dirección opuesta, se acercaba al pueblo. Ahora el joven se oculta primero, mientras la noche anterior el tío estaba oculto en la maleza.

Se han invertido los papeles. El acechado está en acecho, el buscador es buscado. El tío también ha cambiado papel, de consejero familiar se ha convertido en justiciero de los difuntos. No viene para dar una advertencia sino para ejecutar una sentencia, cumplir una "misión". El castigo tiene dos partes:

a. no regresar entre los vivos, quienes andan de día y
b. ser cambiado a una vida diferente.

El castigo resultará ser de tipo compensatorio, una especie de conciliación de la aporía que se ha venido perfilando entre "andar" y " ver". La aporía plantea una separación sustancial entre la vida clara e iluminada del día, contrapuesta a la incierta y misteriosa de la oscuridad.

1. "andar de día"- y "ver" es estar en la luz = es la existencia humana entre activa e intelectual.
2. "andar de noche"- y "no- ver", en la oscuridad = es una vida en la sombra, de los muertos.
3. "andar de noche",- para "ver", = (el joven) como muerto, siendo vivo.
4. "andar de noche", - y "ver de noche" como de día = el murciélago (pero no es el mismo ver, no es comprender, es animal).

En la aporía hay un término común "andar" (que podríamos comparar con el "lebenswelt") el cual queda diferenciado por la oposición entre "ver" y "no-ver" o "ver-de-otro-modo". La variación nos remite fácilmente a la oposición entre:

vida-pensamiento ——— versus ——— vida-simple-existir.

Entre el simple existir (el andar) y el ver (vida racional) que caracteriza el hombre (los vivos), se inserta la respuesta de los difuntos al desorden impuesto por las veleidades del joven quien confunde los planos. La 'transformación' también será desdoblada porque combina el castigo (que sostiene la ley) y la satisfacción del deseo (aspiración a la vida).

a. Deseo. Queda atendido el deseo: andar de noche, como hipotética solución intermedia es aceptada, pero rechazada en cuanto (trasgresión del "orden") quebranta la ley de "andar y ver".
b. Castigo. Es infligido para corregir la pretensión de ser "viviente sin ver", es decir, no ser hombre (no ver de día). Castigo impuesto por los muertos (no ver de noche).

Se abre así un camino intermedio entre vida y muerte: "pero no voy a acabar contigo de una vez"- el castigo es limitado pero lo condena a una existencia animal (que anda sin "ver-de-día" = ¿sin inteligencia?). Carece de ambas visiones: de la visión de los vivos y de la de los muertos.

El mito no discute la validez de la ley; pero nos coloca frente a las consecuencias: los hombres son vivientes que andan de día y ven de día (su visión es inteligencia); los muertos son muertos porque andan de noche, pero no ven de día (una vida humana e inteligente, pero disminuida en su efectividad, profundamente identificada con las fuerzas cósmicas).

El murciélago es un ser intermedio o en conflicto con los términos de la aporía y, de algún modo, perpetúa el desorden del joven = andar de noche como si fuera de día y ver de noche con la claridad del día; "hacer de la noche día." Pero su castigo es real: es inherente al desorden de "andar y ver"; su visión diurna trasladada a la noche es ilusoria; no es realmente "de día".

Con la imposición del castigo se cumple la "historia de ley". Sin embargo, el relato no termina aquí. Más adelante la historia de ley es dominada por la historia de atributos. En la pelea entre el joven y su tío, aquél le rompe los dientes.

Se añaden los atributos propios de los murciélagos:

1. Los dientes. Sólo le quedan cuatro, dos arriba y dos abajo.
2. Los ojos. Tenía los ojos muy hinchados. -"Y vio que toda la montaña brillaba con claridad y pensó que era de día pero, al contrario, era media noche."
3. La capa negra. El joven no quería recibirla pero, debido al frío que hacía, tuvo que aceptarla.
4. Lo mismo pasó a una muchacha... (y así empezó la generación de los murciélagos).

Naturalmente todos estos rasgos etiológicos pertenecen a una historia de atributos.

Ahora regresa el tema central: "se fue transformando en otro". Quizás la idea de transformación sea el resorte fundamental de este mito: el joven se transforma, los muertos son transformaciones, el día se transforma en noche, la boca se transforma, los ojos también, la capa se transforma en piel, el tío se transforma en justiciero.

Aquí estriba posiblemente la ambivalencia del discurso mítico de Santa Catarina: existe un orden, estable, natural, infranqueable, sancionado por una ley. Pero un joven se propone subvertir el orden y será castigado; el orden es confirmado, permanece en pie. Sin embargo, el castigo no es total.

El subvertimiento del orden es parcialmente aceptado, el joven es cambiado en murciélago, la noche es cambiada en día... Una situación intermedia, no-dialéctica, no antitética, no destructiva, sino remedial; pero abre un camino, el mundo evoluciona, el ser se ha diferenciado. Es una degradación hacia la pluralidad, o bien la plenificación de lo múltiple; una variedad que surge en el complejo devenir de los seres. La ambivalencia pasa del mito al ser, se cuestiona y se sugiere sin afirmar abiertamente, es cosa de conciencia y de reflexión.

El mito se propone a la conciencia colectiva, es un discurso entre generaciones. Este tipo de literatura crea identidad, un pensamiento compartido, refuerza la coherencia del grupo y establece las relaciones con el mundo exterior.

El relato del joven convertido en murciélago, con la simple aplicación de un análisis gramatical, aporta un significado mucho más complejo que una ingenua historia de orígenes. La gramática de la acción nos conduce hacia la dialéctica especulativa de una comunidad (Santa Catarina) cuyo respeto hacia los difuntos se funda en una creencia de vida, en una vida diferenciada: entre día y noche, el presente y el pasado; divididos y confirmados por la estabilidad cósmica del tiempo y de los astros. Nos plantea diversas formas de vida y de inteligencia así como una perspectiva de ley que organiza el universo.

16. SEMÁNTICA DE LA ACCIÓN

16.1 NOCIÓN

La "actividad comunicativa" del discurso puede ser analizada como actividad que produce variadas significaciones precisamente por el tipo de "acciones" que desarrolla. La semántica de la acción analiza los movimientos del relato que son significativos.

1. La objetividad, de lengua y estilo (Kayser, p. 390) producen un conocimiento objetivo, si la verdad es ofrecida con claridad, con razones y justificaciones; entonces la acción del discurso reproduce con fidelidad los hechos.
2. La estructuración de la acción (p. 213) para producir un efecto intencional. A menudo, la acción del discurso se rige sobre cambios y contrastes, "construidos" con la finalidad de producir un determinado efecto. Por ejemplo, en el caso No. 1

Xquic, los dos muchachos tocan el "son de los monos" con la intención de poner a prueba la resistencia de la Abuela, sabiendo que no podrá detener la risa. Su incapacidad demuestra la superioridad de los dos jóvenes, sobre sus malos hermanastros, condenados a vivir por siempre como animales. La razón y el bien, contra la insensatez y el abuso.

3. En la estructuración de un "ciclo" (p. 220), según las formas expresivas que se hayan seleccionado, se establecen relaciones de oposición, secuencias, progresiones, series paralelas u homologías. Tiene importancia investigar las unidades concatenadas que llegan a formar un ciclo. El encadenamiento que tiende a formar unidad puede ser constituido por el tiempo, un contenido, un personaje, que infunde carácter al ciclo. En general, existe un centro alrededor del cual gravita el ciclo y una serie de aspectos colaterales desde los que se complementa la visión. El centro puede ser enigmático y, a veces, invisible.

4. La estructuración del diálogo (p. 278). No es raro que en un relato aparezcan escenas dialogadas. El estilo directo aporta variedad, introduce la voz de un personaje diferente, abre un conocimiento más directo del carácter de la verdad expuesta y aumenta su credibilidad. El tipo de lenguaje puesto en la boca de los personajes puede producir efectos de realismo o de artificio, de sinceridad o doblez, que se reflejan en la capacidad de comunicación. Puede descubrir un fondo ideológico ante el cual se despliegan los acontecimientos del primer plano. Como en el caso de la princesa Xquic, quien dice a los cuatro tecolotes: "Este corazón no es de ellos". La abuela, poco después, reconociendo el poder milagroso de la joven, la acepta como nuera: "lo que tú cargas es de mi hijo".

ACCIONES

La semántica de la acción estudia las relaciones significativas entre las propiedades del discurso narrativo. Las relaciones que se definen o que se suponen implícitamente entre los personajes y las acciones pueden estar sometidas a una variedad de restricciones. Eco enumera algunas:

1. Antinomia gradual (la oposición de uno mayor que otro o una oposición variable de sentimientos). Una variación de fuerzas, creciente o decreciente. Ej. No. 5, Danae. El despliegue exagerado de fuerzas de Perseo, en lanzar el disco, ocasiona la muerte del padre, golpeado entre los espectadores, cumpliendo así, contra su voluntad, un oráculo divino.

2. Complementariedad (cuando uno depende de otro y ambos se integran en una unidad superior). Ej. No.1, Xquic. La colaboración entre fuerzas celestes y terrestres (los dos muchachos y las hormigas) vence el poder del inframundo.

3. Relaciones circunstanciales entre un término y otro (arriba, abajo; derecha, izquierda; dentro, fuera) que producen determinados efectos. Por ejemplo: el Ajaw no puede colocar los microincensarios "dentro" de la cueva (= es excluido). El hecho detiene todo un proceso de cambio (deja de funcionar la relación abajo-arriba. En otros casos, la modificación de las dimensiones, el exceso de espacios y aislamientos o, al contrario, la aglomeración y falta de espacio, producen su propia alteración de los efectos. Ej. No. 4, Perséfona, única viviente en el reino de las sombras; la madre Demetra, muerta en vida, causa aridez y desesperación en la vida terrestre.

4. Oposiciones no-binarias de varias clases: entre tres, cuatro o más términos. Ej.: la nariz de Pinocho que tanto más se alargaba cuanto más mentiras añadía - crecimiento de nariz proporcional al crecimiento de mentiras.
   El signo no necesita ser establecido como "signo". Para que produzca una significación es suficiente con que existan convenciones por las que es deducible el valor semántico de una acción, es decir que permita "interpretar" como signo de suceso (Eco, Espejos, p.44). Ej. No. 1, Xquic. Los dos muchachos "hacen su baile" (representan una escena). La escena es por sí simbólica: destruyen la vida (se despedazan) y la vuelven a restituir (resurrección). El ciclo de la muerte y resurrección es prerrogativa de los seres celestes y terrestres, los infernales quedan excluidos, sometidos a la muerte y vencidos.

5. Hasta las "ausencias" entre una expresión y otra, entre un ritmo narrativo y otro, entre una secuencia y su opuesto, son codificables e inducen una especial "significación". Casi siempre existe una precisa convención cultural que le da significado. De ordinario, en la cultura que conocemos ya están codificadas.

FORMULACIONES IMPLÍCITAS EN LAS CULTURAS, PRODUCTORAS DE SIGNIFICADO

Una distinción entre alusiones implícitas y comunicaciones implícitas nos ayuda a descubrir significados implicados por un metalenguaje (Max Black: el laberinto del lenguaje, p. 159).

1. "Alusiones implícitas" en las afirmaciones directas. Remedando el ejemplo de Black: "El teleperiódico anuncia que el Presidente de la URRSS, ha llegado a un

acuerdo con el Primer Ministro de la República de Rusia, para combinar esfuerzos con el fin de asegurar la duración de la confederación." Las alusiones implícitas nos dicen que: Debe haber un Presidente de la Urss; que habría diferencias con el Primer Ministro de la República Rusa; que hay una amenaza de división en la Confederación; que la unión de ambas fuerzas pueden superar tal peligro.

También se supone que tales informaciones, las comparten los teleoyentes. Por ciertos recursos gramaticales, se induce al intérprete a que acepte como verdaderas tales hipótesis que, más tarde, sirven de fundamento indispensable para otras informaciones que se van a comunicar. Si tales presuposiciones se formalizaran, constituirían una especie de preámbulo. Toman una "forma normalizada" y, de ordinario, son presupuestos sobre-la-existencia de algo (un sujeto o un conjunto de sujetos).

2. Una "comunicación implícita" se da cuando se habla en "metalenguaje"(en clave). "Hijo mío, tráeme la claridad que alumbra el Petén, país llano, tengo deseo de comerla." "Así ha de ser ¡oh padre!" (Lo que pide es la miel líquida del Petén.) "Hijo mío, tráeme a los huérfanos de padre, envueltos en siete capas." (Lo que pide son tamalitos rellenos.) (De: El libro de los libros de Chilam Balam, Fondo de Cultura Económica, México, 1948.) En estos casos el sentido implicado no depende de reglas gramaticales, sino del estilo del actor y de su metalenguaje. De vez en cuando todos hablamos en clave. La disparidad de significado de estas frases con el significado normal y corriente, constituye una invitación a descifrar. Una frase como la siguiente: "Un periódico publicado a menos de cien millas" (frase extraña porque no es pertinente), induce el lector a tratar de descifrar, a buscar un mensaje oculto.

   Un recurso parecido funciona en casos como: "evocación, ironía, insinuación, sarcasmo y otras formas de expresiones 'transpuestas' como, acrósticos, aliteraciones, enigmas etc." Para un orador podría esquematizarse la "forma" de este modo: No diría tal cosa, si no quisiera decir tal otra. Con esto se estimula la búsqueda del mensaje-oculto o parcialmente disimulado.

3. Una información implícita se da también cuando el "contexto" completa la significación. El Ej. No 1, Xquic. Los dos héroes, andando hacia el infierno, se encuentran con un cruce de cuatro caminos, cada uno de un color diferente. (En la cultura Maya son los colores de los cuatro puntos cardinales; el negro es el que va hacia el ocaso, la muerte.) Sin este contexto, la nota no tendría sentido.

4. Insinuación. Ej. No. 5, Danae. Perseo se apodera del único ojo de las mujeres grises. Si no le dan la información requerida, amenaza con no restituir el ojo. Insinúa que se quedarían ciegas las tres.

5. En la semántica de la acción deberán incluirse los "usos" informativos. Estos abarcan toda clase de medios: implicaciones, sugestiones, comentarios colaterales, no mencionados; las indicaciones de situaciones del orador, transmitidas por el tono de la voz, la elección de las clases de expresiones. Entonces, el contenido se vuelve más rico y la información, en este sentido "extendido", se vuelve la función principal del lenguaje. Pero si en el análisis se excluye este sentido de "transmisión" de la información, resultará insuficiente. Hay muchos actos-lingüísticos en los que la noción de "transmitir-información queda fuera de lugar". Pero cuando se da un discurso, es imposible que un orador, frente a un auditorio real, no quiera decir nada que él sepa. Más bien, al contrario, sólo pretenda adelantar suposiciones; expresar una opinión; predecir un hecho futuro del cual no hay certeza, registrar algo como un recordatorio.

   En síntesis, el discurso está destinado a presentar algo, que puede ser verdadero o falso. Se hablará, entonces, de "uso proporcional del lenguaje"; algo, con verdad, es sometido a consideración, aunque no se afirme si es o no es verdadero.

6. El significado emotivo. La fuerza emotiva de la oración depende en parte del tema, pero esencialmente de las palabras, para producir un efecto emotivo dado. Se consigue con la introducción de sinónimos. Estos, dice Max Black, "concuerdan en cuanto a la referencia y difieren por la fuerza emotiva". Con estos medios se reconstruye la semántica de la acción.

La verdad debe recobrar vida desde el texto en donde está como dormida, narcotizada. Se le han restado muchos de los medios de la comunicación viviente. Merleau-Ponti (en: La prosa del mundo. Taurus, Madrid, 1971) anota cómo se redescubre el sentido del texto, superando las limitaciones del medio. Una conversación escuchada o una conferencia en vivo son muy diferentes de una grabación, aún cuando se trate de un "vídeo". Al volver a escuchar un discurso grabado, se le encuentra muy pobre; pierde mucho de su fuerza comunicativa.

El discurso "de verdad" ya no existe, aquel que proyecta significados por los cuatro costados queda simplemente aplastado en la estrecha dimensión del sonido. Peor, cuando queda sólo escrita, endurecida, reducida a la sola dimensión textual. Exclusivamente habla al entendimiento abstracto, a los conceptos especulativos. Nos toca sólo en superficie, por el oído o la vista, sin "convocarnos" por entero. Cuestiones

despersonalizadas que apelan al razonamiento abstracto o a deducciones lógicas mientras, en realidad, deberían actuar como estimulantes de la vida. Significa que para que el texto nos invada, nos llene satisfactoriamente, ha de ser "liberado" de la muerte de la incomunicación para que recupere su poder de vivir por la lectura que lo convierte, no en una existencia real, sino en una existencia sublimada (p. 107).

II. ESTRUCTURA SEMÁNTICA DEL RELATO

Aprovechando el segundo aspecto del análisis del relato de Todorov, el aspecto semántico, consideremos ahora la "semántica de la acción" en un episodio del texto o en un cuento.

El aspecto semántico, en el análisis de un conjunto de mitos o relatos, entre la primera parte (la pregunta o el deseo) y la segunda parte (la respuesta o la solución), se sintetiza en el "cambio" (o transformación, o castigo).

El "cambio", al parecer, añade Todorov, es el elemento unificador del conjunto de relatos.

Hay dos tipos de cambios que se realiza en el proceso de las secuencias:

a. por "trasgresión" = en el marco de una cultura (relatos de leyes).
b. por "falseamiento del cambio". Este se realiza entre dos sistemas:
1. el sistema de cambios establecido por la sociedad.
2. la "ruptura" de este sistema, que constituye el objeto del cambio, y los medios diferentes que se emplean para llevarlo a cabo.

Según los tipos de cambio, se pueden establecer varios tipos de cuentos; o según los diversos medios que se emplean para obtenerlo. Cuando hay un cambio, siempre hay dos términos opuestos que intervienen para dar y para recibir el cambio. Por esto se habla de cambio de doble sentido. Pero a veces aparecen cambios de sentido único, como se verá.

A. Cambios de "Doble-Sentido"

El cambio de: "doble sentido" presupone una doble operación en momentos sucesivos.

En el cuento del joven convertido en murciélago, la primera operación es el momento del "dar". El tío es el encargado de infligir el castigo al sobrino por su mal deseo y su mala acción. La segunda operación corresponde al momento del "recibir"; el joven es transformado, recibe el nuevo "status".

Las fórmulas son:

1a. de (X—a—Y)
2a. de (Y—a—X); o bien (X recibe Y).

Esta operación se caracteriza con los verbos: "dar y recibir".

Naturalmente, para que haya un cambio, debe existir un valor común que es intercambiado en las dos operaciones. Pero en el cambio se efectúa la "ruptura".

FALSEAMIENTO DEL CAMBIO

¿Cómo se realiza esta ruptura? Hay varios modos de "ruptura" que Todorov sintetiza en dos: a, b, c.

a. Cuando no se tienen en cuenta las reglas (no se juega el juego de los demás, tratándose de reglas sociales). Esto puede ocurrir en diferentes casos:
   a.1 en el caso de una imposibilidad física que impide acatar de hecho la disposición de ley o su efecto.
   a.2 si interviene la suerte, el destino, y provoca un desajuste de tiempos que frustra la realización.
   a.3 por la mala voluntad de uno (el sujeto) quien rehusa el cambio. Esta acción es considerada generalmente una mala acción y por tanto, debe ser castigada: (X da a Y); (X no da a Y).
b. Cuando un personaje es tan generoso que da "sin recibir". Si la generosidad es tal, tendremos un "cambio de sentido único". Pero la generosidad. de hecho. es siempre compensada (gratitud, admiración, de aquel que ha sido objeto de la generosidad). La generosidad "no rompe las reglas", sólo indica el paso de un estado a otro ("dar sin recibir"). Un caso semejante es el del suicidio. No se considera malo un suicidio cuando se realiza para demostrar la inocencia de uno. No es propiamente una ruptura, una ley superior absorbe una ley inferior y la corrige, sin propiamente anularla.
c. Hay otro modo para "falsear el cambio". Consiste en sustituir un sistema de leyes por otro sistema, en casos como los siguientes:
   c.1 Si el protagonista no acepta acatar el sistema de reglas (corriente en la sociedad) (Ej. casarse para tener un buen status social); pero acepta otro sistema (Ej. entrar en convento y vivir una vida espiritual).
   c.2 No rechazar el sistema, ni sustituirlo por otro. Al contrario, tratar de hacer trampa dentro del mismo sistema. Hacer creer que se cumple con las reglas, pero en realidad estar diciendo mentiras.

La trampas es de: X quien hace creer a Y que le da algo. Y cree que lo recibe (pero no es verdad).

Al parecer, dice Todorov, por encima de todo, el cuento tiende a demostrar que el cambio no es correcto nunca. Que el sistema aún permanece intacto. No puede dar lugar a un intercambio de valores iguales cuando estos son realmente dispares.

Esto lo acerca a la idea de Lévi-Strauss: de que el mito representa un momento dialéctico, entre el sistema cultural y el sistema natural.

Todorov lo prueba lingüísticamente:

Cuando se trata de "frases ingeniosas", siempre hay una que es "preferida" (una es mejor que la otra), y supera la anterior.

En el cambio "negativo" = intercambio de males, siempre hay un valor decisivo.

En el cambio "positivo" un intercambio de bienes, siempre hay otra persona que "da más" o que "lo hace mejor".

Lo cual abre una senda de significación, más allá del relato y del mito, una reflexión positiva para el contexto cultural que lo produce.

B. Cambios de Sentido Único

Este involucra una especie de autocontradicción. Para que haya cambio son necesarios dos términos. Es más bien un cambio desigual. Una desigualdad legalizada.

El carácter de este modo de cambio es "TOMAR". El sujeto aprovecha su condición social reconocida o su fuerza para tomar sin dar nada en cambio.

Se pueden distinguir dos grupos.

a. Si X detiene un estado social "superior" (tiene derecho a tomar). Si es un rey o barón, tiene derecho a tomar sin recompensar. El sistema es falseado como en A. Como nadie le puede obligar a "dar", queda todavía un escape. Este consiste en obligarlo a "PERDER" (compensarse tomando de él, o bien, obligar el destino a castigarlo, hacerlo sufrir más, en fin de cuentas).
b. Si X tiene un estado "inferior", no tiene derecho a "tomar". Entonces el "tomar" es considerado una "mala-acción" y tiene como contraparte el castigo. Con este se "toma de nuevo": los bienes, la vida, la libertad (castigándolo). Entonces, la "ruptura" del sistema consistirá en "evitar el castigo": con otra serie de acciones.

Hay varios "modos" para evitar el castigo. Estos modos son también significativos de una cultura o de una circunstancia. En el caso del mito del Maíz (No.7), los dos jóvenes se fugan y evitan el castigo por la colaboración de los elementos de la naturaleza. En el caso de Perseo, hay un desplazamiento entre dos sistemas legales: el de las Gorgonas, sistema del mal; y el de los dioses protectores, sistema de la justicia, del orden.

En este modo de cambio, en realidad, el destinatario está ausente. Es el que estableció las reglas, la sociedad. Las malas acciones, las acciones irresponsables en este caso son propias de los "socialmente poderosos". El relato, entonces, manifiesta una implícita condenación de las injusticias sociales.

VALOR SEMÁNTICO DE LA ESTRUCTURA DEL RELATO

Desde el tema del cambio puede conseguirse un nuevo tipo de análisis: el "cambio" es un denominador común:

a. siempre toma como fondo un sistema existente, como punto de partida para informarnos de la trasgresión. El cambio, entonces, aclara el sistema.
b. Puede presentarse una liberalización del cambio, en un conjunto de relatos, una "ruptura" del sistema antiguo, por la atrevida iniciativa de un protagonista personal; lo cual podría abrir un paso desde la ideología a la utopía, según el pensamiento de Ricoeur: una trasgresión que se transforma en principio para un nuevo sistema legal.

En el Decamerón, dice Todorov, se contrapone la acción libre, no-codificada, a un sistema tradicional, demasiado rígido, hipercodificado. La "acción modificante" en este conjunto aparece como "más apreciada".

Por otra parte, hay una estrecha correspondencia de la tipología del "cambio" (aspecto semántico) con la tipología formal (aspecto sintáctico) como se vio en el Art. 15, gramática de la acción.

Las "malas acciones", aún cuando se encuentren en secuencias atributivas, categorías sintácticas, forman un solo bloque coherente con las categorías-semánticas del "cambio"; lo cual, si dificulta separar los dos aspectos, sintáctico y semántico, asegura una profunda unidad de pensamiento.

En el Decamerón hay unidad, una correspondencia entre "estructura formal" (pregunta-respuesta) y "estructura semántica", el cambio para dar lugar a una totalidad. La pregunta y la respuesta, reducidas a su núcleo mínimo, el diálogo, coinciden en el valor semántico del cambio.

Por otra parte, aparece una contradicción irreducible: la contestación del sistema. El relato se justifica y toma interés por la acción modificante del sistema. Para que esto se realice deben cumplirse ciertas condiciones:

1. poner en tela de juicio el sistema preexistente.
2. consecuentemente, demostrarse rebelde en contra de "todo sistema". Ahora bien, esta actitud de "oposición" sólo puede ser tomada por un "sujeto individual. Por tanto, el individuo puede destruir el sistema. En los cuentos de Santa Catarina tenemos:

a. la Chabelita que abandona el sistema familiar, para entrar a un sistema-cósmico (ser ama de la gran Montaña);
b. en la abuela del Temascal, la ancianita abandona la sociedad del pueblo para convertirse en "protectora de la salud" (el espíritu del baño de vapor);

c. el joven que salía en la noche, contradice al sistema antropológico de la población (vivos de día y muertos de noche) y se vuelve "dueño de la noche, siendo vivo".

La contradicción es la vida misma del relato. Pero también es su muerte. Un relato se justifica únicamente como contradicción al orden establecido. Tiene un carácter destructivo. Pero es también, en sí, contradictorio; posee un elemento dialéctico, como sugiere Lévi-Strauss:

a. Introduciendo una perturbación al "orden" lo temporaliza.
b. Por otra parte, "destruye el tiempo" es a-crónico. Establece una marca imborrable, aporta una nueva norma y constituye un valor estable.

Como lo expresa Todorov, con una mano hace mover, "instituye" una dimensión temporal; con la otra mano destruye el tiempo e inaugura un nuevo tipo de existencia.

Para evitar interferencias con los ejemplos citados repetidas veces, aduciremos un caso ya ampliamente analizado. L. Alonso Schockel (Hermenéutica de la Palabra I) cita el caso de la mujer de Tecuá quien se presenta (en la Biblia) al rey David. El discurso de la suplicante, en este caso, es explotado con plena conciencia para conseguir el objetivo. La mujer expresa sus emociones para llamar la atención del rey:

a. con aliteraciones, voces entre-cortadas.
b. posición enfática de las palabras, repeticiones de subrayado.
c. alguna reflexión de filosofía popular.
d. imágenes patéticas (como "último brazo" y de "agua derramada").

La comunicación del mensaje llega mediatizado por las imágenes y las emociones.

Por parte del Rey "llegar a la comprensión" del objeto significa compenetrarse con un pesado fardo de afectividad; no es posible separar la simple información sobre un hecho de los procedimientos de estilo. La mediación de los procedimientos es la que explota la mujer para impactar emotivamente al Rey, con relación al hecho.

"La mujer interpela al rey para comprometerlo, lo induce a jurar, lo interroga, utiliza todos los medios para cautivar su simpatía y participación; denuncia, halaga, invita a la reflexión, lo desafía." El diálogo se vuelve parte esencial del poder de convencimiento. El trabajo con el que el autor conduce, existencialmente, a la revelación de una analogía estrictamente encarnada en la realidad, debe ser descubierto a través del acto estructurado del discurso, desde los artificios y movimientos del habla y del estilo.

Un segundo modelo para analizar la semántica de la acción lo podemos encontrar en el comentario del mismo autor al libro de Judith (Hermenéutica de la Palabra II, p. 392). "Judith, entra en diálogo con el comandante de las tropas enemigas. Comienza con una disquisición sobre lo sagrado y lo profano en la religión judía, metiendo a Holofernes en un terreno donde se encontrará "débil", donde deberá ser asumida como consejera. Más adelante pasa a criticar la cobardía y desesperación de los sitiados, próximos a lanzarse sobre sus últimas provisiones, en contra de sus leyes religiosas; irrespeto a lo reservado para el templo y los sacerdotes. Luego, describe su papel como una víctima de la situación. Ella busca regenerarse con un gesto coherente con sus creencias religiosas, implicada en ocultos planes de la divinidad. Dios le dará la victoria a este guerrero, "destructor de Dioses". Un hechizo cuyo atractivo misterioso se acopla al atractivo físico de la mujer. La belleza de Judith se rodea de un halo sobrenatural.

La seguridad de la victoria militar se trueca en perspectiva de un destino fascinador.

El relato llega a su culminación con la descripción de la ejecución del general enemigo de Israel, movimientos técnicos, rápidos y esenciales y, por fin, con la exaltación emotiva y litúrgica de la liberación. "El verso 13, 11 suena como un nuevo comienzo, subrayando la protección de Dios (p. 395). El mensaje, en sí, despliega ahora su función expresiva y pedagógica ante el pueblo de Israel. La semántica de la acción transmite un llamado nacional entre histórico y normativo. Es una reivindicación de los derechos de Dios y de la confianza en él. Se demuestra apologéticamente la esencia vital de la fe de Israel en su Dios, quien es el Señor y el Salvador, en los conflictos con los demás pueblos.

Regresando al relato del muchacho que se cambió en murciélago, el análisis de la estructura semántica de los relatos de Santa Catarina nos plantea el problema del cambio a diferentes niveles.

La ruptura, por "mala voluntad" del joven, no logra cambiar un estatuto de leyes establecido y de valor cósmico; pero instaura una relación entre vivos y muertos con una situación intermedia, la del murciélago, un planteamiento dialéctico que podría interesar a Lévi-Strauss. Además, la solución queda establecida, instituida definitivamente con la entera generación de los murciélagos, quienes instauran una nueva dimensión de la vida. El acto individual de ruptura propone, por sí, una nueva posibilidad de la existencia, aunque a un nivel inferior a lo humano: un falseamiento de la situación por sustitución del sistema.

Hay otras situaciones de cambios, como en el relato de la Chabelita, que es más bien un relato de atributo, pero muy relacionado con la hipercodificación de las fuerzas del universo: dejar de servir en su familia, para ser ama de la gran montaña. Desde el cuidar de sus padres y hermanos, al cuidar de los pájaros y las flores de la Montaña. El cambio de atributo es por "elevación" y universalización. Modernamente

podríamos decir que establece la "dimensión ecológica del poblado de Santa Catarina"; o se podría definir una elevación del orden social al orden cosmológico.

Tanto el cambio de la anciana convertida en "Abuela del Temascal" como el de la Chabelita, son rupturas de sentido único, que implican generosidad (oculta compensación en la admiración de todo el pueblo) y afirman nuevas dimensiones en la dinámica social de la población. En cambio "la madre del Maíz", convertida en piedra (madre tierra, fecundada por la inteligencia), se coloca en posición ambigua entre el relato de leyes y el relato de atributo. Si se toma como atributo (transformación del sujeto), conduce a una visión metafísica, del propio ser del Maíz. Si se toma como de ley, contradice al sistema simplemente natural, para indicar caminos de transformación hacia determinaciones libres de la cultura y del progreso humano.

17. TRADICIÓN LITERARIA — 17.1 NOCIÓN

Una misma literatura desarrolla rasgos que se filtran en el texto a interpretar y aporta dimensiones de significación. Las comunidades de un grupo lingüístico que poseen una tradición literaria relativamente larga, como de varios siglos, han adquirido elementos significativos únicos que determina el valor de los textos. Trasmite al texto sus propias experiencias en los asuntos importantes. El asunto se convierte de ese modo en una marca literaria de reconocimiento.

1. El asunto: es un tema que pertenece al contexto histórico o poético y se proyecta en la temática de la obra. Muchos asuntos de la tradición literaria interfieren o tienen inferencias en un texto.
   1.1 El "asunto" pertenece a la cultura general, histórica; tradiciones y mitologías. De allí se derivan: estructura, personajes y figuras de una obra literaria, problemáticas, contenidos intelectuales y soluciones a interrogantes de la vida. Es la llamada "MATERIA PRIMA" que es elaborada por la obra. Puede constituir el núcleo central o bien sectores independientes, fórmulas hechas, episodios incorporados, figuras heredadas.

El "asunto" es el puente que establece una "continuidad" de contenido entre el contexto y la obra y también condiciona el significado, lo restringe o lo dispersa.

A veces el asunto (en las novelas) es totalmente inventado, pero se quiere dar la impresión de que exista históricamente. En realidad pertenece, en sentido profundo, a la tradición que pretende reorientar.

1.2 Lo que vive en una tradición propia, ajena a esta obra literaria, y va a influir en su contenido, también se llama ASUNTO. El asunto delimita un período de tiempo. Prescribe y predefine los personajes que va a intervenir en la

obra. (Como las máscaras de la comedia de arte italiana del S. XVII. Paltalón, Pulcinela, etc.).

La investigación acerca del ASUNTO se llama también "INVESTIGACIÓN DE LAS FUENTES". Esta investigación-hoy se considera "menos importante"; porque a veces es LIMITANTE. Está satisfecha "con la nueva averiguación" de la dependencia, en cuanto al ASUNTO; pero el valor del asunto no se restringe a eso.

3. FUENTES TOTALES O PARCIALES. Un cuidadoso análisis del modo como se introducen los asuntos tradicionales y sus modificaciones conduce a un conocimiento más profundo de la OBRA.
    1. Las fuentes de los "ASUNTOS" son sumamente-diversas. En el siglo XVIII el drama tomaba asuntos de "fuentes-literarias" de la tragedia antigua. Se imitan muchas tragedias, entre otras, Ifigenia Edipo, Orestes ...
    Para novelas y cuentos. Shakespeare saquea la novelística italiana; personajes ya explotados y conocidos (Anfitrión, Calibano, etc..)
    2. Las crónicas proporcionan hechos a: Lope de Vega.
    3. En el Siglo XIX se explotan obras históricas de toda clase, medievales y renacentistas.
    4. Los periódicos han sido fuentes importantes. Muchas novelas toman el asunto de "hechos de periódicos".
5. Aún los relatos de los abuelos que se graban en la fantasía.
    Dedicarse a encontrar todos los "empréstitos" de un Autor es tiempo perdido, si uno quiere con ello demostrar que no fue original y que fue un plagiario.
    La investigación del asunto no debe declararse satisfecha con la mera presentación de la fuente. A veces se pretende hablar con menosprecio de "materia prima" que el autor ha encontrado para darle vida. Las "modificaciones" serán expresiones en relación con las nuevas energías productoras, consagradas a la Obra. Para encontrarle originalidad hay ciertas observaciones a realizar:
    - El modo, cómo se aprovecha una fuente (originalidad).
    - Las modificaciones aportadas que dan nueva perspectiva.
    - Las "interpretaciones" dadas si son creativas conducen a una profundización de la obra y de la cultura de su tiempo.

1. No nos reducimos a señalar los asuntos y hacer un cálculo estadístico.
2. Sólo con esta investigación no se logra NADA: sería un conocimiento descriptivo, enciclopédico. Debe comenzarse por cuestionar, problematizar: averiguar las razones que son válidas desde el texto, para incorporar un asunto:
    - ¿Por qué el Autor eligió este asunto?
    - ¿Qué fue lo que lo interesó?

Debe haber algo significativo en el asunto que lo haga conveniente o necesario para ser incorporado al texto. Eso implica reconocer los límites en lo que expresa su significado. Límites que conducen al intérprete hacia la experiencia hermenéutica temporalizada. Consecuentemente, la interpretación hermenéutica tiene que ver con la "tradición". Esta tiene que acceder a la experiencia a través del texto.

Sin embargo, la tradición no es un simple acontecer que pudiera dominarse, sino que es "lenguaje". Esto nos habla por sí mismo como lo hace un "tú" (Gadamer). La tradición habla en el texto; nos transmite las inquietudes, conocimientos y adquisiciones del pasado. Lo que habla en el texto es tradición "literaria", habla como un transmisor de experiencias, abierto a todos. Por ello, por medio de los asuntos, también la tradición literaria es un verdadero compañero de "comunicación" a lo que estamos vinculados como lo está un "yo al tú" (H. G. Gadamer, p. 438).

Se nos comunica. El "asunto" tiene un carácter de vida y de libertad que nos llama a la comprensión del otro; es un fenómeno moral que nos cuestiona, que compromete nuestra participación en el ser.

La composición dramática en los clásicos hace alusión con frecuencia a la fuente. Y pretende que los acontecimientos y los personajes tengan algún valor histórico. Así, las tragedias griegas suponen que el público conozca bien la fábula. Los autores clásicos dependen de fuentes anteriores, cuanto más se estudian, tanto más se descubren nuevas fuentes. La "epopeya" parece que, esencialmente, se refiere a acontecimientos externos a la obra y a su tiempo. Sin embargo, Homero incluye descripciones de fiestas, parentescos, que proyectan el mundo del poema hacia relaciones y lugares reales y ampliamente conocidos. En el mundo clásico francés del siglo XIX, incluso lo inventado, es relacionado con acontecimientos y lugares como si fuera parte del presente. Lo cual le resta importancia al "contenido" de una obra frente a su "mensaje-literario", que es el auténtico valor. Sólo tienen asunto las obras en que se realizan "acontecimientos" y aparecen figuras como: dramas, epopeyas, novelas, narraciones, etc. En este sentido, una poesía francesa lírica no tiene "asunto".

Este método señala la importancia del contexto. Por ejemplo, las parábolas del Evangelio son un subconjunto de las parábolas de "uso" en los tiempos de Jesucristo. A este propósito sabemos (por los manuscritos de las cuevas del Qumrâm, Mar Muerto) que varios de los tópicos (asuntos) utilizados por Jesús: El reino... pertenecían a la cultura contemporánea de él (unos 100-150 años antes). En el Ej. No. 1, el juego de pelota que conduce a los dos héroes a ser desafiados por los Cames, es un "asunto" de la cultura maya desde tiempo muy antiguo. El Baile que realizan los dos jóvenes, como demostración de destreza, inteligencia y poder es otro "asunto" de la misma cultura. En el Antiguo

Testamento, el libro de Job: hombre golpeado por el destino, es un "asunto" de varias culturas anteriores, mesopotámica y egipcia.

Una dificultad se interpone en orden a valorar un "asunto". Es preciso encontrar una norma contextualmente relacionada que se base en un corpus comparable (el método de las series).

17. TRADICIÓN LITERARIA	17.2 INVENTARIO

El inventario de los elementos de tradición que sean asimilados por un texto, produce una conexión espontánea entre la verdad del texto y el pensamiento inherente a la cultura que lo genera. En el Ej. No. 4 Perséfona. El mito incorpora parte de los misterios Eleusinos o, como mínimo, plantea un problema similar acerca del destino humano, del valor de lo transitorio y sus perspectivas de eternidad.

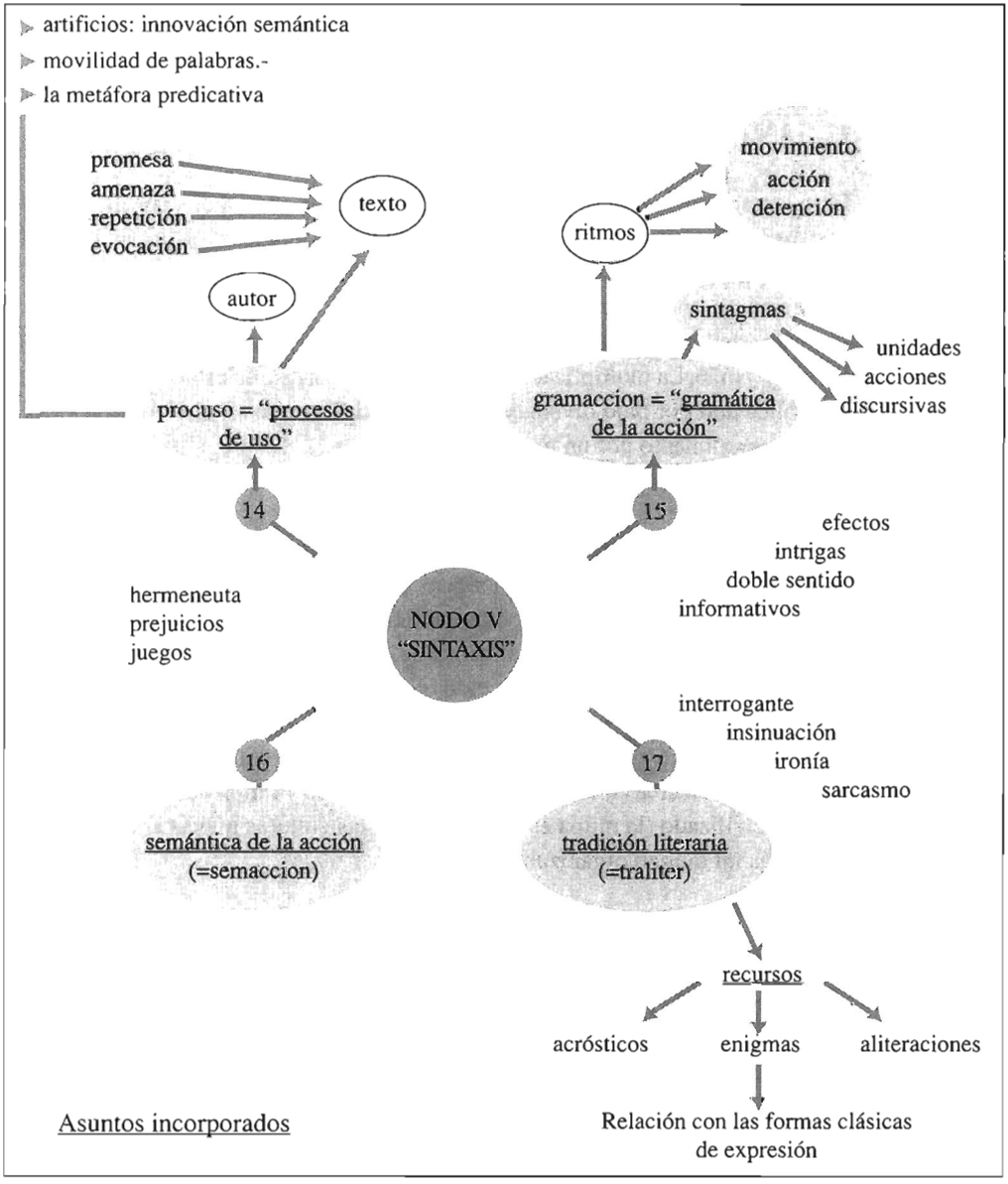
En el Ej. No. 6, La multiplicación de los panes... El asunto estaba presente en la tradición bíblica anterior bajo diversas formas (multiplicar panes, enviar alimentos desde el cielo, traer alimento por un mensajero celeste, etc.). La pregunta espontánea es: ¿qué nueva significación trae? La tradición literaria intensifica el valor del nuevo signo.

En el Ej. No. 3, El Maíz, el asunto del maíz encontrado por los animales, se repite en docenas de versiones, entre las lenguas antiguas de Guatemala actual. El hecho de que Dios encargue la búsqueda a los animales y lo distribuya posteriormente, hace pensar en un intervento de racionalidad, que hace del maíz un producto de la mente (hibridación) y capaz de sustentar a todo el mundo (divino).

En el Ej. No. 2, Ajau. La invitación a la caza del mono aullador es un asunto de la cultura lacandona. En el texto se transforma en mediación con la casa de Nuestro Padre... El cambio se efectúa en el contraste, selva para caza y milpa de Dios. Mundo salvaje y mundo civilizado (la milpa es otro asunto de las culturas mayas antiguas, un asunto que insinúa un mundo organizado, superior).

TABLA 36

NODO: SINTAXIS — III ETAPA "A"



CÓMO REALIZAR EL ARCHIVO III. ETAPA "A"

Para realizar el archivo de la Tercera Etapa "A" (artículos 14, 15, 16, 17) se agruparán en el NODO "sintaxis" conceptuándolo en general como "organización del discurso." Los cuatro artículos pueden considerarse como cuatro cabezas de conocimientos jerarquizados, agrupados en una unidad no jerárquica: SINTAXIS.

14. Los procesos de uso se distribuyen en sus "componentes": Texto, Autor, hermeneuta. El texto, a su vez, se distribuye por los procesos de uso del texto (según los detalles explicados en el No. 14) artificios, movilidad; el autor en: promesa, deseo, amena repetición, evocación, el hermeneuta en: juegos y prejuicios.
15. La gramática de la acción se distribuye en ritmos y efectos (como en el artículo 1. Los ritmos en: nudos, movimientos, acción, detención; los efectos en: informativos, intrigas, doble sentido.
16. La semántica de la acción se reparte (No. 16) en alusiones y recursos. Las alusiones en: interrogante, insinuación, ironía, sarcasmo; los recursos en: acrósticas, aliteraciones, enigmas.
17. Por último, la tradición-literaria se analiza según sus aspectos de: asuntos y relaciones que se especificarán (No. 17) sin ulteriores subdivisiones dependiendo del contenido.

De esta forma resultan cuatro pequeños "árboles" unidos en un solo NODO, como elemento de la red del segundo nivel. Construido el árbol se hace simple entrar al archivo los datos de cada artículo, como objetos-simples (o bien objetos compuestos si se prefiere) en los que el "predicado" es el artículo y sus componentes son "factores", correspondiendo a las rúbricas. Ej.: procuso (texto (artificio, movilidad), autor (promesa, deseo, amenaza, repetición, evocación), hermeneuta (juegos, prejuicio). Ej.: semacción (alusiones (interrogante, insinuación, ironía, sarcasmo) recursos (acrósticos, aliteraciones, enigmas). O bien:

Ej. 1 procuso [texto (artificio, movilidad)]
procuso [autor (promesa, deseo, amenaza, repetición)]
procuso [hermeneuta (juegos, prejuicio)]

Ej. 2 gramacción [ritmos (nudos, movimientos, nociones, detención)]
gramacción [efectos (informativos, intrigas, doble sentido)]

Ej.: traliter (asuntos)
traliter (relaciones

Ej.: 3 semacción [alusiones (interrogantes, insinuación, ironía, sarcasmo)
semacción [recursos (acrósticos, aliteraciones, enigmas)]

SEGUNDO NIVEL	TERCERA ETAPA SECCIÓN "B"

Características de la Tercera Etapa sección "B". El género literario (L. Alonso Schokel: Hermenéutica de la palabra II, p. 28) desde la perspectiva del investigador, es un objeto de clasificación tipológica basada en caracteres diferenciados e identificables. Visto desde la perspectiva de un autor, es un sistema de convenciones formales que se aceptan y sirven para la tarea literaria. Géneros, motivos y composición se explican por el uso y combinación de términos que producen un sistema fijo de categorías literarias. Pueden ser organizados y descritos, en modo estructural, por oposiciones, desde las diferencias que los separan lo cual vale dentro de una cultura determinada, siendo que no coinciden exactamente de una cultura a otra. Las analogías, sin embargo, permiten una identificación con categorías, que presenten situaciones afines.

A pesar de que no sea posible reducir cualquier texto a una forma clásica bien conocida, es importante identificar los géneros, los motivos y la composición, como núcleos que desprenden significaciones, sobre el fondo de la vida y de la sociedad... El conocimiento de los géneros, de los motivos y de la composición establece términos de referencia y de comparación entre el texto y el conjunto cultural de lengua y costumbres. Todas las designaciones son aproximadas, que agrupan obras de estructura análoga, cuya razón deberá ser establecida tanto en los principios formales como en los contenidos.

TABLA 37

18.	Géneros literarios"geliter"	(lírica, épica, drama, epopeya, cuento)
19.	Motivos literarios"motiliter"	(núcleos de la acción)
20.	Composición literaria "coliter"	(estilo, módulos, funciones)

Tercera Etapa, Sección "B"	ARTÍCULOS
18. GÉNEROS LITERARIOS	18.1 NOCIÓN

A pesar de que todas las formas literarias hayan sido trascendidas por las "obras", y que las entidades vivientes no se ajusten a la letra, a las clasificaciones fijas, es útil una categorización (Kayser, p. 436) que nos ayude a distinguir el carácter específico de una obra literaria, carácter que orienta en señalar la significación a los demás recursos: como ritmo, construcción, contenidos, estilo. Es importante que en cualquier discurso, el lector sepa de qué tipo o género se trata.

Las formas principales de los géneros son: coloquios, épica, lírica, dramática, novela, cuento, epopeya, género-parábola, proverbio, descripción, epistolar, didáctico, poesías de amor, sátiras, elegías, fábulas, etc. En el caso de la Biblia, habrá que añadir

la escatología y la apocalíptica (L. Alonso S.) que tampoco son exclusivos de la Escritura y se encuentran en textos de otras tradiciones religiosas y culturales. Kayser distingue, en primer lugar, "tres grandes fenómenos": Lírica, Épica y Dramática, que significan áreas claramente separadas. Las demás divisiones se refieren a fenómenos determinados. Es importante señalar que dentro de una obra que pertenece a un género bien definido pueden encontrarse partes que son de otro género, como en una novela puede encontrarse una poesía lírica y grandes páginas descriptivas. En un análisis detallado como el nuestro será preciso indicar el género del episodio o del párrafo que se está estudiando para caracterizar con mayor fidelidad la naturaleza del discurso.

Especificaremos algo más las principales:

A. Lo 'lírico' (p. 445). La "forma" exterior no ayuda a la clasificación de la lírica, sin embargo el "contenido" lírico coincide más bien con una "actitud del autor" que expresa emociones, en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado. En general, la poesía lírica expresa sentimientos muy particulares de una persona, sea ésta del autor o del mismo lector. "En lo lírico se funden el mundo y el yo, se compenetran, y esto se lleva a cabo en la agitación de un estado de ánimo que es el que realmente se expresa a sí mismo" (Kayser p. 443).

B. La "épica" (p. 460). Es una actitud dirigida al pasado en que, desde su punto de vista alejado, el autor contempla la plenitud del sector del mundo que allí se extiende. Como dice Schiller (citado por Kayser) "no nos precipitamos hacia el fin, nos demoramos con amor a cada paso", porque los elementos épicos poseen una validez relativamente autónoma. Se considera una poesía que compromete la humanidad en general, en sus grandes temas ontológicos y morales: vida y muerte, cosmología y cosmogonía, sociedad y cultura. La épica posee además un especial modo de narrar y un narrador. Se narra un mundo rico, abigarrado, que nace de una fuerza creadora, que reside en las cosas mismas: personajes, espacios, acontecimientos.

C. Lo "dramático" es una actitud interna afín a la de la épica que también se determina por el acontecimiento, el espacio y el personaje. Pero es una concepción del mundo presentado en forma escénica, con disfraces y reconstrucciones, con adornos y encantos mágicos. Lo dramático remueve la sosegada contemplación (de lo épico) provoca algo que va a existir... En el drama, el yo se siente constantemente interpelado, exhortado, atacado (Kayser, p. 491) todo tiende con fuerza hacia lo que ha de venir. El mundo dramático es más espiritual, más normativo que lo épico.

Consecuentemente. el yo se ve constreñido a adoptar resoluciones y juicios. La tensión está ordenada a lo que ha de venir. También el tiempo y espacio resultan

llenos de tensiones. La dramática exalta el acontecimiento, involucra la historia y la vida del hombre y sumerge a los espectadores en los problemas metafísicos y éticos de la condición humana.

a. Hay dramas de acción, de personajes y de espacios. En el primer caso, la acción domina; todo el suceso se convierte en portador de estructura (Kayser, p. 424) y crea la tensión temporal. No queda espacio para episodios, los personajes no tienen vida propia, el mundo es aprehendido como acción.
b. El drama de personajes crea personajes auténticos, con carácter histórico y lenguaje propio, la acción pierde valor mientras el personaje se eleva como unidad central.
c. Cuando el personaje es "rebajado" y únicamente sirve de enlace entre las escenas y los cuestionamientos, sin formas o estructuras, entonces hay drama de espacio. Se efectúa en el drama histórico con muchos personajes y escenarios, desmiembra la acción en fragmentos que se tornan independientes. La serie de cuadros históricos da lugar a variedad de discursos, de retórica, y de formas de expresión. Se suceden momentos tristes y trágicos, el mundo es amplio, se entrelazan varias series de acontecimientos que tienden a independizarse y cada uno a convertirse en pequeño drama.

EN CUALQUIER GÉNERO, LO ESENCIAL ES EL SIGNIFICADO.

Ilthey descubre que: toda creación poética es una "interpretación de la "Vida". Lo que hay que buscar en la "obra" es su sentido esencial. Es cierto, sin embargo, no podemos separar el sentido esencial de otros sentidos tan importantes, que dan un nuevo carácter y cambian casi por completo el valor y el significado de la obra (Kayser). Demasiado valor se da a la "concepción del mundo" que tenía el poeta. Unger busca en la obra poética su contribución a los grandes y eternos problemas de la existencia, cuya interpretación plástica constituye el núcleo sustancial de toda obra poética". A pesar de ello, la obra por su autonomía creadora, siempre dice algo más... un significado vinculado al tiempo y a la cultura.

El género se presenta como un marco en el cual el contenido de la obra debe acontecer. El estudio del género nos proporciona el medio para averiguar lo que es la obra en sí y lo que pueda significar. Según el género, se enfocan los grandes temas acerca de la vida, del ser, del tiempo y del mundo, total o parcialmente. Cada género posee su propia eficacia representativa. Cada uno se destaca por su modo de enfocar los problemas humanos: el destino, la religión y el hombre. Se estudian en relación con la propia naturaleza del género. Los temas eternos del Amor-y-la-Muerte se expresan en la lírica, épica y dramática; un segundo grupo de problemas históricos-sociales, en la novela y los tratados en prosa o incluso en la lírica.

Generalmente resulta obvio catalogar el género de un texto. Más difícil es advertir el cambio de géneros en los detalles de la obra. Frente a la inseguridad del significado de una obra siempre cabe una solución; averiguar qué "USO" se les da a las palabras.

18. GÉNERO LITERARIO	18.2 INVENTARIO

Los ejemplos a los que nos referimos en nuestros inventarios, pertenecen generalmente al mito. Pero es fácil reconocer ciertos episodios que pueden atribuirse con seguridad a lo descriptivo, narrativo, lírico etc.

Ej. No. 1, Xquic. La situación inicial del episodio: predominio de los Cames, peligro mortal para la princesa, orden para el sacrificio, pertenecen aparentemente a lo épico. El encuentro de la joven con la suegra, más se asemeja a lo novelesco. La lucha entre los dos jóvenes y los señores del infierno entra en lo dramático.

Ej. No. 5, Danae. La condena y el abandono al mar demuestran rasgos dramáticos. Las aventuras de Perseo en los mares del norte, recuerdan más bien los "periploi" griegos, o los poemas de caballería.

El Ej. 4, Perséfona. El dolor de la madre que pierde a su hija y la llora desesperadamente, es un episodio dramático; el regreso de Perséfona durante la Primavera y el despertar de la vida en toda la naturaleza, plantean un sentido épico y cosmológico.

El Ej. No. 6, La multiplicación de los panes. La escena de los cinco mil, recostados en la hierba recibiendo un alimento de origen celeste, es una escena que se entona a la epopeya de Israel, pueblo de Dios, en momentos históricos, como los de Moisés, de la conquista de la tierra prometida, de la construcción de Jerusalén.

19. MOTIVOS LITERARIOS	19.1 NOCIÓN

"Los motivos" son núcleos significativos de la acción literaria. La temática de los motivos se presenta como un vasto y fecundo campo de trabajo, en la historia de la literatura; no posee rasgos individuales, son situaciones "tipo". Motivo es un "conjunto"; pero a su vez, es un subconjunto de otro más grande. En cuanto a función, ocupa un lugar de fuerza. Es como un motor interno: el que da impulso para realizar la ACCIÓN (p. 76 de Kayser). No es exclusivo de un género. Se encuentra frecuentemente tanto en la "ciencia como en la Literatura".

1. Estudiando la producción de los cuentos populares, leyendas y dramas vemos que el motivo se convierte en una NOCIÓN-CENTRAL. No sólo son pequeños rasgos comunes sino:

- SITUACIONES - complejas - comunes a las más diferentes literaturas. (p.76)
- PERSONAJES-TIPOS humanos: el engañador, el astuto, el fuerte vanidoso.
- ESQUEMAS de soluciones. Unidades que aparecen "en las más diversas combinaciones". Son como "módulos" para una construcción, unidades- modulares.

Mientras el "asunto" es algo específico e individual (Ej.: Bruto y César) el motivo es genérico (traición del amigo por razón política). Otros similares son el error de una muerte aparente, la confusión entre dos gemelos, el reconocimiento de un personaje por un objeto particular, el muchacho engreído que termina humillado, el héroe invencible que cae por un pequeño defecto secreto.

El motivo puede ir acompañado por detalles típicos (los "rasgos") que definen en concreto, la figura, el paisaje, la fuerza (Kayser, p. 77). Por ejemplo, se descubre el error de la muerte aparente al último momento. El viejo servidor reconoce al señor después de muchos años de ausencia y le facilita recuperar sus bienes.

Otro ejemplo son las célebres "metamorfosis" de la filosofía de Descartes. Las esclareceremos con nuestras luces como la "pintura-moderna" esclarece (desde nuestro presente las interpretamos) (Merleau Ponti: La prosa del mundo).

- Antes de nosotros: Spinoza, Malebranche, Leibnitz habían, como se sabe, cada uno a su modo, puesto los "acentos", cambiando las relaciones de las "figuras" y los "fondos" y reivindicado cada uno "su propio Descartes" (desde su corriente).
- Descartes es indudablemente ese "francés que hace tres siglos escribió las meditaciones y otros libros. Respondió a Hobbes y a P. Mersenne y a otros; tomó como divisa "larvatus-prodeo" e hizo aquella peregrinación a la señora de Loreto... pero es también mucho más... (¿es quién?... su "discurso").
- Como Vermeer, Descartes es una de estas instituciones ("que se esbozan en la historia de las ideas") antes de aparecer "en ella", en persona, como el sol se anuncia antes de un paisaje iluminado...; que "mientras duran", no dejan de "incrementarse" y de transformar en sí mismas, los acontecimientos con que se "encuentran confrontadas".

2. EL MOTIVO. Unidad literaria.
   El Motivo es una palabra que debe colocarse en el "contexto de formas" Es una "calidad-inherente a la forma". Ej. Motivo "fotográfico, "Arreglo-de-formas. Ej.: En la música el "Motivo" designa "una secuencia característica" que apunta a "otro conjunto", más elevado y más amplio, "Leit-motiv".
   2.1 MOTIVO. Es una palabra "Esencial"-en el análisis de los "cuentos populares". Comparando varias "series" de estos relatos se descubren coincidencias de: 1. Situaciones: son secuencias características de

FORMAS. 2. Personajes que se repiten. 3. Escenas: "Unidades" que aparecen en las más diversas combinaciones, precisamente por ser TIPOS.

Ej. En las comedias, el viajero que regresa a su tierra "desconocido" y enseña un objeto como prueba (mitad de un anillo). Se busca una "doncella" de la cual se posee únicamente un zapato... A un hombre, frente a una tarea imposible, se presenta un "ser celestial" y le entrega uno, o varios "objetos mágicos", para salir del paso. Una muerte aparente, que crea un error... y se descubre más tarde; el príncipe que se disfraza de siervo para conseguir el amor de la princesa.

Cada unidad similar se designa con el nombre de MOTIVO. El "motivo" no está atado, ni fijado, a ningún ambiente, tiempo o lugar, (como es el caso del asunto). Un asunto puede encerrar y albergar muchos "motivos" diferentes.

2.2 MOTIVO. Una situación "TÍPICA" que se repite tiene su propio "antes y después". Se crea una tensión que debe ser resuelta. Contiene una fuerza motriz, la cual justifica el nombre "mueve la acción". Es una tensión humana.

2.3 MOTIVO CIEGO. Cuando la fuerza no se libera en la acción del relato sino que toma otro rumbo. Ej.: "Fulano da fuego a su propia casa", como un desafío a las autoridades: tiene un efecto dramático y, sin embargo, carece de efecto en la obra. El relato no continúa en la línea política y ya no se hace mención del caso. El relato toma un rumbo bien diferente; la hipótesis es "abandonada".

2.4 El motivo posee, en sí, esta característica: provoca el drama, mueve hacia un desenlace. El motivo puede definir un género -motivos épicos, motivos dramáticos, motivos líricos-. Por ejemplo, el motivo de la "criada infiel", el motivo del amante disfrazado, el motivo del amante simultáneo de dos "hermanas", el motivo de la búsqueda del hermano. Una misma obra puede introducir varios motivos. Se pueden distinguir motivos centrales y motivos secundarios.

3. MOTIVOS LÍRICOS. Vinculados con cierta atmósfera emocional, clásicos inspiradores de sentimientos líricos. 1. La corriente del río que obstaculiza o ayuda al viajero. 2. El sepulcro: lugar de memorias, sugestivo de grandes empresas, para la poesía neoclásica. 3. La noche, lugar poético donde el individuo romántico se estremece. 4. La "salida del sol" (apertura a nuevas esperanzas). 5. Atardecer, crepúsculo. Nostalgia por la juventud y la vida que se termina. 6. El encuentro con la amada, en condiciones difíciles. En las novelas de caballería o novelas policíacas.

4. EFECTOS DEL MOTIVO. El motivo asume significación en el contexto de la obra. Para ser motivos auténticos deben ser entendidos como situaciones significativas. Incorporados a la acción, se tornan "vivencias" y su efecto se prolonga interiormente en las variaciones de éstas.

La investigación de los "motivos" proporciona puntos de perspectiva para conocer el sentido de una obra (como Discurso Literario). Por ejemplo, el motivo del "Envoltorio"- del Área Maya, en el *Popol Wuuj*, (un espacio secreto, de fuerzas primigenias) parecido al motivo de la Arca de la Alianza (en la Biblia). El motivo de la "barca" la salvación en lo religioso (análogo a la barca de San Pedro). Ej. En Calderón de la Barca, "El príncipe constante", las "flores" se convierten en motivo de la poesía, en dos sentidos (su rápido crecer y morir; belleza y fin).

A menudo el motivo es un instrumento para desarrollar una lingüística cuya significación rebasa lo sensible; lo que Kayser llama: hacia una lingüística espiritual.

Ej.: una clara fuerza conceptual que aproxima los contrarios: "alegría-lástima" "madrugada-vejez" (se llega a la "fugacidad del tiempo"). El viaje en canoa del Sol y la Luna (en los mitos) "motivo" de la tensión cielo-tierra (grabado sobre hueso, arte maya, comentado por Lévi-Strauss en: Las Maneras de la Mesa).

Ej. Motivo de-ir-de paseo o caza (para el héroe) -prueba; aventura; sabiduría, crea tensión con la comunidad (partida, peligro, situación de pureza-impureza).

19. MOTIVOS LITERARIOS 19.2 INVENTARIO

En los textos que hemos seleccionado para el análisis, a pesar de que pertenezcan a culturas muy diferentes, encontramos motivos fácilmente detectables.

Ej. No. 1, Xquic. Los hermanos abusivos y haraganes son castigados como irracionales. El mismo motivo se da en el Ajau, de cultura Lacandona (con el castigo infligido al hombre que se ha vuelto jaguar). Los tiranos astutos y engañadores, los Cames, resultan vencidos, engañados, oprimidos. Un motivo que encontramos igualmente en el mito griego de Danae (con relación al rey de la Isla).

El motivo de "cambiarse-en" se repite constantemente... en el Ej. No. 3, El Maíz. El viejo se cambia en cazador de venado, se cambia en colibrí, se cambia en joven. La tortuga se cambia en barca. La mujer se cambia en roca, se cambia en maíz. Este motivo acentúa la unidad de la naturaleza y la superioridad de la fuerza intelectual o divina. El devenir rebasa el simple ser. El motivo de la transformación lo encontramos, aunque bajo diverso concepto, en el libro de Judith. Judith es persona apartada y se cambia en protagonista de la fe en el Dios de la comunidad. Es viuda, modesta, y se cambia en joven atractiva. Es mujer débil y se cambia en representante de la colectividad

frente a las autoridades. Es prófuga de la ciudad y se enfrenta a las guardias como misteriosa enviada de la divinidad. Es miembro del pueblo vencido y se convierte en cómplice de un misterioso plan de destrucción. Es huésped del general Holofernes y se cambia en hechicera de ritos nocturnos. Entra en la tienda del dueño como prisionera, en sus manos, y sale como guerrera llevando en las manos la cabeza del enemigo. El motivo de la transformación, es modelo para su propio pueblo y se transforma en símbolo de la relación hombre-divinidad.

20. LA COMPOSICIÓN LITERARIA — 20.1 NOCIÓN

El discurso se presta todavía a una nueva lectura desde la perspectiva de la composición literaria. El autor desarrolla su tema aportando los módulos literarios que puedan dar acceso a la comunicación. En persona se hace presente en la composición, interviene directa o indirectamente, utilizando una serie de artificios con los que se construye la obra. Cada sección del relato posee una función, las proporciones son efecto de un estilo que puede ser personal de un autor o común de toda una época.

El estilo se manifiesta tanto en la intervención directa, como en la ausencia del autor, cuando éste permanece escondido. La composición se estructura con el argumento que se expone, las pruebas, sustentaciones, referencias históricas, rasgos psicológicos, personajes, ironía, emoción, escenas paradójicas. Todos los artificios revelan un estilo. Según Kayser, el estilo es el mismo hombre (p. 366) identifica el ser de quien escribe, sin embargo, es necesario aplicar el análisis a la obra, la obra es autónoma.

A. LA COMPOSICIÓN COMO ESTILO

Estilo, en el sentido de estilo de la obra, es el mundo poético o intelectual, estructurado en la misma. "Captar el estilo es captar las fuerzas que dan forma al mundo de la obra", aprender su estructura, su articulación significativa. La peculiaridad de la percepción de un mundo intelectual, emotivo o poético se torna más clara, según el estilo de la composición, particularmente en obras en que el narrador figura como uno de los personajes. En este caso, por la actitud que adopta en la obra, pone de manifiesto las formas de la percepción. Investigar la composición como estilo es "descubrir el funcionamiento de los medios lingüísticos como "expresión" de una actitud y de una intención semántica; lo que se define como "actitud narrativa".

El concepto de actitud significa "la postura psíquica desde la que habla el autor". El autor se ve constantemente obligado a tomar actitud, a tomar decisiones, de acuerdo con el mundo intelectual o poético que pretenda crear.

Para analizar la composición se divide el texto en actos (propios o figurados). Se observa el prólogo contrapuesto al edificio, se enumeran las escenas, diálogos, descripciones, razonamientos, batallas y victorias, derrotas o persecuciones. En las escenas actúan los personajes; intervienen las sorpresas, acciones repentinas inesperadas, las llamadas, las críticas, los anuncios o profecías que alcanzan un cumplimiento o se agotan y contradicen. Los protagonistas ocultos también juegan un importante papel en la composición. En el caso del Ajau Lacandón, el protagonista oculto es la vida, primero en la selva, expuesta a la enfermedad y a los enemigos; luego, en el cielo contrastada con la existencia de los eternos intemporales y relacionada con ellos. Por fin, de regreso a la tierra: vida del niño, de la esposa, de la comunidad, vida que pretende ser más larga en el tiempo, correr hacia la inmortalidad.

En la obra uno deberá preguntarse cuál es la sustancia determinante de su estructuración. El análisis es uno de los caminos para llegar a las profundidades donde se encuentran las verdaderas fuerzas creadoras de la obra; cómo el autor incorpora y coordina, los personajes, los acontecimientos, y las circunstancias.

En una acción litúrgica completa (como en una fiesta) pueden entrar varios elementos heterogéneos. La celebración los acoge y unifica en un ámbito común.

Se producen nuevas relaciones, desde fuera por la presión constructora, y desde el interior, en expansión como un espacio vital del texto y del hecho. El impulso inicial (el significado global) queda fuera del texto, pero se asume al texto y produce relaciones. El estudio objetivo de la composición es el que revela el significado del estilo.

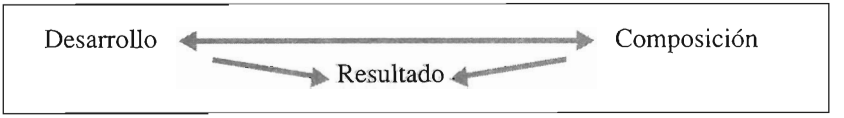
El análisis literario nos ha guiado por un paisaje racionalmente organizado de conflictos, proyectos, planos y acciones. Aprovecha las informaciones internas al texto y cualquier dato histórico o genético extrínseco pero capaz de iluminarlo. La estructura, la gramática de la acción, la composición no quedan aisladas de la tradición y pueden ser observados en la tradición histórica y literaria. El estudio literario penetra hasta las raíces de la construcción y se motiva con las fuerzas primitivas que han generado la composición.

El análisis estilístico (anota Schokel) no pretende sustituir la crítica de las fuentes (II, p. 378) sino las supone, las incluye. En determinadas obras, la crítica de las fuentes pueden tomar actitudes ambiguas o de dudas con relación a unidades del texto. La visión literaria las puede contradecir o rectificar, mientras el estilo demuestra una coherencia y una necesidad en la significación total de la obra. Evidentemente, el autor puede apropiarse de contenidos o de núcleos tradicionales, pertenecientes a otras realidades culturales o históricas; pero asumiéndolas en un estilo, para componer la obra original. Ambas formas de análisis entran en colaboración para una aproximación más objetiva.

B. COMPOSICIÓN COMO CONJUNTO DE FORMAS SIGNIFICATIVAS

Cuando un autor crea una obra, parte de un concepto, idea inicial o conjunto de ideas que se van desarrollando a la par de que se construye la obra. Este impulso inicial puede llamarse la IDEA-CENTRO (vida incierta, rebeldía, dominio, seguridad) (L. Alonso Schokel, II, p. 207). Desarrollo de las ideas y Composición de elementos son dos actividades que, en el resultado formal, pueden coincidir pero, en la creación, indican movimientos opuestos.

a. Desarrollo. Indica un crecimiento "a partir de un núcleo original simple, hacerlo crecer, por una sucesiva diferenciación". El desarrollo puede ser histórico o ideológico, o una combinación de ambas. Es un proceso que avanza hacia lo nuevo, la aventura, un proceso heurístico.
b. La Composición significa partir de una pluralidad de elementos y colocarlos de manera que formen una figura unitaria. Es un proceso inverso al anterior -avanza hacia el sistema, el orden; modeliza-. En la composición cada elemento "adquiere" nuevas relaciones, plurales, que pueden ser "significativas, no sólo formales" (p.207).
c. La obra es el resultado, tanto del "crecimiento", como de la composición. Es una unidad compuesta.
d. Desde la perspectiva del intérprete, tanto el desarrollo como la composición pueden reducirse, a veces, a simples traslados del punto de vista.



e. Analizando una composición, puede acaso descubrirse la "idea central, fecunda".
f. Del otro lado, analizando el sistema de ideas crecientes, puede comprobarse cómo éstas absorben elementos y "los componen" en un conjunto. Ejemplo de desarrollo. Supongamos que un escritor fija su atención sobre una oración corriente: "La vida es incierta".
   f.1 A partir de esta expresión el autor puede desarrollar su tema viéndose a sí mismo involucrado en esta incertidumbre que marca los momentos de su existencia corriente y describe los esfuerzos, exitosos o frustrantes para salir del estado de riesgo y de ignorancia que generan la inseguridad (Pongamos el libro de Job). El tema inicial genera muchas escenas, únicamente desarrollando sus potencialidades.

f.2 Para llevar la idea a la fantasía del lector, el autor incorpora experiencias análogas.: El viajero que emprende caminos peligrosos. El conquistador que organiza un movimiento bélico. El trabajador paciente que persevera en su tarea.

El resultado inteligible lo consigue mediante una disciplina rigurosa que produce la perfección de su arte, la belleza de su creación. Si él titubea, provoca contradicciones y errores (si el comerciante se abandona a vandalismos, se expondrá a las reacciones; si el conquistador comete atropellos, nunca logrará un clima de paz). El tema inicial ha crecido por fuerza interna, en el "Ser" de un individuo; pero su imagen goza de la contribución formal de los más diferentes factores que le dan vida. ¿Lo ha inventado todo el autor? ¿Lo ha tomado de la tradición donde vive y trabaja?

Para contestar a estas preguntas, se aplica un análisis formal. En la teoría general del Segundo Nivel (II. C. Semántica estructural del discurso) se hace alusión al análisis Formal, realizado por los lingüistas rusos, sobre el cuento popular, con preparación al auténtico estructuralismo. En el presente apartado, composición como conjunto de formas significativas, podemos aplicar dos instrumentos efectivos: el estudio de las funciones y el análisis simbólico.

ESTRUCTURA DE FUNCIONES.

Un análisis de funciones puede seguir el cuadro de las 31 funciones sistematizadas por Vladimir Propp en el cuento popular ruso y comprobadas también en el cuento español y el guatemalteco (C3, pág. 224 de este). Cuando el texto es un cuento popular, posiblemente las funciones son aplicables sin más. Pero aún tratándose de otros tipos de relatos y de obras literarias, son fácilmente adaptables, seleccionando aquellas que correspondan a la naturaleza de la narración que, de hecho, se esté analizando.

ANÁLISIS FORMAL.

Aplicando las funciones de Propp puede realizarse un análisis formal de cualquier clase de textos, aunque no se trate de cuentos populares. El concepto de "forma" en la composición literaria es esencial, por cuanto limitado, por su carácter estático. Las funciones son "formas" que fundamentan las relaciones.

El simple inventario de las funciones da lugar a un comienzo de acción interpretativa. Si se trata de otro tipo de texto, podrán señalarse otras funciones u otras formas, aplicando el mismo criterio. Entre los ejemplos citados, tenemos a los Ej. No. 1, 2, 3, 4, 5: una situación inicial explosiva, un alejamiento, una prohibición, una transgresión, etc. y otras funciones semejantes, a pesar de que sean obras literarias tan diferentes y con tradiciones culturales tan alejadas entre sí.

El análisis formal que explora el valor de las diversas funciones del discurso, puede resultar fecundo para textos mitológicos, poéticos, dramáticos, novelas, y

descripciones narrativas, en general, y también para textos especulativos. Es conveniente elaborar una lista de las "funciones" que ofrezca el relato y ponerla en paralelo con las "relaciones" que éstas sugieren. Las relaciones caracterizan el tipo de actividad de las secuencias, y estructuran los movimientos de la narración. Cada relación se contrapone a las otras por su naturaleza que refleja los nexos y valores de las acciones y de su significado, en el contexto cultural. De esta comparación fluye tanto el carácter de los personajes como el de los temas, el planteamiento de los problemas y de sus soluciones.

La serie de relaciones es reveladora de los cambios y transformaciones que articulan el relato. A su vez, las transformaciones deben colocarse en relación con los motivos externos que las producen apelando a la cultura de la sociedad en que el relato se ha producido. En la cultura se encuentra una lógica prenarrativa que es aprovechada o transgredida por el lenguaje del texto.

C. LA COMPOSICIÓN COMO DINÁMICA DEL DISCURSO

Macro unidades

La composición literaria, en cuanto productora de significado, puede ser analizada desde las llamadas macro-unidades. Algirdas Julien Greimas, en el libro publicado por el Grupo de Entrevernes (Signos y Parábolas), aprecia el enfoque desde las macro-unidades de significación. Las isotopías, un término derivado de la química o sea, un mismo elemento que se presenta con diferentes valencias, permiten comparar las diversas unidades descubriendo analogías y oposiciones significativas.

El análisis de la composición consiste, entonces, en encontrar las "formas estructurales" que son "isótopas" (simples o múltiples).

Éstas se observan, no como secuencias narrativas (homogéneas) en un programa-narrativo, sino como relaciones entre varios y diferentes programas. Se ponen en paralelo " macros", entre relatos, episodios o fragmentos de relatos.

Podemos preguntar qué relación hay entre homologías e isotopías. La homología es una relación que supone la existencia de cuatro miembros o más; es una relación de relaciones. La isotopía es un núcleo de significación que surge de un programa discursivo y encuentra otro núcleo análogo en otro programa diferente.

Por ejemplo, en el relato del origen del maíz, el anciano que se enamora de la muchacha, es ciertamente un ser mitológico, señor de la naturaleza, como una fuerza "superior" que se une a la joven, condición humana, para que de ambos " principios" se genere el maíz. Más adelante, Dios busca la cooperación de los animales "domésticos" para averiguar dónde se encuentra el "maíz". También en este programa hay un doble principio.

La composición, por tanto, se vuelve significativa desde una lectura semiótica; la cual nos conduce a las condiciones teóricas que constituyen el texto. ¿Qué relación mantiene el texto con las formas de lectura? ¿Cómo funciona el significado desde la

composición? Se utilizan los resultados de la lingüística situándolos en el marco de las unidades mayores, macros.

Entonces, la organización del discurso se nos presenta en formas o núcleos, unidades que generan un significado nuevo o extendido (así como lo producen a nivel lingüístico, las metáforas, los símbolos, las presuposiciones, etc.).

Para captar este "plus" de significado no se puede prescindir de un modelo, una teoría de la significación propia del discurso. Una reflexión teórica sobre las condiciones de elaboración del texto favorece nuestra orientación hacia ese nuevo modelo de análisis elaborado sobre el mismo discurso. El texto queda integrado por elementos proposicionales cuyo conjunto da lugar a una significación que no es el simple resultado de la suma de los mismos. Para lograrlo, es preciso elaborar en la mente un modelo. Poseer modelos "concientes" no significa predeterminar el significado de los que se van a interpretar. Tener conciencia del modelo que se elabora, significa liberar la autocrítica, y dejar ver los mecanismos que producen ese nuevo significado (Signos y Parábolas, p.16).

De este modo se recoge un significado "profundo", que a veces puede ir más allá de las intenciones del autor, pero no más allá de la composición del texto; es fruto de un dispositivo interior al discurso que hay que llegar a encontrar por medio de un nuevo tipo de observación (Signos y Parábolas, p. 18).

Esta observación busca las relaciones que producen significado, no a simple nivel de lexema o de semema, sino de unidades grandes. Analiza el tipo de elementos que entran en combinación y las reglas combinatorias que presiden a las transformaciones.

Con este aparato la semiótica nos ayuda a descubrir el "cómo" de la producción de significado. Nos permite una reflexión superior sobre el texto, para averiguar lo que éste realmente pretende decir. El significado que se produce de este modo se funda en hipótesis que, en último análisis, son comprobables con una referencia a la realidad. J. Geninasca, en la obra citada, nos da un ejemplo de cómo un relato, está constituido por diferentes tipos de relaciones que entrelazan las unidades del discurso. Cada unidad viste caracteres de un valor semántico análogo, que sugiere un significado a nivel más profundo.

De este modo, las articulaciones de la composición desempeñan una función significativa que va a ser descubierta. Este procedimiento analítico detecta nuevas formas de representaciones semánticas que complementan nuestra imaginación y comprensión del significado. El análisis de la composición, realizado por el Grupo de Entrevernes (en el texto citado), sigue los lineamientos que resumimos del modo siguiente:

1. Un resumen razonado del relato. Destaca los personajes, sus reacciones en las diversas perspectivas y los puntos de vistas.
2. Una identificación de las acciones discursivas que subraya los movimientos y núcleos del discurso, con las respectivas relaciones, la organización de los programas narrativos y discursivos.

3. Un análisis de las unidades discursivas o centros de convergencia de las acciones y de los cambios, con el fin de definir el perfil y la conducta de los actantes. Cada personaje desarrolla una conducta que dimensiona el mundo en el cual se mueve y aporta al relato un nuevo elemento capaz de producir significado.
4. Elaboración de un modelo lógico que surge de las oposiciones, en la aproximación del programa discursivo (segundo paso) a la composición de los centros, o personajes (tercer paso). El modelo lógico de origen semiótico se establece como marco lógico para el análisis de las relaciones y de las transformaciones.
5. Con los primeros resultados se establece un balance de las organizaciones anteriores, antes de repetir el mismo esquema analítico con los demás episodios, o momentos del relato.

Por esta razón debe procederse en etapas sucesivas, partiendo del núcleo central del relato. El relato, propiamente dicho o "corazón del mito", se vuelve a considerar posteriormente como el centro de un contexto que, a su vez, asume el rol de un marco del relato.

En el marco se repiten los cinco pasos anteriores, aplicados al nuevo contenido y, finalmente, se entretejen ambas construcciones para llegar a conclusiones globales. Las relaciones entre los dos (o más, si es el caso) contextos, constituyen, a nivel superior, el significado del conjunto. El método, claramente desarrollado en el libro citado, nos enseña cómo hay que leer "para encontrarse, en cada minuto, frente a lo no-conocido o lo imprevisto".

Se averigua, entonces, una nueva manera de hablar del texto, que estaba oculta y ahora se descobija, como explica Greimas (Signos y Parábolas, p.235). No significa que el texto deba ser en sí "ambiguo", sino que es susceptible de decir muchas cosas a la vez y, consecuentemente, fundar varias lecturas.

No estamos buscando algo diferente del texto "sino una explicación que abra caminos al discurso para que éste diga todo lo que pretende". Si el relato encierra organizaciones textuales, debemos estar preparados para manejarlas por medio de la semiótica. Con ello, es necesario aplicar un complejo dispositivo de lectura, análogo al que hemos resumido aquí; así cualquier secuencia de acontecimientos y acciones resulta capaz de aportar conocimientos.

Estos mecanismos discursivos de superficie, añade Greimas, deben ser desmontados para dejar aparecer las relaciones estructurales más profundas que garantizan la permanencia del texto. Detrás del texto debe encontrarse el metatexto, las condiciones para la transmisión de un contenido en los pliegues de la aparente simplicidad del relato, por lo cual se aplican los instrumentos semióticos que han sido desarrollados ampliamente por lingüistas y hermeneutas.

Sobre todo, es necesario tener en cuenta el enlace entre las microestructuras (que se vieron en el primer nivel) y las macroestructuras (que se buscan ahora) las cuales deberían ser capaces de proyectar sobre el texto un esquema discursivo global.

Tal correlación se hace posible únicamente si cada construcción particular del texto queda justificada por su enraizamiento en los movimientos del mismo. Por ello, debe concebirse este análisis como una construcción que define las articulaciones, en todos los niveles, desde los microrelatos hasta las escenas de conjunto y, paso a paso, hasta las unidades discursivas de tipo macro.

Así, la situación del diálogo (Ej. No. 4) que enfrenta al Ajau Lacandón a sus parientes y el diálogo del Ajau con Nuestro Padre, y su posición final de "rescatadro de vidas", quedan rebasados, desde su valor y planteamiento particular, para dar lugar a una serie de isotopías, legibles de una manera análoga: isotopía familiar (proveedor del hogar), isotopía social (defensa de la comunidad), isotopía cósmica (mediador en la lucha contra la muerte). Este procedimiento que tiende a establecer las macrosecuencias y sus valores isotópicos produce sus propios frutos.

El concepto de isotopía nos facilita la reconstrucción de las líneas de significados esbozadas por alguna constante, entre los rasgos que acceden a los "operadores de transformaciones". Hay operadores de valores variables que pueden efectuar: aumentos o disminuciones, abundancia o carencia, favorecimientos o contrariedades, participación o ruptura, más concretos o más abstractos, adquisición o pérdida, reunión o separación, valor o antivalor.

Estos rasgos elementales, no-predicados, denotan líneas de significado que crean planos significativos ocultos bajo la superficie de las diferencias. Estas diferencias se especifican con términos que el hermeneuta utiliza para fijar el valor semántico de las oposiciones, como: sano-enfermo, humano-sobrehumano, terrestre-celeste-subterráneo, muerte física-ebriedad-liminalidad. Las isotopías desenmascaran, sin nombrarlas, las categorías semánticas subyacentes que conectan las líneas de significado.

En el relato del Ajau se dibujan dos categorías en contraste, una familiar: esposa, hijo enfermo, sobrino, suegro, parientes, a un nivel humano; otra ritual: el Ajau, el ba'ché, los incensarios, el jaguar, los mij'os, a un nivel sobrehumano. El Ajau participa de ambas categorías y, por tanto, interviene como "mediador" y actúa sobre las dos. Para valorar el alcance de todo el proceso es preciso examinar los estados sucesivos de este personaje. El bosque, como lugar enredado, misterioso, luego como sitio de caza, como límite del mundo, situación liminal para las transformaciones; el camino de ida y vuelta entre lo humano y lo sobrehumano, mediación funcional entre los dos mundos. El hijo cambia de desahuciado a rescatado, los incensarios desde la condición de

degradados a la de exaltados. Con estos términos (elementos verbalizados) se establecen los extremos del modelo lógico-semántico que ilustran la continuidad del discurso.

Este procedimiento que trata de establecer macro-secuencias textuales, las cuales exhuman la coherencia escondida de la significación, constituye el entrelazamiento, a nivel profundo, de líneas de significado que prescinden de las diferencias de enunciaciones del relato. Poco importa si se trata de reconstrucciones históricas o de figuraciones alegóricas, o de algún tipo de lenguaje; las que realmente exhiben la significación del mensaje son las organizaciones discursivas del texto.

La verdad desabrigada es la que se expresa en la dependencia de un segmento de otro, en la referencia posicional de uno con respecto a otro. En este nivel de intersecciones, entre programas narrativos, se detectan problemas de referencia y de significación; de superposiciones donde se trasluce la complejidad de las relaciones interpersonales y pragmáticas.

Las secuencias se analizan, entonces, como "tipos de acciones" que remiten, en última instancia, a una estructura figurativa que rige la naturaleza misma de la concepción afirmada en el discurso.

Tomemos el Ej. No. 5, Danae. La articulación de la espacialidad se convierte en un lenguaje figurativo. Zeus baja desde el Olimpo a la cárcel de Danae. La cesta flota sobre el mar y atraca en el rompeolas de una isla. Perseo viaja a través de toda Grecia; primero, llega al oráculo, luego a un desconocido norte. Por fin, a través de Europa a regiones occidentales y australes, se eleva en el aire para matar la Gorgona y para destruir el monstruo marino en Etiopía. Lanza el disco en un espacio extraordinario que plenifica un destino profetizado. Se instala, por fin, en Atenas la gran señora del mar. El desplazamiento del héroe, la negación de límites de tierra-mar-cielo, establecen la dimensión de un destino, no de un hombre sino de la gran ciudad... el de Atenas.

Los movimientos del héroe se constituyen en un lenguaje autónomo que enlaza los extremos de un mundo: físico, económico, emocional, fantástico, religioso y cósmico. Un lenguaje homologable con el cuadrado semiótico de oposiciones que "organiza la estructura profunda del contenido (Signos y Parábolas, p. 242).

Con este análisis se alcanza la "configuración discursiva" como una organización de itinerarios figurativos posibles o virtuales. Como a nivel lingüístico, un conjunto de palabras constituye una oración, cuando se enlazan ordenadamente y expresa un significado fácilmente granjeado por el lector; es decir produce una 'unidad' de significado a partir de la 'multiplicidad'. De modo análogo, a nivel de discurso, cada núcleo narrativo, movimiento, secuencia, por sí dispersos, determinan un lugar unitario de encuentro que abre un significado. El discurso como una construcción continuada, elige los diferentes miembros para compaginar una totalidad que compone la trama de su pensamiento.

El inventario de elementos estilísticos y de funciones no se realiza con la intención de producir una crítica literaria, sino únicamente de buscar el significado, los valores de pensamiento y las dimensiones informativas que pueden surgir en este nuevo enfoque. La composición literaria se vuelve, entonces, otro camino de penetración hacia el mensaje. Por tanto, el inventario deberá realizarse en relación con este objetivo. Será una nueva técnica de decodificación de las estructuras y movimientos significativos del fenómeno y de los hechos del discurso.

Señalaremos, entonces, solamente algunos rasgos estilísticos de los episodios ya explotados. En el Ej. No. 1, Xquic, el juego alterno de la dependencia y no dependencia del hombre frente a los poderes subterráneos, es un rasgo estilístico claro. Algo que va hacia la solución de una alternativa. En el Ej. No. 4, Perséfona, el carácter agrario de estas dos divinidades- Perséfona y Demetra, queda establecido en el contexto cósmico y humano. A la vez se plantea el caso de una metáfora total, del mito con relación al problema de la ambigüedad celeste-terrestre, luz-tiniebla, tiempo-eternidad. El ciclo del mito, podría leerse en paralelo con las fases de la existencia mundana y humana.

En el Ej. No. 2, El Ajau, la metáfora del relato podría encontrarse en la doble función del ser humano: como viviente en la naturaleza (Lacandones) y como tributadores de los dioses (quemar-copal, microincensarios-servidores) en el marco general del movimiento y conservación del universo.

Con relación al literal "C", composición como dinámica del discurso, desarrollaremos un comentario al mito No. 3. El origen del Maíz.

El relato de origen Pocomchi', recogido en el pueblo de Tactic, Alta Verapaz, refleja indirectamente la principal ocupación anual de esta población de ancestros Mayas, desde hace siglos entregada al cultivo del Maíz, su principal medio de subsistencia.

El mito, como ha sido fijado por el texto, se articula en tres momentos incluyentes. Cada momento es efecto de un punto de vista diferente. El núcleo central, dedicado al origen del maíz se coloca desde el punto de vista de una pregunta esencial: ¿qué es el maíz? El segundo lo considera en su aspecto funcional social: ¿para quién es el maíz? El tercero lo enfoca desde la comunidad y la vida del pueblo actual: ¿qué significado tiene hoy en la vida de esta población y su trabajo? Analizaremos el primer momento como el corazón del mito; después aplicaremos el mismo método a cada uno de los marcos sucesivos, hasta buscar las interrelaciones de los tres.

El origen del maíz

I. El mito central

1. Resumen razonado. Un hombre anciano pasa delante de una casa y ve una muchacha tejiendo su huipil en el porche. Se enamora. Vuelve a pasar, cargando un venado. La muchacha intenta despreciarlo, tirando agua a la calle para que resbale y se caiga.

La muchacha es el eje del relato (mediadora). El padre de la muchacha (protector) es la autoridad en la familia, en la contextura social: cultiva el tabaco, mantiene el control sobre la hija en el estilo de las comunidades indígenas.

El anciano, colibrí, joven novio, defensor, esposo, padre del maíz, es el elemento básico de la naturaleza, una fuerza cósmica.

El tabaco, la tortuga, el río, la tempestad, la casa de piedra, constituyen el horizonte natural del relato y se relacionan positivamente con el nacimiento del maíz.

La pregunta esencial es: ¿cuál es la naturaleza del maíz? ¿Qué elementos confluyen en su ser?

El texto se articula primero en un juego de semejanzas directas u opuestas.

a. El anciano pretende sustraer ——— el padre conservar la joven.
b. El colibrí convertido en novio propone huir ——— la muchacha convertida en madre debe regresar.
c. El padre dispara la escopeta ——— la tortuga defiende con su caparazón.
d. El padre invoca la tempestad para hundirlos ——— el río los salva.
e. La casa de piedra vacía ofrece protección ——— la joven convertida en piedra ofrece el alimento.
f. La tortuga vive en el interior del caparazón de hueso ——— la mujer de piedra encierra en su interior la vida.

El juego de relaciones borra la impresión de que se trate de una sucesión fortuita. Al centro de la escena permanece la mujer, humana, tejedora, apasionada, madre del maíz.

2. Acciones, en el relato. Se pasa de una situación inicial de separación: entre un mundo natural y un mundo cultural.

2.1 El anciano (¿dueño del venado?... ¿señor del bosque?) por una parte. Es despreciado. Incredulidad.
La joven, experta en tejer, el tabaco cultivado, el padre con escopeta, cerbatana (ambiente de cultura pocomchi'). Es deseada. Aficción.

2.2 El colibrí picaflor, elemento, es por sí un símbolo de la vida. Es rebajado.
La tejedora de huipiles, introduce en el tejido símbolos de la vida. Es exaltada.

2.3 La presencia del muchacho en la habitación de la joven: reunión exagerada. Opresión.
La fuga de la casa: separación exagerada. Fuga.

La muchacha cambia de estado: hija, desconfiada, trabajadora cultural, novia, aventurera, esposa, madre.

Los estados y las transformaciones pueden transcribirse en forma de relaciones entre la posición del sujeto (la joven) y su objeto (el maíz). La muchacha intentando despreciar el visitante está en condición de sujeto. De despreciadora se convierte en apreciadora, deseando el colibrí. El colibrí es objeto al ser capturado y se convierte en sujeto al presentarse como muchacho. La atrapadora se convierte en atrapada.

El anciano sufre todas las transformaciones:
Cazador de venado (señor del bosque), atrapado-atrapador, navegante (señor del huracán), esposo y padre (señor del maíz).

Las actividades de los personajes pueden ser caracterizadas en: buscar (querer) alcanzar un objetivo, saber cómo realizar algo nuevo, importante; poder (tener la fuerza efectiva para la transformación).

a. Buscar: el anciano busca la mujer, el padre busca proteger, la muchacha busca modelos, la pareja busca camino para huir, el padre busca impedir la fuga, los dos buscan refugio, el padre busca colaboración de la naturaleza, los dos buscan aliados naturales.
b. Saber: los tres conocen su propia función y la cumplen. En dos casos el anciano (¿señor de la naturaleza?) es un obstáculo a la vida de la familia. En dos casos la naturaleza es un obstáculo (el colibrí, la tortuga en el río) a la realización de la vida cultural. En dos casos lo cultural (el bodocazo al colibrí, la escopeta contra los fugitivos) pone obstáculos a la naturaleza.
c. Poder: la transformación del anciano en árbol, del anciano en colibrí, del anciano en muchacho, de la pareja en fugitivos, de la mujer en madre, de la mujer en piedra, de la mujer en maíz.

3. Unidades discursivas (las figuras y sus procesos). Las organizaciones unitarias del relato se van transformando, constituyen unidades en el proceso.
   3.1 Proceso de degradación: anciano caído, transformado en árbol, en colibrí, dejado por muerto.
   3.2 Proceso de rehabilitación: colibrí recuperado, libertad recuperada, distancia recuperada, tempestad vencida, tierra recuperada.

3.3 Proceso de exaltación: muchacha temperamental, artista simbolizadora, de acuerdo con el novio, emprendedora de una tarea sobrehumana, madre del maíz.

3.4 Funciones realizadas por los personajes:

El padre de familia en función de la tarea culturizadora: vigilancia, responsabilidad, costumbre, severidad, defensa.

El anciano en función de señor de fuerzas naturales, vida, pluralismo, poderes, conocimiento de la naturaleza.

La muchacha desempeña la función de tradición viva, transmisión, atrevimiento, originalidad, pensamiento, amante, compañera y madre.

La unidad discursiva es algo más que las unidades narrativas. Se cargan de significado por el devenir y las transformaciones.

4. Modelo lógico. Con los mecanismos anteriores puede fácilmente abstraerse un modelo lógico, utilizando el cuadrado semiótico.

todo ——— ninguno
no-ninguno ——— no-todo

padre de familia sobreprotector	muchacha rebelde
agresor	liberada
fuerza cultural	realizada creadora
señora del maíz: no rebelde	no-sobreprotector. anciano
incierta	fuerzas naturales
fuerzas racionales	soporte fundamental
expuesta a golpes	controla los elementos
tierra-semilla	casa de piedra

Sobre el anterior cuadro semiótico puede constituirse la configuración discursiva. La muchacha asume un papel temático: engendrar (en este caso, ser madre del maíz). El anciano también desarrolla un papel temático: aportar el maíz a los hombres.

Los papeles actanciales quedan complementados y caracterizados. El padre de familia se configura como sabio, sobreprotector, agresivo, defensor de las conquistas humanas.

El papel de la hija de familia se configura como viva, curiosa, industriosa, afectiva, abierta a experiencias superiores. La tempestad se configura como un poder cósmico de origen terrestre. La tortuga es una entidad mediadora entre la tierra y el agua. La piedra es un poder mediador entre la tierra y la mente: mujer - piedra - maíz.

ISOTOPÍAS

El padre de familia ocupa un lugar con relación a la hija. Es la estructura de una vida social en un grupo humano desarrollado, culto.

El anciano: cazador (venado) convertido en árbol (bosque) en colibrí (del aire) es la misma naturaleza que fundamenta la vida humana.

El muchacho, novio, compañero, marido (segundo papel del anciano) con relación a la esposa (razonable, culta, humana) realiza una síntesis cultural de la naturaleza; su fruto será el maíz.

LINEAS DE SIGNIFICADO

El desarrollo cultural conduce al arte, a la expresión social y su organización.

La síntesis naturaleza, más cultura, produce elementos cósmico-sociales.

Con ello no estamos haciendo un comentario. Sólo contemplamos el texto. Éste se estructura realizando oposiciones en el espacio:

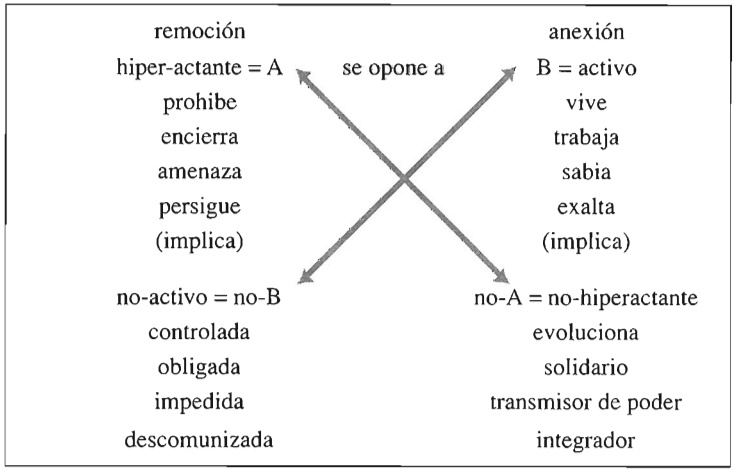
atraído/rechazado	protector/hostil
sobreprotector/encerrados	apareamiento/persecución
encerrador/liberador	separación/transformación
retenedor/fugitivos	vestido exterior/nacimiento interior

Podemos considerar a la mujer como entidad intermediaria (mediadora) entre dos opuestos: la naturaleza (el señor del bosque) y la cultura (familia educada). El maíz sería la expresión de esta mediación.

Estados dis-fóricos ———	Estados eu-fóricos ———	madre transformada.
rechazadora/encerrada	liberada/desposada	engendradora.
comportamiento exclusivo	comportamiento inclusivo	
se traduce en espacio	se traduce en movimiento	
para la disyunción	para la conjunción.	

El sujeto sufre una disminución de vida. El sujeto más vida — transformación.
El sujeto sufre alejamiento. El sujeto más acercamiento.
"separador" ———— "adquisidor"

Podemos así construir un nuevo cuadrado semiótico con dos ejes de contradicciones: el eje de la conducta y el eje de las fuerzas, que se cruzan y dan origen a los cuatro extremos:



Se han situado en las dos columnas A y B los dos términos del relato correspondientes a: A = remoción = anexión o adquisición.

A = hiper-acción y sus consecuencias negativas.

B = actividad y sus consecuencias positivas: en la naturaleza y en la cultura.

La relación de oposición entre ambos es puesta en evidencia por el relato. Las dos isotopías corresponden a: A y no-A es la oposición sobre el eje de las fuerzas.

B y no-B son oposiciones sobre el eje de la conducta.

Los rasgos correspondientes a: hiper-activo y no-hiperactivo (A = no-A) son contradictorios y definen las figuras del texto (Padre - Señor de la Naturaleza). Igualmente, los rasgos correspondientes a activo y no-activo (B = no-B) son, a su vez, contradictorios y definen las figuras asumidas por la mujer: primero como humano-cultural y después como mediadora-madre. Los dos personajes masculinos juegan un solo papel para cada uno (hiper-activo y no-hiperactivo); mientras el personaje femenino juega un doble papel (no-activa, activa).

El recorrido entre A y B se realiza por el eje de la contradicción: el eje de las fuerzas y el eje de las conductas; dos tipos de fuerzas y dos tipos de conductas que generan las isotopías con efectos de conductas contradictorias:

Padre - hija = efecto de remoción

Anciano - esposa = efecto de anexión.

En el eje de las fuerzas, el señor de la naturaleza (no-A) niega (A) al padre cultural. A partir de eso, la conducta de (B) la joven activa se cambia en (no-B) no activa: de anexión a remoción, del sujeto (mujer) sustraído a su mundo cultural.

Los extremos, no-A y no-B, son ambos implicados respectivamente por A y por B. Consecuentemente, el nuevo estado (no-A y no-B) surge de la implicación de los dos estados de remoción y de anexión de las dos situaciones originarias.

El sujeto cultural (mujer) removido de su estado cultural (activo), removido de la libertad, amor, vida, se cambia en sujeto natural (amor, acción, maternidad, vida) en anexión con su objeto: vida transformación.

Desde lo meramente humano, a lo transformado exaltado, de la naturaleza. El maíz se produce como síntesis entre lo humano-cultural y la mera naturaleza. El señor del bosque (naturaleza, divinidad catatónica) es elevado por la cultura, a satisfacer una necesidad humana básica: un alimento cultivado.

Dios ocupará un lugar homólogo al del anciano del bosque, ya no en la producción sino en la búsqueda del maíz, como aparecerá en la continuación del mito en la nueva perspectiva de la "función"social del maíz.

Los animales que participan en la búsqueda ocupan un lugar homólogo en el episodio-marco, al que ocupan en el mito el venado, el colibrí, el tabaco, la tortuga, el río, la casa de piedra. En este segundo caso no contribuyen a la constitución del maíz sino como ayudantes a su socialización.

DEL MODELO LÓGICO A LAS FIGURAS DEL RELATO

El cuento es "localizado" es decir espacializado (situado en un espacio). Una casa con su porche en el frente como es común en el mundo indígena actual, la calle de barro, el agua tirada a la calle, las plantas de tabaco en el porche, las habitaciones internas, el telar rústico colgado a un poste, el cuarto de la muchacha, la cerradura y el río en el valle. Un espacio bien definido y de colores locales.

Luego, cuando empieza la persecución, el espacio se extiende, toma dimensiones infinitas: río, tempestad, tortuga, disparos y lejanía. Se pierden de vista los protagonistas: sin espacio ni tiempo. Los dos se salvan, se van, ella espera un hijo y piensan regresar. Deben regresar; hay que integrarse a la comunidad. Se traspasa el espacio hacia dimensiones temporales. La vida rebasa la geografía de los lugares para proyectarse con su calidad nueva y su temporalidad. Los dos vienen de regreso.

El señor dice a su esposa: espérame que yo hable con tu padre. Las relaciones sociales toman un nuevo rumbo. Ahora el habla se hace mediadora. En este discurso se reestablece el contacto entre naturaleza y cultura. En esta perspectiva se difumina el anciano-novio-esposo-fuerza-natural.

La mujer se refugia en la casa de piedra, lo básico del mundo natural, y con su criatura queda encerrada en la peña. Desde la piedra y la mujer brota el deseado maíz.

La "anexión" se ha cumplido, los dos pincipios, tierra y cultura, se han encontrado. Han dado origen a un nuevo alimento para la humanidad, para que crezcan grandes

comunidades: algo natural hibridado, perfeccionado por la inteligencia humana, introducido al mundo de la cultura. Los granos serán amarillos, blancos, negros y rojos (muchas variedades que podrán ser multiplicadas por la habilidad de los cultivadores).

II. El primer marco.

1. Resumen razonado. Los animales descubren el maíz. El cuervo, la tortuga, el zorro, comen granos de maíz. Son los animales de la selva: del aire, del bosque y de la tierra. Son las dimensiones del mundo rural. Dios llama a todos los animales domésticos y les encarga para que sigan al zorro; el mapache, el conejo, el sapo, el lince. Veamos el orden que siguen:

mapache	conejo	sapo	lince
(lento	corre	salta	ve)

Es una serie "creciente" de buscadores, encargados de espiar al zorro para descubrir el lugar. El mapache es demasiado lento, el conejo no salta lo suficientemente alto, el sapo no alcanza ver, el lince cumple con la tarea por su vista proverbial.

Para romper la piedra, Dios recurre a los grandes rayos que no logran el objetivo. Tendremos, entonces, una serie "decreciente" de elementos: doce rayos mayores, el rayo trece pequeño, el pájaro carpintero y el golpe final.

En la primera serie, el éxito es directamente proporcional a las cualidades: velocidad, salto, vista. En la segunda serie, el poder es inversamente proporcional al tamaño: el más pequeño es el que triunfa. Globalmente, vemos que todos cooperan al descubrimiento: tierra y cielo.

2. Acciones y actantes
   - 2.1 La búsqueda. La primer serie es la de los animales que viven en el bosque, ellos son los primeros en comer del maíz, pero de forma casual. Son, más bien, los enemigos del campo y de la milpa, por su andar de rapiña. No constituyen comunidad con los demás animales, su conocimiento no es sistemático ni útil.
   - 2.2 Dios organiza en forma sistemática los animales domésticos, todos intentan colaborar y la invitación pasa de uno a otro. En el conjunto logran su deseo.
   - 2.3 La acción clave es el rompimiento de la roca. Penetración en la tierra, por seres celestes y seres del aire.
   - 2.4 Distribución. Se distribuye a todos los animales una cuota de maíz y se bendice para que no falte nunca. Todos ellos también se alimentan del maíz. Pero hay peligro que huelan mal, participan de una sociedad cultural.

Examinemos estas acciones:

a. los primeros encuentran, los segundos buscan y descubren = Saber.
b. los ayudantes rompen, Dios distribuye = Poder.
c. ¿Qué hacer para obtener maíz? = Saber Hacer.

En conjunto, este relato-marco responde a la pregunta: ¿Dónde está el maíz?... y responde: debajo de la roca, rompiendo la costra, dejándolo germinar en un seno apropiado y fecundo.

A la pregunta: ¿cómo se conquista el maíz?, contesta: en comunidad; tierra (tortuga) campo (animales) cielo (pájaros y rayos).

La problemática de este marco se abre hacia la tierra, la atmósfera, el trabajo y la comunidad, que produce maíz en forma que haya para todos.

El "poder" de Dios estimula la colaboración de todos los animales que comen maíz. Con estos hechos, el relato-marco crea un contexto social alrededor del precioso maíz. Las chispas del rayo (luz, poder, mente) dispersa, es decir multiplica, los tipos de maíz. Piedra más rayos = dan como resultado el maíz blanco, amarillo, negro, rojo; cada especie se genera en el encuentro entre la piedra y el rayo.

Dios invita a los animales a que utilicen el "querer saber". El "saber", entonces, se les comunica y pasa de uno a otro como formando una cadena, hasta llegar a "ver",a través de la mirada portentosa del lince. El saber es fruto de un "poder" y, a su vez, propicia un "saber hacer". Se logra hacer efectivo a través de una composición de fuerzas.

Se descubre emergiendo de la composición, el significado que estaba oculto: estaba allí, pero no se dejaba ver. Ahora aflora a través de la acción, como producto de la disposición interna del discurso.

De esta forma el relato, en su fase "marco", vuelve a plantear problemas generales que el mito, como tal, no había resuelto: ¿es tan importante el maíz? ¿Qué relación establece con los diferentes núcleos sociales? ¿Con las formas de vida? El mito contestó a la pregunta: ¿cuál es la esencia del maíz? Éste contesta a: ¿cuál es su función social? El saber se transforma en "saber hacer".

Al final, la presencia del padre Dios, quien distribuye a cada viviente su cuota de maíz y les asegura que no se irá a terminar nunca, transforma el "saber hacer" en "deber hacer". Este tercer paso, en la presente versión del mito queda todavía implícito, pero si tomamos en cuenta otras versiones del mismo mito en pueblos vecinos encontramos que Dios les da a cada uno la recomendación de que lo siembren. Es decir, les impone un "deber": desde el poder hacer al deber hacer. El deber hacer entonces se vuelve explícito.

3. Unidades discursivas.
   Al narrar la acción conjunta de Dios y de los animales, el texto articula dos programas descriptivos de un devenir.

El primero es el programa de Dios alrededor de la unidad representativa que es el maíz. Dios se propone enseñar a los animales cual es su papel, en el devenir de la cultura, como comensales que son de los hombres en el banquete de la vida.

Segundo, los animales del bosque quieren asegurarse la vida por la participación en este alimento (que no es del todo natural, sino que pertenece a "las plantas cultivadas"), síntesis de la naturaleza y de la experiencia y creatividad del hombre.

En este caso, el saber no es sólo una conquista intelectual, sino un apoderarse físicamente del objeto. Pero como el objeto es a la vez un objeto cultural, Dios es el horizonte en el cual se encuentran las acciones conjuntas del "saber hacer" y del "deber hacer", para que el "bendito maíz" se perpetúe y se multiplique. Las palabras "saber" y "saber hacer" podrían tener únicamente un contenido narrativo (traducir únicamente relaciones narrativas de tiempo y de espacio) pero, como "segmentos discursivos", adquieren la fuerza de un "devenir social" en la vida de los hombres y de los animales.

Este "hacer" específico nos coloca en el horizonte de las cosas, de los animales y de los hombres y en la situación concreta de una población Pokomchi' (como lo es Tactic, el pueblo que transmite este mito).

Narrativamente, el saber hacer y el deber hacer, constituyen una "oposición" fuertemente progresiva que contrapone un tipo de saber puramente informativo a la producción real de la planta con su cultivo.

Discursivamente, la oposición que articula el saber, el hacer y el deber-hacer establece un mecanismo destinado a resolver un problema vital, tanto personal como comunitario. La persona humana, entonces, se realiza intelectualmente y en la práctica, así como la comunidad que trabaja, produce, reparte y sobrevive.

El saber instala el mito en el contexto universal del mundo. El corazón del mito resulta ser interpretado por el marco. La madre del maíz sale desde debajo de la roca, para resplandecer como centro de irradiación de vida. Y este centro rebasa los estrechos límites del barranco, del campo y de la selva para extenderse hasta los límites del universo, hasta Dios.

Dios, en este caso, interpreta a los animales de la tierra, del cielo y del subsuelo. ¿Cuál es ese significado? Este acto de interpretación se alcanza sólo al final del relato mítico "de origen" para ampliarse a la realidad natural y humana del maíz.

Aquí, el reconocimiento es confiado a los efectivos representantes de la vida: el cielo, la tierra, el mundo subterráneo y Dios. Dios es el conectivo de esta actividad dispersa de la vida para que ésta sea encauzada hacia una armonización más estable.

La diferencia entre el relato mito y el relato marco es diáfana. El primero habla del maíz como ser sintético de la naturaleza y de la mente; el segundo explica la virtualidad del maíz en la construcción de un ser social. El paso de un nivel a otro está en la intervención de Dios padre. Entonces, el descubrimiento del maíz es un paso para llegar a ser comunidad conciente, un pueblo desarrollado.

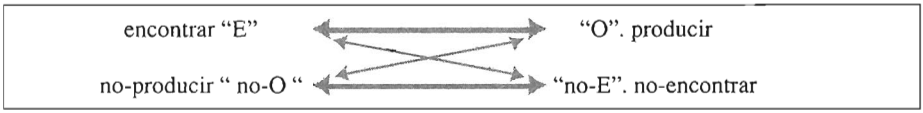
Quien lea el mito desde este punto de vista (el de Dios) puede ahora reconocer el papel que el maíz juega en la estructuración de la sociedad humano-animal (los animales domésticos que acompañan al hombre). El gesto de Dios de distribuir el maíz a cada uno, lo convierte en "don", algo dado que debe durar, algo definitivo que cada uno posee como una herencia.

El gesto de "distribuir granos" es isotópico con el de distribuir semillas para la siembra. Significa el cambio de un ser que "se constituye" (la madre en la tierra) en un ser que germina: un ser para cada uno.

Por ello, el primer marco se prolonga en un segundo marco, la anotación contemporánea: en Tactic se realiza la ceremonia de la siembra; se ofrece copal, aguardiente, se fuma el tabaco y se bendice el maíz. "Es el cuerpo de nuestra madre."

4. El modelo lógico.
   Algunos animales salvajes (tortuga, cuervo, zorro) van picando granos de maíz, pero no comunican su saber a los demás animales domésticos, más próximos al hombre. Se establece la oposición: "saber/no-saber". Dios pretende hacer extensivo este saber, el descubrimiento del maíz al resto de la sociedad y pide la colaboración de los animales: "querer-saber". Propone un programa de investigaciones prácticas que conduzca a la participación de todos en un bien común.

Se cruzan, por tanto, dos ejes: el eje del conocimiento y el eje de la producción. Podemos trazar el cuadrado semiótico con:



E y no-E representan el eje del conocimiento; O y no-O, el eje de la producción.

En la isotopía del conocimiento E-no E, el rasgo pertinente no es el apoderarse sino el repartir; descubrir para robar (animales salvajes)/versus/descubrir para repartir (animales domésticos).

El saber de E = (tortuga, cuervo, zorro) es buscado por afán egoístico, opuesto al no-E, que no es la simple negación de la deficiente adquisición, sino la afirmación de

una integración colectiva. Esta evolución corresponde al paso desde el saber acerca del ser al saber para hacer (en este caso para producir). Se trata de la transformación del "selvaje solitario", en lo "doméstico-socializado", por la colaboración.

En la otra vertiente de la isotopía: la producción, que va primero del producir/al no-producir (O = no-O) el paso de el producir al no-producir no es un abandono, o una hostilidad hacia el maíz; es, más bien, la no-capacidad para hacer: un no-poder-hacer.

El segundo "paso" del no-hacer al hacer, implica el cambio, del no-querer-hacer al querer-hacer. Implica la renuncia a la pasividad del animal salvaje para afirmar la actividad del animal racionalizado (doméstico-social).

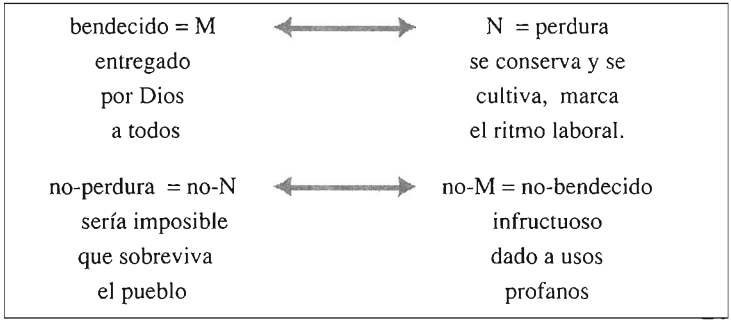
El primer relato-marco del mito representa un primer itinerario discursivo (no-E - E - O), en el cual el hacer propuesto a los animales es definido como "encontrar para producir". Este es el itinerario propuesto por Dios como proceso de adomesticación (humanización) hacia un ser social, que obliga a compartir, a multiplicar y a diferenciar, con la inteligencia, las variedades del maíz.

III. El segundo marco

Ahora que se ha establecido una perspectiva social, el relato continúa con una referencia a la situación real y contemporánea del pueblo de Tactic. ¿Qué significa el maíz para esta comunidad?

El desplazamiento desde el primer marco al segundo, conserva la misma perspectiva sólo traslada el horizonte del tiempo. Remite a la comunidad actual a su tarea anual de sembrar el maíz y los ritos religiosos y sociales que se realizan en su siembra y cosecha. La permanencia del maíz es puesta en paralelo con la permanencia de la comunidad. "Nos despedimos, completamos el rito, de fumar, tomar aguardiente." Los dos ejes que se cruzan en esta oportunidad, son el eje de la bendición (sacralidad) y de la perduración (continuidad histórica). Los extremos serán bendición/no-bendición; permanencia/no-permanencia.

Se formará, entonces, un cuadrado semiótico del tipo:



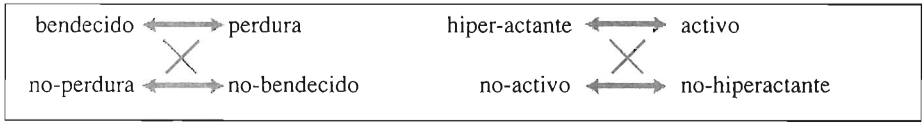
El maíz fue bendecido por Dios en sus orígenes, su significado es conmensurable con el significado del mundo. El pueblo permanece en el ritmo anual de cultivar el maíz, pero un ritmo esencial que marca toda la vida de la comunidad. Por eso, es situado nuevamente en su contexto socio-religioso. Las fiestas de la siembra y de la cosecha reúnen la comunidad para "bendecir" (sacralizar) el trabajo del maíz, con ritos colectivos: oración aguardiente y tabaco, en continuidad histórica con el devenir de este pueblo. La planta de tabaco a la que se acercó el colibrí sigue siendo importante hoy. El mito se ritualiza con el gesto de fumar tabaco juntos, tomar juntos el aguardiente en el contexto social de los símbolos padre-hija, río-bebida, cascarón de tortuga- jícaras del guaro.

Se podría encontrar una lejana analogía con la fiesta Babilónica, del Año nuevo, cuando en el rito se daba lectura a la Enuma Elish, la epopeya de la creación, para renovar la presencia y la fuerza del acontecimiento primigenio.

Preguntar qué significa el maíz para la comunidad de Tactic, es verlo desde la acción y la práctica anual de este pueblo, su organización del trabajo, la calendarización de los mercados, las técnicas tradicionales transmitidas en la educación de los muchachos.

La actividad popular con relación a la milpa es un rasgo esencial de sus costumbres, de su concepto de religiosidad y de los rituales, tanto para la siembra como para la cosecha.

En cuanto a la práctica de la siembra y de la cosecha, ésta es contradictoria con la conducta de la tortuga del cuervo y del zorro. Estos sólo comen el maíz que se descubre ocasionalmente o que se puede robar en los graneros. El sistema de valores configurado por la discursividad del relato es transmitido a la comunidad que transmite y renueva el mito y desarrolla valores comparables con los valores del relato mismo.



Si intentamos sobreponer los dos cuadros, al parecer, reforzamos la idea de un centro cósmico que a lo largo de los siglos rige la existencia de esta comunidad Maya. El Maíz se vuelve la mediación entre Dios y la comunidad. El concepto general de tierra-madre se convierte con el nacimiento del maíz en "cuerpo- de nuestra- madre". Este concepto configura, con mayor precisión el perfil de la comunidad y su vinculación con el cultivo. La estrecha transmisión de poder tierra-producto el concepto de madre precede la identificación con la tierra.

Es madre en doble sentido. Primero, por ser "una de nosotros", una de la comunidad: tejedora, labradora, cultivadora de tabaco. En segundo lugar, por haber, en su propia vida, sintetizado los "elementos" con una alquimia sagrada, de lo natural y

de lo racional, de la tierra y de la mente, y por la cual surge la hibridación y la crianza de las plantas cultivadas.

CONCLUSIÓN

Observando ahora el mito en su totalidad, podemos detectar fácilmente los tres niveles de información que nos transmite. El Núcleo central discute el origen y la naturaleza del maíz. El primer marco traslada el punto de observación a la función que el maíz desempeña en el proceso de culturización tanto de animales como de hombres: su novedad, riqueza, posibilidades de crecimiento en la organización de la población. Este marco actualiza el mito y le abre posibilidades de proyección hacia el futuro. El segundo marco describe el estilo étnico del pueblo de Tactic, cuya vida en el transcurso del año es reglamentada y distribuida por las diferentes fases de la producción del maíz; de allí derivan los cargos cívicos de los ciudadanos, las celebraciones sociales, los ritos.

En concreto, se fundamentan las tareas de "saber", "saber-hacer", "deber-hacer" y "querer-hacer". Éstas se fundan en la esencia del maíz (tierra-mente); se formalizan (primer marco) en la función (el don de Dios) y se hacen efectivas (segundo marco) en la actividad diaria del pueblo (el cuerpo de nuestra madre).

El conocer se transmite por la tradición oral, el rito, las cofradías y las familias. El saber hacer se concretiza en la educación formal práctica de las nuevas generaciones, a quienes se transmiten los secretos del cultivo, la división de los tiempos y de las tierras. El deber hacer se centra en la problemática social de la comunidad, su responsabilidad en la producción de alimentos el comercio, las artesanías y las costumbres religiosas.

El relato se convierte de ese modo en el rasgo de una ideología, la imagen que este pueblo de Tactic posee de sí mismo, un relato como espejo. El efecto del espejo no es tanto la proyección de sí mismos en la historia, cuanto un reconocerse en la historia. Lo cual permite a la gente de hoy verse reflejada en esta historia y cobrar sentido como grupo humano viviente, comprometido en las rígidas y prolongadas tareas de la labor diaria, a lo largo del año; conciente de sus valores humanos y de su ser como personas y comunidad. Con ello construye su mundo, el mundo circundante y más allá todo un mundo.

El verdadero personaje de este mito desde el segundo marco, no es ni el padre, ni la hija, ni el maíz, sino el mero pueblo de Tactic, con su problemática real de vida, que se ubica a través del mito, por sus relaciones esenciales, con las fuerzas naturales del monte y del bosque; de las aguas, el cielo, los rayos, la tempestad, en su afán de construirse como comunidad y sobrevivir como hombres, con su trabajo. El "cuerpo de nuestra madre" es tanto la tierra madre, como el arte de cultivar y producir, en un espacio que extiende sus dimensiones entre la tierra y el cielo.

TABLA 38

SEGUNDO NIVEL	TERCERA ETAPA "B"	ARCHIVOS
Nodo: LETRAS	Letras (geliter, motiliter, compliter)	
Núcleos, según los artículos:		
	Geliter (cuerpo, problema)	
	gramática: geliter (nombre, cuerpo, problema, lugar) fórmula.	
	geliter ([..... ,..... ,....., ...]).	
	Motiliter (personaje, escenas, aprietos)	
	gramática: motiliter (episodio, personaje, escena, principio, aprieto).	
	Fórmula: motiliter ([....., ..., ..., ..., ...]).	
	Comliter (centroidea, analogía)	
	Gramática: compliter (episodio, centroidea, analogías)	
	Fórmula: compliter ([....., ..., ...])	

REPERTORIO

Determinaciones de contenido: (Los contenidos que enumeramos a continuación poseen únicamente un valor indicativo; pueden encontrarse en diferentes textos con infinitos matices y variedad. Dependerá de la materia que ofrezca el texto y de los intereses del lector especificar de otro modo los contenidos).

cuerpo: epopeya, novela, cuento, épica, lírica, dramática, poética.
problema: destino, religión, hombres, amor, salvación, inmortalidad.
personajes: disfrazado, amante infiel, doble hermano.
escenas: sepulcro, noche, despedida, regreso.
aprietos: errores, desconocido, exmáquina, muerte aparente.
centroidea: rebelde, vida incierta, seguridad, dominio, impulso.
analogías: movimiento, camino riesgoso, perseverancia.

A continuación diseñamos la red para la estructuración del conjunto de archivos de esta etapa de segundo nivel. La organización en forma de red no sólo responde mejor a la que se denomina una ingeniería de conocimientos y es la más adecuada para las investigaciones del prolog, además puede ser muy funcional para una simple mirada del lector, en el sentido de facilitar las correlaciones de los diferentes elementos del análisis. En la red, los artículos están colocados al mismo nivel, como independientes que son entre sí, es decir, no jerarquizados. Por esta razón pueden buscarse relaciones de un artículo a otro sin respetar ningún orden previo. Estos acercamientos suscitan nuevas perspectivas y posibilidades de significado.

Al contrario, cada artículo posee sus propias derivaciones en las subdivisiones que se han señalado en las respectivas nociones. Toman, por consiguiente, una estructura de árbol y sus conocimientos están jerarquizados. El lector puede repasar con la mirada los diversos caminos según los que se distribuyen y se justifican las significaciones, desde los resultados (artículo) a sus fundamentos, próximos o remotos (las ramas del árbol) y en dirección opuesta.

TABLA 39

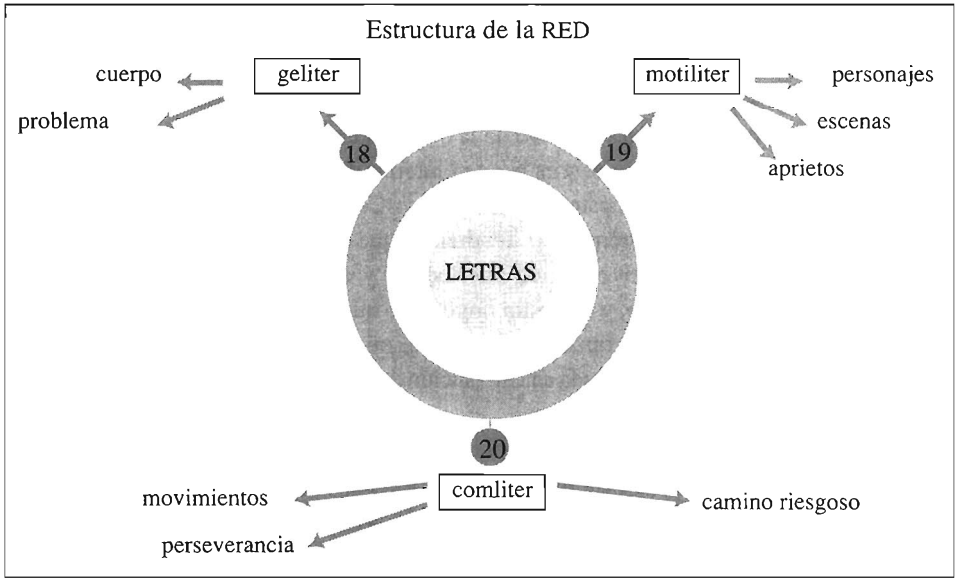


TABLA 40

SEGUNDO NIVEL	CUARTA ETAPA "A-B"

CUARTA ETAPA

A	21	INTERLOCUTOR (el texto como capaz de diálogo)
Diálogo	22	INTÉRPRETE (conlleva un horizonte que interviene)
	23	MEDIACIÓN (superación del tiempo, síntesis)
B	24	ESTRUCTURA (relaciones diferenciales entre elementos)
Formas	25	EXPRESIÓN (elementos que determinan, sentimientos)
	26	VALORACIÓN (definen una escala de realidades)

Códigos: discurso (sintaxis, letras, diálogo, formas)

CRITERIOS: DE LA CUARTA ETAPA (VERDAD EXISTENTE)

A pesar de los elementos literarios que se han considerado en la "Tercera etapa" las características estilísticas, los asuntos, los géneros y la composición formal de un texto, no hemos agotado las posibilidades de significación si el acontecimiento del discurso no se ve como un objeto inerte, estático, ajeno a nuestro tiempo y a nuestra sensibilidad. La Cuarta Etapa se dirige al texto como algo viviente. Algo que pertenece a la misma vida del intérprete que se aproxima para involucrarse con él. Se analiza el texto para entrar en diálogo con él sobre algo que el texto propone: un tema de conversación.

El lector, como intérprete, pertenece a la misma realidad histórica de lo que va a interpretar y el distanciamiento objetivo de la crítica literaria y formal se escribe en esta tradición. El texto ha sido escrito y es leído al interior de una tradición histórica, que es también su ser histórico y nuestro ser histórico. Como dice P. Ricoeur se da "una copertenencia entre texto e intérprete". Tendremos que enfocar el acto de interpretación como discurso del texto, convertido en interlocutor y como diálogo con el intérprete, como interpelado por el texto, y el medio lingüístico que establece la comunicación.

El texto revela sus propias fuentes que él mismo transmite e interpreta. Toda consideración histórica es supeditada a la mediación del discurso. El texto mismo descubre sus orígenes y elige su situación.

Gadamer introduce el modelo del diálogo para hacer accesible el contacto con el texto como interlocutor. El diálogo, a su vez, es aclarado con la idea de participación de los actores en un marco de reglas y en la objetividad de una expresión de sí mismo. El juego aclara la condición del diálogo y la dinámica vivencial que enfrente la verdad, disolviendo la rapidez de los objetivos en el acuerdo de los interlocutores. El diálogo, a su vez, refleja el proceso de revelación de la verdad que se desprende de la interpretación. La interpretación es, a su vez, diálogo y acuerdo acerca de lo que se busca.

En la Segunda Sección de la Cuarta Etapa, sí aprovecha el análisis anterior de las formas y de la acción para traer ventajas del método estructural, considerando los resultados obtenidos en la Segunda Etapa A con el estudio semiótico y de la Cuarta Etapa A por las funciones; será más fácil llegar a un verdadero descubrimiento de la estructura. Si la estructura se considera más desde el punto de vista lingüístico que antropológico, esto no excluye que puedan estudiarse las relaciones de oposición, también a nivel psicológico, económico, social, ampliando así el horizonte significativo del texto, dependiendo del carácter del discurso.

Los últimos artículos (25-26) de esta Cuarta Etapa B, la compresión y la valoración abren un nuevo campo de consideraciones, desde la perspectiva estética emocional y axiológica. Es imprescindible entrar a las consideraciones axiológicas de que Hirsch hace mención. En la crítica a la teoría literaria se han entrelazado el juicio descriptivo con el normativo. ¿Qué sentido tiene decir que el valor es una propiedad esencial de la literatura

y cuáles criterios normativos, si existen, cuándo se aplican a la literatura sostienen una evaluación definitiva? Hirsch sostiene que no hay criterios normativos y que ambas cosas deben ir separadas y contrapone separatistas a antiseparatistas. Ya Kant separó el análisis literario de la mera ideología o gusto. Contrapone la validez del juicio crítico a la variabilidad del gusto. Mientras los antiseparatistas defienden que cualquier análisis mezcla juicios de valor y nadie puede separar una descripción de una evaluación. Más allá de esta discusión teórica está el hecho que en realidad el critevismo literario se modela sobre la esencia de la literatura. Si ésta, por esencia, contiene valores, entonces la crítica es implicada una descripción de valores.

Runi Wellek, citado por el mismo, afirma que "el valor en sí no es una realidad independiente". El valor de la obra literaria no es algo que se agrega a la estructura, más bien constituye su "naturaleza" y es su verdadera esencia. Desde esta perspectiva las dos posiciones no parecen irreconciliables. A pesar de la variabilidad subjetiva en la percepción de los valores, queda bien firme el hecho de la universalidad del valor: estético, moral, económico o de cualquier otra clase.

Es una universalidad objetiva, una especie de "sentido-común de los valores" que fundamenta la formulación de juicios necesarios. Puede variar hasta ciertos límites la escala de valores, la cual depende de la cultura y de las actitudes subjetivas, pero siempre hay una valoración. Sobre todo, hay ciertos criterios generales de la sociedad humana que coinciden en una escala de valores esenciales de la cual todos participamos a pesar de las diferencias de tiempos y de culturas. Precisamente, la variabilidad en algunos detalles particulares del valor, nos capacita a distinguir las grandes bases-axiológicas que nos unen y universalizan nuestras apreciaciones. La diferencia de escala valorativa, entre el intérprete y el texto, justifica el diálogo y el encuentro que transmite los valores de verdad que alimentan al hombre.

TABLA 41

Cuarta Etapa "A"	DE REFLEXIÓN	DIALOGAL
DIÁLOGO	21 INTERLOCUTOR 22 INTÉRPRETE 23 MEDIACIÓN	
CUARTA ETAPA "A"	"Análisis del acto de Interpretación"	

"LA REFLEXIÓN", como apropiación del mero acto de existir, de sí mismo, es una mediación.

A. Análisis parcial del Texto "literario" (Valor literario). Consiste en la recopilación de los artículos 21, 22, 23.

Entre la "comprensión de los símbolos y de sí mismo" hay una distancia que posiblemente debe ser superada. El análisis desarrolla a este nivel el "medio-de-contacto" la REFLEXIÓN. Reflexiona sobre el texto como interlocutor, sobre el intérprete como horizonte presente y la mediación como superación de la distancia.

Esto implica la conciencia de horizontes, cuando menos del horizonte del texto y del horizonte del intérprete.

La "Superación" de la distancia (no es negación de la distancia) -es establecer el contacto en la diferencia-de formaciones (W. M. P., 372).

"Mediación" es participación en el "SER"; debe confrontarse lo diverso con el ser, implica una polaridad pensamiento-naturaleza. Es un regreso a la naturaleza donde viven los símbolos, las significaciones.

Se descubre la "Unidad" en la condición "trascendental" de la "significación".

TABLA 42

LA NATURALEZA	LO DIVERSO	UNIDAD
Elementos:	Acciones	Centro
cielo tierra agua fuego	creación destino conjunción lucha	unidad y disolución comunicativa de los elementos. UNIÓN.
amor odio conquista		Contraste y divergencia de la acción pluralista "transformación".

Cuarta Etapa A	ARTÍCULOS
21. INTERLOCUTOR	21.1 NOCIÓN

El interlocutor, en este caso, es el texto frente al lector; pero puede ser también el lector frente al texto. El texto posee un destinatario para el cual se ha enviado el mensaje. Resultan ser dos interlocutores en el momento en que el estudioso entra en diálogo con el texto.

1. El Destinatario es "invitado" a "cooperar" (en su condicional centro-poético, más activamente; en un fragmento de narrativo artificial, menos), en la ACTUALIZACIÓN del texto. Quizás para que sea él quien construya la historia completa, que le sugiere el TEXTO (contra-fáctico).

El texto no-narrativo se puede reducir a narrativo con tal de... expandirlo... (con "actualizar" algunas de las posibilidades que ya contiene).

La actualización consiste en visualizar y despejar la superficie del texto entretejida de artificios expresivos. Según Eco, citando a Ducrot, "un texto está plagado de elementos no-dichos" (p. 74). Son precisamente estos elementos no dichos los que deben actualizarse en el diálogo con el contenido. Lo que se va a actualizar no son las intenciones no formuladas expresamente por el autor, sino los significados y las intenciones que el texto formula implícitamente o virtualmente.

El texto mismo lleva a veces connotaciones ideológicas que transforman el contenido de verdad del discurso. Es una aproximación a las estructuras semánticas profundas que no se muestran en la superficie. Estas son propuestas por el lector en forma hipotética como claves para la actualización completa del texto (p. 93).

En realidad, no es un mecanismo automático guiado por el lector el que lo hace penetrar en estados no visibles (a la primera) del texto. "Más bien debe concebirse como un proceso de colaboración entre el texto y el lector, análogo al que llamamos diálogo entre interlocutores" -un movimiento cooperativo que realiza el lector de un texto. En el proceso concreto de interpretación no existen caminos pretrazados que obligan al lector y le aseguran un resultado absoluto. El lector coopera con la naturaleza del texto.

A veces, estructuras discursivas y estructuras culturales se entrelazan o se oponen de modo que una hipótesis puede conducir de una estructura a otra y viceversa. Totalizando las adquisiciones de los artículos 18-20 de la Tercera Etapa A, el análisis formal de las funciones nos ha dado instrumentos de iniciación.

2. Lo que Eco llama: la "Manifestación Lineal" del Texto es el punto de partida para entablar un diálogo. De la superficie lexemática empieza una lectura en profundidad de un contenido que se desprende de la materialidad de las palabras.
   a. Se aplica a las expresiones un determinado código (o mejor un sistema de códigos y de subcódigos) para transformarlas en un primer nivel de contenidos (estructuras discursivas).
   b. Se estudian los problemas teóricos, más allá de las descripciones de hechos y de acciones (mas allá de la manifestación lineal).

La intención es llegar a las estructuras del "Discurso-Acontecimiento". "Un caso límite." El texto, como discurso, puede ser armado con diferentes tipos de estructuras. Por ejemplo, un autor puede escribir palabras sin aparente significado: hay textos del tipo, "figuasti, mesti-bo... tipibsi, cofirio, ealonta..." que, por sí, son incomprensibles porque no se formulan en un código común, "convenido".

Para un lector normal, simplemente son letras agrupadas sin forma. No poseen contenido; sólo una "manifestación-lineal", literariedad. Si un autor escribe en el texto una serie de términos como los anteriores, en realidad no dice nada; es decir, no formula palabras. Sin embargo, emite un "mensaje legible". La relación entre las articulaciones expresivas nos permiten hablar del texto. No podríamos encontrarles significación lingüística; únicamente un "cripto-mensaje". Revela, sin embargo, alguna intención del autor: el de ser chocante, polemizar con las estructuras convencionales.

En el contexto del texto, esta parte "exótica" indescifrable ocupa un lugar significativo. Y esta significación es una parte del mensaje total que debemos descifrar. Si lo tratamos de este modo (hacerlo dialogar), el texto se vuelve interlocutor del hermeneuta. Se presta a preguntas y respuestas. Entra en diálogo con el "presente".

Cuando la "manifestación lineal", además de ser legible, puede ser decodificada según los medios convencionales, aparecen lo que Eco (en su modelo, p. 103) llamó "niveles de cooperación textual" y, en primer lugar, las "circunstancias de enunciación: informaciones sobre el contexto". De allí se procede a niveles más profundos para "actualizar el contenido".

3. "Actualización" por el Diálogo. El Diálogo, como modelo, ha sido descrito por Hans. G.. Gadamer (Verdad y Método). Gadamer introduce el modelo del diálogo a partir del "juego". El diálogo es estructuralmente semejante al juego. Dialogar es ponerse en juego, someterse a reglas y jugar el juego, según las oportunidades que se ofrecen.

   Características principales del juego:

   a. No es un sujeto determinado, un actor, el que determina la acción o la ejecución del juego.
   b. Están involucrados en el juego tanto los jugadores como los espectadores, en nuestro caso, el texto y el lector.
   c. El juego, como la obra, es un acontecimiento; pertenece al ser.
   d. El texto es también un acontecimiento definido por la temporalidad, como el juego. Adquiere significados en virtud de su propio tiempo y por la distancia histórica.
   e. El acontecimiento (texto) lo involucra a uno mismo (al intérprete) en las acciones de su verdad. No sólo es objetivo, como capacidad significativa. Además, incide en la forma subjetiva del jugador (y del lector).
   f. Tanto en el juego como en la experiencia del arte, falta igualmente un sujeto que determine libremente su propia acción. Ésta, en ambos casos, se inscribe en un marco normativo.

Dialogar es ponerse en el juego, someterse a reglas y jugar el juego, según las oportunidades que se ofrezcan.

1. El diálogo auténtico no se puede predefinir, orientarlo hacia donde uno lo quiere, mucho menos el diálogo con un texto. Dirigirlo es destruirlo como diálogo: lo que resulta no se puede saber de antemano.
   El diálogo se realiza en un relato como en el juego. El evento se desarrolla ante nosotros, ¡somos parte del juego! Las palabras que se dicen allí llevan en sí su verdad: hacen "aparecer" algo que en adelante será una verdad.
2. El diálogo es libre, se mueve libremente en el marco de los términos establecidos. Una tarea que debe cumplirse entre las intervenciones de los interlocutores.
3. El diálogo corresponde a una estructura originaria del pensar, "pensar es un conversar del consigo mismo". La "estructura monológica" oculta la estructura dialógica. Debe recuperarse la estructura fluida, abierta, frente a la rígida y fija, el diálogo frente al monólogo.
4. En las preguntas y respuestas, en la forma de la conversación, se supera la fijación escrita. El argumento paralelo encuentra, en el yo, sobre qué "tomar-acuerdo". Se recupera lo original, el dinamismo primitivo.
5. En el diálogo se recupera la primacía de la pregunta. Se sigue el proceso del pensar (Platón-Sócrates). En el pensar la pregunta va por delante = la pregunta se hace primero; no es que nosotros inventemos la pregunta, ésta surge del texto. La pregunta se asoma a la mente. El arte consiste en dejar que la pregunta se actualice "ella nos pone en la pista de la respuesta". Preguntar es abrir una puerta, desde la realidad hacia la verdad. Las cosas mismas (Heidegger) se hacen patentes en la pregunta... La experiencia viene primero; pero la realidad se "revela", por la palabra.

ANÁLISIS SIMBÓLICO

El interlocutor, en cuanto texto, puede ser sometido a un análisis simbólico, el cual consiste en estudiar los valores simbólicos de cada núcleo o unidad significativa. Un estudio del significado simbólico, metafórico, aplicado no a las palabras sino a las unidades significativas del discurso, se inspira en el que ofrecen Juan Mateos y Camacho (en: Evangelio, símbolos y alegorías). Se hace corresponder un entero relato a otro; donde el segundo resulta ser una alegoría proyectada, pieza por pieza, por el primero.

La interpretación alegórica explota la dimensión vertical del simbolismo. A cada núcleo de la alegoría se le asigna un núcleo de significación metafórica. De este modo se construye, pieza por pieza, como en un mosaico, un referente simbolizado, paralelo al referente propio o directo. La totalidad del relato se transforma así en una metáfora del nuevo referente que será el verdadero.

Como ejemplo, los autores citados aportan el episodio de las Bodas de Caná, en el cual Jesucristo convierte el agua en vino. Este relato, gracias a la interpretación simbólica, se convierte en una alegoría: la sustitución de la alianza del Antiguo Testamento por la Nueva alianza que es el Reino predicado por Jesucristo. En este caso, la sustitución de la alegoría por el nuevo referente resulta sorprendentemente ajustada e ilustrativa. A pesar de ello, la clave de entrada que es la frase "a los seis días " (referida a los seis días de la creación, como anuncio de una nueva creación, en la predicación del Reino, y la sustitución de la antigua alianza) debería aparecer poco convincente aún para un público de judíos recién convertidos al cristianismo. El paralelo entre el relato y el nuevo referente se establece en los términos siguientes:

seis días,	boda-alianza,	madre de Jesús,	vino,	falta de vino,	vino nuevo,
creación,	nueva alianza,	pueblo judío,	amor,	infidelidad,	nuevo amor

Esta correspondencia puede ser considerada válida únicamente en el ámbito de una cultura en la cual este simbolismo se reconozca como actual en todos y cada uno de los momentos del episodio. Otro ejemplo, aportado por los autores, es el de la Transfiguración de Jesús. La analogía es la siguiente.

Moisés,	Elías,	Jesús,	nube,	voz del Padre,	orden de escucharlo,	palabras
la ley,	profetas,	enviado,	misterio,	divino,	ungido,	evangelizar

Realizada la proyección del relato metafórico al nuevo referente simbólico, punto por punto, se lee la serie de las significaciones parciales (la línea inferior) para reconstruir la totalidad de la significación simbólica. En el relato evangélico aparecen otra vez los "seis días" como clave hermenéutica para significar que se trata de un "nuevo comienzo". Además se descubre, como secreto resorte del episodio, la razón de convencer a Pedro y Juan, quienes aparentemente se oponían a una concepción del Mesías como "hombre de sufrimientos". Los autores citados aplican el mismo método a varios personajes-figuras, y escenas milagrosas, cada uno de los cuales simbolizaría uno de los problemas encontrados en el anuncio de la nueva fe.

Este método es aceptable, especialmente cuando se trata de los Evangelios, tradicionalmente interpretados simbólicamente. Pero señalamos el riesgo de una interpretación simbólica, en casos en que no se posea una seguridad del contexto cultural, para dar valor a los elementos simbólicos. Para que tenga un valor, es necesario que el significado de cada elemento simbólico sea justificado individualmente por la tradición y la cultura. Los valores simbólicos de cada elemento siguen siendo únicamente significaciones parciales, en el proceso de aproximación hermenéutica al conjunto del texto.

En todo caso, no importa solamente la correspondencia de cada elemento con su valor simbólico, sino las "relaciones" de los núcleos del conjunto metafórico entre sí. Las relaciones dan vida a la significación del referente metafórico. En el primer ejemplo se contrapone la fe cristiana como "vino nuevo" a la Alianza del Antiguo Testamento; en el segundo se opone a un concepto romántico y superficial de la función del Mesías, a una concepción profunda y dramática. Un tercer ejemplo puede derivarse de la mitología griega. Es el mito de Amor y Psiquis. Los símbolos ocupan la línea superior, y los significados, la inferior:

Psiquis una joven,	de gran belleza,	devotos abandonan Afrodita,	nadie le pide,
alma-humana,	proceso—elevación,	desorientada,	ignora su destino,

ira de Afrodita,	oráculo condenatorio,	se resigna,	Céfiro la rapta,	amor viene,
sufrimientos,	prueba de virtud,	busca elevarse,	aventura,	dicha,

visita de hermanas,	duda del amado,	lo quema,	amor abandona,	ella se entrega,
sospecha,	desconfianza,	falta de fe,	desesperada,	penitente

sirve a Afrodita,	acepta las pruebas,	rescata el Amor,	entre los inmortales,
provoca catarsis,	sana el amor,	reconquista felicidad,	alcanza amor eterno.

La primera lectura es vertical, de arriba hacia abajo. A cada unidad del mito corresponde una unidad de significado. La segunda lectura es horizontal, siguiendo únicamente la línea inferior. Nos da, como resultado, que el alma humana busca el amor eterno y debe pasar por un largo proceso de purificación para alcanzar la perfección. El valor de la correspondencia símbolo-significado se fundamenta en el contexto de la cultura griega.

21. INTERLOCUTOR 21.2 INVENTARIO

Los inventarios del artículo 21, y de los siguientes de la Cuarta Etapa, no pueden limitarse a expresiones verbales o formas del discurso. En el diálogo se conquistan nuevos aspectos y dimensiones de la verdad. Los inventarios deberán recoger y fijar los nuevos aportes, generalmente conceptos, razonamientos, dudas o afirmaciones.

En el Ej. No. 2, El Ajau, se puede preguntar acerca de las condiciones familiares, en la cultura de los lacandones; la conciencia de su propia cultura; la esperanza de vida en las condiciones difíciles de la selva; la incidencia de la vida espiritual; del bien y del mal; de la posición del hombre frente a la divinidad. Cada respuesta complementa el cuadro de nuestros conocimientos del discurso mitológico.

En el Ej. No. 3, El Maíz, se podrán comparar ciertos detalles del relato con la práctica de la cultura maya, de nuestros días, desde el tema del tejido, al rapto de la muchacha, al dueño del venado, a los hacedores de lluvia. El cuento podrá proporcionar muchos elementos aclaratorios del mismo tema: hombre-naturaleza, hombre-dios; costumbres alimenticias, relaciones familiares.

El Ej. No. 5, Danae. En el diálogo se podrán establecer: actitudes de los griegos hacia su destino, la intervención de la divinidad en la historia humana, valores éticos, relaciones entre ciudades griegas, el mundo geográfico de los atenienses, su deseo de aventura. El diálogo entra en la vida del texto. Puede hacer pregunta a nivel social, económico, sentimental, religioso.

22. EL INTÉRPRETE — 22.1 NOCIÓN

En este artículo se desplaza el punto de vista, desde el mero texto, a las condiciones de análisis del lector. El proyecto de interpretación del lector está condicionado por su propio horizonte. Las condiciones significan las posibilidades de ver. El horizonte de cada uno, nos dice H. G. Gadamer, es la ley del progreso. Cuanto más estamos establecidos en nuestras actitudes hacia el texto, tanto más capacitados al diálogo heurístico. Nuestros condicionamientos son también los medios que expresan nuestros intereses. El horizonte establece los nexos de semejanza y de oposición con la verdad del texto. La verdad del texto es la que logramos expresar.

También hay un "horizonte-histórico", que alcanza la "conciencia-histórica"; desde el cual habla la tradición. El horizonte histórico es también copartícipe de nuestro presente. Es el mediador por el cual la verdad histórica se haga verdad de nuestro ser actual. Más que un doble-horizonte, hay un solo "gran-horizonte: "donde Vive la Vida". El horizonte histórico es proyectado por la conciencia-histórica. Por esta conciencia histórica del intérprete, nuestro presente se historiciza.

El desplazamiento hacia el horizonte-histórico no es enajenación. La dimensión histórica es una dimensión experimental, es la conciencia de experimentar el pasado desde el presente. "Comprender" es el proceso de fusión de horizontes. El encuentro "con la tradición" es "la relación de tensión entre el texto y el presente". No se trata de identificación, sino de un proceso activo que establece un medio de contacto. El contacto es lingüístico significativo.

El "proyecto" del horizonte-histórico es una "fase"; un "momento", de la comprensión.... La comprensión se realiza en la lingüisticidad. El intérprete compromete su horizonte intelectual y su ser viviente en la mediación histórica de la conciencia. El presente artículo 22 se destina expresamente a hacer consciente la participación histórica del intérprete en la comprensión de la verdad del texto.

H. Eco distingue (siguiendo a Peirce) entre: Objeto Dinámico, el Objeto Inmediato y "ground" (trasfondo). El Objeto Dinámico obliga el signo a determinarse por su representación" (p. 46, Lector in Fabula). El Objeto inmediato es el "modo" en que se enfoca (con la participación del interpretante). En este momento se define el "ground" el significado. Según Eco, el Objeto Inmediato es interno, es mental, una idea, una representación mental. Es el momento en que el lector "supone en forma transitoria una identidad entre el mundo al que un enunciado hace referencia y el mundo de su propia experiencia"(p. 108).

Si el Objeto Inmediato es el "objeto como el signo mismo lo representa", consecuentemente su SER es dependiente de la "representación" que de él se da en el signo, el cual es quien "instituye el Objeto Inmediato". Esto implica la actividad lingüística y sígnica del intérprete. Sólo entonces el "ground" logra expresar la "representación mental" que es Objeto Inmediato, cuando interviene el intérprete o, como dice Eco: "para describir el Objeto Inmediato de un signo, sólo cabe recurrir al interpretante de ese signo".

El interpretante es quien "debe traducir un signo a otro sistema de signos" (p.48). A través de él, como Objeto Inmediato, el "ground" se manifiesta entonces como significado. Aunque Eco distingue entre interpretante e intérprete, esta distinción no implica la separación efectiva de ambos.

El intérprete es quien se hace interpretante. El problema está precisamente allí; en este "hacerse". Allí es donde intervienen las circunstancias de la enunciación que implican la presencia del horizonte.

El mismo Eco advierte que "la circunstancia de la enunciación proporciona diversas informaciones extralingüísticas sobre la naturaleza del acto que dicho hablante realiza". Entre la "manifestación lineal" y las circunstancias de la enunciación se establece una relación inmediata. Estas circunstancias atañen tanto a la enunciación del texto como a la comprensión del intérprete.

En la medida en que se intensifica la actualización del intérprete, se descubren las diferencias entre el mundo de la experiencia del intérprete y los enunciados del texto. Entonces, el lector deberá realizar un movimiento oscilatorio a través de una serie de ajustes progresivos, para decidir qué tipo de acto informativo está actualizando. La relación intérprete-texto, se vuelve entonces de doble movimiento.

Cuando se accede por primera vez a un texto, supongamos el del Ajau que visita a Nuestro Padre, el lector se preguntará a qué nivel de consideración objetiva deberá entenderlo. Esto exige que se prescinda de una serie de circunstancias que sólo se harán efectivas cuando se encuentren otras indicaciones a nivel discursivo que lo aclaren. Por consiguiente, añade Eco, "pondrá entre paréntesis este reconocimiento del mundo y suspenderá provisionalmente su creencia hasta que encuentre otras huellas,

en el nivel de las estructuras discursivas". Esta cautela seguirá siendo necesaria y el proceso deberá repetirse hasta que aparezcan claros índices del valor de las enunciaciones y de su verdad. Los índices se irán iluminando tanto por parte de las circunstancias del texto como desde el horizonte del intérprete.

22. EL INTÉRPRETE — 22.2 INVENTARIO

El inventario de este artículo 22, como ya se notó en el caso del anterior, tendrá las características de esta Cuarta Etapa: establecer líneas de entendimiento a los diferentes niveles de significación del texto. La relación con el intérprete deberá estar integrada en la expresión de las múltiples dimensiones de significación.

En el Ej. No 1, Xquic, la cultura de los pueblos indígenas del siglo XVI, cuando se escribió el texto, debe ser referida a la cultura actual de los K'ich'e. El intérprete no puede prescindir del complejo horizonte cultural y lingüístico que justifica este texto. La princesa, madre del maíz, es inseparable de la situación actual de la alimentación. La estructura de la familia y la autoridad de la abuela son índices de comprensión que median entre los diversos horizontes. El intérprete occidental no podrá prescindir de su propio horizonte de conocimientos, metodologías, conceptos, etc... pero deberá completar su inmersión en el mundo indígena y sus posibilidades de verdad y de comprensión.

Señalaremos únicamente: significado del arte textil, cultivo del campo, relación con los animales, problema de la muerte y enfermedad, situación cosmológica del ser humano.

En la práctica del análisis se elaboran aquí los archivos desde la perspectiva de la "interpretación simbólica" utilizando la correspondencia vertical del símbolo a la significación.

23. LA MEDIACIÓN — 23.1 NOCIÓN

La mediación se refiere a la lectura actual del intérprete y al fenómeno del encuentro que expresa la verdad. El texto, como tal, se presta a infinitas lecturas que pueden variar con las circunstancias, pero todas se hacen efectivas por la mediación de la textualidad. Como entidad lingüística, pertenece a su propio contexto, códigos e historia. En el proceso de la interpretación debe ser "traducido", pero también resucitado o, mejor dicho, representado. En este cambio, el texto opera su mediación.

Debe ser re-contextualizado, pero a condición de que permanezca el mismo. No está muerto, sino que "sigue viviendo" en el presente como interpretado. Es el aspecto positivo del distanciamiento. La distancia establece una mediación. Habrá, entonces, dos tipos de mediaciones: del lenguaje y de la historia.

LA DISTANCIA LINGÜÍSTICA

La mediación se efectúa en dos clases de distancias: la lingüisticidad y la historicidad. La distancia lingüística implica una mediación lingüística; este es un carácter esencial de todos los textos. El texto es un lenguaje escrito que debe ser traducido al lenguaje oral y, más que todo, al pensamiento y al lenguaje actual. La distancia histórica implica una mediación temporal, entre dos tipos de comprensiones, la del presente y la del pasado. La historicidad es también un carácter esencial del texto. Sin embargo, no se va a desarrollar en este manual. Se supone que debe ser objeto de un estudio previo y que utilice un método histórico.

La mediación lingüística implica la presencia de toda clase de "prejuicios". Hay prejuicios que pueden ser superados por la razón crítica (A), y otros que son simplemente condiciones de conocimiento (B) y no sólo son justificados sino fructíferos para la interpretación.

(A) Los prejuicios que pueden y deben ser eliminados son los clásicos definidos por la ilustración: autoridad y precipitación.

Entendidos correctamente, la eliminación de la precipitación cierra una fuente de errores para la razón (tanto en sentido de no admitir lo nuevo sólo porque es nuevo, o de no eliminar lo antiguo sólo por ser antiguo); la eliminación de la autoridad (en el sentido de impedir la falsa inclinación preconcebida en favor de lo establecido desde antiguo, de las autoridades; o la autoridad que impide emplear su propia razón) libera las iniciativas de investigación. Se trata, pues, de perjuicios no justificados.

(B) Los prejuicios productivos son los inherentes al lenguaje y a la distancia.

(B.1) DISTANCIA EN EL TIEMPO: HISTÓRICA

La mediación temporal tiene consecuencias para la comprensión hermenéutica. El movimiento de comprensión va constantemente del todo a las partes y de la parte al todo: es un comprender el todo desde lo individual y lo individual desde el todo. Por tanto, el criterio para la comprensión es la congruencia de cada detalle con el todo; si no hay tal congruencia, fracasa la comprensión (Gadamer, p. 361). En tal perspectiva debe ser considerada la mediación histórica. El tiempo no es un abismo que debe ser salvado, sino que es la realidad que fundamenta el acontecer, en el que tiene sus raíces tanto en el presente como en el pasado. Deberá, por tanto, ser comprendida la distancia temporal como una posibilidad positiva y productiva del comprender.

El "acontecer" es una actividad positiva que va a ser reconocida en su distancia así como en su dinámica y nos da la posibilidad de contemplar los acontecimientos con

mayor objetividad. Sólo desde cierta distancia en el tiempo podemos distinguir los prejuicios verdaderos, bajo los cuales comprendemos, de los falsos que producen malos entendidos.

La mediación temporal es analizada ampliamente por Paul Ricoeur, en Tiempo y Narración. Utilizaremos algunos conceptos de esta obra para nuestro análisis de la mediación temporal.

Así como a nivel lingüístico hay un desplazamiento de significado de las palabras, con la metáfora, sinestesia, símbolos, etc., a nivel del discurso, la invención de la trama introduce un nuevo significado, un enfoque, una extensión de sentido.

La trama reúne en una unidad temporal todos los componentes significativos: los fines, las causas, los azares, para constituir la acción total y completa. Se introduce, entonces, una nueva referencia secreta, que redescribe una realidad inaccesible a la simple descripción.

Es una nueva forma de reunir lo disperso, unificar lo heterogéneo constituido por las circunstancias. En la acción se estudian, por tanto, principalmente los valores temporales. La trama posee esta capacidad, la de re-figurar la experiencia temporal. Esta es su función referencial: dar forma al tiempo, hacernos penetrar en la verdad a través de la mímesis del tiempo. Es la "mediación temporal" de la verdad del texto. Por tanto, será necesario analizar la temporalidad de un episodio, de un relato, desde su trama que desarrolla la acción. La trama constituye la "mímesis narrativa", una imitación que reconstruye el tiempo metafóricamente. Mímesis significa que hay un paralelo entre narratividad y temporalidad: como la experiencia humana posee un carácter temporal, la narratividad con su "invención" reconstruye un tiempo o reinventa un tiempo.

Nosotros analizaremos cómo el texto que interpretamos, reinventa el tiempo. Un tiempo que en sus raíces es el tiempo de la cultura, del grupo humano que estructura la trama del relato. Entonces, la narración se vuelve "significativa" en la medida en que es temporal.

Ricoeur coloca en paralelo la problemática del tiempo expuesta por S. Agustín (Confesiones, Lib. XI) con el análisis de la trama (mythos) derivada de Aristóteles (Poética, Cap. III-VI). De la conjunción de "mímesis" (actividad mimética) con la "distincio anime" (actividad temporal del sujeto) logra construir una totalidad de significado del "tiempo como operación". Ambas acciones "componen" y representan una realidad a través de un proceso activo de imitar y representar el tiempo, como mediación significativa.

"La disposición dinámica de los hechos" (p. 87) nos revela el carácter creativo de la conciencia y la mímesis (representación de la acción) se constituye a través del discurso. Éste, el discurso, es precisamente el "medio" narrativo que hace del tiempo un tiempo-humano (p. 117). Así "la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en condición de la existencia temporal".

En este sentido, es "mediadora del ser y de la verdad temporalizada".

En la construcción de la "trama" Ricoeur distingue tres operaciones:

1. La mímesis uno. Opera la "mediación" entre el tiempo del campo práctico y su 'prefiguración' (que precede la construcción de la trama) = antes.
2. La mímesis dos. La "mediación" de la "operación de la configuración constitutiva de la construcción de la trama". Es la operación central, la que abre el mundo de la composición poética y ocupa una posición intermedia entre la primera y tercera mediación.
3. La mímesis tres. Opera la "mediación" de la refiguración (la que constituye el 'después', por la recepción de la obra, el darse al lector y, así, cambiar su obrar.

La Hermenéutica debe reconstruir toda esta gama de operaciones; no bastan las leyes internas del relato para revelar toda su verdad (según un análisis exclusivamente semiótico). Una obra, por las operaciones de la 'trama' "se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar, del sufrir", de un escritor, de una población, de una cultura, en su historia y temporalidad, "para ser dada a un lector que la recibe y así cambia su obrar" (p. 118).

El momento central es, por cierto, el de la " mímesis dos", porque instituye la "literalidad de la obra literaria"; construye, o mejor, re-construye el tiempo en la configuración de la trama. Por su facultad mediadora consigue su inteligibilidad. Opera para conducir el 'antes' (tiempo prefigurado) hacia el 'después' del texto (tiempo del lector) en la re-figuración. Como dice Ricoeur, "transfigura el antes en el después". La mediación no termina en la configuración del tiempo en la obra, sino continúa en la transformación temporalizada del lector. La relación entre la simple narración (obra literaria) y el tiempo práctico de donde surge la construcción, no se termina allí, ni se explica, sin su proyección al tiempo en el que el mismo lector opera (a su transformación por la verdad).

El encadenamiento de los tres momentos miméticos de la narración, se construye por la misma "mediación" con la que se construye la relación con el tiempo. Desde un tiempo práctico (prefigurado) la temporalidad es llevada al lenguaje (tiempo construido) para que transforme nuestra experiencia personal (tiempo re-figurado). Por otra parte, la temporalidad logra ser llevada al lenguaje "en la medida" en que alcanza "configurar y re-figurar la experiencia temporal" (p. 120).

La composición de la trama arranca de la experiencia "temporal práctica" y, por tanto, refleja una precomprensión de esta experiencia con sus dimensiones reales, signos, significados y temporalidad. Para que la trama literaria llegue a ser una mímesis (reconstrucción) de la acción temporal, debe primero captar la totalidad y la articulación de sus significados (mediación simbólica) y además trasladar al texto el carácter de temporalidad. La acción debe ser contada como acción, es decir, hacerse inteligible por los símbolos que la significan. Tanto los rasgos estructurales como los simbólicos están materializados en la temporalidad.

En consecuencia, el tiempo juega un papel mediador de la significación estructural y de la simbólica. En el devenir de la acción temporal confluyen los mecanismos determinantes de la misma acción como: motivos, fines, agentes, nexos causales y afectivos, circunstancias y decisiones responsables. La temporalidad transcurre por esta compleja red de los elementos de la acción que se extienden en todas las direcciones; entre favorecedores y opositores, supuestos y consecuencias, incluyendo aquellos que hemos considerado anteriormente en los artículos del cuarto al octavo (en el primer nivel) y del catorceavo al décimo noveno (en el segundo nivel).

Estos rasgos construidos en una obra narrativa se ordenan necesariamente según una organización temporal (un tiempo configurado) dispuesta diacrónicamente.

No es suficiente analizar el conjunto conceptual que interviene en la acción, si no se añaden las reglas de composición que gobiernan el orden diacrónico de la historia (p.123). Resultará así que el orden literario de las actividades y objetos que configuran la temporalidad de la acción, tendrán su imagen viviente en la trama literaria: la disposición de los hechos, los encadenamientos y la totalidad completa de la historia narrada. La intriga, entonces, deja de ser simplemente una creación ingeniosa y divertida, para convertirse en la huella de una organización ontológica, que justifica una consecuente transformación, un mecanismo impulsor del devenir.

La tipología de una trama, a través de su función literaria, ilumina una área del ser y de las costumbres de una comunidad humana o de un segmento de tradición cultural.

Y no es sólo la semejanza de organización, con el devenir real del tiempo la que se traduce en la intriga. Es también el valor simbólico del ritmo de la transformación (la rapidez o la lentitud) en el devenir temporal, el que posee un significado definido por el contexto de una cultura en concreto y la captación interpretativa de una particular comunidad. "Comprender un rito es situarlo en un ritual, y este en un culto, y en el conjunto de convenciones, en la acción y en el tiempo, que forman la red simbólica de la cultura" (como explica Clifford Geertz, citado por el mismo Ricoeur, p. 125).

I. Primer momento mimético

A través del concepto de "interpretación de la cultura" como sistema-simbólico, Ricoeur llega a entender la trama como mímesis, como transposición literaria del sistema significativo y valorativo de la vida diaria, pero más que todo su temporalidad. Estos rasgos temporales permanecen implícitos en las mediaciones simbólicas de la acción realizada en la construcción de la trama.

Regresando a S. Agustín y a su "distincio anime", con el respectivo triple presente, Ricoeur demuestra cómo la praxis cotidiana ordena cada una de las tres dimensiones del tiempo, la una con respecto a la otra: el pasado por el presente hacia el futuro, en un solo presente. Y traslada esta visión a la del Ser y El Tiempo de Heidegger.

El tema de la "cura" rescata antropológicamente el "estar-ahí" del sujeto, más allá de la abstracción conceptual, para fundar su consistencia "ontológica" de "ser-en-el-tiempo". Se establece, con ello, la relación del pensamiento con el tiempo, como realidad sustancial de nuestra vida, o sea la estructura de nuestra acción: la intra-temporalidad de nuestra existencia.

En la dialéctica temporal de la "cura", un presente que fluye desde el "habiendo-sido" hacia el "ser-por venir" a través del "hacerse-presente". El hombre individual y la vida cotidiana están comprometidos con el tiempo por la cura. El hombre viviente debe "tener-tiempo-para" debe "tomarse su tiempo con un fin", cuando "ya es-tiempo de", consecuentemente está sitiado por el tiempo, se desarrolla en y con el tiempo, choca contra los límites del tiempo. El tiempo se da como una realidad pública, compartida con otros. A la vez es necesario superar el tiempo fijado, respetar los tiempos, llegar a tiempo, gastar sabiamente el tiempo. Es un tiempo al descubierto, en público, distribuido entre varios y que dura todo el día.

Hay medidas comunes del tiempo: todo el día para trabajar, unas horas del día libres. Es una tarea entregada a nuestro cuidado, a la cura. En la reconstrucción del tiempo por la trama, el valor del tiempo, el afán para cuidar de..., la responsabilidad ante..., se reflejan de inmediato en el "hacer presente" del relato, en la tensión de la espera, en el transcurso del tiempo reconstruido literariamente. Con ello, la acción del relato y su tiempo reconstruido, se reportan al significado, a la preocupación, la tensión del tiempo por "mediación" de la cura.

La primera fase mimética llena esta función constructora, al imitar y representar, y hacer vivir la acción humana desde su temporalidad, su precomprensión del mundo.

II. Segundo momento mimético

La verdadera función mediadora entre el conocimiento de la vida y la estructura literaria de la trama es la que Ricoeur llama Mímesis dos que se comprende mejor si se sitúa entre el "antes" de la prefiguración y el "después de la re-figuración. Esta función emana de la naturaleza dinámica del acto-literario de configuración. Esta actividad extrae, de un conjunto disperso de objetos, la unidad de un acto significativo, una historia. Por esto "configura", organiza los acontecimientos y los construye en una totalidad inteligible que llamamos trama. Con ello es capaz de unificar ideas, sentimientos, evocaciones, sucesos. Todos se encuentran unificados por la mediación del tiempo. A la vez de que equipara, también contrapone, según la aporía de Agustín: "distentio-intentio". Su realidad es bipolar, porque dialoga con la prefiguración en el mismo acto en que configura y crea. La mediación establece un eje continuo en esta oposición-convivencia, analogía-contradicción, temporalidad-intemporalidad del acto total.

El proceso creativo literario que organiza la trama construye, a la vez, un meta-lenguaje del tiempo y de las cosas que allí se unifican y se coordinan. La dialéctica de la construcción, por una parte, conserva la dimensión diacrónica de los acontecimientos y, por otra, configura el tema en una totalidad que expresa la historia acrónicamente (una dimensión del tiempo sin tiempo) o como lo pone Ricoeur: "extrae la configuración de la sucesión" (p. 138).

Y este acto es precisamente el que mediatiza los dos polos, el del acontecimiento y el de la historia y con esto revela al lector y al oyente "la capacidad que tiene la historia de ser continuada". Esta salida existencial de la configuración convierte la contradicción de la mediación temporalidad-totalidad en una dialéctica viviente que aprisiona el intérprete.

A. La dimensión diacrónica, de la trama, traslada a lo literario el transcurrir, las varias fases sucesivas, la exterioridad de los acontecimientos y nos da una representación lineal.
B. La configuración de la historia (acrónica) unifica la trama en varios modos (p. 141).
   B.1 Traduce la temporalidad a pensamiento.
   B.2 Nos demuestra cómo la historia llega a un punto final como consecuencia de acontecimientos fundacionales, reconociendo su sentido.
   B.3 La da como una alternativa que transcurre hacia el futuro, una posibilidad.
   B.4 Además el "acto-configurante, realiza una función sintética de tipo trascendental entre lo intelectual y lo intuitivo: esquematiza. Nos plantea el proceso-tradicional, haciéndonos partícipes de la tradición, capaz de reactivarse en nosotros mismos como un rasgo nuevo del entrelazamiento de la trama con el tiempo.

Con ello, la configuración crea paradigmas que ofrecen reglas para nuevas experiencias posteriores. La tradición, entonces, queda equilibrada o dialogada, entre un caudal experimentado, un patrimonio y la posibilidad de innovación. Es una tradición y un estímulo de renovación, tanto a un simple nivel lingüístico, como al de la creación de obras y de contenidos.

(B.2) LA MEDIACION LINGÜÍSTICA

La tradición histórica queda siempre mediatizada por la tradición lingüística. "La tradición escrita -añade Gadamer- no es sólo una porción de un mundo pasado sino que está siempre por encima de este, en la medida en que se ha elevado a la esfera del sentido." La mediación se realiza en volver a hacer del texto un lenguaje, teniendo en cuenta que en esta transformación o reconstrucción se produce siempre una relación hacia

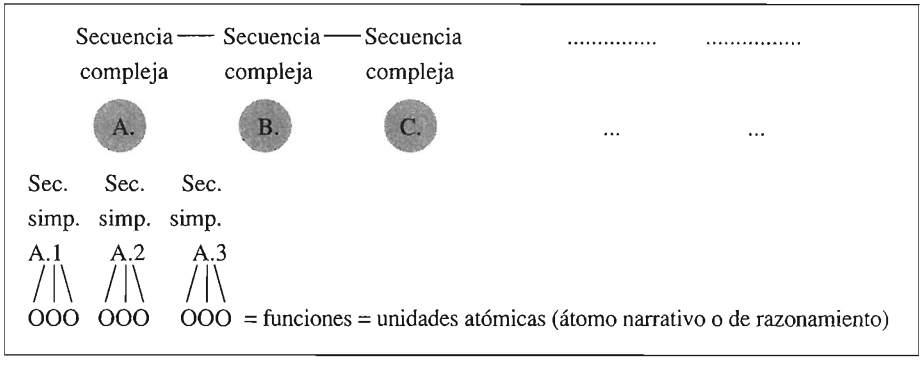
lo "referente", aquello de que el lenguaje es signo. La hermenéutica consiste en que el desciframiento sea correcto. El habla extrañada, que es la escritura, debe ser reconducida al habla y al sentido.

Todo lo que está escrito pretende ser devuelto a lo lingüístico, a una lectura auténtica. Y puesto que lo que importa es la comunicación del verdadero sentido, su interpretación se halla sometida a una norma objetiva. Además, como el texto es de naturaleza lingüística, la comprensión también posee una relación lingüística. Para dar expresión a lo referente de un texto en su contenido objetivo tenemos que traducirlo a nuestra lengua. La esencia de la interpretación está precisamente en esto, "aportar los propios conceptos previos con el fin de que lo referente del texto se haga realmente lenguaje para nosotros" (V y M. 477).

(B.3) POSIBILIDADES DE MEDIACIÓN

Tanto si se trata de un texto narrativo como de un texto de razonamiento (un tratado, conceptos, deducciones, especulaciones, etc...), como enseña Claude Bremond, es necesario realizar previamente un mapa de las posibilidades lógicas; una clasificación de los universos del relato o del razonamiento. El mapa de posibilidades genera la clasificación, fundada en elementos estructurales precisos del universo del discurso, que media entre: el intérprete, el texto y la verdad. Propp había descubierto en la "función" el "átomo-narrativo" que, en el caso de un razonamiento o un tratado, puede ser una "entidad ideal", una unidad de pensamiento. En el texto, la función como "átomo de significado" está agrupada en secuencias; simples (elementales) las cuales a su vez se concentran en secuencias-complejas o unidades mayores. Utilizando el esquema lógico del árbol, podemos representarlas como configuraciones de diferentes niveles.

TABLA 43



Una agrupación, yendo de la totalidad a sus componentes, incluye primero tres funciones: 1, la que abre; 2, la que realiza; 3, la que cierra.

1. La función que "abre" el camino, promueve la posibilidad de un "proceso-comportamiento"; sea narrativo (en las acciones de un relato), como conceptual (el desplegarse de un razonamiento en el discurso).
2. La función que "realiza" la virtualidad bajo la forma del comportamiento de personajes o la sucesión de conexiones lógico-mentales.
3. La función que "cierra" el proceso bajo la forma de un resultado alcanzado.

No hay una ordenación necesaria entre una función y otra. El narrador del cuento o el expositor del razonamiento, siempre conserva la libertad, una vez presentado el problema, de actualizar el proceso o bien de detenerlo; igualmente, el comportamiento, las acciones, las premisas pueden alcanzar su objetivo o no.

Además, los encadenamientos de las secuencias pueden ser imaginados y ejecutados con diferentes características.

A. El más simple es una sucesión en cadena. La cabeza de la secuencia siguiente se pega a la cola de la anterior. Resulta un módulo secuencial homogéneo y rutinario.

Si es un relato, la cadena será: empresa a realizar —> apoyos y obstáculos —> empresa realizada. Si es un discurso de demostración, asunto a demostrar —> demostración —> resultado obtenido.

En la sucesión en cadena pueden alternarse tanto un ciclo de acontecimientos positivos que conducen a una superación o elevación del individuo si se trata de un agente o, bien, de la afirmación y aclaración de una verdad si se trata de especulación. Al contrario, puede tratarse de un proceso de degradación, en la situación de la persona o de su condición si el texto es narrativo o, bien, se trata de una proceso de degradación de la verdad o de la situación especulativa, si es un texto de discurso heurístico o demostrativo.

Por ejemplo, puede seguir el esquema de: 1. "degradación posible —> proceso —> resultado degradante". 2. Y, a continuación: posible mejoramiento —> proceso de elevación —> mejoramiento obtenido. Este esquema vale para ambos casos de narración y de discusión.

En el caso del relato, esta alternabilidad no sólo es posible, sino necesaria, dado el vacío de acción inicial o carencia que fundamenta la búsqueda y la acción. Pero puede darse igualmente en una discusión especulativa, para iluminar acerca de la necesidad o la posibilidad de la recuperación de un bien o de un objeto intelectual. Una carencia pide ser modificada a través de un proceso antitético que haga desarrollar la situación.

B. Un encadenamiento por "enclave" funciona como paréntesis enconchadas, la una en la otra. Introduce una segunda secuencia, en el curso de la anterior (no al final); o un razonamiento en otro razonamiento todavía no concluido. El

esquema es: planteamiento de una acción —> elementos a asumir en la acción (interferencias extrañas, digresiones, actividad destructiva y sus consecuencias) —> recuperación de la acción principal —> consecuencias. En un razonamiento, esbozo del problema —> desarrollo de las razones (digresión por ampliación, interferencias de otros elementos y conceptos, derivaciones de estos planteamientos, cierre) —> recuperación del argumento inicial ——> conclusiones positivas o negativas.

El encadenamiento por enclaves procede por ciclos abiertos y ciclos cerrados. Puede acontecer que un ciclo de superación quede abierto (sin llegar a ninguna conclusión definitiva) por la inserción de un ciclo contrario (de degradación) el cual se cierra y da lugar a otros enclaves (de superación o de degradación) los cuales se abren y se cierran, antes de que sea posible concluir el ciclo básico que, a su vez, se cierra cuando se alcance cierto punto de hacer explícito el proceso.

De este modo, se abren diferentes caminos en el discurso o en la narración, como desde el tronco de un árbol se desprenden las ramas y las bifurcaciones, a través de procesos secundarios o terciarios de mejoramiento o de disminución (superación o degradación). Se desarrolla, entonces, una estructura del texto, que vale tanto para los textos de narración como para los textos especulativos (de mejoramiento o de disminución) y da lugar a enclaves contrastantes o interferencias de otros personajes, o de otros pensadores que anteceden al reanudamiento de la argumentación conclusiva.

C. Un encadenamiento en paralelo se da cuando a una serie de secuencias corresponde, por otra parte, una segunda serie paralela que contrasta con la anterior.
Por ejemplo:

a. ideales a alcanzar ⟶ prosecución ⟶ realización del ideal.
b. degradación del sujeto ⟶ hundimiento ⟶ derrota.

Las dos secuencias se desarrollan al mismo tiempo creando una situación antagónica que puede dar mayor relieve a la acción o a los conceptos que se pretenden definir o defender. El encadenamiento "en paralelo" no es posible cuando se trata de características de un proceso relativo a un mismo agente. Pero es posible si se trata de dos agentes con características contrarias. Entonces la degradación de uno se balancea con la superación del otro.

En la realidad no se trata siempre de agentes distintos (personas o protagonistas de historias), sino más comúnmente de distintos puntos de vista opuestos y de contrastes entre corrientes metodológicas o culturales; o, bien, de oposiciones entre escalas da valores.

La conversión de puntos de vista, la construcción de antítesis, se vuelve una necesidad cuando el texto pretende ir más allá de los "modelos" o de los razonamientos formales (si este es el caso) para romper esquemas y superar etiquetas y abstracciones.

La unidad se integra en la diferencia y el fenómeno dialogado, deja entrever, y hace transparente una realidad oculta que se ilumina por el contraste y viene al descubierto por sí misma, con el poder de autoafirmación que traspasa la "cerrazón" de los marcos conceptuales. Así se realiza la mediación.

Se efectúa la mediación:

a. tanto a través de las técnicas narrativas del acto mismo.
b. cuanto por las leyes del "universo", contenido en el texto.

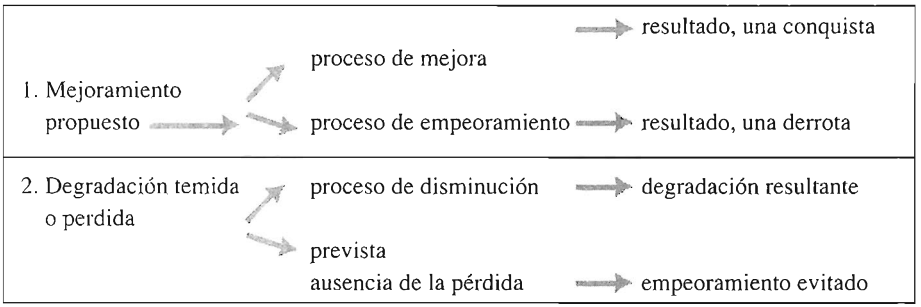
Estas leyes estriban, primero, en las construcciones lógicas de los elementos narrados, o puestos a discusión. En segundo lugar, en las "convenciones" de un universo particular, del relato o de la discusión y de su cultura; que delimita el ámbito de un discurso. Toda expresión textual, relato de acción o discurso de información se integra con una sucesión de acontecimientos, cuyos intereses comprometen al "ser" humano del intérprete en una misma unidad de la acción o del razonamiento.

La sucesión puede ser temporal (relato) o, bien, simplemente local (descripción), lógica (discusión o diálogo). También se encuentra en un encadenamiento de ideas (deducción), de sentimientos (lírica), o en la composición de elementos figurativos o espectaculares (arte).

Donde falta la integración en una "unidad", ni se da el relato, ni la descripción, ni la discusión, ni el razonamiento, ni la poesía, ni el arte. Tampoco puede darse un discurso humano si faltan intereses personales o colectivos, merecedores o culpables, presupuestos o implicaciones, motivaciones y metas. Porque únicamente alrededor de una propuesta de conciencia cobra significado la actividad del agente o los impactos negativos de opositores, valores y antivalores, en el desenvolvimiento de una acción temporal estructurada o, bien, de un discurso articulado entre objetos ideales.

Dada una situación originaria que sirva de punto de partida y un impulso a la acción, los acontecimientos o los personajes, pueden ser catalogados en dos tipos fundamentales: los que mejoran y los que empeoran el impulso de la acción o el contenido de la discusión.

TABLA 44



En el texto deberán aislarse las secuencias elementales (simples) que toman su lugar en algún momento del proceso que se ha visualizado. Hay que advertir que los dos procesos (1 y 2) de superación o de degradación, no son paralelos ni especulares, pero conservan alguna relación de oposición.

1. La degradación no es una "progresión "en-negativo" y continua; sino una "ruptura", que cierra espacios o que interrumpe el camino.
2. La superación es continua y progresiva, va por grados, de modo que un estadio anterior sirve de fundamento para el siguiente.

A. PROCESO DE SUPERACIÓN

Cuando un texto delinea el proceso de mejoramiento o de degradación, en el contexto de intenciones, medios, acompañantes, ayudantes, enemigos, opositores, fuerzas naturales o fuerzas ocultas, nos ofrece articulaciones de estructura que organizan los diferentes planos de la narración o de la discusión. De este modo podemos clasificar diferentes tipos de "mediaciones". Cuanto más el relato proporciona líneas de apoyo mediante detalles y ramificaciones, tanto más se vuelve complejo el análisis y abre caminos al avanzar. El árbol que hemos esquematizado en el diagrama anterior ofrecerá nuevos niveles de análisis que agregan bifurcaciones y subdivisiones que repiten en cada nivel y renuevan el plan originario de: apertura—>proceso—> resultado.

Por ejemplo, obstáculo a eliminar —> proceso de eliminación —> situación resultante; a otro nivel tendremos: medio posible —> empleo del medio —> efecto. De este modo, tanto un relato como un razonamiento, nos abren caminos hacia nuevas regiones del relato o de la comprensión; una nueva iniciativa que establece una tarea; el comportamiento de un actor y los objetivos y medios a utilizar que mueven la búsqueda en una geografía, cada vez más compleja, de ayudantes, opositores, alternativas y decisiones.

Las nuevas dimensiones que se multiplican pueden, a su vez, ser agrupadas en tipos como: tareas, causas o efectos y modalidades.

1. LAS TAREAS. Se llevan a cabo en la realización. La intención guía el desarrollo de un episodio hacia su fin. Por tanto, pone al descubierto la naturaleza de cualquier dificultad o de un contrincante o, bien, de un disvalor y, al mismo tiempo, resalta los medios de los que se sirve coherentemente, conscientemente y racionalmente. Tales "medios" pueden, en cierto momento, ser sólo la aspiración hacia algo de que carece el personaje actante, y, por tanto, lo coloca en situación peyorativa, en un problema sin resolver. O él, como actor, logra superar la deficiencia en la acción con la ayuda de un aliado; o (si se trata de un razonamiento) con la ayuda de elementos adicionales, extraños o extraordinarios, que se incorporan, adquiere mayor credibilidad.

La intervención de un colaborador, cuando es debida a méritos del actor principal, se convierte entonces en un intercambio de servicios y, llevar a cabo tal tarea, llega entonces a ser un "sacrificio" el cual se destina a pagar el precio del "mejoramiento". De este modo, tanto el desenvolvimiento del relato como la composición de una discusión o de un razonamiento, se articulan con una ramificación de formas y con varios tipos de apoyos corroboraciones o aliados, que construyen la estructura.

Los personajes pueden asumir una actitud de solidaridad, como deudores o acreedores. En estos últimos casos desencadenan nuevas tareas a realizar para conseguir una compensación. Las etapas intermedias pueden ser alcanzadas bajo la forma de búsquedas o de negociaciones. La intriga se hace más densa y compacta. Con la superimposición de las diferentes tareas se superan las posiciones antitéticas y se elimina la razón de ser de los adversarios.

La modalidad de las acciones (o razones) dirigidas a eliminar la presencia de un adversario, se concretiza en estrategias que lo hagan reaccionar en sus actitudes, frente a los procesos que se desencadenan rumbo a su dirección. Entonces, la modalidad de su eliminación será de carácter pacífico o bien violento. En el primer caso interviene una negociación; en el segundo, una agresión; la negociación puede entonces utilizar la modalidad de la "seducción" para que el adversario sea estimulado por los mismos objetivos que ya están en los planes del actor principal. O, bien, puede adoptar una intimidación que trata de inspirar temor el cual induzca al adversario a aceptar el servicio.

En cuanto a la agresión, se supone que causa un daño el cual reduce el adversario a la imposibilidad de una verdadera reacción. Cuando el adversario del actor pincipal posee medios superiores, la agresión posiblemente tomará la forma de un engaño o de una trampa.

2. EL PROCESO DE DEGRADACIÓN. Para provocar un estado de tensión, el texto introduce de ordinario nuevas fuerzas de oposición y así desarrolla elementos adversos que pueden dañar el actor principal. Se desarrolla, entonces, un proceso de degradación de la situación (empeoramiento) cuando los elementos contrarios llevan una motivación y conexiones que establecen complejas secuencias de acciones y reacciones.

A veces las acciones de degradación están vinculadas con acciones de sacrificio o, bien, de negociaciones y de intercambio de servicios que generan nuevas obligaciones. Esto sucede también en discursos de especulación cuando las dificultades a superar para llegar a una conclusión convincente son demasiado complejas y amenazan con frustrar toda la coherencia de las razones y motivaciones aducidas en favor. Entonces se encuentra uno como en el medio de la batalla en que las fuerzas contrarias organizan una agresión casi insuperable.

En caso de agresión, puede generarse una situación de empeoramiento por el desequilibrio causado por el daño sufrido. Los engaños en los relatos producen errores en el agente principal, como debilidades y carencias, que toman el aspecto de una tarea en negativo. El agente deberá superar la carencia con nuevas estrategias. Al contrario, si surgen obstáculos en el proceso de empeoramiento, éstos pueden ser considerados como aliados o ayudantes del actor principal para convertir el proceso en mejoramiento.

Una de las modalidades del proceso de degradación es el "error". Es como una tarea realizada al revés. El actor principal, por causa de un error, pone en movimiento los medios que lo conducen hacia lo contrario de lo que él realmente se propone. Por esta sustitución se crea una confusión. Entonces, algunos pasos dañinos en el proceso son considerados como adquisiciones necesarias para asegurar un resultado favorable. Al contrario, los valores auténticos son vistos como obstáculos. Esta ceguera o ilusión se convierte, entonces, en un elemento propulsor que promueve el error y, consecuentemente, la degradación.

Sólo en el caso de que intervengan sabios aliados, puede descubrirse el error e invertir el proceso. Hasta el momento en que se descubra el error, como tal, un aliado que encarne las reglas positivas de superación es considerado desafortunadamente como un adversario; mientras el enemigo, quien encarna las fuerzas destructoras, es considerado un baliado. De este modo se intercambian y trastocan los papeles reales. El agente principal resulta, a su vez, engañado o engañador, según sea o no consciente del error.

La degradación producida por el error puede poner el punto final a la narración o a la discusión. Entonces, su única significación será negativa, en el sentido de marcar una distancia entre la meta deseada y el resultado destructor. Pero si el autor decide mover el relato o la discusión hacia delante, deberá encontrar nuevamente uno de los procesos de superación que se han analizado anteriormente. Es como si en nuestro árbol lógico hubiéramos llegado al final de una rama. Entonces, hay que encontrar una bifurcación, una alternativa que permita avanzar por otra rama que sube hacia nuevos niveles.

3. LA OBLIGACIÓN. La obligación es el resultado de una ayuda recibida que pide ser compensada. Es otro camino de superación el cual desarrolla un proceso que pasa por el intercambio de favores que responden a la obligación con una restitución. La obligación puede surgir de algún contrato que se haya realizado explícitamente o, bien, implícitamente en un episodio anterior, o derivar de situaciones sociales o naturales que obligan (de padre a hijos, de hijos a padres, etc.) a cierta correspondencia de servicios o cuidados. Si la obligación es demasiado pesada o riesgosa, es posible que el interesado quiera anularla con algún gesto. La anulación podrá lograrse con medios pacíficos, como una negociación o, bien, con medios violentos como una agresión o un engaño.

Si un acreedor no cumple con el pago de una deuda, puede ser que la deuda aumente desmesuradamente, por lo cual al acreedor deberá pagársele no sólo la deuda sino el perjuicio. Al contrario, si el deudor acepta pagar, puede acontecer que la degradación subsiguiente sea tal que conduzca al final de la acción. Si el texto decide continuar con alguno de los procesos de mejoramiento, puede ser que la situación quede invertida. Este es el caso de un deudor que paga con un gesto excesivamente generoso, o un sacrificio muy meritorio, que retuerce la obligación, por lo cual ese mérito pide a su vez una compensación recíproca.

4. UN ÁRBOL LÓGICO. Con estas indicaciones se comprende fácilmente que aquella estructura linear que se esbozó en un principio se convierte en una serie de bifurcaciones que parten de un tronco común y se articulan como las ramas de un árbol. El árbol analítico que crece a partir del tronco principal se va diferenciando sobre la base de módulos recurrentes. Las fases de superación y de degradación pueden repetirse sucesivamente a niveles cada vez más avanzados, con tal que se alternen los elementos que producen superación o degradación. Esto se produce con la intervención de acciones concientes de crecimiento o disminución, según intervienen metas positivas o errores, relaciones pacíficas o violentas. Análogamente a las narraciones, en los procesos especulativos pueden obtenerse resultados y encontrarse afirmaciones adquiridas con seguridad o, bien, obstáculos que van en sentido opuesto al razonamiento esbozado.

Esta generación de "tipos narrativos" o de "tipos especulativos", a la vez estructuran las actitudes y el comportamiento de los personajes humanos y de la mente humana en general. La materia ofrecida por el autor del texto genera un devenir orgánico que inventa cada vez nuevos caminos, que avanzan en la dirección de nuevas posibilidades y de la autorrealización de uno mismo en la acción.

Entonces, a los tipos más elementales de relato o de discurso corresponden formas simples de comportamiento, unidades modulares que pueden insertarse en cualquier momento. Por ejemplo, compromisos, contratos, errores, trampas, engaños, asaltos, agresiones, etc... Estas son estructuras categoriales que al intérprete le facilitan la mediación hacia el significado, a través del texto.

Con formas de construcciones más complejas, las secuencias múltiples, enclaves, situaciones encadenadas, se definen los varios géneros de relato o de discurso especulativo. Al mismo tiempo se establecen criterios comparativos constantes que permiten referirse de un género a otro, descubriendo las clases de comportamiento humano o de procesos mentales que permanecen válidos a pesar de las diferentes circunstancias.

La finalidad de un inventario del proceso de mediación consiste en determinar los puntos salientes del intercambio, realidad del lenguaje, tanto del punto de vista histórico como lingüístico. La relación intermediaria no se da en cuotas fijas sino en el devenir del proceso. Se hace necesario, por tanto, apuntar los momentos estelares de la acción en ambos sentidos. A este segundo nivel de análisis la mediación es considerada como un hecho objetivo del discurso y del devenir temporal.

En el Ej. No. 4, Perséfona. La situación ideológica que plantea el mito, de acuerdo a la dimensión histórica de la cultura griega y mediterránea, son elementos claves de la mediación (la estructura social y política, contrastada con el proceso cosmológico y ecológico; en caso análogo, la proyección sentimental de Demetra quien llora la ausencia de su hija, raptada por el dominio da la muerte, en paralelo con la problemática del hombre mediterráneo, sumergido en la luz y la vida veraniega, pero acechado por la amenaza sin respiro y fatal de la mortandad). La mediación lingüística del mito y su resolución en la mediación teórica del discurso.

En el Ej. No. 6, La multiplicación de los panes. Primero puede verse una "mediación geográfica". El camino del oeste hacia el este (hacia el desierto), recuerda Moisés y la espera de la tierra... Es un camino de regreso a los orígenes de Israel. De abajo hacia arriba (del lago a la montaña) hacia el lugar de contacto con Dios, donde Dios habla.

Una "mediación económica", el trueque de la comida material (olvidada) por el alimento espiritual, de la predicación (recibida) se cambia en la predicación divina (de Jesucristo en el monte) que también provee alimento material (los panes y peces). Una "mediación histórica", Dios en el Éxodo alimenta su pueblo en la antigua alianza; hoy la milagrosa alimentación anuncia una nueva alianza.

En el Ej. No. 5, Dánae. Es un mito típicamente griego y, en particular, ateniense. Hay una "mediación cultural": un pueblo fascinado por el mar, comercio, viajes, sorpresas, luchas, descubrimientos. Las naves atenienses corrían por el Mediterráneo, entre las costas orientales (civilizadas) y los inseguros límites occidentales (desconocidos y barbáricos).

Perseo, el héroe fundador de Atenas, realiza los sueños de conquistas y descubrimientos, hacia el Norte y el Occidente, más allá de las tierras conocidas, donde lo geográfico colinda con lo cosmológico, donde hay "pueblos felices" y monstruos repugnantes. Hay una "mediación religiosa" con un ideal de justicia y de honradez que estimula el héroe: consulta el oráculo, sigue sus indicaciones, se acompaña a la divinidad protectora, se eleva en el cielo, domina los monstruos del mar, adquiere el poder de los objetos mágicos, hace justicia de los opresores. Él mismo es mediador de la protección de Minerva para su ciudad.

En el Ej. No. 3, El Maíz. La mediación cultural entre el presente, civilización agraria, cultura del campo, sustento básico de la familia indígena, fuente de trabajo y símbolo social, establecen un medio en el que el intercambio texto-realidad-presente, se encuentran y se funden como estructura fundamental de la vida personal y social de los K'iche'. El inventario de los elementos de la mediación incluye el cultivo del campo, la dependencia del maíz, la simbología social de la tortilla, el trabajo del hombre y de la mujer, la actividad artesanal y textil, los conocimientos tecnológicos tradicionales, la construcción de la vivienda, sobre el modelo del relato.

El entorno ecológico abarca el río, el cerro grávido de dones, los barrancos peligrosos, los animales amigos y enemigos. En lo intelectual, el principio de dualidad, la presencia viviente de la naturaleza en la historia del individuo humano, el ciclo de la muerte y de la resurrección.

Aplicándole los conceptos de temporalidad y de trama, el relato nos sitúa entre un pasado que es memoria y el presente que nos da la unidad de la historia. La tradición se vuelve, entonces, en una interrogante para el pueblo K'iché, una alternativa entre la repetición y la recreación de la historia, entre la "distensión y la extensión."

TABLA 45

ARCHIVO	Cuarta Etapa "A"
CÓDIGOS	Nodo: diálogo (locutor, intérprete, mediación)

Núcleos de los artículos y sus "listas". Las listas contienen los conocimientos empíricos.

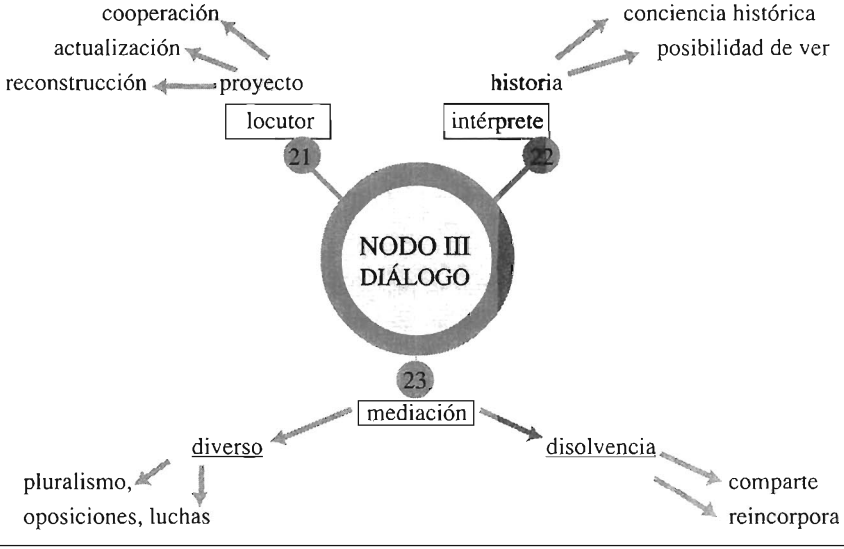
locutor (proyecto)
gramática: locutor (persona, lugar, proyecto, actual).
fórmula: locutor ([....., ..., ..., ...]).
intérprete (historia, tensión)
gramática: intérprete ([episodio, quien, historia, tensión, posibilidad]).
fórmula: intérprete ([....., ..., ..., ..., ...]).
Mediación (diversos, disolvencia)
gramática: mediación (ocasión, diversos, lucha, oposiciones).
fórmula: mediación ([....., ..., ..., ...]).
proyecto (cooperación, actualización, reconstrucción)
historia (conciencia, posibilidad)
tensión (donde vive)
diversos (pluralismo, oposición, lucha)
disolvencia (comparte, reincorpora)

Con el esquema anterior se quiere significar la posibilidad de elaborar un archivo jerarquizado a partir del conjunto grande "diálogo" repartido en los subconjuntos locutor (abreviación de interlocutor), intérprete, mediación que son los núcleos a su vez subdivididos en los elementos que los componen. En el siguiente esquema en forma de red, aparece clara la ventaja de esta disposición.

El sistema de organización por red, proporciona una visión inmediata de las relaciones entre los factores que dan origen a los núcleos, y la posición de cada núcleo para formar el Nodo. Esta es una base para futuras deducciones.

TABLA 46

II. NIVEL Cuarta Etapa "A"	RED	NODO III. DIÁLOGO



ARCHIVO	
Cuarta Etapa "A"	ANOTACIONES

El archivo de la Cuarta Etapa "A" se realiza alrededor del Nodo DIÁLOGO, el cual expresa el carácter viviente de este análisis. En la Cuarta Etapa el estudio abre paso a la vivencia para que la penetración hacia el texto y su discurso se afiance sobre la vida misma tanto del autor-obra como del intérprete-mediador.

El NODO: DIÁLOGO facilita interrelacionar (21, 22, 23) locutor, intérprete, mediación, como una sola unidad viviente, que intercambia y se enriquece en la expresión de una verdad compartida.

Estructura del Nodo: diálogo (locutor, intérprete, mediación).

21. El Interlocutor puede desarrollarse como árbol a través de su implicación "proyecto". Éste, a su vez, puede descomponerse: cooperación, actualización, reconstrucción.

    locutor [proyecto (coopera, actualiza, reconstruye)
    proyecto [coopera (.....)]
    proyecto [actualiza (.....)]
    proyecto [reconstruye (.....)]

22. El intérprete es tal, precisamente en virtud del texto, que interpreta. Además de interpelar el texto en el diálogo con preguntas, es a su vez interpelado como "propuesta", "riesgo", ofrecimiento.
    El Intérprete se descompone en dos elementos: Historia y Tensión.
    La Historia actúa a través de dos condiciones: conciencia-historia, posible-ver.
    La Tensión se despliega en parámetros a determinar: donde-vive-la-vida.

    intérprete [historia (conciencia, posible)]
    historia [conciencia (.....)]
    historia [posible (.....)]

23. El artículo: Mediación, brinda el paso para la unión de los dos anteriores.
    Hay mediación donde hay distancia, por esto que la obra media en el diálogo entre los interlocutores. La mediación se define como: diversos, disolvencia como términos antitéticos y polares.
    "Diversos" se conceptualiza como pluralismo, oposiciones, luchas.
    Disolvencias: se aproxima por comunicación, unidad, regreso a la naturaleza, comparte, incorpora.

    mediación (diverso, disolvencia)
    diverso [pluralismo (....)]
    diverso [oposición (....)]
    diverso [lucha (....)]
    disolvencia [comparte (....)]
    disolvencia [incorpora (....)]

Los tres artículos anteriores (20, 21, 23) conducen el movimiento del diálogo hacia la apropiación de la verdad. Una verdad que se perfila y se formaliza, en la distancia, por la aproximación de la pregunta y de la intervención comunicativa. Se podrá obtener únicamente cuando se puedan seleccionar los archivos con preguntas pertinentes sugeridas por el texto mismo.

Las fórmulas para introducir los datos deberán ser recalcadas sobre la estructura de conocimientos que se ha delineado en las subdivisiones anteriores.

Con estas estructuras pueden recogerse todos los detalles del texto que uno pretenda analizar.

Cada expresión que se quiera introducir al archivo llenará los vacíos con los contenidos que hemos dejado entre paréntesis. De este modo se facilita poder solicitar al archivo cualquier clase de información.

TABLA 47

2o. NIVEL, CUARTA ETAPA	SECCION "B"	DINÁMICA DEL DISCURSO
	Análisis global	
24. ESTRUCTURA	(estática o dinámica. El tema)	
25. EXPRESIÓN	(elementos que determinan las emociones)	
26. VALORACIÓN	(definición de una escala de realidades)	

IDEAS GENERALES

La sección "B" de la Cuarta Etapa considera, en el texto, tres nuevos factores: estructura, expresiones y valores. El examen de las estructuras (Art.24) aplica el método del análisis semiótico y del estructuralismo; para las formas expresivas (Art. 25) se sigue la teoría de Searle (Actos del habla) para los valores (Art. 26) la fenomenología de Paul Ricoeur y de Hirsh.

En los tres casos, el objeto material del análisis no es una palabra y ni siquiera una frase aislada, sino el discurso como tal; como organización de partes que configuran una estructura destinada a producir un determinado efecto; como conjuntos expresivos que suscitan emociones y manifiestan intenciones o reacciones; como concepciones axiológicas que evalúan aspectos importantes de la realidad y establecen una escala de prioridades.

La estructura a que nos referimos en el artículo 24 es la estructura del discurso, su conformación dinámica. Se estudia lo que el discurso pretende transmitir con su estructura. El signo estructurado es una unidad macroscópica. Ya se vio en la Etapa anterior (Art. 20) la Composición, cómo se analizan las formas, individuando las "funciones" y los "significados simbólicos" del discurso. Ahora introducimos el concepto de "estructura" como un concepto más complejo que el de función o el del símbolo (aún cuando por símbolo se tomara una entera alegoría).

Estructura significa, en breve, un conjunto de relaciones variables que no enlazan los símbolos con sus referentes, sino que intercorren de símbolos a símbolos (no relacionan dos términos sino cuatro o más) y de significados a significados, análogos o bien opuestos. Son relaciones de doble carril; no son constantes sino variables. Se plantean como homologías o isotopías.

El objetivo de la Cuarta Etapa, Sección "B", a través de un análisis semiótico se propone establecer el Tema o los Temas del texto. El enfoque semiótico viene a enriquecer los resultados ya obtenidos en las primeras Secciones. El objetivo de la Segunda Etapa "A" actúa todavía en el plano lingüístico con imágenes e ideas, mientras que a este nivel es la lingüisticidad del discurso la que se va a examinar.

Volvemos a preguntarnos: ¿Qué dice el texto? Ese "decir" lo recogemos por el inventario de "formas" que se encuentran en el Texto y en el Contexto, desde las estructuras. Ambos se examinan en el horizonte lingüístico. Se estudia el valor semántico de la estructura del texto, superando el simple valor sígnico individual de la palabra o de la frase. Se analizan dos dimensiones de la estructura del texto: la Descriptividad y la Narratividad. Se trata de un enfoque estructuralista y semiótico que se fundamenta en las estructuras y relaciones diferenciales de oposición.

Ya sabemos que el análisis del texto, como estructura, puede realizarse a diferentes profundidades.

I. En "Profundidad", los elementos primarios de significación lingüística como semas, lexemas, frases simples, nos conducen hacia los esquemas lógicos subyacentes a la narración; a los componentes elementales.
   Pero éstos se organizan, a su vez:
   1. Con "relaciones" entre miembros y núcleos sémicos, como unidades de: semas-lexemas, frases-nucleares y clasemas.
   2. Con operaciones que forman un sistema de valores, aglutinados en grupos: secuencias-lógicas, semas, hiperlexemas, conjuntos sémicos. Ambos tipos, relaciones y acciones, se agrupan bajo la denominación de "unidades-mínimas de sentido y estructuras mínimas de la significación".

II. En "Superficie" se estudia la organización de los elementos mayores (oraciones y elementos-macros). Se comprueba como éstos llegan a producir una significación a través de los dos componentes:
   a. Componente Descriptivo = Papeles temáticos.
      La estructura descriptiva condensa en los personajes, los núcleos temáticos de pensamiento.
   b. Componente Narrativo = Papeles actantes.
      La estructura narrativa sigue la sucesión y el encadenamiento de estados, situaciones y acciones, de los "Personajes-actantes", en unidades de acción.

Ambos componentes se integran en la unidad del texto a través de: a) la trama de "relaciones" que clasifica los valores de significación a partir de las relaciones entre un individuo y otro (Descriptividad); b) el sistema de "operaciones o de acciones, que

organiza el paso de un valor a otro: el cambio (Narratividad)". En un relato la forma del contenido está dada por el componente género (su gramática narrativa particular) y la secuencia del contenido por el componente semántico, es decir por la red de significaciones expresadas por "el cuento".

La relación entre niveles profundos y superficiales no es una relación antitética, sino bipolar. Los niveles se articulan como una secuela continuada y creciente: desde las unidades mínimas de significación, en el componente descriptivo, hasta las unidades máximas o "conjuntos figurativos". En el componente narrativo, desde la "estructura elemental de significación", hasta los "roles actanciales" y a las "modalidades narrativas".

Se llega, entonces, al programa descriptivo con la "estructura actorial" y al programa narrativo, con los "modelos actanciales".

TABLA 48

Programa Descriptivo		Programa Narrativo
	Nivel Macro	
ESTRUCTURA ACTORIAL conjunto figurativo roles temáticos unidades mínimas de significado		MODELOS ACTANCIALES modalidades narrativas roles actanciales estructuras elementales de significación
	Nivel Micro	

La articulación de las secuencias en que se colocan las figuras, al nivel más abstracto y general, se analizarán cuando se estudie la relación entre el escritor y su obra. Será útil para conocer a fondo los ingredientes que determinan la mente y el ser humano, a nivel de discurso-acontecimiento. El código que dirige y articula la mecánica del desarrollo-narrativo y las estructuras, como los valores de las figuras, nos obligan a relacionar el relato con el mundo de la existencia, el cual rebasa el nivel clauso de la lingüística, para entrar al nivel existencial del discurso-literario y de la comunicación.

Por otra parte, en el nivel puramente lingüístico la lógica de la composición y descomposición de las antítesis lexemáticas o sémicas, si puede iluminar ciertos fenómenos del pensamiento, no conduce a los contenidos concretos que fundan la interpretación. La verdad del texto es una verdad concreta enriquecida por las particularidades psicológicas e históricas de un contexto. En esta dirección se orienta nuestra labor de penetración en los valores del texto.

Por el principio de inmanencia, las formas simbólicas deberán derivar de la estructura las significaciones o el aumento de significado, es decir, de las oposiciones entre

términos lingüísticos. Por ello es necesario estudiar las condiciones "internas" del significado, el funcionamiento "textual" del significado (no en relación con un referente externo).

El significado es un efecto producido por un juego de relaciones entre elementos significantes. Las relaciones van cambiando conforme varían los estados de Unión y Desunión y, consecuentemente, varían las significaciones. De esta forma, las secuencias narrativas producen valores variables de significación. En las estructuras, el significado surge sobre las "diferencias" (sobre un conjunto de relaciones diferenciales). El significado sólo puede descubrirse si se descubre el juego de relaciones. Por lo tanto, la necesidad de hacer un inventario de tales variaciones: las secuencias y los nexos. Los elementos narrativos que producen significación son los que se consideran "pertinentes". Los elementos capaces de entrar en un sistema de evaluación (como valores de oposición) también son pertinentes.

CONTENIDO DEL DISCURSO Y SU EFECTO DE SIGNIFICACIÓN

El texto se estudia en su capacidad discursiva para desarrollar secuencias e ideas (series y sintagmas). En esto se distingue de la semiótica lingüística que estudia la frase y su estructura formal. Agrega una nueva dimensión: el modo como se produce una significación deberá ser definido desde el interior del texto.

Conociendo el valor inicial de las palabras, se componen con éstas las secuencias, lógicamente relacionadas, que configuran o significan. El valor inicial, indispensable de un referente, viene a quedar sumamente remoto en el desarrollo de la actividad lingüística. El "significado" aumenta y se multiplica, se eleva y se generaliza, tanto que queda muy difícil establecer a lo largo de esta evolución, si todavía existen apoyos o justificaciones cuya raíz se remonte a una inferencia externa.

LA ESTRUCTURA

Conjunto de relaciones variables

El análisis semiótico es estructural aunque no sea estructuralista. Existe por la "diferencia" y en la diferencia. Las relaciones de oposición producen significación: las correlaciones, homologías, secuencias crecientes o decrecientes, son fuentes de significado. Los efectos de sentido nacen en la dinámica de las estructuras lingüísticas del discurso. Sus condiciones son:

a. presuponer un sistema de relaciones ya existentes,
b. por las que producen significado a partir del juego de estas relaciones: la arquitectura de sentido es una estructura de diferencias.

Es muy importante leer el texto en una perspectiva lingüístico-estructural.

Saber que las estructuras crean significados, plantean problemas a quienes hagan el análisis: preguntas y planteamientos al ser humano en general.

EL DISCURSO

Articulación del proceso global

El discurso es la acción que da contenido al análisis. El Discurso, no la lingüística, distingue la Semiótica-Textual. El discurso se preocupa por construir, formalizar, organizar la producción de expresiones, discusiones y textos. En el texto se analiza la capacidad discursiva. Ésta no surge caóticamente, sino según patrones que deberán establecerse. Aplicando los tres principios indicados anteriormente (ver la introducción), se lleva a cabo un análisis semiótico sistemático: primero un inventario de figuras y secuencias, luego la reflexión. El texto crea una serie de figuras que surgen de la descripción de los sujetos y sus relaciones: programa descriptivo. También desarrolla un programa de acciones, de varios tipos, que se ordenan en secuencias: programa narrativo.

Ambos programas pueden anunciarse de este modo:

1. Programa Descriptivo: como organización actual de un determinado relato; es el aspecto del relato que se refiere a los personajes, los sujetos, las figuras: imágenes, modelos, convenciones creadas por las descripciones del texto. Las descripciones crean unidades que representan modelos conceptuales, ideas. Estos pueden presentarse en situaciones estáticas y dinámicas, sincrónicas y diacrónicas.

2. Programa Narrativo: como ha sido construido en la obra que se somete al análisis. Estudia los Actantes y las Secuencias establecidas por la narración: acciones y episodios. Los movimientos secuenciales, antítesis, oposiciones, analogías, implicaciones, contrastes, luchas, acuerdos, competencias, etc., marcan el ritmo del programa Narrativo.

El relato fusiona ambos programas y los desarrolla en forma integrada. El encuentro o fusión de los dos programas, Descriptivo y Narrativo, da como resultado el Tema. El Tema subyace a las descripciones y a las secuencias narrativas, y manifiesta el verdadero núcleo del pensamiento de un autor, su propósito.

En la combinación de ambos programas se definen los verdaderos "argumentos" del discurso, que no siempre coinciden con los "asuntos" o materiales de la construcción. El "tema "es el objetivo del relato, el mensaje. El análisis de las grandes unidades de texto (macros), conjuntos de oraciones, párrafos, figuras, y secuencias, conduce al conocimiento de la estructuras mentales del autor de sus conexiones lógicas y de sus intenciones. Los recursos utilizados por el autor son pertinentes únicamente si aumentan o modifican el mensaje.

CUARTA ETAPA "B" COMO ANÁLISIS REFLEXIVO GLOBAL

Es un examen crítico de los valores significativos del discurso, siguiendo los tres artículos, estructura, expresión, valoración, que son categorías superiores del espíritu e implican racionalidad, sentimiento y axiología. El objetivo final es alcanzar la verdad del ser y esto se obtiene elevándose por grados.

1. Apertura del lenguaje hacia la existencia.
2. Reflexión sobre artículos anteriores como: 15, 16, 17.
3. Regreso a la naturaleza como fuente.
4. El horizonte como proyecto, un devenir de horizontes.
5. La "applicatio"(Gadamer) como formación del intérprete en su existir.

Se intentó condensar el proceso de estos grados por los tres artículos 24, 25, 26 de la Cuarta Etapa "B".

Cuarta Etapa "B"	ARTÍCULOS
24. ESTRUCTURA	24.1 NOCIÓN

El discurso, analizado en su desarrollo global, es un conjunto de elementos literarios (secuencias, según Bremond o Todorov) construidos con ciertas reglas o intereses, que se manifiestan en la organización de los mismos. Para encontrar la estructura, se observan las diferentes relaciones que caracterizan a cada articulación.

El conjunto de estas relaciones no es constante sino variable, y estas variaciones contraponen las articulaciones entre sí. Consecuentemente, se hablará de posiciones "homólogas", de dos isotopías", según se observe principalmente lo formal o el contenido de la relación y articulación. La estructura nos introduce al devenir dinámico del relato. Y a sus intenciones más ocultas.

Se estudia lo que el discurso pretende transmitir con su estructura. El signo estructurado es una unidad macroscópica. Ya se vio en la Etapa anterior (Art. No.20) la Composición que se analiza señalando las funciones y los significados simbólicos del discurso.

Ahora introducimos el concepto de estructura, como un concepto más complejo que el de función o el de símbolo (aunque se tratara de una entera alegoría). En breve: estructura significa un conjunto de relaciones variables, que no conectan los símbolos con sus referentes, sino símbolos con símbolos (no relacionan dos términos sino cuatro o más) y relaciones entre significados opuestos. Son relaciones dobles, además de variables, con el nombre de homologías.

FORMACIÓN ESTRUCTURAL DEL DISCURSO: COLOCACIÓN

1. Todo texto literario es un conjunto estructural de frases, fijado por símbolos, "no como las frases de la gramática", que responden a estrados de comprensión de la comunidad humana (Kayser p. 16).

2. El conjunto estructurado de frases es portador de un conjunto estructurado de SIGNIFICADOS. Ej.
   a. " En una tarde serena..."
   b. "El velo del templo se rajó de arriba abajo."
   c. "La tomó de la mano y le dijo."

En el primer caso, los significados se refieren a realidades que existen independientes del que habla; pueden ser parte de una conversación entre dos personas que hablan del tiempo o, bien, de lo que van a hacer.

Pero si consideramos la frase en la Escritura, es decir, si colocamos la frase en la serie del discurso, en el punto preciso (colocación) en que se sitúan los personajes, debemos interpretarla diversamente, so pena de no encontrarle sentido (o falsearlo). Los hechos resultan ser acontecimientos tal como tienen sentido.

Los hechos adquieren con ello un no sé qué de "extrañamente IRREAL". Existen como realidad evocada por la estructura del texto. Las frases estructuradas tienen "capacidad de provocar" su propia objetividad; producen ritmo, sonido, las medidas de un verso.

El lenguaje literario provoca su propia "objetividad". El carácter "estructurado" del conjunto produce el efecto de UNIDAD, una significación unitaria. No todos los textos literarios poseen el mismo tipo de estructura. Cierto tipo de Estructura es propio de las Bellas Letras. Otro tipo de Estructura corresponde al lenguaje científico o no literario, otro al lenguaje político o metafórico.

I. ANÁLISIS ESTRUCTURAL	PRINCIPIOS DEL PROCESO

"A". MARCO DEL ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Para un análisis estructural auténtico hay que respetar, cuando menos, las siete reglas que los estructuralistas han derivado de la lingüística:

1. Inmanencia (como principio hermenéutico -aplicable al discurso).
2. Pertinencia (derivando los paradigmas y sintagmas en el horizonte del texto).
3. Conmutación (que permite intercambiar términos y situaciones; para contrastar las variantes que producen una mayor definición del significado).

4. Integración (que combina los elementos dispersos y compara los diferentes niveles de significación para alcanzar una unidad balanceada).
5. Compatibilidad (que relaciona elementos lógicos y estudia los tipos que diferencian los niveles).
6. Variación-diacrónica (que permite entender las transformaciones que se desarrollan en el tiempo).
7. Funcionamiento (que analiza los nexos y las coordinaciones entre los elementos del discurso: el contacto, el mensaje, el contexto y el código).

Estas siete reglas pueden aplicarse al nivel de "acontecimiento" en el cual se introducen, las funciones y las relaciones de oposición de las estructuras.

El que prefiera un análisis estructural, como lo delinea Levi-Strauss en su Antropología Estructural o en los diferentes modelos de las Mitológicas, podrá aplicar las normas de este antropólogo dependiendo, en primer lugar, del tipo de texto que se proponga leer y del objetivo de su trabajo. Hoy, el estructuralismo ha sido ampliado a una serie tan numerosa de variantes en literatura, antropología, mitos, cuentos, teatro, cinema que resultaría paradójico pretender reducirlos a un solo modelo.

Lo que consideramos necesario y efectivo es la aplicación del método en cualquiera de sus formas rigurosas. Los resultados que produce son importantes para la comprensión total del texto.

"B". LECTURA DEL TEXTO

Se realizará una lectura descriptiva y conciente del discurso. Para aproximarse al análisis estructural, se parte de una descripción reflexiva del texto. Es una lectura y relectura repetida desde la perspectiva de la construcción, acciones y relaciones.

En la descripción se observan y se anotan con especial interés las formas siguientes:

a. Las analogías y las oposiciones entre los diversos movimientos del discurso y entre textos afines o contrarios.
b. Las diferencias de contenido entre episodios, personajes o exposiciones.
c. Las secuencias de lugares, personas, animales, objetos, acciones, tiempos y pensamientos.
d. Las oposiciones semánticas, cada una a su respectivo nivel, o entre diversos niveles.

Consecuentemente, una atenta descripción del texto "como discurso" nos proporciona, cuando menos, los siguientes resultados:

a. Un contexto de elementos culturales, psicológicos, socio-económicos (elementos estructurales).
b. Un conjunto relacionado de varios conjuntos de objetos naturales y sus contrapartes culturales. Los conjuntos particulares se agrupan en conjuntos superiores que los sistematizan y los unifican.
c. Una corriente en proceso de transformación de tradiciones y costumbres que constituyen la existencia y el pensamiento de una determinada situación humana comunidad o pueblo.

Cada uno de estos conjuntos de elementos, de objetos, tradiciones, forma un "sistema" que delinea las figuras del tejido social, emocional, intelectual.

Se proyecta una luz sobre las relaciones, los paralelismos, los contrastes, las antinomias, las implicaciones, etc..., como base para una operación abstractiva que nos proporcione una visión del contenido lógico y de su racionalidad.

Se hace un estudio "correlativo" de los términos, como método de análisis, teniendo en cuenta oposiciones fundamentales como: entre naturaleza y cultura, entre vida y especulación.

"C". INSTITUCIONES CULTURALES

Hay que tener en cuenta que las instituciones culturales que afloran en los textos son, en algún modo, la proyección concreta de los procesos mentales internos a un grupo humano que da origen a esta particular cultura. En el análisis del texto al pensamiento se hace el recorrido en sentido opuesto.

El método dirige su atención a las relaciones entre fenómenos, más que a los fenómenos mismos y a su naturaleza particular.

El sistema en el cual se colocan tales relaciones no es un sistema de objetos sino un sistema de relaciones.

Las consideraciones estructurales deben abarcar un doble punto de vista:

1. lo consciente, lo que dicen de sí los personajes que pertenecen a un determinado fenómeno cultural;
2. lo inconsciente de los procesos sociales; lo que la cultura no dice de sí misma, pero que se revela por una especie de radiografías de los acontecimientos.

La descripción del texto, como discurso, nos ofrece materiales que deben ser elaborados estudiando los aspectos salientes con relación a:

a. El sistema lingüístico utilizado y los hábitos lógicos.
b. El sistema de relaciones familiares, de parentesco, de grupos sociales.
c. Los sistemas de signos religiosos, mágicos o simplemente estéticos u organizativos, los rituales religiosos o laicos.

Los diferentes elementos de la cultura se estudian en contraposición entre sí y se busca su valor correlativo, en cuanto produce significación.

A lo largo del proceso se reducen los elementos de la cultura a sus núcleos estructurales y, entonces, se aplican las reglas de análisis, sobre todo, aclarando el sentido, oposiciones, correlaciones, permutaciones y transformaciones.

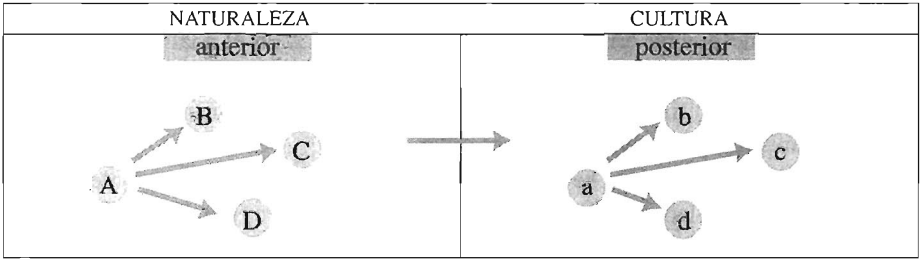
Como el lenguaje es siempre un "objeto-doble" y sus términos adquieren significado en las oposiciones y en el juego libre, de las conciencias humanas, y los términos opuestos de las acciones y de las instituciones desarrollan significados en la oposición correlativa de la naturaleza y de la cultura, en la interrelación de la conciencia social del hombre.

En la oposición naturaleza-cultura se plasma la unidad de la conciencia social, en la medida en que esta conciencia crea e interpreta la relación. En este caso, no es el lenguaje el que se analiza sino la cultura del texto y se estudian los elementos que la componen y las relaciones entre los mismos, tanto en la dirección sincrónica como diacrónica.

La consideración de múltiples elementos de la naturaleza contrapuestos a múltiples elementos de la cultura, en relación de oposición, crea las homologías.

Los núcleos culturales o las instituciones sociales pueden compararse entre sí, en cuanto ocupan un lugar análogo (si un conjunto A y sus derivaciones ofrece semejanzas con otro conjunto B/-comparando los varios conjuntos diferentes se comprueba que tales unidades en cierto sentido ocupan el mismo lugar). Ej.:

TABLA 49



En la figura posterior la "a" (minúscula) ocupa el mismo lugar relativo respecto de b, c, d, que la "A" (mayúscula) ocupa con relación a B, C, D. En este caso, "a" puede llamarse homólogo de "A".

Este tipo de correlaciones pueden ser "significativas" y pueden encontrarse entre instituciones-sociales, entidades políticas, valores," funciones del discurso", etc...

Si uno estudia las correspondencias (o isomorfismos), éstas deberán realizarse entre contenidos empíricos de una particular situación o entre instituciones diferentes, sino entre "formas sistematizadas" que pueden llegar a constituir modelos a su vez.

En nuestro caso, no pretendemos descubrir "modelos" (el interior de un texto o de una cultura o, bien, comparando diversas culturas) lo cual no interesa para fines

hermenéuticos. Sin embargo, nos interesa comparar FORMAS que puedan resultar significativas. El énfasis dado a las formas y la primacía concedida a las relaciones, sobre las entidades y los contenidos nos darán informaciones sobre las relaciones entre fenómenos y entre niveles de realidades.

Las "formas", una vez detectadas, se comprueban con los datos empíricos que están a la base del proceso de generalización.

La base teórica para estudiar oposiciones estructurales es el convencimiento de que los procesos mentales inconscientes quedan "invariados" de una cultura a otra, es decir, son constantes desde culturas elementales hasta las culturas más elaboradas.

También la estructura lógica del pensamiento es universal y la misma, aunque opera a diferentes niveles de la realidad humana y subyace a cada una de las perspectivas.

Las perspectiva geográfica es la base terrestre el teatro natural de operaciones.

La perspectiva económica representa las necesidades esenciales de la vida, alimento, vestido, instrumentos.

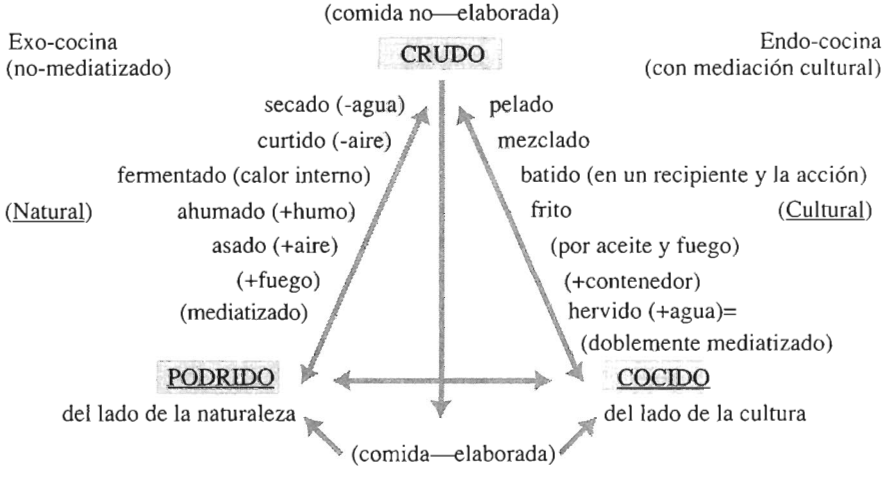
La perspectiva social es inherente a la forma comunitaria de existencia del ser humano.

La perspectiva cosmológica es el "producto intelectual" del proceso de conocimiento del entorno físico del hombre. Algunas aplicaciones pueden ilustrar el tipo de análisis estructuralista.

Acerca del Tema: "comida", acto fundamental y universal de un ser viviente, Levi-Strauss elabora el"Triángulo culinario" que puede servir de modelo para muchos otros temas.

TABLA 50

Triángulo Culinario de Levi-Strauss



Como se puede leer en el triángulo, la primera oposición se establece (línea horizontal) entre Naturaleza y Cultura. Del lado de la naturaleza se alinean las formas de Exo-cocina, cocinas. Sin envoltorio al aire. Mientras del lado de la cultura se cocina al interior de algún contenedor (olla, plato, comal, horno) que establece una mediación entre el objeto y la acción.

La segunda (línea vertical) establece la oposición entre lo no modificado (crudo) y lo modificado (podrido, cocido). Sobre este eje semántico se distribuyen todas las modificaciones en las líneas divergentes. La línea que está del lado de la naturaleza con todas las transformaciones "naturales" con fuego, aire, reducción de aire y reducción de agua.

Sobre la línea del lado de la cultura se establecen todas las modificaciones que utilizan instrumentos y mediaciones: mediación de recipiente, mediación del agua + recipiente, mediación de otras sustancias, etc...

El modelo es revelador de cómo una estructura surge en la variación de las oposiciones y puede aclarar las relaciones antitéticas de la naturaleza y de la cultura.

No importa si se trata de comida, de moda, de tecnología o de estructuras sociales. Sirviéndose de coordenadas (ejes semánticos) temporales, espaciales, materiales, conceptuales, conservadoras-innovadoras, se consigue establecer un marco de referencia con oposiciones significativas.

Hablar de alto-bajo, derecha-izquierda ya es un referirse al hombre como mediación-física para establecer oposiciones significativas. De allí se desarrollan estructuras que apelan a la coherencia lógica de la mente.

Las oposiciones: naturaleza-cultura, originario-evolucionado, estático-dinámico, etc..., son aplicables a los más diferentes contenidos: instituciones económicas, políticas, religiosas, sociales, etc..., situaciones humanas, físicas, intelectuales, morales, etc..., como marcos de referencias básicos para analizar los sistemas de significaciones y sistemas-textuales.

De este modo, puede estudiarse "estructuralmente" de manera práctica toda clase de textos. Pueden considerarse un andamiaje lógico-confiable al cual asignar valores en correlación con las características del texto. En último término, el punto de referencia sigue siendo el hombre.

El valor universal de estas estructuras lógicas nos defiende de manipulaciones subjetivas de la naturaleza de un texto y nos remite al valor general del hombre como tal. Consecuentemente, para realizar un análisis estructural deben observarse los criterios siguientes:

a. No intentar averiguar el significado "directo" (palabras-cosas) en cambio estudiar las homologías (mentalidad paradigmática) cuyo significado deberá ser interpretado.
b. Observar el hecho lingüístico del relato, que no se explica por el lenguaje sino que va más allá del lenguaje.

c. Averiguar el sentido "con-notado" a un nivel elevado de significación siguiendo la escala: habla (personal), lenguaje (del grupo humano), relato (de la cultura que va más allá de un grupo y una época particular).
El nivel más elevado es "RELATO"= como fenómeno de cultura.
El relato mismo tiene valor de "símbolo". El significado deriva del modo de enlace (contraposiciones) de los diversos elementos.

d. Advertir la "aporía del relato", el juego "gratuito", de las combinaciones. Hay caracteres constantes que se trasladan, superan un singular relato para extenderse a otros.

Estos caracteres son ahistóricos; tanto los antiguos como los contemporáneos son planteamientos que cuestionan el ser del hombre y su vida en las condiciones actuales de un grupo.

Otro ejemplo. C. Levi-Strauss en La gesta de Asdiwal da una especie de modelo abstracto de lo que podría ser un análisis aplicable a cualquier relato (a pesar de que en este caso específico se trata de un mito).

ANÁLISIS ESTRUCTURAL	APLICACIÓN PRÁCTICA

La estructura lógica subyacente se encarna en estructura operante en el mito a niveles geográficos, económicos, sociológicos y cosmológicos.

1. Se da una descripción resumida (macroproposición) del texto que permite sintetizar los elementos: lugar, ambiente, tiempo, movimiento de los personajes, dialogar, acciones, etc...
2. Se colocan en las coordenadas cartesianas dados por los puntos cardenales, eje Norte-Sur, eje Este-Oeste, y coordenadas alto-bajo; montaña-mar, etc.
3. A las coordenadas se sobreponen los hechos y sus relativas oposiciones.
4. Se estudian los sistemas de signos en cada uno de los niveles indicados anteriormente desde el primer nivel más bajo (físico, que se desarrolla en las localidades geográficas de la historia).
5. Desde el nivel físico se pasa al nivel económico sobre las mismas coordenadas separando las relaciones de oposición de carácter económico.
6. Se eleva el enfoque a las estructuras sociales, costumbres, vida y sus consecuencias determinadas por el relato (sociológico).
7. Por último, se explora el nivel más abstracto (cosmológico) que implica las concepciones relativas al mundo y a los grandes principios.

El modelo de La gesta de Asdiwal es rígido. El mismo Levi-Strauss nunca lo repite a lo largo de los cuatro volúmenes de Mitológicas. Sin embargo, es lógicamente

transparente y puede ser muy útil para estudiar estructuralmente textos de otra naturaleza. De la catalogación de los códigos (físicos, económicos, sociales, cosmológicos) con sus oposiciones correlativas, se pasa a la consideración de los esquemas (o planos de realidades) que brinda las oportunidades para estudiar, series crecientes o decrecientes, "mediaciones" y otros ejes semánticos. Con ello se adquiere una nueva información acerca del texto y una nueva plataforma para "deducciones interpretativas".

En la "Antropología Estructural", Levi-Strauss planifica otra aplicación más compleja del método estructural, que conduce a la "reconstrucción de la estructura". Es la que se ejemplifica con el análisis del mito de Edipo. El relato deberá reducirse a funciones (cíclicas) que se disponen en casillas recurrentes por líneas horizontales consecutivas a lo largo de una página. Leyendo las columnas verticalmente se identifican los contenidos de cada función y pueden oponerse a los de otras columnas y funciones. Sólo entonces puede hablarse de estructura.

El que quiera seguir este modelo deberá aplicar los instrumentos de fichas y ordenamientos del Capítulo XV de esta obra. El texto es visualizado como una orquesta integrada por varios instrumentos que tienen delante de sí una partitura. El director de orquesta (el autor) posee la partitura completa de la sinfonía y convoca ahora un instrumento, ahora otro para que entre en acción.

La armonía resultante que ejecuta la sinfonía toma vida por las diversas intervenciones. La metáfora de la orquesta no es difícil de captar y es aplicable a las creaciones más diversas: como literatura, teatro, historia, obras conceptuales, arte figurativo, etc. En este caso, no sólo la entrada de los instrumentos es significativa, también los silencios. Las inversiones, las concordancias generan sus propios valores y responde a un código.

La fábula se va desarrollando en espiral y construye la obra a partir de una aporía básica, echando mano a diferentes núcleos con la que relaciona el sujeto. Cada instrumento interviene en forma cíclica. La relación entre una intervención y la otra es la que constituye propiamente la estructura y es la que produce significación global. Igualmente, como actúan los núcleos internos de la obra, pueden influir estructuras análogas (externa) pertenecientes a otros textos que se portan, en este caso, como "variantes" del texto principal. En la "unificación de sentidos" se buscará, entonces, el concepto central de todas las variantes.

En resumen, podemos dar el siguiente diagrama general aplicado a un relato:

1. Definir la aporía básica inicial.
2. Enumerar los temas: familia, trabajo, razón, situación social, etc...
3. Individualizar los elementos secundarios: los obstáculos (opositores) los ayudantes.
4. La realización del objetivo principal: éxito.
5. La constante que permanece a lo largo de los cambios, o las constantes que producen el significado oculto.

Quien no desee seguir modelos lingüísticos o antropológicos y prefiera un estructuralismo más próximo al simple texto literario puede inspirarse en Roland Barthes, Benavente, Michael Foucault, Jack Burham, Humberto Eco, J. Mérida, etc.

La estructura deberá revelar lo que P. Ricoeur llama la "intriga" en sentido aristotélico, el "ensamble", la operación productora (mise-en-intrigue), el arreglo de acontecimientos y acciones que produce la "inteligibilidad" del relato (Del texto a la acción, p.14).

La intriga es "intermediaria" entre el acontecimiento y la historia que se cuenta y le confiere "inteligibilidad" (p. 15) a través de su carácter episódico. La lógica de la intriga es una lógica diacrónica. Un estructuralismo estático sería insuficiente para constituir la inteligibilidad histórica: la del tiempo y de las circunstancias.

La intriga pertenece al nivel de las secuencias, condicionamientos que dinamizan el acontecer fenoménico del texto.

Es cierto que, a veces, el escritor repite moldes ya experimentados, pero también experimenta, borra de un plumazo todas las normas, paradigmas y tradiciones. Ricoeur contrapone "formas sedimentarias" (heredadas de la tradición) a la "innovación" que produce una configuración que rehuye toda clasificación de estructura.

Pero también, en este caso, como se entiende el habla (singular) únicamente como subconjunto de una lengua, tiene sentido la innovación como desviación de una norma, es decir, posible únicamente sobre un fondo tradicional.

II. ANÁLISIS SEMIÓTICO

El análisis semiótico es un análisis estructural recalcado sobre la semántica del lenguaje. Analiza el discurso como relato desde dos perspectivas: la descriptividad y la narratividad.

A través del análisis de la Descriptividad (figuras) y de la Narratividad (secuencias) se tiende a configurar el tema o los temas de un texto. El tema es producido por la narratividad, pero a través del programa descriptivo. Tendremos el esquema siguiente:

1o. Las Figuras cobran forma por la "Descriptividad".
2o. Los Temas son el resultado de la "Narratividad", a través de las figuras.

El resultado será establecer, en primer lugar, el tema o los temas del texto. Pero la correlación de las diferentes clases sígnicas puede producir un deslizamiento en el enfoque temático y hasta cambiarlo por completo. No siempre la globalidad de la significación es el resultado de la suma de significados parciales. Al contrario, es muy posible que significados sectoriales deban ser reinterpretados y, consecuentemente, reorientados con la correlación de otros sectores y en vista de un resultado unitario. Seguiremos las ideas del librito práctico publicado por el grupo de Entrevernes (El análisis Semiótico de los Textos, Ed. Cristiandad - Madrid, 1982) y el libro de Desiderio

Blanco: Metodología del análisis Semiótico, Perú, Lima. 1983. Ambos derivados del modelo de análisis de Greimas. LA ESTRUCTURA-TEXTURA del texto puede observarse desde dos perspectivas; una global, o sea desde las unidades de acción; otro más íntima, desde las pequeñas unidades lexicales.

a. En el primer caso, se examinan grandes unidades estructurales: El componente DESCRIPTIVO: Figuras o Tipos, como unidades de información. Son los núcleos estables que hacen posible el proceso de transformación unión-desunión y al mismo aglutinan los valores y las significaciones. El componente NARRATIVO = Secuencias, actos y eventos. Desde esta perspectiva se analizan y se enumeran las sucesiones de los episodios, las secuencias, para detectar el proceso de transformación del significado.
   A un estado de tensión inicial sucede un conflicto que produce ESTADOS de unión y desunión que se alternan con sucesivos estados CAMBIOS. Esta sucesión desarrolla una serie de reglas y situaciones: un juego de elementos y de imágenes (según la similitud de un juego de football...).

b. Por el segundo se penetra en la micro-estructura semántica: en los planos de vida, operación pensamiento - (sentido), de los elementos significativos más simples. Más allá del puro fenómeno de contrastes entre las diferentes secuencias narrativas y de las diferentes figuras, hay una significación que el texto pretende transmitir, la cual se encuentra tanto a nivel profundo como a nivel de superficie.

PRINCIPIOS PARA UN ANÁLISIS SEMIÓTICO

Es necesario mantener a la vista el conjunto de principios que han sido establecidos para dar validez a este tipo de análisis: la inmanencia, la estructura y el discurso.

1. El primero es el principio de "inmanencia", un convencimiento general entre los lingüistas. LA INMANENCIA significa que el "sentido" surge por las "Diferencias Internas". Respetar la "inmanencia" es buscar el significado en la forma del discurso.

La tarea consiste en descubrir el funcionamiento-textual del significado; no la relación que, desde el texto, puede hacerse a un referente externo. Esta perspectiva es válida y decisiva para descubrir las significaciones a nivel de códigos lingüísticos. Observar el juego de los elementos es llegar a captar la significación.

El sentido se produce como efecto de un juego de relaciones entre elementos-significantes. Recuérdense las diversas "posiciones", en el juego, de los once elementos (en la metáfora del equipo de jugadores de balompié). Teóricamente el universo lingüístico

es un universo cerrado que produce significación desde sus relaciones internas. Pero no hay que llevar al extremo esta concepción. También el juego posee un límite externo. Por ejemplo, en el football: el principio de "realizar un número mayor de goles que el adversario", es extra-futbolístico.

El principio de inmanencia es útil pero no absoluto. La significación se reduce en "último análisis" a una relación externa, originaria, si es considerada en sí. Es el problema de Wittgenstein: decir lo que no es decible. Si el lenguaje no empieza a "tener-sentido" por alguna realidad que "se introduzca" en él, nunca tendrá NINGUNO. Sin embargo, es cierto que en el marco determinado del sistema lingüístico, la lengua desarrolla, por sí, por el simple juego de los elementos, un número enorme de significaciones que de inmediato no guardan relación con una referencia externa al sistema.

2. El segundo principio es la Estructura. Se analiza en los párrafos siguientes. La estructura produce significación por la organización del texto en figuras y secuencias (componente descriptivo y componente narrativo) (Greimas) o, bien, por las homologías e isotopías (Levi-Strauss).

3. El tercer principio, el del discurso, nos permite considerar el discurso en su totalidad como un acontecimiento significativo, en cuanto acto de comunicación. Este principio es nuestra guía para una síntesis final de este nivel.

A. ESTRUCTURA LA DESCRIPTIVIDAD FIGURAS

---

1. COMPONENTE DESCRIPTIVO

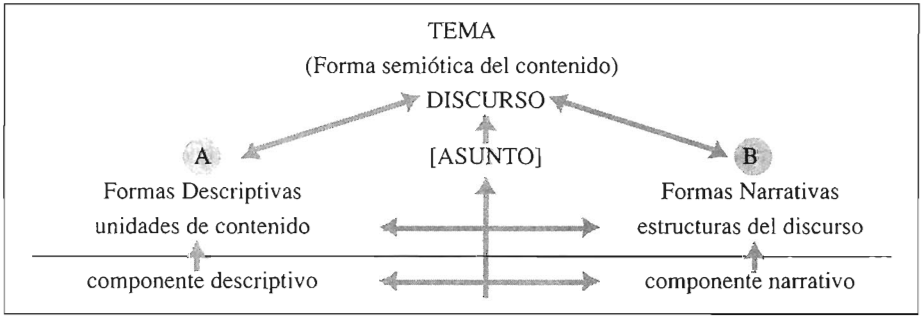
El componente descriptivo de un Texto puede ser captado con facilidad si se cataloga según los tipos de "formas-descriptivas". Una lista completa de formas-simbólicas descriptivas exigiría un espacio superior al que comporta la función del presente manual. A continuación transcribimos las divisiones principales que organizan las formas descriptivas.

FORMAS - DESCRIPTIVAS: de "Figuras" = Sujetos y Objetos.
FORMAS - DESCRIPTIVAS: de "Figuras" = Lexemáticas: (una sola palabra).
FORMAS - DESCRIPTIVAS: de Figuras a NIVEL DISCURSO-(campo LEXICAL).
FORMAS-DESCRIPTIVAS: de FIGURAS a NIVEL DISCURSO-(campo SEMÁNTICO).
TEMAS-DESCRIPTIVOS: de Definiciones (conjuntos-figurativos); serie de imágenes parciales.
TEMAS - DESCRIPTIVOS: de Definiciones (Papeles Temáticos) que definen el ACTOR.

El análisis DEL PROGRAMA DESCRIPTIVO de un relato se concentra en la "creación" de personajes del texto que toman vida como FIGURAS. Los estadios previos de análisis de metáforas, sinestesias, símbolos, incluyendo presuposiciones, condiciones e implicaciones, horizontes y perspectivas han recogido muchos elementos para que el estudio de las Figuras resulte más consistente. Por ello es necesario referirse de continuo al análisis de la primera etapa para que las figuras sean esbozadas con mayor número de cualidades y relaciones, desde el texto y el contexto. Para poner en evidencia las formas-descriptivas deberemos fijarnos únicamente en los elementos "descriptivamente pertinentes". Los contenidos de un discurso que llenan las expresiones gramaticales y sintácticas se concentran en temas variables según el tipo de discurso o de texto. Por tanto, es necesario examinar los modos de organización en el plano del contenido para detectar las construcciones significativas o "formas semióticas".

Estas unidades temáticas no sólo asumen la representación concreta de una figura, imagen o personaje, sino que anciano. Como tales, desarrollan papeles que dinámicamente encarnan ideales y concepciones y, como productos de imaginación y razonamiento, son portadores de significado (papeles actanciales). Comparando la dimensión descriptiva con la narrativa se puede representar el esquema:

TABLA 51



Las unidades de contenidos imponen ciertas clases de relaciones que encierran su propio valor semántico. A estas unidades las llamamos corrientemente figuras. La figura del padre ingenuo, en el carpintero Geppetto, que produce un títere hablante plantea un problema educativo y la figura del niño díscolo en la marioneta. Pinocho, cuestiona la adquisición de una buena educación en un mundo de estafadores.

Las figuras, como unidades de contenido, califican y dan cuerpo a los papeles actanciales y definen las funciones que ellos despliegan.

La figura del "cultivador" quien manda a sembrar su campo con buena semilla (Evangelio ya citado) contrapuesta a los sembradores, a la cizaña, a los cosechadores, desarrolla una serie de definiciones del personaje (que a su vez es metáfora de Dios). La figura-sujeto del sembrador es contrapuesta a la figura-objeto del trigo y su destino. Por ejemplo, en la Torre de Babel, las figuras que se perfilan y actúan en "la tierra" única relacionada con una lengua única que se expresa una figura de unidad, relación de unión entre los miembros de la familia humana.

El sujeto colectivo (uno) que se concretiza en hablar en plural, influirá en la unidad de empresa, y expresa.

El sujeto individual: Dios, cuya presencia establece de dominio sobre la pluralidad y expresa unidad. Las figuras conducen a descubrir el Papel Actante que prepara la intelección del tema por el encuentro del papel actante con el papel-temático. En la Torre de Babel, el Papel Actante lo desempeña el Actante-colectivo.

El componente descriptivo es el que da vida a las Figuras que, a su vez, se configuran a lo largo de las actividades secuenciales que se formulan en la narratividad. Sólo entonces podrá expresarse el tema cuando las figuras se expresan en una estructura actorial. La estructura actorial es la resultante de los papeles o roles temáticos que el relato asigna sucesivamente a los mismos actores, para dar forma a un determinado mensaje: el tema actancial.

La construcción progresiva del Significado se hace posible, en primer lugar, por la condensación sígnica en la organización de unidades de contenido: la unidad concentra, fortalece y jerarquiza los significados. Estas unidades de contenido, las figuras, transforman los "asuntos", contenidos culturales derivados del contexto literario en TEMAS. En segundo lugar, la significación se produce en la oposición entre las series de acciones. Las secuencias amplían, desarrollan la memoria, hacen resaltar el proceso de diferencias entre acciones y citados.

Las figuras, por su cuenta, representan en el texto los programas narrativos de unión y desunión. La Unión = PN (S ÿ O). Ej.: El lacandón del "Ajau", el personaje rezador, es identificado con la figura del cumplidor con sus funciones, amigo de los dioses, contacto extraterrestre, sabio modelo para los demás, rescata la vida.

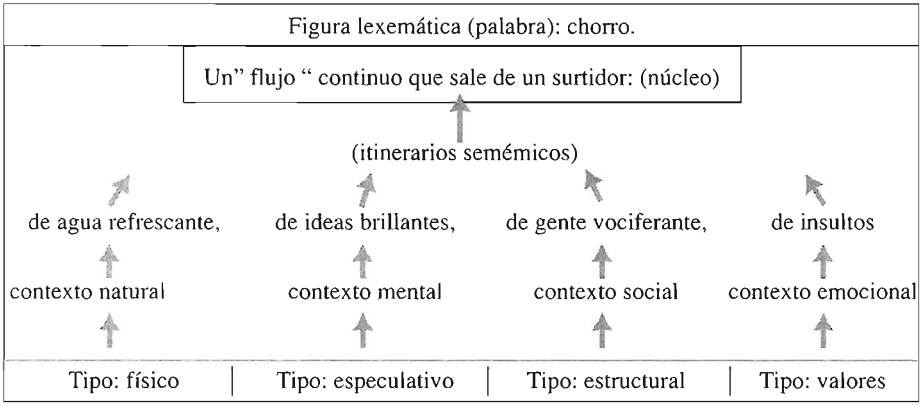
La Desunión (SVO) se expresa mediante la figura del "bebedor-insaciable" y del "buscador de la vida", del niño enfermo de fiebres, en peligro de muerte, separación entre sujeto y objeto. De este conflicto, se desprenden los diversos papeles actanciales que encarna el Actor.

¿Qué es la FIGURA? Una unidad de contenido que se define por su "núcleo" permanente. Sus virtualidades llegan a realizarse, según discursos, contextos, en formas diferentes. Para definirlas en la realidad, deberemos registrar únicamente los elementos del texto descriptivamente pertinentes.

a. Las Figuras Lexemáticas (una sola palabra), concentran en una sola palabra una imagen simbólica y de allí desarrollan sus posibilidades de significación, a través de varios contextos. En el campo lexical (los diversos aspectos objetivos), se complementan con un campo semántico (conjunto de empleos diferentes de una palabra).
b. Los Conjuntos Figurativos: figuras de personajes-(humanos, zoomorfos, simbólicos). Pueden agruparse en una unidad grande, que no incluye en un solo Lexema, o un solo campo semántico, las acciones y los actantes de una entera acción, secuencia o escena narrativa. A esta unidad se le llamará "Tema Descriptivo".

En el primer caso, tendremos el siguiente esquema lógico:

TABLA 52

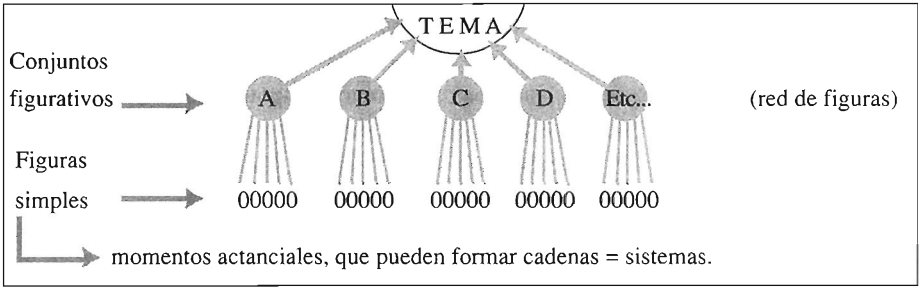


De todos los contextos posibles, el autor escoge el que se ajusta al tema a transmitir y, con ello, la organización del sentido adquiere una definición, avanza por un itinerario establecido por el texto. De este modo, una figura lexemática puede darse en dos estadios de maduración:

a. Un estadio en el que los significados se encuentran en la figura a nivel de simples posibilidades lingüísticas, nivel de repertorio, que es un estadio puramente virtual y pertenece al paradigma, a la memoria lingüística. LA CAPACIDAD: engloba las condiciones necesarias para realizar el cambio.
b. Un estadio de "formulación efectiva" en un relato, cuando la figura es "empleada por el autor. En esto se eliminan todas las demás posibilidades virtuales, para seguir un único itinerario seménico, en armonía con la situación del discurso.

En el segundo caso tendremos otro esquema representativo:

TABLA 53



A.1 ANÁLISIS DE LA DESCRIPTIVIDAD

La red de figuras (a lo largo del discurso) genera una serie de unidades relacionadas entre sí. Cada conjunto delimita una Figura. Se pasa, pues, de una unidad lexemática a una unidad de discurso, de un campo puramente lexical a un "campo-semántico"; sus posibilidades virtuales se reducen pero, al mismo tiempo, sus valores intencionales aumentan y se multiplican. El conjunto semántico es determinado por el uso real de las figuras lexemáticas en las unidades semánticas mayores que surgen en la construcción de una porción importante del texto. No se trata sólo de un lexema realizado, sino de un sistema figurativo realizado en su aspecto semántico.

Por la relación de las figuras en una red se genera un "campo semántico". El análisis semiótico del texto deberá, por tanto, interesarse no sólo por descubrir las figuras aisladas sino por el encadenamiento de figuras y las relaciones que dan cuerpo al conjunto figurativo.

Ej. No. 2. En el caso del Ajau Lacandón, las figuras ("El que reza, que habla con los dioses". "La casa de Hach Akyum". "El copal que se quema". "El mono que canta". "La cara del corazón del cielo") no deben mantenerse aisladas; cada figura lexemática sigue un itinerario sémico. Los conjuntos de figuras o red de figuras resultan de los encuentros de itinerarios, en los ganglios o nudos del sistema. En estas uniones, los itinerarios sémicos se conectan para formar un conjunto significante, un tejido o una red cuyos hilos entrecruzados son las figuras.

Entonces las "figuras de discurso" no son componentes separables sino un procedimiento, un método de construcción de los temas. Globalmente, la actitud del Ajau Lacandón legitima un conjunto figurativo que podemos denominar "función cósmica de la vida" pero, la misma realidad humana del Actor, asume una serie de papeles que dan lugar a otros conjuntos figurativos:

a. El conjunto de la selva: el bosque, el río, la piragua, los simios, el Xate, el ba'che, la fiebre, el arco, las flechas, el copal definen una vida en que los

personajes diseminados por el bosque están conteniendo la misma lucha con la naturaleza para instaurar la vida, la racionalidad, el intercambio ente hombres.

b. Otro conjunto reúne las figuras relativas el niño enfermo. Su debilidad frente a la amenaza de la muerte, las recaídas, la madre impotente, los hermanos que lo han precedido en la muerte, la incapacidad para remitir el cuestionamiento o el ser espiritual, la divinidad como contrapuesto, las medicinas, los objetos mágicos, que podrían definirse como "inseguridad de la vida".

c. El más penetrante de los conjuntos es el episodio final. El castigo de la piel de jaguar, la recuperación del status de conciencia, el rito de los microincensarios, la transformación de los microincensarios, la cueva en la que se pierden, la comunicación efectiva con el mundo divino, la recuperación de la vida.

Los diferentes conjuntos figurativos condensan las energías del dinamismo narrativo; le prestan un soporte que sustenta el verdadero mensaje. Cada episodio desarrolla un programa parcial.

LA ESTRUCTURA ACTORIAL

Las unidades de contenido deben ser capaces de actuar como sujetos. En tal caso, como términos activos de la comunicación, son ACTORES. Los Actores se hacen cargo de los roles actanciales. ¿Cómo surgen las figuras y cómo definen el papel temático?

1. En el programa descriptivo, las Figuras se realizan en imágenes de tipo humano animal, objetos animados: son los personajes o actores. Hay figuras que son sujetos actantes (imágenes sujeto) y Figuras que son objetos o términos de acción (imágenes objeto). En ambos casos, la Figura crea un Tipo de personaje; el mismo actor puede asumir diferentes tipos o un Tipo de acción... o un Tipo de Objeto... o un Tipo de papeles.
2. Al leer un texto, según el grupo de "figuras" que se crean:
   2.1 Notamos una serie de informaciones y de efectos de sentido: El Ajau se emborracha viendo el niño consumido por la fiebre.
   2.2 Consecuentemente, elaboramos en nuestra mente, alguna significación. ¿Es el nombre realmente un "intermediario"? ¿Podrá obtener la salud de su hijito?
3. Qué factores influyen en la construcción de la Figura?
   3.1 El marco narrativo impone ciertas relaciones, unificadoras, jerarquizadoras: los parientes del Ajau, la selva, el enemigo.
   3.2 La organización de las unidades de contenido tiende a crear otras clases de relaciones, una "Forma", con capacidad de acción y un carácter determinante, en ciertos Actantes, produciendo así un "conjunto figurativo". El que habla con los dioses, el que ofrece ritos poderosos.

4. Las Figuras dan organización, jerarquía, ideales y valores a los "papeles - actanciales" y a las funciones. El padre de familia, el zahorín de la tribu (p. 124, Boremanse).
   4.1 Ve los dioses habla con los dioses (S^ O) = estado.
   4.2 El niño se le enferma (SVO) separación de la vida = cambio.

Efecto: el Ajau desde la mañana hacía oración y entraba en trance y bebía baj'che' (su depósito era una piragua con el guaro por dentro) rezador y bebedor (bebida natural = agua externa), bebida elaborada = seguido interior a la piragua.

En tal caso, el actor es una figura obligada a representar diferentes papeles: el Humano (padre esposo), el de místico brujo-curandero, el de personaje intermedio que conversa con los dioses. El Ajau Lacandón asume en sí los tres componentes del contenido-semántico del actor:

a. Posee una entidad humana, la figura familiar de un representante religioso de la comunidad = posee un rostro.
b. Desarrolla una vida, en la familia, en el conjunto social, en la concepción cósmica.
c. Es un individuo particular, concreto, un modelo, idealizado, un antepasado y un protector.

5. Las Figuras, en cuanto actores, con frecuencia actualizan más de un rol-actancial o, bien, el mismo rol-actancial corrió a cargo sucesivamente, de diversos actores. Se producen así casos extremos de actores que juegan un solo actante y de actores que juegan todos los papeles o, bien, casos intermedios que dan origen a diversas posibilidades discursivas.
6. En una Figura se puede distinguir un núcleo estable que es el centro permanente independiente de la variación de los contextos. La figura adquiere en el texto una definición que identifica los elementos generales básicos, del contenido intelectual del mensaje. A partir de este núcleo, pueden realizarse varios caracteres únicos e irrepetibles que dependen del contexto y relaciones que modifican el núcleo fundamental en un gran número de dimensiones, que son virtualidades que pueden desarrollarse de diferentes formas según varios contextos. Son lo que el grupo de Entrevernes llama "itinerarios sémicos". Cada itinerario desarrolla, en formas nuevas y enriquecidas de significado, el núcleo básico de la figura. Es decir, actualiza nuevas virtualidades o, como diría Husserl, es planificada por la experiencia.

7. Por consiguiente, la Figura puede ser analizada según las dos intenciones explicadas anteriormente:
   7.1 Una intención de mero repertorio, (como la puede explicar una enciclopedia, un texto científico o un libro de historia =) en sus virtualidades y es parte de una memoria lingüística.
   7.2 O bien, en el empleo lingüístico real, con todas las relaciones del contexto y las potencialidades que le puede agregar el autor o la cultura, es parte de una construcción comunicativa.
   Por ejemplo, la figura del "Ajau" en el cuento Lacandón:
      a. La podemos ver en una intención meramente catalogadora, taxonómica; hacerlo coincidir con un tipo de brujo, zahorín o semejante función de sacerdote de una tribu indígena, dedicada a quemar incienso, presentar ofrendas y oraciones, etc.
      b. O bien, considerar en el contexto de la mitología actual y existente de los Lacandones, el contexto de una vida en la selva y en sus relaciones cosmológicas, biológicas, sociales, económicas. La supervivencia de una estructura de pensamiento sumergido en el mundo de la naturaleza en contraste de la realidad social de hoy en el contexto nacional guatemalteco o mexicano.

Los roles de un mismo actor definen un tema. Los actores de un relato "se encarnan en los actantes. En la narración el actor debe desempeñar los diferentes papeles actanciales". Por otra parte dan forma a un contexto semántico. Este contenido adquiere significación a través de los diversos roles-temáticos. El Ajau desempeña el rol de Xaman. También es miembro de la tribu y encara al enemigo. Es realidad con el parentesco en el rol de cazador. Es hombre de la selva y adquiere el rol de jaguar amenazador. En el plano discursivo el rol-temático subyace a calificativos que lo evalúan: esperanza y miedo; conforme con la costumbre o adverso; peligros o donador de bienes.

También se capta como una calidad marcada: sobrio ≠ borracho; pacífico ≠ furioso; castigador ≠ salvador; que anuncia un campo de funciones delimitado por el comportamiento. Así, por ejemplo, al ser un "cartero" lo obliga a configurar ciertos comportamientos, mientras el ser "vendedor de periódicos" lo obligaría a otra serie diferente. Configura temáticamente el relato por las atribuciones, calificaciones y comportamientos.

En el Evangelio, el rol-temático de "sembrador" implica ciertas funciones mientras el rol-temático de "pastor de ovejas" desarrolla otras operaciones pertinentes. El rol-temático da origen a las "variantes" de un relato. Si en lugar de sembrador fuera pastor de ovejas, se presentaría una variante en el relato sin afectar el nivel narrativo.

El hijo pródigo, en el relato evangélico, se va configurando progresivamente a través de los comportamientos que se le atribuyen.

EL VALOR SÍGNICO DE LAS FIGURAS

Ullman saca a relucir la importancia psicológica de las imágenes. Cuando adquieren mayor consistencia, asumen el papel de figuras modelos (incluyendo similitudes y metáforas) y nos dan la medida del escritor (Stephen Ullmann, Significado y Estilo, p. 77).

1. La Naturaleza de imágenes utilizadas está condicionada por varios "factores" personales: las experiencias, las lecturas, el entorno, el círculo de amistades y de conocimientos del autor. Puede verse en los personajes creados por ciertos grandes artistas: Giotto, la Anunciación; Botticelli, la Primavera; Zurbarán, El crucificado; Velásquez, Los enanos de la Corte; Rembrandt, El Patriarca. Se trata de Figuras que se convierten en modelo por la profunda significación y sus dimensiones culturales o, bien, en figuras literarias como: Homero, Ulises, Sófocles, Edipo, Dante, Beatriz, Shakespeare, El Rey Lear.
2. Algunos críticos han interpretado las "imágenes" de ciertos autores, como síntomas de actitudes psíquicas, cuando son repetitivas y obsesivas: Simpatías-antipatías, aspiraciones-fijaciones. Serían, entonces, obsesiones y frustraciones del propio autor como persona de la vida real. Esta tendencia fue estimulada por la "moda" del psicoanálisis, pero no resiste a la crítica. Por ejemplo:
   2.1 Hay Casos (Shakespeare) en que las "dudas", "preocupaciones" del escritor, no dejarán ninguna traza en las imágenes utilizadas en su labor estética.
   2.2 Por otra parte, sería insensato "negar" la presencia de "imágenes obsesivas" arraigadas en alguna experiencia traumática de ciertos autores. En J. P. Sartre, las imágenes de "insectos" poseen calidad alucinante y surrealista (Ej. Los condenados de Altona).
3. La Imaginería puede ser estudiada sincrónicamente y diacrónicamente (p. 10) en la obra de un autor (Ej. La Imagen de Job (97) de un "extranjero-modelo").

EL PROGRAMA DESCRIPTIVO

El Componente Descriptivo se articula con un Sistema de Figuras y efectos de significación de los papeles Temáticos. Surge por las relaciones internas de las Unidades de Contenido. El sistema de tales unidades se ordena en un "conjunto Figurativo" que consiste en Figuras, imágenes, que representan "Tipos" de conducta o de seres. El Texto es un fenómeno actual, una experiencia de vida; está presente hoy. Sin embargo, como un producto de comunicación, debe concebirse como código que debe ser descifrado. Procede por tanto analizar la información siguiendo las Unidades de sentido. Se empieza por estudiar las Formas Descriptivas, generadas por el Componente

Descriptivo. El método trata de coordinar entre sí y correlacionar los rasgos esenciales de estas Figuras, para detectar del conjunto la producción de nuevos efectos de sentido. En cierta forma, el Texto se teje alrededor de las Figuras que adquieren, por sí, el papel de un centro de significación. La lectura desde el Componente Descriptivo, enfoca el mismo material que más tarde el Programa Narrativo, pero toma en cuenta los elementos que aquél deja de un lado: las ideas plasmadas en formas-Tipos.

El papel del Objeto está "figurado" precisamente en cuanto el Texto "representa" y hace actuar a las Figuras, para producir la significación que éstas han sintetizado imaginativamente. Las Figuras tienen la función de "dar cuerpo" a los papeles actanciales y descubren nuevos parámetros de comprensión, en dominios universales que modelizan los Tipos. Por su parte, las Figuras proyectan, en la acción, la significación latente que justifica su estructura típica. Se hacen, entonces, patentes los papeles Temáticos.

LOS CONJUNTOS FIGURATIVOS

La red de figuras lexemáticas nos hace ver las figuras como un sistema relacionado que produce nuevos valores de significación en el conjunto. La red, en su resultante relacional, se llamará un conjunto figurativo. En el caso del Lacandón Ajau, ya hemos destacado el Papel-figura del "hombre rezador que establece una "forma de Ser en el mundo" con un nexo de comunicación, de gesto y palabra, con el mundo sagrado, la diferencia entre vida humana y su intercambio con la vida de los dioses.

1. Un conjunto define el entorno de la Vida del Lacandón: el río, la piragua, la selva los templos, las grutas, la labor de alfarería, la caza del mico, la milpa, la bebida sagrada el fuego, el parentesco.
2. Otro conjunto se refiere a la lucha de la razón humana con la vida salvaje. Las flechas - elaboradas por la cultura - versus el árbol - vida natural. La familia, unida y pacífica - versus los extraños belicosos y hostiles, el jaguar y sus instintos salvajes - versus la conciencia y el dominio sobre sí mismo.
3. Otro conjunto: contrapone la Vida natural al "paroxismo" que identifican lo sagrado y el ba-ché: la enfermedad del niño, con la recuperación de la vida; la caza del simio en la foresta - con la milpa de Dios, la casa del hombre y la casa de Dios - el pariente joven célibe, con el Ancestro protector. Los parientes cultos-civilizados con la furia del jaguar. El uso mágico de los microincensarios, con los hombrecillos (¿fuerzas?) al servicio de los Dioses.

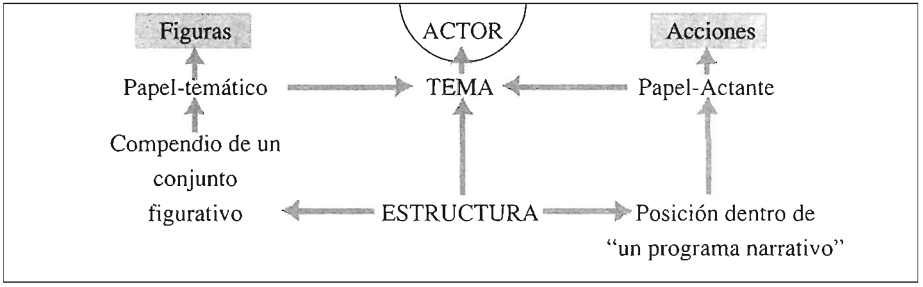
Partiendo de las relaciones entre conjunto figurativo y conjunto narrativo podemos inferir el Tema o los Temas del relato que podemos esquematizar (siguiendo a Entrevernes).

En el Popol Wuuj vemos que la PALABRA evoluciona a través de varios conjuntos figurativos: se reúne = toma consejo, piensa = planifica, decide = actos de poder; exige reconocimiento = pide al hombre que la venere.

En el mismo texto, las figuras de los dos gemelos: Hun - Ahpu y Xbalanque soportan = las persecuciones de sus hermanastros; rebozan de alegría = se divierten, juegan = se dan al arte; son activos: cultivan, cazan, organizan el bosque; tienen poder: dominan los animales; comunican con las fuerzas naturales; persiguen un destino: con el juego de pelota se relacionan con el mundo subterráneo y los Cames.

El ACTOR pasa por diferentes conjuntos figurativos según el esquema:

TABLA 54



EJEMPLOS DE DESCRIPTIVIDAD ——— INVENTARIOS FIGURATIVOS

LAS FIGURAS encarnan en un Ser (una idea que genera una conducta y establece un carácter que relaciona el individuo con la sociedad). Las figuras son personajes que realizan una "función": "FIGURAS-MODELOS". Ej. "Lengua-única", "palabra-única" = Unidad del grupo humano. (Vea el Análisis Semiótico de los textos, p. 122). Refiriéndonos a los ejemplos citados anteriormente:

1. EL MITENTE: El Personaje Celeste (poder superior-energía originaria).
2. EL "DESPLAZADO": La Princesa" - El Condenado.
3. ACTANTE-COLECTIVO: Los 400 Muchachos, los Siete Cames, las hormigas, los murciélagos, los Formadores, los 4 Tecolotes.
4. EL "INSTALADO": Vacub Caquix, los dos hermanos, los Cames.
5. EL OBJETO-MENSAJE: "La Pelota" y el "bate" "EL AUTO-SACRIFICIO": el piojo, los dientes, el Jícaro.
6. SUJETO-INTÉRPRETE: La abuela (al reconocer su nuera).
7. LOS "ORDENADORES": "Dos Hermanos su poder sobre la NATURALEZA" cosmos. Héroes.
8. EL DÉSPOTA = IRRACIONAL: Vucub Caquix.

9. "EL DILAPIDADOR": Vida disipada de los hermanos mayores. Banquetes "imprevisión". Falta de Alimento. Violencia irracional contra sus Primos-hermanos.
10. "Versus" EL PROVEEDOR: El conejo, el zorro, el maíz, la milpa, los pájaros, el agua.
11. EL PADRE CUMPLIDOR: Reúne los Cames.
12. LA JOVEN-ATREVIDA: Princesa Xquic.
13. LOS GENIOS DEL MAL: Cames: engañadores, nocturnos, astutos, ávidos de sangre.
14. LOS "HEROES-SALVADORES": Los Gemelos.
15. EL "ANIMAL-MEDIADOR": Historia del "piojo", el sapo, la serpiente, el águila.

EJEMPLO DE PROGRAMA DESCRIPTIVO. Milagro del Sordo y mudo.
Jesús de viaje al extranjero. Imágenes:

1. Jesús de Viaje a Tiro y Regresa de países "lejanos" a Israel (apartados).
2. Un "sordo y mudo". "SORDO Y MUDO"... "AISLADO". AJENO, INCOMUNICADO, apartado de la conversación.
3. Los "acompañantes" del Sordo-mudo y su petición (figura del pueblo que participa del mismo defecto).
4. Los comportamientos de Jesús que impuso las manos y pone los dedos en contacto y dice palabras (abre canales de comunicación).
5. La figura del Taumaturgo se universaliza: el gesto de Jesús como "el que sana", el que "hace ver".
6. Los pueblos, testigos espectadores, reconocen el "valor de Jesús"; "Ven el Signo"; citan el profeta Isaías, lo identifican en la tradición profética.

"El Tema" = Imágenes, más acciones, dan: el "Sujeto de que se trata:
Actantes figuras :

1. Las enseñanzas de Jesús y su dedicación a los pobres y enfermos.
2. Él da "fe" a los devotos y su oración que es escuchada = confianza en el poder vivificador de Jesús.
3. El valor simbólico de las "acciones de Jesús": son signos de "otro poder" y otra vida.
4. El "reconocimiento" del símbolo. En la cita de PROFETA. Citan a Isaías: "Jesús es el Enviado". CONCLUSIÓN == Jesús es el hombre que "vendrá" a renovar el mundo en la paz.

EJEMPLO. Buscar el Tema desde el conjunto Figurativo.

EPISODIO: Parábola de un hombre de negocios. Al final del análisis se encontrará el TEMA: "VANIDAD DE LOS BIENES MATERIALES": "El rico-necio" (Del Evangelio de San Lucas, 12, 11-13). Se empieza por el PROGRAMA DESCRIPTIVO. Imágenes de los Personajes:

Jesús = concreto (individuo) maestro, justo, orientador.

El interlocutor tipo = especie: está preocupado por sus bienes materiales.

El público abstracto-colectivo. Indiferente al caso particular.

los bienes el objeto de deseo y de acción (suposiciones). Tipos:

a. "Hombre con afán de bienes". Estructura Social posesión: vida, jueces.
b. Hombre - rico: cosas. Estado de unión: bienes, codicia, termina en "estado de Desunión: pérdida.
c. Hombre sugerido libre del afán = (SVO) = Separación, preocupado por valores trascendentes capaz de alcanzar a Dios (SŸO) unión.
   Figuras: de trabajo, de unión, de avaricia, de deseo (buena vida). Trabajo material, produce descanso material a. Figuras Lexemáticas = cosecha (unidad de contenido) almacenaré todo grano cosecha bienes acumulados para muchos años de casa.

Eje semántico:

Trabajo ———— versus————————Descanso

Tema Descriptivo = "VIDA MATERIAL" - Mundana

Dilapidación ===== Derroche. EL "SER"resultado del BIEN MATERIAL.

Se define el ACTOR (personaje). Papel Actuante secuencias, programa de acción "sobre los bienes".

Papel Temático compendio de "conjunto-figurativo" - resumen.

Se entrecruzan el plano Narrativo y el Descriptivo: el punto es el ACTOR.

Figuras: el heredero: el juez: el rico activo: el hombre-ávido de bienes; el hombre.

A.2 ANÁLISIS DE LA NARRATIVIDAD SECUENCIAS Y TEMAS

El componente narrativo

La narratividad es el fenómeno que estructura el significado y ejerce su acción en todo discurso. La narratividad a nivel de discurso produce una mayor significación debido a la relación entre proposiciones y acciones.

La narratividad corresponde a la disposición de las diferencias (entre actividades sucesivas) que producen significado. Por tanto, es la que crea la sucesión de los estados de cambio, que estructuran los sintagmas del pensamiento y de las expresiones.

La "diferencia" se pone de manifiesto en la sucesión de los estados del texto (dinámica del texto). Por ejemplo, en el Popol Wuuj se expresa (en los "orígenes") el concepto de ORDENACIÓN. Ésta se define como respuesta a una manifestación de poderes: crear, reunirse, hablar, producir objetos, razonar, hacer preguntas.

La diferencia se manifiesta en forma sintagmática cuando está organizada dinámicamente según un ritmo antagónico de crecimiento o disminución por el cambio que conduce de una fase a otra de la sucesión.

Los cambios sintagmáticos se realizan en los papeles, personajes, ambientes, tiempos. Pongamos una secuencia muy conocida. Cuando la Abuela envía un mensaje a los dos muchachos que están jugando a la pelota cerca del cenicero. El mensaje es transportado, por una serie-creciente de animales:

1. Encarga el piojo que lleve el mensaje (el más pequeño).
2. El mensaje penetra del piojo al sapo, del sapo a la serpiente, de la serpiente al gavilán. Secuencia: Mensaje = piojo-sapo-serpiente-gavilán-muchachos.

Los héroes golpean al gavilán que suelta la serpiente, que suelta al sapo y éste trata, sin lograrlo, escupir el piojo.

La serie decreciente esta vez será: gavilán-serpiente-sapo-piojo-mensaje.

LA NARRATIVIDAD COMO TRANSMISORA DE SIGNIFICADO

Por otra parte, el componente Narrativo, a través de los sucesivos movimientos del relato, es un vehículo para transmitir pensamientos y cultivar ideologías que se concentran en el TEMA, precisamente en virtud de tales movimientos. Las actividades que producen las secuencias narrativas definen a lo largo del texto la relación entre sujeto y objeto y sus variaciones.

Componente "Narrativo": = "Expresiones de "un proceso alternativo de "Unión-Disyunción. Veamos posibles secuencias:

ESTADO = CONJUNCIÓN = Unidad = Unión (estacidad) calma.

ESTADO = DISYUNCIÓN = Separados = opuestos (dinámica) agitación.

CAMBIO - a - CONJUNCIÓN (= Hacia) un estado "unitario", desde lo múltiple. Concentración.

CAMBIO a DISYUNCIÓN = Desde un Estado unitario a la pluralidad. Multiplicidad. Dispensión = "divergencia".

CLASES DE ACCIONES: REALIZACIÓN = común de 2 sujetos

REALIZACIÓN = "Hurto" = versus "don"-(de opuestos)

CALIFICACIÓN = DEL HACER

CALIFICACIÓN DE-VALORES

CALIFICACIÓN = SUCESIÓN DEL RELATO
CALIFICACIÓN = PODER-Y-"SABER-HACER"
VALORIZACIÓN = "ENUNCIADOS DE ESTADO"
VALORIZACIÓN = "SER"-VERSUS-PADECER"
VALORIZACION = "ACTIVIDAD-INTERPRETATIVA". INFLUJO.

El conjunto Narrativo se presenta como una serie de "estados" (estructura en movimiento). A los momentos estáticos les suceden momentos dinámicos o, bien: (SVO) (SV̇O) (SV̇O) (SVO).

Las diferencias producen significados, como el movimiento genera situaciones que renuevan la capacidad de significación. El análisis, desde reconocer y describir tales diferencias. En el componente narrativo, la "diferencia" se manifiesta en la "sucesión" del texto (se produce una dinámica del texto). Si se trata de Figuras, la diferencia se muestra en la sucesión de ACTOS o de Estados, del personaje.

Como en "el hombre del cerebro de oro". Supongamos el ejemplo de Dánae.

Ej. No. 5, Dánae. Siguiendo la historia de Perseo: NARRATIVIDAD.

TABLA 55

Épocas	SITUACIONES	ESTADO
niño	en la isla	inactividad
joven	frente al rey	se vuelve soñador
maduro	en la empresa	fiel a los dioses
	en la búsqueda	prudente y animoso
	en el peligro	se vuelve arrojado
	con la mujer	enamorado
	en los juegos	campeón

Si se trata de un cuento, la diferencia se hace patente en las secuencias y diversos episodios opuestos entre sí. El significado se expresa por medio de relaciones diferenciales, según afirma el estructuralismo lingüístico (Jakobson, Saussure, Benvenite). Surge un significado cuando hay diferencias de (P) a (B); de (S) a (T); de (I) a (U); de "casa" a "cosa"; de "puerta" a "puente"; etc.

EL FENÓMENO NARRATIVO

El estudio semiótico de los textos (componente narrativo) consiste en reconocer las diferencias. En la sucesión del texto, según (episodios, escenas) las diferentes acciones pueden continuar en forma de igualdades o variar contraponiéndose como alternativas u oposiciones.

EL RELATO SE COMPONE DE SECUENCIAS. Es necesario proceder a estudiar las secuencias de cada texto, mito o composición desde esta perspectiva:

1. Evolución de las escenas (como se siguen y contrastan).
2. Cambios en los personajes (evolución transformaciones).
3. Sucesión de los estados y de cambios (A Æ B) (implicaciones).

El análisis narrativo consiste en detectar estos estados y la relación del Sujeto-objeto (con acciones para efectuar los cambios).

1. El Estado inicial puede darse como Estado de Unión (SVO) afirmación-conjunto o de implicación (S Æ O) derivación de un objeto de otro. O estado de Desunión (S) = Alternativa.
2. Los cambios: (SVO) Æ (SŸO) = S. estado. Cambio = se efectuarán (SŸO) Æ (SVO) = S. agente.

Consecuentemente, hay dos clases de sujetos:

A. S - estado = define una relación de unión o desunión (La Relación de Unión es = SER).
B. S - agente = define el enunciado de acción (La relación de Cambio a = HACER).

1.2 PROGRAMA NARRATIVO (= PN): Es la relación de estados y cambios que se desencadenan a partir de una relación (SŸO) y de sus transformaciones:

TABLA 56

1. Variaciones S - O. 2. Encadenamientos S - O. 3. PN = obedece a una regulación - lógica. 4. Los cambios son articulados y "jerarquizados".
A (s): (SŸO) = (SVO): (SVO) = (SŸO) (A indica Acción)

Un enunciado del "S" atestigua un enunciado narrativo cuando se trata de adquirir un valor, frente a una situación.

ANÁLISIS DEL PROGRAMA NARRATIVO

El programa narrativo establece las reglas de sucesión de las acciones y jerarquiza los cambios alrededor de un cambio principal. Alrededor del cambio-narrativo principal. En el caso del Ajau Lacandón (adquirir la salud para el muchacho). Se puede construir un programa narrativo con base en "funciones":

1. La frustración de los ritos corrientes que implican oraciones.
2. La ida al cielo a suplicar la divinidad.
3. El intercambio de ofrenda para compensar la divinidad.

4. La desviación hacia niveles irracionales de acción (ira del jaguar).
5. La recuperación del equilibrio - renovación de los incensarios.
6. Situación final privilegiada (el Salvador de almas).

"Cuando se describe el componente narrativo del discurso, únicamente se hace referencia a las diferencias presentes en las comparaciones estáticas". Se analizan los estados sucesivos para captar el proceso de la acción, los movimientos de estructura.

Los diferentes "estados de cambio" marcan los engranajes, por lo que procede el relato tales engranajes pueden ser constituidos por:

1. "TRAMA DE RELACIONES": alrededor de "figuras" o secuencias que definen "Valores de significado" (programa descriptivo) o, bien, por:
2. Un "SISTEMA DE OPERACIONES": que organizan la transmisión de VALORES, o paso de un valor a otro. (programa narrativo).

Si observamos, nuestro héroe Lacandón =Ajau: ESTADO de tensión: niño enfermo = El problema: Desunión.

1. Primer momento (SVO) está desesperado deprimido frente a lo imposible: se desencadena la acción desde un situal estático de desunión.
   - Peligro. A éste se contrapone un momento de Apoyo:
2. Interviene el joven "sobrino célibe" = personaje mediador, para la acción (SVO) Æ (SŸO).
   - Ayudante. El Ayudante promueve una nueva acción. Acción:
3. Se desencadena la búsqueda en pos de la fuente de la vida.
   - Prosecución. Encuentro y desunión:
4. El encuentro con "Nuestro-Padre" lo regresa a la tierra con la promesa de vida (SŸO) Æ (S O).
   - SITUACIÓN. Se libera de la enfermedad. Desunión
5. El niño queda sanado, pero no logra realizar efectivamente su acción de protector de la familia (S3Ÿ O) (SsVO).
   - Degradación de su estado de mediador.
     Enemigos. Oposición de "los de dentro" y los de fuera.
   - Obstáculo. Lo sagrado revelado a extraños pierde su fuerza.
6. Queda imposibilitado de realizar en pleno su tarea de Rezador, los espíritus de los micro-incensarios se desorientan.
   - Crisis. Una reacción irracional hacia lo extraño.
   - Depravación: fracasa en su intento de convertir los microincensarios en hombrecillos de los dioses. Su piel se vuelve piel de jaguar.
     Lucha. Transformación en contra de la familia. Peligro para los familiares.

7. Se transforma en ser irracional (el jaguar-fuerza destructora (SŸO) Æ (SVO).
   - Catarsis: castigo y recuperación. Lo golpean hasta destruir la piel-jaguar.
     Horizonte comunitario la persecución de los suyos impide las violencias.
8. Lo dominan los parientes (acción de la sociedad.)
   (SŸO) Æ (SVO). (SVO) Æ (SŸO).
   4 5 4 4 4 5 3
   - Recuperación Social. Estado de unión.
9. Realiza el ofrecimiento de los microincensarios restituido a su calidad de hombre - con poderes sobre la vida.
   - Exito cosmológico.
     Transforma su capacidad de recuperar vidas.
10. Es liberador de los muertos.

SIGNIFICADO DEL CÓDIGO NARRATIVO

El significado del relato nace de las diferencias entre estos estados sucesivos en la sucesión de los cambios. Regresemos al Ajau-Lacandón.

Nótese las diferencias entre estados y cambio .

a. Hombre separado del poder de la Vida (SVO) no domina la Vida.
b. Hombre unido al poder de la vida-celeste (SŸO) Æ (SŸO).
c. Hombre separado del poder cumplir su tarea (S3VO3) Æ (SVO).
d. Hombre atraído por fuerzas negativas (S4ŸO4) Æ (SVO3).
e. Hombre castigado en contra de las fuerzas del mal (SŸO5).
f. Se reconstruye la fuerza del bien y el orden (SŸO3) divino del mundo.

Todos los textos pueden ser analizados desde la narratividad, siguiendo las oposiciones entre las secuencias. En el caso de los mitos y otros relatos o leyendas, se trata siempre de textos en los cuales los estados de cambio son centrados en algunos personajes. En cada texto debe examinarse el doble nivel: manifestación y construcción.

a. Los conectivos que relacionan los estados entre sí y con los individuos son estructuras (nivel construido).
b. Mientras las expresiones, oraciones, formas verbales, pertenecen al nivel de "manifestación" (nivel manifestado).

Las secuencias pueden ser consideradas únicamente desde el punto de vista de actantes, pero existe generalmente otro punto de vista que es el desarrollo ideológico del texto.

1. INFLUJO "Hacer-Hacer. Establece la Relación Sujeto-Agente (Mitente).
2. CAPACIDAD "Calidad"del hacer que relación Sujeto y Agente (Acción).
3. REALIZACIÓN "Hacer-Ser" marca la relación entre Sujeto y Agente-Estado.
4. VALORACIÓN "Calidad del Ser" Relación Sujeto Mitente Agente Mitente Sujeto de estado. La idea de "capacidad" resume los cuatro momentos (en el Sujeto-Agente: que determinan las modalidades del hacer):
   1. Deber-hacer 2. Querer-hacer 3. Poder-hacer 4. Saber hacer

Siguiendo el orden cronológico, primero viene la causa.

1. A partir del núcleo principal que se realiza, cabe preguntar ¿qué es lo que mueve la acción? El Mitente (hacer-hacer): desencadena la secuencia de acciones.
2. El "sujeto" deberá estar en posesión de elementos que lo "capacite". La capacidad es objeto del relato que puede estar en unión o desunión con el sujeto.
3. Acciones de:
   Persuasión - Nuestro Padre convence al Ajau
   Mando = imperio, Necesidad-Social = debe ofrecer incienso
   Intercambio = lleva copal - recibe un beneficio
   Agresión = el falso jaguar sentirá contra del enemigo
   Castigo - purificación = lo golpean hasta hacerle pedazos
   Pacificación: vuelve a renovar incensario
   Glorificación: tiene poder sobre la vida.

1. El influjo incluye varios fenómenos narrativos. Como:
   a. dejar un mandado - que se hagan un sombrero
   b. establecer comunicación entre objeto y sujeto agente
   c. Acción persuasiva (hacer-haber hacer-pensar) destinatario
   d. Lo puesto en marcha de un programa narrativo establece lo que se debe.

Todas las figuras del INFLUJO se reducen a HACER-HACER. En esta actuación el Hacer-de uno, cambia la actuación del hacer-del otro. En esta construcción se abren múltiples modalidades del hacer-hacer: las cuatro modalidades básicas son impulso = hacer-hacer; impedimento = hacer no hacer; no impulso = no hacer-hacer; no impedimento = no hacer no hacer.

De allí derivan todas las posibles configuraciones del influjo.

2. El influjo es una relación entre dos sujetos. Es un "hacer" que el otro sujeto "haga". La relación del primer sujeto al segundo, al efecto, es unidireccional jerarquizada. La actividad 1 se ejerce sobre 2 y ésta sobre el Objeto.

El Ajau trae a Nuestro Padre y Nuestro Padre concede la vida al mismo.

El Ajau coloca los microincensarios en la cueva, éstos se cambian en personas - que sirven al Dios Nuestro Padre. Son dos sujetos de acción puestos en relación.

3. El "influjo" ejerce una acción persuasiva sobre el destinatario y, en cuanto tal, pertenece a la dimensión cognitiva. El influjo toma la forma de un juicio (positivo o negativo) sobre la capacidad del otro sujeto; puede tomar matices de desafío; se niega la competencia, seducción; se afirma la competencia (eres capaz de...).

4. Una vez que los "estados" han sido cambiados por la actuación, queda por evaluar el estado final consiguiente: = calidad del Ser.

RESUMEN DEL "COMPONENTE NARRATIVO"

A cada tipo de enunciado corresponden diferentes clases de "Papeles" asumidos por los personajes:

a. Sujeto de estado = objeto (enunciados de Estado)
b. Sujeto-agente (enunciado de acción).

El componente narrativo se efectúa, de hecho, siguiendo un plan que dispone las acciones en un orden para alcanzar cierto objetivo, obteniendo así una "unidad narrativa" establecida en el PROGRAMA. La unidad pertinente será, pues, el Programa-Narrativo.

Ejemplos:

CONJUNTO-NARRATIVO: del *Popol Wuuj* (Episodio de la creación).

El Texto analizado en sus componentes Narrativos:

Se presenta como una "SERIE DE ESTADOS" (Estructura de Movimientos) Momentos estáticos-momentos dinámicos.

(S O)——(SVO) (SVO)——(S O)

Componente Narrativo del Popol Wuuj en la creación del mundo

Tema-Transcurre-se inicia Estructura del cambio

1. Aparecen los Tres principios (S O) = situación de Unión (Causa) = SER.
2. Aparecen el Sol y la Luna (intermediarios). cambio Objeto = HACER.
3. Aparecen los Seres (intermediarios) Héroes, modelos-Personaje Asamblea.
4. Entran en "la consulta" (SVO).

Proceso de Análisis

1. El programa narrativo + Descriptivo - define los contenidos: Temas.
2. El programa Descriptivo - se concentra en los personajes: Figuras-Imágenes son estadios previos. Para definir el "ACTOR".

ESTRUCTURAS A NIVEL DE MACROUNIDADES

A pesar de haber examinado las estructuras del texto a nivel de superficie, hasta ahora nos hemos fijado especialmente en unidades simples, como las funciones, secuencias y relaciones que intercorren entre personajes y en las secuencias de las acciones del relato. Lo anterior supone que analicemos solamente un episodio del texto que forme unidad. Cuando se trate de un relato no divisible en episodios, como una novela o un cuento largo, evidentemente no podrá ser separado por unidades inferiores, sino como momentos de un único proceso; para no destruir la unidad de la obra.

Sin embargo, cuando se trate de relatos largos como una novela, cualquier relato de ficción o aún relatos históricos, no se rompe la unidad del texto analizando escenas breves como subepisodios que luego se vuelven a enlazar en la totalidad de la obra. En esta actividad, como cuando se trate de relatos cortos separados entre sí, pero que posean una unidad ideal, pueden considerarse estos relatos cortos, como subepisodios de un "superepisodio" que abarca toda la serie.

A este nivel de comparación totalizadora entre diferentes subepisodios, podemos volver a considerar la estructura en sentido MACRO. Se hablará, entonces, de macrounidades estructurales. Algirdas Julien Greimas, en un estudio publicado como apéndice al libro: Signos y Parábolas (Grupo de Entrevernes), subraya la importancia de este nuevo enfoque semiótico a nivel de macroestructuras, utilizado por los autores en algunos análisis del libro citado.

Lo que se observa, no son ya las secuencias de un programa narrativo, único y coherente, sino las relaciones entre varios y diferentes programas narrativos que, en cierto modo, se cruzan o se traslapan como isotopías.

Recordemos que "isotopía" es palabra derivada de la física y significa cuerpos esencialmente iguales pero con diferentes valencias. Por tanto, una isotopía es un núcleo de significación que se destaca en un programa narrativo dado y encuentra otro núcleo análogo en otro programa narrativo.

Veamos un caso en el Pop Wuuj en el Ej. No 1, Princesa Xquic. En este amplio relato podemos distinguir tres programas narrativos.

Primero. Los dioses de la muerte, Cames, se reúnen alrededor del Padre de la Princesa, pidiendo que sea sacrificada, gozándose de su premio, el perfume del corazón sacrificado o perfume de la muerte. El programa sigue con el desafío a los dos héroes y las pruebas en el mundo inferior.

Segundo. El programa de los padres derrotados, Hun Hunajpu cuya calavera está entre los frutos de un jícaro. El padre engendra los dos héroes, la joven esposa se traslada a la casa de la abuela, los niños juntamente con los dos hermanastros mayores están supuestamente destinados a cultivar el campo y las artes, como modelos de cultura.

Tercero. Los dos gemelos trazan su propio programa narrativo. Asientan una conducta de superioridad frente a los hermanastros injustos y haraganes. Se revelan grandes artistas, dueños de los animales, cultivadores y cazadores. Sobre todo, pretenden recuperar la cultura de los padres, el juego de pelota como desafío de la vida a la muerte. Viene, en seguida, la reacción de los poderes infernales y ellos aceptan el desafío que les ofrece la oportunidad de manifestar su superioridad intelectual y sus poderes sobre la naturaleza.

En la analogía-interferencia de los tres programas narrativos se produce un significado nuevo que no puede ser más que un significado antropológico y cosmológico: mundo infernal rebajado, mundo humano liberado. mundo celeste recuperado. El cruce de los itinerarios puede encontrarse en las metonimias del espacio: espacio inferior, subterráneo (cerrado); espacio intermedio, terrestre, (en conflicto); espacio celeste, (reivindicado). Las isotopías de: perderse en la oscuridad (subterránea), perderse en el fuego (destrucción) perderse en el agua del río (cenizas) están superadas por el espacio común de la mente que triunfa con su poder.

El libro trata de relatos evangélicos, como el hombre asaltado y herido por ladrones, la multiplicación de los panes, el hijo pródigo, etc..., y trata de superar la distancia entre macroestructuras y microestructuras, siguiendo las estrategias de la narratividad. Dice Greimas: "esos mecanismos discursivos de superficie deben ser desmontados para dejar aparecer las relaciones estructurales más profundas que garantizan la permanencia del texto." Esto sucede cuando la unidad discursiva que se ha estudiado separadamente no está claramente delimitada, como cuando "un diálogo se prolonga en un relato que, a su vez, se desarrolla en diálogo" (p. 238 lc.).

De este modo, se encuentran isotopías entre episodios diversos: como la isotopía figurativa (Jesús en diálogo con los fariseos) constituiría una relación estructural con la isotopía pastoral (la oveja perdida) o la isotopía familiar (el hijo pródigo). Igualmente se encuentran isotopías en programas narrativos como la muchedumbre camina a pie bordeando el lago en búsqueda de Jesús quien, con sus discípulos, desarrolla otro programa narrativo, trasladándose en barca a la otra orilla y, por la noche, Jesús camina sobre las aguas. Los tres programas considerados como isotopías revelan ser unidades textuales significantes: "caminar a pie", "andar en barca", "andar sobre las aguas". Nos recuerdan como Jesús siente compasión, les da de comer, se retira a orar; significaciones que derivan de la interferencia de varios programas narrativos.

En sentido análogo, se pueden comparar situaciones actanciales como pesca milagrosa (capturar peces); multiplicación de los panes (entrega de alimento); predicación, (alimento espiritual).

Las isotopías no siempre se presentan al mismo nivel y pueden constituir un árbol, o un conjunto jerarquizado: isotopías múltiples. O bien, tienden a superponerse parcialmente y la relación jerárquica no es evidente (Ic. p. 240) aunque, al parecer, siempre hay una considerada fundamental. Greimas cita cinco isotopías que forman un conjunto: socioreligiosa (los publicanos y los pecadores), pastoral (la oveja), pecuniaria (la dracma perdida), familiar (el hijo pródigo) y celeste (los pecadores y los ángeles) (p. 240) que pueden prestarse a una lectura única.

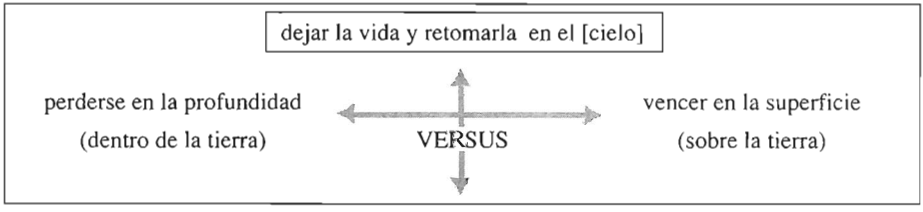
Regresando a la Princesa Xquic, podemos observar a nivel de macroestructuras, que pueden considerarse isotópicas las escenas: ética (el padre de la princesa reunido con los Cames para condenarla), vital (el juego de pelota de los dos héroes, que provoca la ira de los del infierno), etiológica (la condena de los hermanos inconscientes a quedarse sobre el árbol en forma de monos), antropológica (la victoria sobre los engaños de los dioses de la muerte), cosmológica (el establecimiento de los héroes en el cielo). A nuestro juicio, en este texto, la isotopía antropológica es la fundamental, pero no es fácil establecerla con precisión.

Todo ocurre, concluye Greimas, "como si para dar cuenta del conjunto de las configuraciones discursivas, debiera construirse una nueva isotopía, abstracta, que sin dejar de descansar sobre una estructura actancial subyacente, permitiría instalar el conjunto de las configuraciones discursivas" (p. 241).

El papel de los dos héroes (capaces de resucitar) traza un itinerario narrativo que niega la oposición de los tres mundos, subterráneo, terrestre y celeste; afirma la afinidad y continuidad de los elementos naturales y cósmicos.

De este modo, "vencer el engaño" (en las pruebas, la vida y la inteligencia) deja de ser una demostración aislada y contingente de "poder-hacer" o "saber-hacer" para inscribirse en la lógica del discurso y establecer una verdad esencial para el hombre:

TABLA 57



La consideración de las macrounidades de significación viene a completar el análisis de las estructuras y a ampliar el alcance de los temas desarrollados en el texto.

CONJUNTO NARRATIVO	INVENTARIO

Episodio de los Orígenes. SECUENCIAS

1. TRANSFORMACIONES. "Nahualismo" (entre humano, animal y divino hay continuidad).
2. SOBERBIA.
3. SITUACIÓN-HUMANA ("ANIMISMO") Relación del hombre con el mundo. El hombre es parte del mundo.
4. VIOLACIÓN de leyes naturales y su castigo.
5. ENSUEÑOS: aspiraciones y dimensión psicológica.
6. PRESENCIA DIVINA: en el Mundo y sus caracteres.
7. SALVACIÓN. Peligro de destrucción y moral, idea de salvación.
8. TIERRA y su COMPOSICIÓN. Origen y estructura del Mundo Físico.
9. Presencia de la mente humana.
10. "JUSTICIA Y VIDA". Ética y conducta moral triunfo del Bien. Adoración.
11. CULTO. RITO. Desarrollo del ritual hacia los muertos.
12. ARTESANÍA: Origen y perfeccionamiento.
13. VIDA RELIGIOSA. (Pensamiento) Principios religiosos de la comunidad.
14. SABIDURÍA. (conocimiento del Ser) Verdad y Engaño sonido de la mente.
15. VERBO. (infinito) - Palabra-Virtud de la palabra forma verdad de la inteligencia.
16. VALOR (poder, tener,) bien y mal, digno-indigno valores éticos.
17. LABILIDAD (limitación-culpa), TRANSITORIEDAD. Situación y límite del Ser mundano.
18. Especulación (mito símbolo) - Representaciones.
19. IMPUREZA (mancha, miedo). DESORDEN.
20. CATEGORIA: "ANTE-DIOS". (cólera de Dios, mandamiento-Exigencia).
21. Vida Mundana y Vida Celeste - Relación, interferencias que indican una Temática.

Ejemplo: Evangelio de S. Lucas(10, 38-42) MARTA-Y-MARÍA
Actantes: "Secuencias" de acciones:
Descripción:
Jesús entró en una Casa - de aldea.
Marta - dueña de la casa - recibe a Jesús.
María - escuchaba a Jesús sentada a sus pies.
Jesús - se sentó y conversaba con algún discípulo y María.

Marta - hacía varias cosas - para dar abasto... al servicio.
Marta se queja... con Jesús y le pide que mande a María a ayudarle.
Jesús le contestó... que ha escogido la mejor parte.
María esta en posesión de su bien - que no se le quita.
Lo único necesario es....

Papel-Temático: Marta invita a Jesús a su casa. El programa descriptivo le hace los honores, le prepara las cosas de servicio "Figura de mujer".

Figura: mujer fuerte y sabia. No atiende a sus palabras, superior considera el valor social, organizada, humano recibe invitación relación continúa en privado, su misión pero su esfuerzo se entrega a María para iluminarla, no es necesario considerar el valor personal.

María... 1. ... no habla
2. ... escucha Jesús
3. ... descuida lo material.
4. ... escoge lo correcto = lo único necesario.

Figura: mujer espiritual amante

Tema: Lo único, lo más alto y valioso "Amar a Dios" = como ideal de VIDA. Lo necesario.

Papel Actante: "el mensaje de Jesús"

LOS TEMAS

INTERSECCIÓN DE LA DESCRIPTIVIDAD Y NARRATIVIDAD

PAPEL ACTANTE Y PAPEL TEMÁTICO: entre la descriptividad y la narratividad.

La búsqueda del "Tema" o de los Temas.

LOS PAPELES TEMÁTICOS

Los conjuntos figurativos van dibujando desde diversas perspectivas la estructura esencial del relato construyendo en un entorno disperso las unidades de significación que representamos como Tipos o Personajes. Los temas descriptivos se van realizando sucesivamente a través de los personajes.

Las figuras son las que más directamente contribuyen a dar vida y contenido a los personajes. un personaje resultará de una serie de figuras que sean elaboradas por el Texto.

Las figuras en sus relaciones de conjunto van desempeñando papeles descriptivos que, en último análisis, dan consistencia a los temas: son papeles Temáticos.

El papel temático va desenvolviendo los conceptos que integran el tema. Un papel temático es una especie de compendio de toda la acción. Regresemos al Ajau:

Reza por su hijo enfermo a los Dioses. Ofrece el incienso, el ba-ché. Bebe por largos días sólo ba-ché. Pasa las hojas de Xate entre el humo sobre el hijo. Comenta desesperado con su esposa. ¿Cuántos hijos han nacido y han muerto?

Con las figuras se va delineando el carácter del personaje. Las figuras del conjunto delinean el papel temático del "hombre rezador frente a la muerte".

El Ajau aparece sucesivamente como portador de diferentes papeles temáticos: el que ve los dioses, el rezador, el que visita la casa de los dioses, el que maneja lo sagrado, el que se vuelve jaguar y se identifica con fuerzas enemigas.

El Ajau desempeña un papel de ACTOR.

Podemos intentar una representación del Ajau Lacandón como personaje.

Papel temático: devoción a los dioses, aspecto virtual. Temas descriptivos.

Definidos como: relación con la divinidad por medio de circunstancias diversas.

Conjunto figurativo: rezador frustrado, naturaleza de pariente, aspecto realizado.

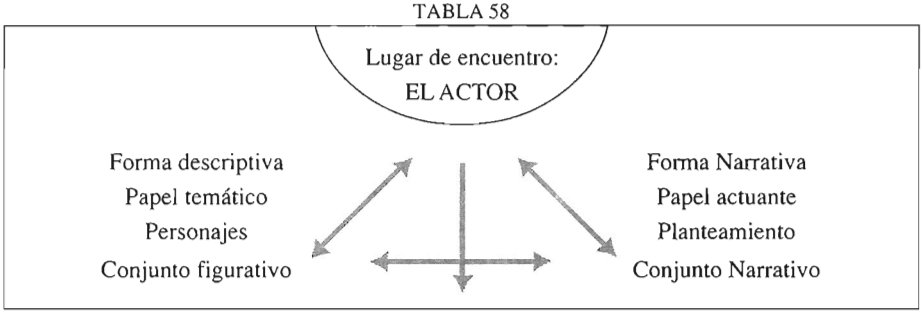
Conjunto narrativo: interacción con los Dioses reconoce la autoridad regresa al mundo natural reacción de la sociedad el que libera las almas.

El papel temático (de la descriptividad) se entrelaza con el Papel-actante de la narratividad.

Al concepto de papel-temático se une el de "papel-actante" que pertenece al "programa narrativo", como una Forma-Narrativa.

El Actor sería, más que el "personaje" el punto de encuentro, el crucero de las líneas de discurso - la línea figurativa con el papel temático y la línea narrativa con el papel-actante.

TABLA 58



En las formas descriptivas vienen a interferir ciertos conjuntos figurativos que especifican los papeles temáticos.

Por otra parte, ciertas estructuras narrativas relacionan diferentes papeles de actuación de las "figuras", creadas por el texto.

Como se puede ver claramente en el modelo que siguen los programas descriptivo y narrativo, crecen paralelamente pero no se separan sino constituyen una unidad cuya razón interior cohesionadora es el tema. El tema evidentemente es la razón primera en la mente y en el interés del autor, las estructuras y las manifestaciones sólo juegan un rol instrumental para que el Tema sea conocido y transmitido.

Existe una relación íntima entre el plano narrativo y descriptivo. El significado se origina en la intersección de estos dos planos. Para que se haga efectiva la significación es necesario relacionar constantemente las dos dimensiones del desarrollo del relato: las figuras y los papeles actanciales.

Ej. No. 1: *POPOL WUUJ* ESTRUCTURAS:

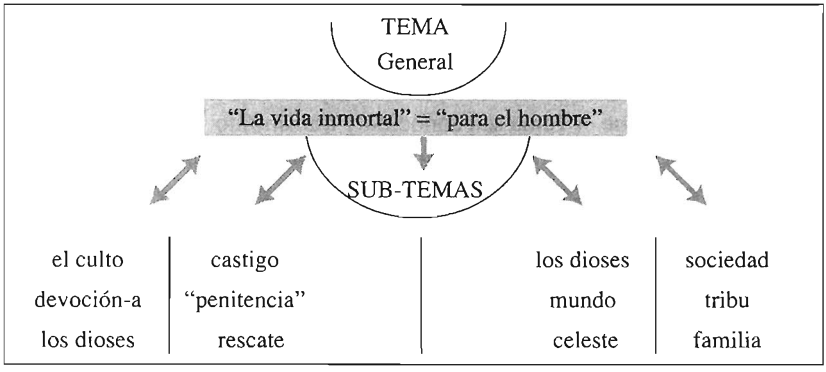
Historicidad-mundanidad "posición dentro de un programa narrativo".
Relación de los hombres con la divinidad.
Papel-Actante. ACCIONES. Lo que hizo el pueblo desde un principio.
"Secuencias". Proceso de la creación.
ANTEPASADOS. Contexto Cósmico.
Alternativas. FORMACIÓN.
"Situación Particular". "Programa narrativo"

¿Cómo se define? Primero, con una serie de actos figurativos: FIGURAS.
1a. Parte.
Creador = "Autor del ser cósmico";
el hombre = "Criatura dependiente - consciente". Fruto de un proceso;
las normas = "bien-versus-mal" (en modelos): modelos;
los antepasados = "relación hombre mundo". Definición del carácter de un pueblo.
las aventuras = relaciones cosmológicas del Ser humano y su destino... Tojil y los K'iche'.

Ej. No 2: EL AJAU LACANDÓN

FIGURAS vida mística religiosa, contacto con los dioses, relaciones de dependencia, protector.
Conjunto Narrativo: SECUENCIAS.
La lucha contra lo salvaje del bosque, de los animales, de los hombres.
La tierra del Lacandón: situación precaria ante la enfermedad.

TABLA 59



2. El conjunto estructurado de frases es portador de un conjunto estructurado de SIGNIFICADOS.

   Ej. "En una tarde serena".

   1. Es una frase que puede ser parte de una conversación de dos personas que hablan del tiempo-y de lo que van a hacer.
   2. El velo del templo se rasgó de arriba-abajo.
   3. La tomó de la mano y le dijo.

En el primer caso, los significados se refieren a realidades que existen independientes del que habla.

Pero si consideramos la frase, en la Escritura, en el punto preciso (colocación) del discurso (... ...) debemos interpretarlos diversamente, so pena de no encontrarle sentido (o falsearlo).

Los hechos adquieren con ello un no sé qué de "extrañamente IRREAL".

Existen como realidad evocada por la estructura del texto (p. 17).

Las frases estructuradas tienen "capacidad de provocar" su propia objetividad. Producen: ritmo, sonido, la medida de un verso.

El Lenguaje - Literario provoca una "objetividad".

El carácter "estructurado" del conjunto-causa que lo provocado constituya una UNIDAD (p. 17).

Cierto tipo de Estructura es propio de las Bellas-Letras. Otro tipo de Estructura corresponde al lenguaje científico o no literario.

Inclusión. En un tipo de obra, inclusión de objetos. Ej.:

1. En este caso, el verso primero de Zorrilla crea un horizonte delimitado por dentro de este círculo -se desarrollan energías particulares literarias- poéticas: caracterizan un mundo poético.

2. En este ejemplo, la estructura produce una realidad de objeto metafísico: La historia humana (Jesús) se proyecta en la historia -misterio del relato de Dios.
   Crucifijo - Dios hombre
3. En este ejemplo se revela -lo humano- continuación de lo DIVINO Jesús humano-tiene poderes... (p. 20). "Además de los objetos propiamente dichos, de la ciencia, de la literatura, como bellas letras, existen ciertos problemas histórico-literarios que llevan necesariamente la inclusión de otros objetos."

Esto significa que un TEXTO puede pertenecer a una obra Literaria, o de otras clases, dependiendo del "Tipo de objetos-que crea por la organización de su Estructura".

24. ESTRUCTURA — 24.2 INVENTARIO

El inventario de los "temas" es el coronamiento de todo el proceso del análisis estructural del artículo 24. De acuerdo con la explicación teórica y los ejemplos propuestos, es necesario definir los temas, como corolarios de la "vida-actorial" y como síntesis de las figuras y de las secuencias narrativas. Como se explicó en las "nociones", el conjunto descriptivo sigue la trayectoria de la serie de figuras y se corona con el "papel-temático" expresado por las variaciones de contenido de estas unidades significativas. Por otra parte, el conjunto narrativo es programado en la serie de acciones y de relaciones que diseñan el "papel-actante".

La cumbre que se alcanza desde los dos procesos se sintetiza en el "actor-actante", que debe poner a la vista el verdadero tema principal del relato. Alrededor del tema principal florecen generalmente otros temas secundarios como complementos del principal. El inventario deberá señalar y formular brevemente los temas, a partir de las dos series de conjuntos. Consecuentemente, el inventario del artículo 24 implica una organización en tres secciones. La primera indica las figuras y deberá señalar: los personajes, los papeles, los objetos, las actividades (Núcleo: figuras). La segunda recoge las secuencias (funciones y relaciones), especificando el influjo (hacer-hacer), la capacidad (calidad del hacer), la realización (hacer-ser) y la calidad (del ser) con particular atención a los Estados-de-estado y a los estados-de-cambio (Núcleo: acción). La tercera sección será la de los temas y de los subtemas, con referencia a los papeles-temáticos y papeles-actantes (Núcleo: temas).

Además de los ejemplos que se han aducido en la explicación, podemos desarrollar aquí el Ej. No. 3, El Ajau Lacandón. El núcleo "figuras", puede empezar con los personajes:

padre, niño-enfermo, esposa, cuñado, sobrino-joven, ancestro-protector, divinidad. Papeles: rezador, zahorí, dios-protector, enemigo-jaguar, cazadores, familiares aliados. Objetos: el ba-ché, micro-incensarios, templo, cueva. Las actividades: culto, visita a los dioses, caza, vida en la selva, lucha por la vida. Conjunto de figuras: la tierra del lacandón: selva, río, maíz, micos, jaguar, alfarería. Presencia del espíritu: religiosidad, ebriedad, razonamientos, orden cósmico, ayuda a las almas. El dominio sobre "lo salvaje": para sobrevivir, para civilizarlo, para divinizarlo.

El núcleo Acciones, puede desarrollarse según las secuencias. Influjos: enfermedad, oración-borrachera, viaje al templo, viaje al cielo, regreso a la tierra, acción de los micro-incensarios, agresión al enemigo, cambio a jaguar, persecución de los parientes, castigo, superación de las pruebas, restauración del orden, actividad protectora hacia la tribu.

Los estados y los cambios pueden indicarse como sigue:

Fiebre = separación de la vida. Oración = unión con la vida cósmica. Fracaso con los incensarios = separación del poder. Visita a la divinidad = unión con poderes superiores. Conversión de la piel en jaguar = separación de lo humano. Hombre castigado = recupera la dignidad humana. Éxito con los incensarios = recuperación del orden celeste. Protector de la vida = unidad con el poder celeste.

TEMA. De las series anteriores se puede deducir que el verdadero actor del relato es la vida. Vida en la selva con grandes peligros, deseo de una vida plena y propuesta de una vida inmortal.

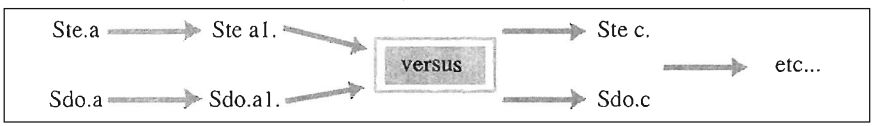
25. EXPRESIÓN

25.1 NOCIÓN

Todo lenguaje se expresa, más que con enunciados aislados, con el discurso. Por ello será conveniente analizar globalmente un texto desde la perspectiva de la expresión. La expresión se manifiesta en las formas del discurso que tienen el poder de producir, en el lector, interés, sentimientos, emociones, evocaciones, fantasías y conocimientos particularmente dotados de vigor y de relieve y capaces de generar conmoción y movimiento.

La expresión toma relieve desde el "significante" y se concretiza en el aspecto sensible del signo (Desiderio Blanco p. 139) no sólo a nivel micro, sino más bien macro, o sea del discurso. Pero la "expresión" rebasa el significante cuando se vuelve "expresividad". La expresividad acentúa tanto el significante, el espacio material de la expresión, cuanto el contenido en la función de signo. La fórmula a considerar no será la de (Ste. A——Sdo. A1.) sino más bien:

TABLA 60



Lo cual introduce un contraste, no entre "Ste. y Sdo." sino entre una posible secuencia de Signos en la cual los diferentes valores sígnicos se toman en su aspecto de "poder-efectivo". No es que crezca la significación, sino que escoge otro "signo" por su potencialidad semántica y emocional.

Ej. le dio un golpe = emoción cero (genérico).
le dio una patada = emoción cincuenta (específico).
le dio un mazazo mortal = emoción cien (metafórico).

La expresividad puede ser variable, dado el contexto o el sistema de progresiones crecientes o decrecientes del discurso. Entonces, habrá que estudiar la cadena de relaciones para medir el grado de expresividad del relato. El estrado de contenido más próximo al plano de la expresión es el de las configuraciones-sémicas de los personajes. Un personaje vinculado con la palabra "montaña" (como el de la abuela del temascal) obligará al empleo de lexemas pertinentes y de un código geográfico-agrario como: bosques, hierbas, pájaros, venados, culebras; o de un código paralelo metafórico: elevación, libertad, poder, dominación, respeto, a nivel lingüístico. A nivel de discurso, las secuencias "pertinentes" serán las que signifiquen conquista, superación, organización, claridad de visión, crecimiento de la vida, resistencia al tiempo o, bien, las que guíen al encuentro con personajes que surgen del contexto de la montaña: cazadores, protectores, mediadores, viajeros... que determinan la capacidad expresiva del campo semántico.

El análisis de la expresión no busca catalogar las formas como expresión literaria o características psicológicas del autor o de la obra. El objetivo es descubrir el valor de significación a través de las formas expresivas. Por supuesto, los instrumentos y las estrategias del texto son literarias y consistirán en nexos que ligan y subordinan los elementos del discurso, o en los caracteres semiológicos de los conjuntos lingüísticos como la musicalidad, el color, la fluidez, el contraste, la dramaticidad, o el sentido del humor. El arte de generar, cuando se escribe, o de estudiar cuando se analizan estos medios expresivos, pertenece a la "retórica". La expresión, como calidad retórica del texto, aporta cierta frecuencia de rasgos no usuales: sonidos, sílabas, vocalización.

La expresión es el "efecto de las formas lingüísticas" que el autor ha seleccionado. Está del lado del significante como elemento formal del signo y sus formas típicas se llaman "rasgos expresivos". Entre los rasgos expresivos se incluyen los siguientes rasgos funcionales: la sonoridad y los estrados de palabras propios de un contexto lingüístico de cierta época; las figuras retóricas; las formas superiores de las frases; modos y formas del discurso.

El estudio de las formas prepara la comprensión del significado, las formas típicas de un autor, las que continúan a lo largo de toda la obra son las que acentúan el valor estilístico característico y la capacidad expresiva. Es útil también seleccionar las

formas únicas que pueden ser efecto de una particular necesidad de expresión o de un estado de ánimo. Los rasgos estilísticos más alejados del lenguaje corriente son los que pueden aportar una mayor carga de expresividad, emotiva o conceptual.

Los estrados de palabras pertenecen a las formas gramaticales de la lengua y reflejan los significados que han cristalizado en ellas por el uso de un determinado tiempo o época cultural. Las figuras retóricas, por sí, se orientan a la expresividad del discurso: presencia o ausencia notable de adjetivos, interrogantes, imágenes retóricas, la participación del autor en primera persona, introducción de objetos o de escenas en sí mismas dramáticas u obsesivas, el uso personal de adverbios y, sobre todo, del verbo que es quizás el rasgo más efectivo de expresividad, por su valor dinámico y su fuerza representativa. Lo que se busca es abrir el abanico de caminos construidos por las formas significativas. No es la expresividad, por sí misma, como aspecto estético o literario, la que interesa al analista, sino el significado que se descubre a través de la expresividad.

Señalamos algunos parámetros que nos pueden ayudar a recoger las formas expresivas con la mejor objetividad: la frecuencia de rasgos

A. FRECUENCIA DE RASGOS

La expresión resulta de la frecuencia con que aparecen ciertos fenómenos. La frecuencia denota un uso que se aparta de lo corriente. Esta frecuencia (cuantitativa) toma el carácter de "rasgos-estilísticos". Este apartarse de lo USUAL crea efectos especiales de significación y descubre alguna intención significativa. La frecuencia "extraordinaria" impresiona; el lector atento repite la palabra verde, para expresar el color y la intensidad de la selva.

Sólo quien conozca bien lo USUAL puede reconocer las diferencias. (Kayser, p. 134)

Lo USUAL SE REFIERE TANTO A LO DE AHORA, a nuestro tiempo, como a lo CONTEMPORÁNEO DEL TEXTO. Sometiendo al análisis los rasgos expresivos que realmente llaman la atención, se crean los tipos o categorías expresivas del texto, empezando por los más destacados. De este modo se determina cuáles son las fuerzas que buscan expresión y el modo con que lo efectúan.

La investigación de los rasgos expresivos es inicialmente intuitiva y exige capacidad de captación y sensibilidad; pero posee un componente objetivo en las formas lingüísticas que expresan lo más íntimo. Siguiendo las formas y catalogándolas, se persigue el significado del medio expresivo. La expresión de "algo" lleva consigo una determinación espiritual, una marca personal que el autor pone en la obra. En todo caso, siempre hay un dato objetivo de naturaleza formal. A

través de estos indicios puede determinarse el valor expresivo y su significado en la unidad de la obra.

El análisis de la expresión generalmente prescinde de los fenómenos externos al texto y contempla la Obra como una manifestación lingüística autónoma, comparando entre sí los diversos rasgos. Se establece una relación entre los campos de sonoridad, figuras, sintaxis y demás elementos y formas literarias colaterales que hacen crecer la significación.

Recordemos que el plano de la expresión recibe fuerzas tanto en superficie (macrounidades, oraciones y discurso) como en profundidad (nivel de semas, unidades micro-semánticas). Desde un nivel superficial se pretende alcanzar el nivel de semas, sobre la base de isotopías entre la cadena sonora (femas) y el paradigma semémico (semas). Sin embargo, las estrategias de análisis que caracterizan nuestro segundo nivel, se aplican a nivel macro.

B. FORMAS SONORAS Y FORMAS GRAMATICALES

Una de las formas expresivas más notoria del texto es su sonoridad. La sonoridad puede ser calculada por:

1. Frecuencia de sonidos.
2. Repeticiones de ciertas sílabas.
3. Acumulación de vocales.
4. A veces el sonido no reproduce un movimiento-externo de ruido, sino una sensación interior; "simboliza" un movimiento, una impresión. Se le aplica, entonces, el método fenomenológico.

La sonoridad está compenetrada con el carácter de la lengua y nos impresiona de manera especial cuando utiliza la onomatopeya (cuando la forma lingüística imita un determinado sonido de la naturaleza).

Algunas lenguas son más ricas que otras en onomatopeyas, que no sólo se consiguen con la imitación de la naturaleza sino, a veces y más eficazmente, dando algunas indicaciones que la evocan sensiblemente.

También la repetición de determinados sonidos produce efectos onomatopéyicos. De ese modo se consiguen efectos semejantes al murmullo de un río o de las hojas de los árboles movidas por el viento, o del roce de una mano sobre la piel; el paso de un avión, el ruido de ciertos instrumentos, o el bullicio de la ciudad, el llanto de una mujer, la risa de un niño, efectos de arrogancia, de sumisión, etc...

Cuando la sonoridad no pretende referirse a nada natural (dice Kayser) se habla entonces de "simbolismo sonoro"; por su medio "se crea la atmósfera sentimental con la cual deben ser recibidos los significados". Entonces, puede aproximarse, a menudo, a la pura musicalidad sonora (carente ya de todo simbolismo).

C. REACCIONES COLATERALES

El texto puede sufrir de un significado ensanchado, hacia lo "no-establecido". "Podemos leer un texto como a través de un lente: vemos entonces una área central, nítidamente enfocada, y alrededor círculos de visibilidad, cada vez menos precisos cuanto más se amplía la visión.

Sin embargo, estos círculos, poco menos que desenfocados, complementan la imagen. A esto nos referimos cuando hablamos de ensanchamiento de la expresividad. Podemos referirnos a las crecientes capacidades de significado señaladas por Searle, que son los niveles de expresión (Speech-act). En el discurso, el autor crea efectos que amplían el significado y no están vinculados a la lengua, sino al habla, en sentido exclusivo y se extienden hacia lo "no-establecido", el sin-sentido. Este autor señala tres niveles al poder sígnico del habla:

1. Poder Locutivo (locutionary) = "sentido" del Texto (contenido directo), primer nivel. Correspondería al disco central perfectamente enfocado.
2. Poder Ilocutivo (ilocutionary) = "énfasis externo al texto" ("tono", sentimiento) irritación, súplica... Correspondería a un campo menos visible, del contorno, un anillo más externo, connotado. Lo que entra en "el modo" de decir una frase: más existencial y vivencial que lingüístico.
3. Poder Perlocutivo (perlocutionary act) = acto que "acompaña" el "decir" (complementario) y produce ciertos efectos en la realidad actuante. Ej.: "prometo" hacerte este trabajo (y voy a empezar ya). Amenazo con pegarle (y doy golpes de una vez). El primero y el segundo nivel entran en el "Texto" de algún modo. El tercero, apenas puede decirse que sea "parte del Texto", LO SUPERA = LO AMPLÍA, ensancha la significación con estrategias y puede ser introducido al texto indirectamente.

El efecto "ilocutivo" puede ser obtenido con una especial selección o repetición de palabras. Como hay acentuación de efectos sonoros, así puede haber acentuación de efectos conceptuales con la repetición de palabras, adjetivos, modalidades del verbo (aparentemente para expresar lo inexpresable).

Así, por ejemplo, en Dánae (Ej. No. 4) la repetición de circunstancias relativas al mar, constituye un rasgo estilístico que crea un clima de ambiente marítimo: la cesta-barca, la isla desconocida, viaje a la isla de Delfos, monstruos de las islas, los pueblos del Océano, el dragón de las aguas de Etiopía, etc... no cabe duda que logra expresar el corazón profundamente marino de los griegos.

En el Ej. No. 1, El Popol Wuuj, modela los nombres de: Hun Ajpú, Hun Batz, Hun Choven, Hun Rakan, etc. como rasgo expresivo que corresponde al número uno:

comienzo, principio, base, fundamento. Por otra parte, se acentúa el contenido intelectual, el dominio de la mente con verbos como: se juntaron, hablaron, decidieron, preguntaron, vieron, hicieron consejo ...lo cual reafirma la racionalidad de los Formadores y Creadores.

D. DISTANCIAMIENTO.

El análisis de la expresividad debe hacerse con base a criterios objetivos. Ello requiere una "reconstrucción de sentido", que depende del "distanciamiento" del Texto. El texto recupera, entonces, su propia autonomía.

Algunos caracteres de la Autonomía del Texto:

1. Ausencia del autor = no puede dar explicaciones.
2. Alejamiento de las condiciones psicológicas en los que fue escrito.
3. El texto está "des-contextualizado". (Heidegger: la obra de arte en un museo, no es la misma, por estar descontextualizada.)

La separación conlleva: expresión de un autor "versus" las reglas establecidas.

La significación de las palabras, en gran medida, está determinada por reglas semánticas y sintácticas o convenciones. En donde difieren es en el origen, carácter y poder-determinante de estas "convenciones". La expresión de un autor quien desea comunicar sus ideas y sentimientos puede elegir entre reglas ya establecidas y convencionales para manifestar contenidos adecuadamente formulados por estas.

Pero, en ciertos casos, el autor se encuentra con la dificultad que las reglas establecidas no permiten comunicar su mundo personal o sus profundas reflexiones que se refieren a realidades nuevas, originales.

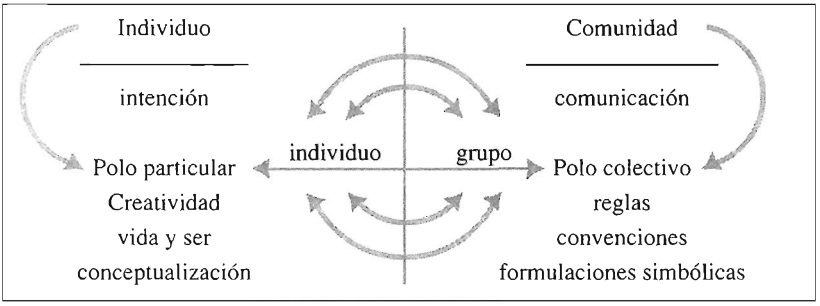
En este caso, el autor "se-expresa" modificando en parte las reglas y los códigos en una forma, pre-convencional; en el supuesto de que la parte remanente, que es "convencional" permita al oyente, captar las nuevas formas y, por tanto, lo más original y único de su expresión. Si la nueva parte logra "establecerse" y se vuelve "convencional" y "establecida", permitirá, más adelante nuevas transgresiones y ampliaciones, en la expresión, a su vez pre-convencionales y así, en adelante. En cierta medida, la expresión "de un autor o de un artista, supera siempre las reglas y convenciones para ampliar el mundo de la significación". Es como admitir una "intención" previa en el autor que supera los límites de las "convenciones". Sin embargo, el problema no se resuelve tan simplemente. "Intención" de autor y "convención" de reglas establecidas, no son términos antitéticos que se contradigan, porque no se encuentran en la misma línea, ni siquiera son términos contrarios.

La "intuición" pertenece al mundo de la vida, a la realidad de la conciencia y del pensamiento individual, mientras la "convención" pertenece al universo lingüístico y cultural, un universo social, comunitario.

La transgresión de la convención por obra de un autor no es arbitraria sino un simple "uso" de la expresión dentro de los límites de inteligibilidad establecidos en la comunidad hablante y cultural; más bien pertenece a aquel horizonte pre-lingüístico y a veces prepredicativo (para usar la terminología de Husserl) que la cultura posee en forma previa a las reglas del lenguaje.

No podemos contraponer ambos términos, más bien convendría relacionarlas como una polaridad:

TABLA 61



La acción y reacción entre ambos polos, dada la complejidad de aspectos que encierra, permite un múltiple intercambio que justifica por un lado las reglas y convenciones y, por el otro, la innovación el cambio y visión personal. Por otra parte, no olvidemos que también la creatividad, las intenciones originales, la transgresión de las reglas tienen su propio límite. Un individuo, por cuanto genial, no puede romper la barrera cultural y decir lo "indecible" (según la expresión de Wittgenstein) a secas; sino únicamente decir "algo de lo indecible" por cuanto se lo permite la lengua y los conocimientos de su comunidad cultural; cualquier conocimiento o intuición de la realidad, o creación que brota en la mente de un autor debe necesariamente ser formulado en términos lingüísticos y, por tanto, genéticamente están vinculados con el medio lingüístico de su cultura.

Desde los primeros y profundos gérmenes de la creación, pensamientos y sentimientos, valores y fantasías, se alimentan del medio expresivo de la comunidad. Juegan, a la vez, ambos factores el personal y el social, el Yo y el Otro, desde la pura intuición, o la pura emoción, hasta el momento en que estos pensamientos y sentimientos asumen una forma precisa y distinta que es ya una expresión lingüística; conforme con o disconforme de las convenciones.

En las palabras de Strawson, citado por Hirsh, "las comunicaciones-intenciones y acontecimientos primigenios hacen surgir la emergencia de un limitado sistema-

significativo convencional, el cual hace posible su propio enriquecimiento y desarrollo que, a su vez, permite la ampliación de pensamiento y de los instrumentos de comunicación; hasta el punto en el cual se hace sentir mayor presión sobre los recursos existentes del lenguaje el cual, a su vez, debe dar lugar a tal presión y modificarse.

25. EXPRESIÓN	25.2 INVENTARIO

Una buena catalogación de las formas expresivas de un determinado texto es un instrumento muy efectivo para caracterizar la obra y entrar a la dimensión axiológica de la obra.

Para registrar en el archivo los elementos expresivos es necesario reducirlos a semas y lexemas. Igual que se trate de un procedimiento reiterativo, que aparezca cada vez que cierto personaje encara una especial circunstancia o, bien, de figuras, oraciones, imaginaciones o acciones y procesos. Aún cuando los efectos de sentido producidos por la expresión pertenecen al orden emocional y afectivo, siempre es dado reducirlos a palabras. Así, por ejemplo, un efecto de atracción, deseo, caricia o, su contrario de odio, antipatía, hostilidad; o los correlativos de exaltación, gusto, placer, roce, sorpresa, irritación, expulsión, separación, frustración, obstáculo, esfuerzo, aspiración, curiosidad, pánico, angustia, sorpresa, desesperación y semejantes. Según el tipo de técnica empleada, puede definirse el efecto producido. Estos lexemas pueden sustituir tanto una acción o un proceso, una conducta, como una sucesión de movimientos, un sistema narrativo.

El archivo deberá contabilizar los valores expresivos en modo que posteriormente puedan ser catalogados, por oposiciones, memorias, series crecientes o decrecientes, que reproduzcan el valor global de la significación adquirida.

Las técnicas expresivas variarán según el tipo de discurso o de lenguaje (literario, cinematográfico, teatral, musical, pictórico, etc.). En la prensa los efectos de sentido se producen con la disposición gráfica y diagramación. Tal diagramación se constituye en código transmisor de mensaje, como en el lenguaje cinematográfico lo hacen los movimientos de cámaras, luces, sombras, arquitecturas, ambientes y gestos de los actores. En última instancia, tales efectos deberán ser reducidos, como se ha dicho, a términos lingüísticos si han de ser entendidos y analizados como "efectos de sentido" y forman parte de la significación total del texto. El contenido no abarca sólo afirmaciones y negaciones, razonamientos y descripciones, sino los elementos emotivos, imaginativos, intuiciones, interrogantes, o dudas, o los complejos psicológicos, pulsiones y vivencias. Así, en el discurso de tipo poético, se observan modalidades discursivas y evocativas, que será preciso catalogar descriptivamente a fin de captar ciertas dimensiones del significado. Estos utilizan especiales códigos meta-lingüísticos. La labor del poeta produce efectos significativos cuyo contenido, no está vinculado a significaciones semánticas

de lexemas. Como dice R. Jakobson: "La función poética traslada el principio de equivalencia desde el eje de selección al eje de combinación". Un efecto muy similar puede encontrarse en textos no poéticos, como retóricos, mitológicos, románticos, etc.

Ej. No. 3, El Ajau Lacandón: Expresa el dolor por la enfermedad del niño. Expresa el amor a la vida: discurso con la mujer. Expresa el dolor, con la borrachera. Expresa el odio al enemigo, con la ira del jaguar; expresa el amor a la familia y la estructura social de la tribu. Los familiares expresan respeto; expresan solidaridad con el enfermo. La Divinidad expresa una ley universal; expresan la necesidad de que el hombre mantenga su posición de ayudante o colaborador. Se afirma un orden cósmico entre cielo, tierra y el orden moral.

Ej. No. 1, Xquic: Expresa una dependencia profunda del hombre de las fuerzas telúricas, infernales. Expresa también la fuerza del parentesco. Manifiesta una lucha de poderes con un predominio inicial de la muerte. El relato va hacia una afirmación de la superioridad de la mente en general, de la cual participa la mente humana. Afirma la vinculación del individuo con la comunidad. Instaura un dominio de las fuerzas celestes o de la mente por encima de la muerte.

26. VALORACIÓN — 26.1 NOCIÓN

En general, es correcta la afirmación de Hirsh: "No podemos comprender a fondo un Texto si no hacemos un juicio de Valor" (p. 297); en cuanto este texto engrana con nosotros o nos golpea, nos aburre o nos entusiasma, nos complementa o nos desconcierta. Por ello, es inevitable un juicio axiológico de un texto que se analiza. Frecuentemente la valoración se irradia en varias direcciones: estética, económica, ética, social, etc. Una valoración implica una escala de valores.

Io. ESCALA: INTENSIDAD - VARIEDAD

No existe ningún texto que sea completamente ajeno al VALOR y, en particular, al VALOR MORAL, sobre todo cuando se trata de textos culturales o especulativos, históricos o dramáticos. Un texto siempre lleva a una INTENSION humana, una razón, y revela una "escala axiológica", en diferentes campos.

A. Podemos distinguir, en primer lugar, el "tipo" de valores del Texto, que generalmente se cataloga como: Histórico - Lúdico - Económico - Político - Religioso - Estético y Ético o -Social.

Según los casos y el carácter del texto, puede ser que aumente o se reduzca la serie de los tipos de valores o se modifique, descubriendo tipos nuevos, desconocidos a la cultura del intérprete.

Es importante señalar la riqueza axiológica del texto o, al contrario, su debilidad o pobreza, en razón de la frecuencia, intensidad de la componente valorativa del texto mismo o, en oposición, por la posibilidad de ser evaluado por el intérprete. Hay textos que formalmente y sustancialmente hacen referencia a valores y los ofrecen como un don al espíritu y hay otros textos cuyos objetivos y contenidos son ya, por sí, bienes y bellezas, esencias éticas o sociales que florecen e irradian la fuerza de sus pensamientos y verdades; como estrellas que imponen su presencia cósmica: su valor es ontológico.

B. En segundo lugar, el texto puede indirectamente sugerir una escala axiológica que emana de la estructura misma y de las figuras, papeles temáticos, y papeles actantes.

En tal caso, la escala axiológica del texto puede entrar en conflicto o, al contrario, sumarse a la escala valorativa del propio intérprete. En esta ocasión, como en varias anteriores, no será posible mantener totalmente separadas e independientes ambas escalas de valores; sobre todo si se complican con diferentes escalas valorativas que pueden ostentar los muchos personajes que actúan en un texto. En cualquier caso, es siempre posible recabar un juicio crítico que asocie el fenómeno puramente descriptivo con la componente axiológica, como ha sido vivida por el intérprete en una experiencia Hermenéutica.

El valor es una dimensión del "objeto" como lo es la dimensión intelectual - existencial que llamamos "el Ser" (Whitehead: Directrices del pensamiento científico). El valor no es "Otra clase de ser". El mismo ser es conceptualizado y categorizado por el pensamiento especulativo, así como es percibido emocionalmente como una esencia digna de aprecio, preferencia, valoración o, al contrario, desprecio, repugnancia, o indiferencia (Max Scheler).

Ambas instancias pueden ser captadas desde sus respectivos medios de análisis y con una terminología específica pero, en ningún momento es posible romper las relaciones entre las dos dimensiones por tratarse de funciones axiológicas, entre lo catalogable, como las demás formas simbólicas para ser consecuentemente enumeradas y ordenadas en un archivo.

Ese enfoque de la dimensión axiológica hace posible evaluar hasta qué punto nuestra propia vida está involucrada con el texto. La comprensión del texto será entonces, a la vez, un sopesar y evaluar nuestra propia situación; será un ampliar nuestro mundo de valores hasta alcanzar las dimensiones de un mundo que abre los confines de nuestro propio "umwelt"; será una incorporación de referencias que alcanzan el mundo en general, el mundo humano con sus dimensiones universales que modelan nuevas potencias e intenciones de nuestro ser en el mundo.

En el inventario de funciones simbólicas axiológicas se construye para el lector no sólo un proyecto en el Ser, como una invitación a ser, no sólo una posibilidad sino impulsos hacia un nuevo modo de ser y de estar en el mundo so pena de destruir la "esencia" misma de la obra y su total significación.

IIo. INTENSION: criterios, modalidades ideales, gusto.

C. Criterios de Valoración.

Puede derivarse un criterio de clasificación de valores desde la perspectiva de la sociedad, que establece y reconoce la validez de ciertas instituciones o de un tipo de conducta social o personal. El tipo de "autoridad" que impone una escala axiológica (Hirsh, p. 3) es derivada, de ordinario, de instituciones generalmente aceptadas. Si esta aceptación es verdadera, habrá que buscar un nuevo fundamento para la autoridad que posea la general aceptación.

O bien, como lo fundamentan los filósofos clásicos, recurrir a la naturaleza humana que se funda en las leyes del cosmos y su derivación, las leyes de la comunidad.

El modelo último sería siempre un mundo penetrado por la sabiduría de Dios. Esto constituye un sistema de autoridad que deriva de lo intrínseco del hombre. Un principio demasiado general que supera el ocasionalismo de Hume, pero que en muchos casos es inaplicable o discutible. Ambos criterios de valoración son exteriores a la obra, extrínsecos a estas dos posiciones pueden reducirse todos los demás criterios externos, por ejemplo, el caso de la estética marxista (Lukacs, Hadjounikolau), del positivismo lógico (Stevenson).

En el caso de Aristóteles, el criterio externo es el género literario, modelo ideal que debe ser realizado a la perfección.

Del extremo opuesto, el criterio para juzgar una obra literaria es el punto de vista, que la misma se propone como meta a alcanzar.

Una especie de imperativo interno. Este es un criterio intrínseco que nace con la obra misma, cuando ésta define sus propios objetivos. Por ser interno, se particulariza. Pero este método no puede alcanzar una visión universal, cuando el criterio es limitado a la materia particular de la obra y no es aplicable a otra.

¿Cuándo puede decirse que los objetivos han sido alcanzados, van plenamente como la obra pretende expresarlos y realizarlos?

Dependería de la confrontación del objetivo establecido por una obra con otro objetivo teórico, o una forma pura generalizada y abstracta.

Pero este tipo de confrontación es negada como principio. En realidad, es utilizada de hecho como una especie de "género" de valor absoluto. La única divergencia, degradación de valor posible a establecerse sería entre el ideal perseguido por la obra y

RAFAEL

su efectiva realización pero, a su vez, el ideal perseguido se modelaría sobre un ideal externo que lo justifique, con lo cual se regresa a un criterio "externo".

En conclusión, es importante formar conciencia de los "criterios" que se utilizan y de sus límites. Mientras el criterio utilizado es el instrumento válido para analizar el valor literario, su objetividad consistirá en establecer las relaciones de la Obra con el criterio-establecido para juzgar si se realiza, y en qué medida el valor estudiado corresponde al criterio. Si uno intenta utilizar criterios intrínsecos (desde la obra misma) siempre podrá completar el estudio relacionando los criterios internos con criterios extrínsecos. Pero estos, a su turno, tampoco pueden volverse absolutos e instrumentalizar el arte en dependencia de cualquier clase de intereses externos (Hirsh, p. 123).

D. El gusto

Para evaluar una obra, se apela frecuentemente al "gusto". Como los criterios anteriores pretenden ser objetivos, el gusto nos refiere a lo subjetivo pero no es únicamente subjetivo.

El gusto, aún en su dimensión puramente sensible, según Gadamer, no es una realidad, un mero "instinto" (p. 67. WM), "se encuentra a medio camino entre el instinto sensorial y la libertad espiritual".

El gusto (para el hombre de gusto) no es por su esencia cosa "privada" sino un fenómeno social; le permite erigirse por encima de los intereses privados, en nombre de una "generalidad" que él representa y a la que él se refiere (p. 68). Tiene una pretensión de validez que no se discute.

La razón es que el gusto no sólo se ejerce en reconocer una cosa por bella en sí, sino también en tener puesta la mirada en un "todo", con el que "debe concordar". Lo que llamamos el "buen gusto" se refiere a mi "ideal" que plantea una sociedad, no cualquiera de una "sociedad educada", activada, lo que decimos que posee una formación. La formación que genera el gusto no deriva juicios esenciales, no pertenece únicamente a una tradición histórica sino de la capacidad de expresar juicios comunes, medidas aceptables, de concebir un ideal e intereses de una generalidad, distanciada e incluso opuesta a las inclinaciones particulares de uno mismo.

Se trata, por tanto, de un "modo de conocer" de un "discernimiento espiritual" que acepta la norma impuesta por el común-hacer sin someterse totalmente a ella, sin perder de vista un punto de vida general e ideal. Frente a la interpretación de un texto no cabe duda que es importante averiguar el "gusto" según el cual el texto ha sido redactado; el gusto del autor y de su tiempo, que dan origen a un "estilo" propio enmarcado en el ideal social, en un todo, no fácilmente definible pero que incluye las costumbres y la ordenación de la vida que las caracteriza. Lo que consecuentemente es considerado como "apropiado", "tiene sentido" no por la concordancia con una norma

precisa sino con el modo de actuar de la comunidad cultural en las circunstancias particulares.

IIIo . EL SER EN EL TEXTO

El contenido del texto así desplegado, a la luz de las consideraciones estructurales, expresivas y valorativas, es entregado al lector como realidad de un mundo. El texto, en ese caso, nos transmite algo más de un significado. El texto no sólo posee una referencia, tiene un referente, habla de un mundo, de la realidad que es nuestra.

Precisamente, por su ser-textual, no tiene la capacidad de un discurso directo en el que los interlocutores, situados en el mismo mundo, dialogan sobre algo que es su propio mundo y lo implican en el acto mismo del discurso. El texto, al contrario, queda privado de esta capacidad empírica de referencia al mundo, al que está en común con su lector. Se le "sustrae" el término objetivo de la intención mental del hablante.

Esta limitación, sin embargo, produce una liberación. Desvinculado de un referente histórico, el texto recupera toda su capacidad de referencia en el intercambio con el lector. Como dice Ricoeur (Del texto a la acción, p.188) "libera su referencia de los límites de una referencia ostensiva". Esto no significa que deja de referirse al mundo. Pero, a la vez, es el mundo que surge de las referencias objetivas del texto mismo en el intercambio con el lector y como el lector lo está viviendo. Un mundo siempre es un mundo del hombre, de este hombre particular que cree en una situación que está aclarada por la intervención del discurso textual. Las referencias del texto al hombre presente, lo iluminan como nuevos modos posibles de ser. En palabras de Ricoeur: "son dimensiones simbólicas de nuestro ser en el mundo" (p.189). Así se comprende como el proceso hermenéutico de este segundo nivel transporta el lector, no fuera de sí a un mundo ideal o fantástico, sino al interior de sí mismo hacia los fundamentos de su propio ser. "Comprender un texto es, al mismo tiempo, aclarar nuestra propia situación" (p. 189). La escritura por ser un discurso que se ha liberado de su autor y también del mundo minúsculo de su entorno, deja en luz la orientación del mensaje que es el de "enseñar-el-mundo", descubrir las fuentes del ser en el mundo. Es la referencia depurada, universalizada que sitúa el hombre en el mundo.

26. VALORACIÓN — 26.2 INVENTARIO

El tema axiológico se presta fácilmente a inventarios muy reveladores de la mente y actitud moral de los personajes y de los relatos. Puede hacerse una catalogación que permita separar las clases de valores y el orden de prioridades.

Lo esencial es que los valores sean expresados por la obra misma. El número y la variedad de los tipos axiológicos dependerán, naturalmente, del carácter de la obra misma y de su contenido. Si se trata de una obra de economía, difícilmente se encontrarán valores estéticos; si se trata de obras de concepto, serán valores intelectuales o de la vida pero, de ordinario, un escrito de alcance general, involucrará valores éticos. La componente ética, directa o indirectamente, constituye una dimensión de todos los textos serios y de profunda significación. Podrán utilizarse los tópicos expuestos en la noción: la escala, con énfasis en la "intensidad" y la "variedad"; la intensión, con referencia a los "principios" que los sustentan, y el "gusto"; además de la valoración del carácter ontológico derivado de la textualidad.

En el Ej. No. 1, Xquic, generalmente no se formulan principios de valoración moral, sin embargo, toda la estructura del relato constituye un modelo de conducta. La condena de la princesa establece un código ético; igualmente la declaración de inocencia de Xquic. La abuela se rinde frente a una prueba y se declara satisfecha, demostrando un criterio de moral familiar. Convertir los hermanos en monos se presenta como una necesidad cosmológica (además de ser un rasgo etiológico del mito). Engañar y ser engañados en la lucha con los poderes infernales, no sólo es una actitud ética, revela además una ontología, que tiende a establecer el valor relativo de las fuerzas que dominan en el universo. La justicia final, ¡es la victoria del bien sobre el mal! El bien es lo establecido por las fuerzas celestes (los dos muchachos) opuestos a los dominios de la muerte. La glorificación final de los dos héroes los coloca como estrellas en el cielo.

En el Ej. No. 6, La Multiplicación de los panes, se establecen varias escalas de valores personales y comunitarios. Ir en pos de Jesús, como búsqueda de conocimientos. Contraponer el alimento material al alimento del espíritu. Relacionar la Alianza antigua, con una nueva Fase de las relaciones entre Dios e Israel. Rechazar un reinado terrestre por contraposición a un Orden superior. Elevarse sobre el monte como actividad física cuyo correlato didáctico es el alimento divino, puede significar estructuralmente que la predicación renovadora de Jesús anuncia una fuerza que eleva al hombre y le da vida.

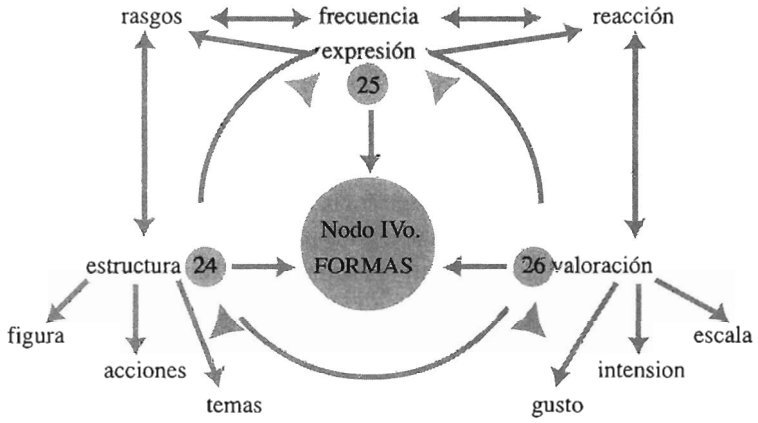
El uso de las ortogonales, horizontal versus vertical, tanto en sentido propio que analógico es propio del estructuralismo y es de uso corriente. Es útil para poner de relieve las "oposiciones" en los diferentes códigos que el texto despliega, aunque sea alternativamente.

TABLA 62

ARCHIVOS	CUARTA ETAPA "B"
Códigos: forma (estructura, expresión, valor)	

RED

NODO IVo. "FORMAS"



ANOTACIONES

El Nodo FORMAS, como último nodo de la red del segundo nivel, posee un carácter más especulativo. En primer lugar, incorpora el análisis simbólico y el análisis estructural el cual, a pesar de su pretendida "objetividad", funciona como un órgano de múltiples registros.

En segundo lugar, considera una dimensión intencional que antes no se había explotado: lo emotivo, emocional, intuitivo y creativo que fluye hacia la forma viva de la expresión.

El tercer núcleo capta la dimensión axiológica y el impacto que crea en el intérprete. No hay profunda comprensión de una verdad que no se acompañe de valoración. Aún cuando se trate de un texto puramente especulativo y descriptivo, siempre lleva en sus entrañas el peso de un valor que exalta al ser humano y, consecuentemente, estimula el deseo y la voluntad de ser.

Cuarta Etapa "B"	ESTRUCTURAS DEL ARCHIVO

Resumimos los Artículos con las correspondientes fórmulas para el archivo:

24. Estructura es el artículo que proporciona una visión intelectual crítica de las posibilidades del ser humano. La estructura puede desarrollarse en forma de

árboles, empleando: inclusión, colocación, como componentes. Inclusión hace referencia al Tipo de obra, Tipo de objetos. Colocación insinúa los componentes de género, de lenguaje, estructura significativa.

estructura (descriptiva, narrativa, tema)
descriptiva [figura (.....)]
narrativa [actante (.....)]
tema (.....)

25. Expresión. Se construye con elementos descomponibles en retórica, reacción. Retórica se integra por las formas originales, seleccionables por frecuencias, rasgos-no-usuales, que denotan la originalidad, el vigor y el lujo de aportes emocionales. Reacción es fruto de movimientos expresivos que crean espacios ideales y se captan por un distanciamiento y lo no-establecido; que renuevan el pensamiento y la acción.

expresión (rasgo, frecuencia)
rasgos [sonidos (.....)]
rasgos [actos (.....)]
frecuencia [estilística (.....)]
frecuencia [cuantitativa (.....)]

26. Valora. La valoración imprime un sello final y permanente a la búsqueda de la verdad. La valoración se bifurca en sus elementos preliminares: escala, intensión. Escala puede detallarse con sus ramas secundarias: intensidad, variedad. Intensión capta algo esencial del valor: criterios, modalidades, gusto.

valores (escala, intensión)
escala [intensidad (.....)]
escala [variedad (.....)]
intensión [criterios (.....)]
intensión [modalidades (.....)]
intensión [gusto (.....)]

Las fórmulas generales para unificar los dominios podrían ser:

estructura [colocación (género, lenguaje, estructura_significativa)]
estructura (.....[lista,....., ..., ..., ..., ...])
estructura [inclusión (tipo_de_obra, tipo_de_objeto)]
estructura (..... [lista....., ..., ...,])
expresión [retórica (frecuencia, rasgos_no_usuales)]
expresión (.....[lista....., ..., ..., ..., ...])

expresión [reacción (distanciamiento, no_establecido)]
expresión (..... [lista,....., ..., ..., ...,])
valor [escala (intensidad, variedad)]
valor (.....([lista,....., ..., ..., ..., ...])
valor [intensión (criterio, modalidad, gusto)]
valor (.....([lista,....., ..., ..., ..., ...])

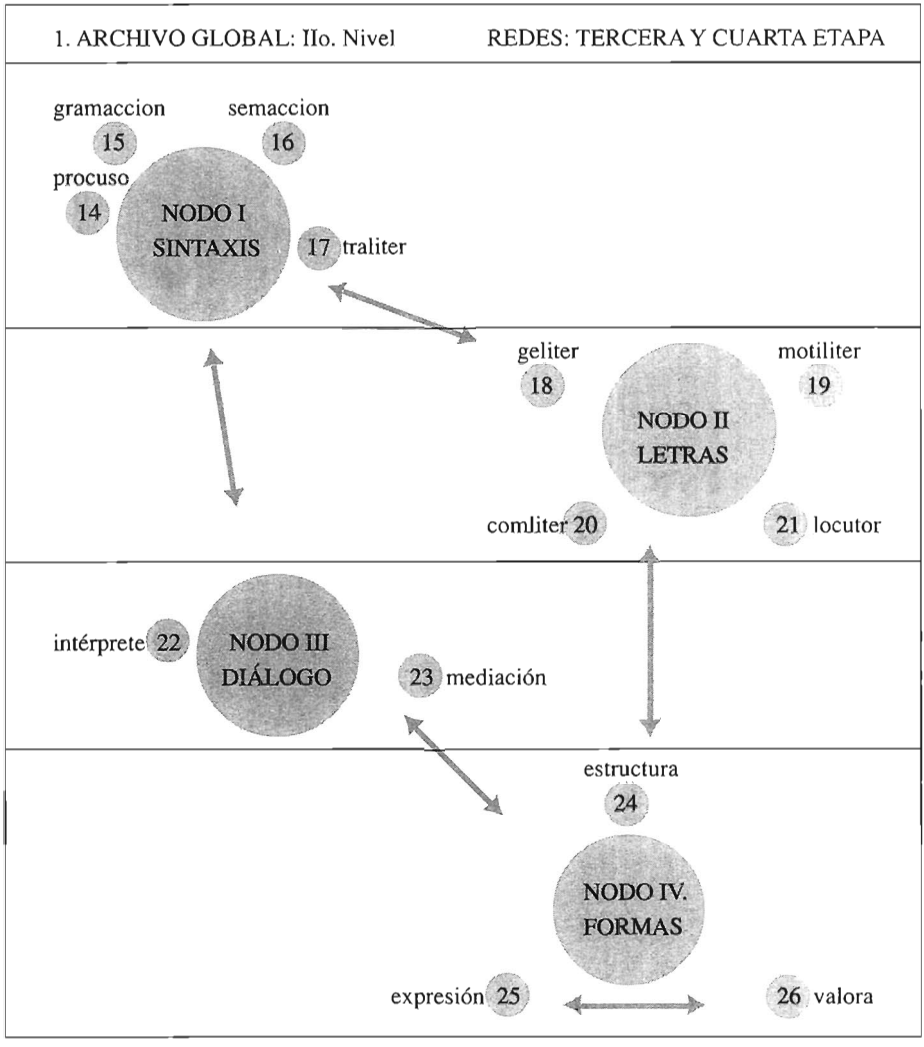
RESULTADOS: DESDE EL SEGUNDO NIVEL ETAPAS TERCERA Y CUARTA

Se totalizan desde el análisis lingüístico y del discurso aprovechando el trabajo del primero y segundo nivel.

TABLA 63

SECCIÓN	FUNCIONES	NODOS
Etapa III		
A.	Análisis de los artificios de unificación	SINTAXIS
B.	Análisis Literario, del discurso y sus estructuras.	LETRAS
Etapa IV		
A.	Unificación de formas lingüísticas.	DIÁLOGO
B.	Análisis de la interpretación proceso de unificación de las etapas. Reflexión Global.	FORMAS

TABLA 64



Las fórmulas para archivar los "hechos" empíricos pueden ser las siguientes: Coordinación (reglas). Art. 24 estructura, como incluido en formas.

formas (X):- [estructura (X); expresión (_); valora (_).]
goal: [estructura([X|Y])]
etc.....