

## Afinación del sentido en el progreso semiótico

*Luiz Tatit*

Universidad de São Paulo

*Traducción de Marilene Marques de Oliveira*

### Primeros acordes

Al destacar que en la lengua sólo hay *diferencias*, Saussure creó las bases de un pensamiento relacional que no sólo favorecieron el nacimiento de diversas concepciones sistémicas en las teorías del lenguaje de principios del siglo xx, sino también exportaron a los demás dominios de las ciencias humanas la necesidad de una metodología de cuño *estructural*. Para el lingüista suizo, la lengua internalizada por el hablante era un sistema de signos, homogéneo en su totalidad, pero distintivo y significativo cuando se examina en el ámbito de sus términos y relaciones. Aunque tomaba en cuenta las semejanzas que hacen comparables los objetos, Saussure veía en sus oposiciones la verdadera fuente del sentido.

Seguidor fiel de Saussure, el danés L. Hjelmslev adopta, incluso con más rigor, el pensamiento relacional, pero en lugar de las diferencias, llama la atención hacia las *dependencias* internas que aseguran la conformidad del sistema general. Más sintagmática que paradigmática, la teoría del lingüista de Copenhague ya preveía una concepción de texto en la cual los datos locales

se integran en la construcción global y dan origen a un sentido coherente. En esos términos, para Hjelmslev, más importante que el sistema de signos era el proceso de significación, es decir, la construcción del sentido a partir de los discursos.

En su primera gran investigación de método para el análisis del sentido en los textos, publicada con el título de *Semántica estructural* (1973), edición original de 1966, A. J. Greimas concibió su famosa *estructura elemental* de la significación al conciliar diferencias y dependencias en el mismo modelo y situarse ante las orientaciones lingüísticas de la época que titubeaban entre, por un lado, abordajes continuos y evolutivos y, por el otro, perspectivas discontinuas y sistémicas. Como ya deja entender en su tema de investigación, Greimas adopta el enfoque estructural, fundado en las relaciones y oposiciones sémicas, como el único capaz de promover una descripción científica del lenguaje. Abandona la visión histórica, pero reincorpora el concepto de continuidad como parte categorial de la propia estructura elemental: al mismo tiempo que comprobamos una nítida distinción entre, por ejemplo, pera y manzana, reconocemos que hay continuidad entre ambas en el interior de la categoría *fruta*. Ésta ocupa, por tanto, la posición definida por el semiotista como *eje semántico*, especie de cruzamiento que reúne continuidad y discontinuidad en la misma célula estructural.

Tal célula se convirtió también en el embrión de la teoría narrativa cuyas bases fueron promovidas por el escritor lituano en el mismo volumen: las conjunciones y disyunciones entre actantes no eran otra cosa entonces que la expansión a lo largo del texto de las semejanzas y diferencias ya contenidas en el eje semántico (en ese caso, la *unción*). Greimas trazaba un paralelo evidente entre los conceptos de *semejanza*, *continuidad*, *conjunción* e, incluso, *identidad* (Greimas, 1973: 29) para caracterizar lo que había de común entre dos términos y, consecuentemente, dejaba implícitas las nociones de *diferencia*, *discontinuidad*, *disyunción* y *alteridad* para explicar la aprehensión de las distinciones.

Esa tradición de la semiótica greimasiana es muy conocida, pero el progreso teórico que posteriormente desembocó en los estudios pasionales, estésicos y estéticos de las últimas dos décadas dejó una laguna pocas veces mencionada, y casi nunca bien explicada, por sus investigadores. La recuperación de esa especie de eslabón perdido, entre la semiótica del *hacer* y la semiótica del *ser*, se encuentra, según lo consideramos, en un breve artículo escrito por el semiotista brasileño Edward Lopes en un período en el que surgían las primeras propuestas para un estudio metódico de las pasiones (Lopes, 1989/1990).

Para este autor, existe ya una *historización* en el núcleo de la estructura elemental que hace que todo sujeto sea no sólo un *ser* (sujeto de estado con sus creencias y competencias modales), sino sobre todo un *ser en transición*, que transporta en sí mismo su propia historia. Explica que, por el principio de identidad y en calidad de *ser*, ese sujeto es siempre un poco de lo que ya fue en el pasado y embrión de lo que será en el futuro; por el principio de alteridad y en calidad de *no ser* (pues el sujeto nunca está completo), ese sujeto no es ya lo que fue en el pasado ni es todavía, plenamente, lo que llegará a ser en el futuro.

Es en esa acepción temporal de estructura que vislumbramos la primera analogía con el concepto de *acorde musical*, en la medida en que las notas que lo componen mantienen entre sí relaciones de consonancia (identidad), basadas en intervalos de tercera, quinta, sexta y octava, o de disonancia (alteridad), basadas en intervalos de segunda, séptima y versiones aumentadas y disminuidas. El acorde también debe ser evaluado como un ser en transición en el interior del sintagma de la obra, ya que sus funciones (subdominante, dominante, tónica, etc.) se alteran de acuerdo con la tonalidad general acústicamente aprehendida en la evolución de la pieza. En una secuencia en la que la tonalidad amplia se caracteriza como Sol mayor, por ejemplo, los movimientos cadenciales en torno al acorde G (el propio Sol, sus relativas menores, más los acordes de Do y Re) sólo reiteran la identidad tonal de la música facilitando su reconocimiento

como tal. La inserción de intervalos alterados en esa secuencia de acordes presenta el *no ser* de la obra, o sea, la alteridad que nos lleva a comprobar que la música presente sólo se completa de hecho cuando incorpora la música ausente. Eso ocurre en el sistema tonal toda vez que se ejecuta una modulación.

### Acordes isotópicos, narrativos y pasionales

El tonalismo tiene en la llamada *serie armónica* un parámetro seguro para el establecimiento de identidades. De todos modos, a medida que se apartan del núcleo de la nota accionada, los armónicos que la componen se convierten en alturas ambiguas y cada vez menos dependientes del tono principal. Son disonancias implícitas al sistema tonal que sugieren pasajes hacia otras tonalidades o, simplemente, inestabilidades que limitan la fuerza centrípeta de los acordes. Los modelos seriales y atonales, en especial el dodecafonismo, intentaron insistentemente abandonar la referencia casi omnipresente de la serie armónica en el monumental repertorio de la música europea creada hasta el siglo XIX. Es forzoso reconocer que, de hecho, consiguieron disminuir expresivamente el poder centralizador del sistema sustituyendo la misma noción de acorde por la de *agregado* de notas, una vez que los tonos tocados en concomitancia no se basaban ya en la compatibilidad armónica. Si esas experiencias no se impusieron como la “música del futuro” —así lo deseaban sus creadores—, trajeron ejemplos límite de rechazo a los *acuerdos* y dependencias que garantizaron la larga hegemonía de los procesos tonales de composición. Los agregados no dejaban de ser acordes que privilegiaban mucho más las diferencias y las alteridades que las dependencias y las identidades. En ese sentido, una obra dodecafónica se dirige más hacia la música ausente que hacia ella misma, lo que hace que, hasta hoy, transmita extrañeza a los oídos menos entrenados (e incluso a los más entrenados).

Así como vimos en el caso de la *historización* de la estructura elemental, los conceptos sintagmáticos de Greimas

también operan con expansiones del acorde a lo largo del texto. Cuando se reconoce que la noción de *isotopía* prevé un proceso de recurrencia sémica, lo que, a su vez, refuerza un núcleo de sentido y ayuda a disolver posibles ambigüedades del discurso, se conciben verdaderas cadencias en torno de una tonalidad de contenido y se evitan disonancias que provoquen desvíos (de sentido) indeseables. Por otro lado, las evoluciones de una isotopía a otra son movimientos conceptuales que se asemejan mucho a las modulaciones tonales.

En el nivel narrativo, el acorde expandido se manifiesta en los estados de junción entre sujeto y objeto y en las relaciones intersubjetivas, contractuales o polémicas. En el primer caso, la plenitud conjuntiva de los actantes sujeto y objeto polariza la identidad y la noción que tenemos de un ser en total *armonía*: el objeto (el otro) deja de existir temporalmente, pues fue absorbido por el sujeto. Ese actante único no encuentra sentido en desplazarse (el objeto ya está dentro de él mismo) y no se desplaza porque no halla sentido (no necesita tomar una dirección). La armonía debilita el sentido (la búsqueda del otro) en la misma proporción en que el sentido, la dirección, deshace la armonía. El ser en transición debe su movilidad narrativa a la alternancia de esas dos situaciones. Del mismo modo, en el plano intersubjetivo, las relaciones contractuales entre Destinator (D<sup>r</sup>) y Destinatario (D<sup>o</sup>) garantizan la consonancia plena de los intereses, la estabilidad del marco actancial, en cuanto las relaciones polémicas, entre sujeto (S) y antisujeto (A), responden por las disonancias irresolubles que inestabilizan la narración al mismo tiempo que la hacen progresar. La relación contractual es de naturaleza continua y unidireccional (D<sup>r</sup> → D<sup>o</sup>) y se basa en la conciliación; la relación polémica es de cuño discontinuo y opositivo y se basa en el conflicto (S ≠ A). Greimas y Courtés ya decían, en *Sémiotique I*, que la primera relación determinó la visión de la sociedad como instancia de *cambio y cohesión social*, al paso que, la segunda, determinó el abordaje social como *lucha de clases* (Greimas y Courtés, 1979: 284). Imposible

no ver, en el primer caso, la predominancia de las relaciones de dependencia hjelmslevianas, en el segundo, el reino de las oposiciones saussurianas, y, en ambos, los componentes de un acorde que dosifica, en el desarrollo sintagmático, las porciones de identidad y alteridad.

El mismo principio explica las relaciones de junción en el universo pasional. Los sentimientos de falta casi siempre involucran rupturas puntuales en un dominio de fuerte prevalencia de los lazos afectivos. Las disyunciones espaciales entre actantes (pérdidas, separaciones, desencuentros, etc.) sólo adquieren valor realmente pasional cuando ocurren en un contexto de significativa conjunción temporal. Son los vínculos con el pasado (saudade, recordación, nostalgia...) o con el futuro (esperanza, atracción, deseo...) los que dramatizan la desunión espacial del presente. Sin ellos, las disyunciones serían estados actanciales mecánicos poco relacionados con lo que conocemos como progreso narrativo. La extensión temporal es el eje semántico que da sentido a las oposiciones actanciales.

El compositor brasileño Chico Buarque escribió en la década de 1980 una letra de canción que presenta claramente, en un registro lírico-pasional, la subordinación de las relaciones disyuntivas espaciales a las relaciones conjuntivas temporales. Con el título sugestivo “Pedazo de mí”, el compositor, en la época comprometido con el clamor nacional por la amnistía a los exiliados políticos, propone la figura de un enunciador (yo) que se dirige al enunciatario (tú) como si éste fuera la parte que le faltara para completar su propia identidad. En esa acepción, la necesidad del otro va mucho más allá de la determinación sintáctica que hace de todo sujeto un *buscador* de objetos. Indica, esto sí, que la alteridad es un elemento constituyente de la identidad. Ante la imposibilidad de recuperar al otro (tú) y, por tanto, de completar su propio *ser*, aniquilado por fuerzas antagonistas, el enunciador le ruega que desaparezca definitivamente, ya que el eslabón temporal perenne (la saudade) no permite que la herida cicatrice:

Oh, pedaço de mim	Oh, pedazo de mí
Oh, metade amputada de mim	Oh, mitad amputada de mí
Leva o que há de ti	Lleva lo que hay de ti
Que a saudade dói latejada	Que la saudade duele como punzada
É assim como uma figada	Es así como una agujoneada
No membro que já perdi	En el miembro que ya perdí

## La potencialización

Los estados de junción del sujeto narrativo siempre estuvieron en la base de la reflexión sobre la existencia semiótica. Para evitar las definiciones ontológicas que aíslan sujetos y objetos, y les atribuyen rasgos sustanciales, los autores de *Semiótica I* establecieron grados de proximidad entre esos actantes que responderían en última instancia por sus respectivos modos de existencia: 1) virtual, cuando hay disyunción entre sujeto y objeto; 2) actual, cuando alcanza la fase de no disyunción y 3) real, cuando hay plena conjunción. En el periodo de implantación de la semiótica de las pasiones, hubo un esfuerzo especial en el sentido de insertar en el modelo los grados de alejamiento entre tales funciones, lo que, de acuerdo con los términos del cuadrado semiótico, se resumía en conceptualizar el modo de existencia propio de la no conjunción. Después de algunos desvíos y correcciones de ruta, la semiótica eligió la *potencialización* como el modo que define la pérdida del objeto o, para hablar en un tono más tensivo, la progresiva pérdida de densidad de presencia del objeto-valor. Hoy en día, el modo de presencia potencializado (ha sido más frecuente el término *presencia* en lugar del de existencia) es aquel que sucede a la plena realización conjuntiva entre sujeto y objeto y que antecede a la disyunción propiamente dicha, en la cual las relaciones entre los actantes se vuelven sólo virtuales.

En realidad, al traer hacia el marco teórico de la semiótica la noción *densidad de presencia* (Fontanille y Zilberberg, 1998: 43), los investigadores estaban incorporando, aunque no las hayan mencionado explícitamente, las propuestas sugeridas por Greimas en su última obra *De l'imperfection* (1987). Es en ese

volumen donde el autor trata de encuentros especiales entre sujeto y objeto, y muestra que no siempre la conjunción deriva de los procesos narrativos basados en la espera. A veces podemos tener los llamados *encuentros epifánicos*, o de otra naturaleza, que emergen de forma inesperada en el campo de presencia del sujeto y provocan rupturas significativas en su proyecto de vida. En ese caso, la realización corresponde a un aumento expresivo de la densidad de presencia del objeto, lo que lo hace distinto de los objetos conquistados diariamente. Tomemos un ejemplo extraído del primer ensayo del libro *O Arco-Íris Branco*, escrito por el poeta concretista Haroldo de Campos:

Em 25 de julho de 1814, o velho Goethe (em um mês e poucos dias, agosto, 28, completaria 65 anos) decide-se a visitar sua cidade natal, Frankfurt, com destino a Wiesbaden, para uma estação de repouso, a conselho médico. Assim que ele empreende a viagem de Weimar, por Erfurt, à querida região renana que o viu nascer, ele entrevê, nas brumas da manhã, um arco-íris branco. Henri Lichtenberger, que descreve o episódio no prefácio à edição Aubier, bilíngue, do *Divã Ocidental-Oriental*, comenta que, à visão desse raro fenômeno meteorológico (um arco-íris sem raios coloridos), o poeta-naturalista se sentiu rejuvenescer, interpretando-o como presságio de ‘uma nova puberdade’ (Campos, 1997: 15).

El 25 de julio de 1814, el viejo Goethe (en un mes y pocos días, agosto 28, cumpliría 65 años) se decide volver a visitar su ciudad natal, Frankfurt, con destino a Wiesbaden, hacia un lugar de reposo, por consejo médico. Al emprender el viaje de Weimar, por Erfurt, a la querida región renana que lo vio nacer, entrevé, en las brumas de la mañana, un arcoíris blanco. Henri Lichtenberger, quien describe el episodio en el prefacio a la edición bilingüe de Aubier, del *Diván Occidental-Oriental*, comenta que, ante la visión de ese raro fenómeno meteorológico (un arcoíris sin rayos de color), el poeta-naturalista sintió rejuvenecerse, y lo interpretó como presagio de “una nueva pubertad” (Campos, 1997: 15).

Todas las ocurrencias típicas de un lugar de reposo (en Wiesbaden), así como el reencuentro con personas e imágenes de su



tierra natal (en Frankfurt), estaban previstos en la trayectoria narrativa del escritor alemán. Esos contactos tendrían, ciertamente, alguna (o mucha) importancia en su historia de vida, pero nada se compara con la visión sorprendente de un arcoíris blanco que le surge enfrente y lo hace experimentar la sensación agradable de rejuvenecimiento. La densidad de presencia de este último objeto, de este acontecimiento tonificado, es mucho mayor que la aprehendida por el sujeto en sus otros momentos de viaje. Al término de toda la experiencia, podemos imaginar que la potencialización de esa visión específica, aunque sufra la misma atenuación que las demás (toda potencialización es posterior al impacto), pase a ocupar un lugar especial en el mundo subjetivo de quien la vivió. Por tal razón, ese modo de presencia presupone que la realización de la plenitud conjuntiva esté encerrada y que, de allí en adelante, sólo se pueda contar con la memoria (desde el punto de vista individual) y con la historia (desde el punto de vista colectivo) (Zilberberg, 2006: 142).

De hecho, cuando nos referimos a la memoria, casi siempre nos apoyamos en registros nítidos de relativamente pocas ocurrencias que se convierten en verdaderas balizas para la reconstitución de los datos menos notables, pero que también compusieron nuestra actual identidad. Las prácticas psicoanalíticas ya dieron bastante notoriedad a ese proceso mental. Para la semiótica, la potencialización es el modo de presencia que intenta explicar esa absorción de la experiencia conjuntiva (del sujeto con objetos del mundo y con otros sujetos) en la vida de los seres humanos. Conforme la densidad de presencia del acontecimiento, tendremos potencialización más átona o más tónica. La más átona describe el acto simple de asimilación de toda y de cualquier vivencia para reaprovecharla en situaciones futuras o nuevas actualizaciones. Muchas veces el sujeto ni siquiera posee conciencia de esa asimilación, puesto que proviene de experiencias cotidianas aparentemente irrelevantes, pero que, no por eso, escapan de su aprehensión. En esa acepción, potencializar significa pasar a un estado *potencial*, latente y temporalmente

inactivo. La poca densidad de presencia del fenómeno en realización no llega, en ese caso, a despertar la conciencia de la asimilación, aunque ésta se evidencie en las nuevas manifestaciones del sujeto, cuando, por ejemplo, sigue ritos sociales, incorpora operaciones mecánicas, domina su lengua materna y nuevas lenguas, o, simplemente, repite (o altera) comportamientos en función de la experiencia anterior.

La potencialización más tónica resulta de la alta densidad de presencia del objeto, como en el caso del arcoíris blanco. Incluso si tal densidad necesariamente se atenúa, el impacto de la realización deja marcas profundas en la memoria del sujeto. Como ya decían los autores de *Tension et signification*, “para una semiótica de la presencia, la relación no va de la diferencia a la tonicidad, sino de la tonicidad a la diferencia” (Fontanille y Zilberberg, 1997: 98). Entonces, lo que surge como fuerza y acento en la realización se potencializa como diferencia y relieve y produce en el sujeto una *saudade de la conmoción*. Es previsible que esa disyunción virtual luego se reactualice en sentimiento de falta y, al final, se realice en nueva conjunción. En esa acepción tónica, *potencialización* significa que un objeto concentrado, con alta densidad de presencia, ingresa en la memoria con mayor potencia y mayor propensión para nuevamente atraer el sujeto o para auxiliarlo, como punto de referencia, en la reconstitución de los recuerdos menos destacados (Tatit, 2010: 154-156).

No es difícil reconocer que la potencialización átona, al asimilar progresivamente ritos, hábitos, formas gramaticales, etc., garantiza al sujeto su constitución identitaria, en cuanto a potencialización tónica. Al introyectar fuerzas que se convierten en diferencias, permite al sujeto una relación más profunda con el otro o con aquello que se destaca en su universo sensible y cognoscitivo. Nuevamente, se instala el acorde, con sus componentes átonos y tónicos, ya presentes en la estructura elemental de la significación idealizada por Greimas en los años 1960, pero, esta vez, semiotizando las famosas experiencias estéticas relatadas por el autor en el libro de 1987.

## Tonalidad y tonicidad

Esa metáfora musical puede traer alguna confusión conceptual, tal vez más para los músicos que para los semioticistas. Hay momentos en este trabajo en que hablamos de *tónica* para referirnos al sistema tonal (tonalismo, tonalidad) y al acorde musical que representa el centro de ese modelo de creación estética. Al definir la potencialización, sin embargo, empleamos el término *tónico(a)* en el sentido semiótico, o sea, en oposición al término *átono(a)*, ambos como articulaciones de la categoría *tonicidad*, que abarca las variaciones de intensidad o de énfasis tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido (Zilberberg, 2006: 239).

Para el razonamiento que venimos desarrollando, esas diferencias de acepción producen efectos contrarios. El acorde de tónica ejerce función identitaria en el universo musical y puede ser caracterizado por cierta atonía en el plano semiótico. El acorde sólo confirma el regreso al centro del sistema y que la música, en última instancia, es fiel a sí misma. La significación tónica es aquella que sobresale en una práctica significativa y se convierte en elemento destacado en el interior del sujeto, atrayéndolo hacia una relación con el otro. En el campo musical, son las notas extrañas a la tonalidad las que tonifican el acorde y lo movilizan en dirección a otros tonos y, a veces, a otras piezas musicales.

Recordamos que el acorde aquí concebido está compuesto tanto de elementos átonos, muy reiterados en el transcurso de un proceso sintagmático, que aseguran la homogeneidad de su *ser*, su identidad, como de elementos tónicos, aprehendidos como elementos destacados y absorbidos como diferencias pertinentes, que aseguran la heterogeneidad de ese mismo *ser*, su alteridad. Las célebres consonancias (átonas) y disonancias (tónicas), tan estudiadas en el área musical, son conceptos que nos ayudan a comprender las variaciones de tonicidad (y no de tonalidad) que regulan esa actividad artística.

## Consonancias y disonancias semióticas

El hecho de que la semiótica haya surgido como una rigurosa *investigación de método* (expresión que sirvió de complemento al título de su obra inaugural: *Sémantique structurale: recherche de méthode*) y de haber abrazado el pensamiento estructural como conducta científica acabó determinando sus elecciones epistemológicas e incluso sus principales objetos de estudio. Tuvimos un largo periodo en el que se privilegiaban las reiteraciones sémicas y actanciales, las escasas modalidades presentes en todo discurso, las tres etapas narrativas (manipulación, acción y sanción), la sintaxis sumaria del cuadrado semiótico, la organización de las categorías en un recorrido generativo, en fin, todo lo que pudiera traducir constancia en el universo extremadamente variado del sentido. Y para que el abordaje tuviera base científica, todas las nociones deberían ser expresadas por una *malla funcional de dependencias* (Hjelmslev, 1975: 83), lo que además se realizó con brillo en la publicación del volumen *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Greimas y Courtés, 1979). Así, podemos decir que, incluso reconociendo el lugar teórico de las diferencias y admitiendo la existencia de los datos inesperados —y tonificados— en la manifestación del sentido, la semiótica se empeñó por casi dos décadas en su atonización, reducción e inclusión en las categorías ya existentes. Uno de los síntomas de esa actitud eran los procedimientos, necesarios al modelo narrativo, de *liquidación de la falta* y, menos frecuentemente, de contención del exceso.

Ahora bien, todo ocurre como si el acorde del sentido no soportara disonancias y éstas fueran generadas por aspectos cuantitativos. El sentimiento de falta es un caso de ausencia que necesita ser rechazado narrativamente por un sujeto para que éste pueda, enseguida, ingresar en una esfera de positividad y aumentar sus valores deseados o debidos. Ambas etapas pueden ser leídas con la ayuda de las “sílabas tensivas” *más* y *menos* propuestas recientemente por C. Zilberberg (2006: 44-50). La

primera, todavía en el terreno de la negatividad, representa la etapa del restablecimiento (*menos menos*), en cuanto la segunda ya define la fase del recrudescimiento (*más más*). Hasta aquí, tenemos una franja comedida, moderada, ahora en el campo de la positividad. Si la progresión persiste, podemos llegar a la saturación, a un exceso de *más* (o a “solamente más”, en las palabras de Zilberberg). Para contener el exceso, es necesario que el sujeto siga un itinerario descendente, que suavice lo que se considera exorbitante (*menos más*) y, a veces, se contente con cantidades mínimas (*más menos*), como ocurre con los poetas japoneses que se dedican al haikú. Son fases de atenuación y minimización. Más allá de esas etapas tendremos un exceso de *menos* (o “solamente menos”), equivalente a la extinción, lo que puede conducir a un nuevo sentimiento de falta y nuevo ascenso.

Esas cuantificaciones totalmente subjetivas (de allí su interés) ya están presentes en la denominación de los intervalos entre las notas de un acorde musical. Decimos *quinta aumentada*, *quinta disminuida*, *novena aumentada*, *séptima disminuida*, etc., para referirnos a las disonancias causadas por intervalos que sobrepasan, hacia más o hacia menos, las medidas justas o, simplemente, mayores. En el ámbito de la música tonal, a lo largo de muchas décadas, esos excesos podían ser utilizados en tanto quedaran resueltos en los grados diatónicos de la escala; esto quiere decir que los aumentos y las disminuciones de los intervalos se admiten sólo en acordes transitorios que se alejen del tono pero que mantengan la promesa de regresar a él.

La semiótica operó, hasta los inicios de la década de 1990, con *consonancias* comedidas. Las sorpresas eran consideradas maniobras del antisujeto que requerían ser evitadas por los procesos narrativos y reintegradas al modelo basado en la espera. Los excesos de *más* o de *menos* eran respectivamente corregidos por las atenuaciones y por los restablecimientos. Eran también *disonancias* admitidas, pero luego refutadas por los procedimientos analíticos que no las preveían. Los datos tó-

nicos del texto descrito sufrían un proceso de atonización para formar parte de la red conceptual ya construida. En un ejemplo banal, diríamos que un estado final de conjunción, expresado en la indefectible fórmula  $S \cap O$ , servía para representar tanto el encuentro de Goethe con el arcoíris blanco como el encuentro de un actor cualquiera con sus documentos en una sección de “hallados y perdidos”.

Tal vez el desprestigio de la retórica y de la estilística en la era de las ciencias estructuralistas, en particular de la lingüística con pretensiones científicas, haya sido responsable de ese tipo de nivelación descriptiva que dejó de considerar las diferencias de intensidad y densidad creadas en los textos, al punto de casi reducirlos a una especie de denominador común formado por nociones operacionales indiferentes a los grados de acentuación. Los mismos autores Greimas y Courtés exaltaban, en el prefacio de *Sémiotique II* (1986: 6), la contribución de los semiotistas (“un sólido núcleo”) que, en sus entradas, afianzaban la función metodológica de la semiótica, refinando sus conceptos ya consagrados en la tradición estructural, al mismo tiempo que mostraba, sin perder la cortesía, cierta incomodidad con las tendencias que peleaban, por un lado, por la formalización matemática de los conceptos (*physique des humanités*) y, por el otro, la dinamización de las estructuras (*une sorte de vitalisme renaissant*). No obstante, en la misma época, en las páginas del ya citado *De l'imperfection*, Greimas, al intentar igualar de algún modo la aprehensión estética, hace indagaciones parasemióticas sobre justamente los cambios de acentuación:

Pour éviter que l'itération d'attentes ne dégénère en monotonie, un déplacement d'accentuation, risqué, est concevable: une syncope tensive, réalisant le temps fort par anticipation et une prévenance à l'égard de l'attente d'autrui; ou alors un *sostenuto* prolongeant l'attente, accompagné d'inquiétude, mais revigorant le temps fort encore espéré. La turbulence ainsi créée revalorise alors de rythme essoufflé (Greimas, 1987: 94).

Para evitar que la reiteración de esperas degenera en monotonía, es concebible un arriesgado desplazamiento de la acentuación: una síncope tensiva que realice anticipadamente el tiempo fuerte, y una obsequiosa anticipación respecto a la espera del otro; o aun un *sostenuto* que prolongue la espera, acompañado de inquietud pero vigorizando el tiempo fuerte todavía deseado. La turbulencia así creada revaloriza el agotado ritmo (Greimas, 1990: 90).

## La tonificación

Hay encuentros con objetos altamente tonificados que exigen recursos analíticos más precisos. La tonificación es actualmente el modo dinámico de establecer diferencias. La práctica de la homogenización de los términos en una categoría más abstracta y la costumbre de privilegiar la relación en detrimento de las oposiciones representaron progreso científico para las teorías del lenguaje, pero se convirtieron, casi siempre, en formas de atonización de los objetos de estudio. No es por otra razón que Claude Zilberberg llama cada vez más la atención hacia el papel del acontecimiento en la semiótica de hoy. Para el autor, no se trata ya de insertar lo inesperado en el corazón de una teoría que se basaba en la espera, sino de introducir ese concepto en una semiótica de la interdependencia en que el elemento acentuado afecta y es afectado por todas las coordenadas tensivas que lo hicieron perceptible. Es así que el teórico francés traduce semióticamente el aforismo de Paul Valéry: “*Tout événement brusque touche le tout. Le brusque est un mode de propagation*” (1973: 1288).

El acontecimiento en el plano objetual corresponde a aquello que *sobreviene* en el plano subjetal, pero sólo puede ser debidamente evaluado, en primer lugar, en el interior de una célula compleja que presupone el *advenir* de una magnitud en un campo dado de presencia y su constante articulación con la progresividad del *llegar a*. En contraste con este último, la cifra intensiva del sobrevenir es acelerada y tonificada, de tal modo

que el acontecimiento sólo puede ser comprendido después de su ocurrencia. Es el después lo que explica el antes, así como en el caso de los acordes disonantes: el camino armónico posterior justifica las alteraciones (intervalos aumentados y disminuidos) insertas en un acorde anterior. Esas condiciones de *tempo* y tonicidad acaban también por influir en su naturaleza extensiva, normalmente asociada a la brevedad. En segundo lugar, por el hecho de que el campo de presencia no dispone de los elementos que podrían prevenir al sujeto de su llegada, el acontecimiento, cuanto más tónico, menos se inserta en los términos de un pensamiento implicativo, lo que pone en jaque la competencia modal del sujeto. El arcoíris blanco paraliza a Goethe, le retira la competencia, hasta que, más tarde, consigue interpretarlo como la señal de una nueva pubertad. Al final, se trataba de un raro fenómeno meteorológico con el que, en principio, nadie espera enfrentarse. Pero lo imposible, o casi imposible, ocurre. Traducido por el pensamiento concesivo: ¡aunque no se esperara, ocurrió! Para describir el gesto inconcebible del protagonista de uno de sus principales cuentos (“La tercera margen del río”), aquel que decidió permanecer en una canoa sobre las aguas de un río por toda la vida, el escritor João Guimarães Rosa expone el principio del pensamiento concesivo: “Aquello que no sería, ocurría” (Guimarães Rosa, 1968: 33).

Es Guimarães Rosa, por lo demás, quien, a través de sus historias de personajes infantiles, estudia a fondo la cuestión del acontecimiento. En el cuento “Os Cimos”, Niño indaga “¿por qué no podíamos apreciar plenamente las cosas buenas que ocurrían?” El mismo personaje responde a la pregunta a través de diversas hipótesis, de las que comentaremos sólo las dos primeras: 1) “porque sobrevenían de prisa e inesperadamente, cuando no estábamos listos”. (Guimarães Rosa, 1968: 170).

Esa hipótesis involucra el *sobrevenir* en la esfera del sujeto, el *tempo* acelerado en la esfera del objeto, el salto de etapas que instaura el concepto de *sorpres*a (“inesperadamente”) e incluso un modo figurativo de referirse a un desorden en el campo de la identidad (“cuando no estábamos listos”). Cuando



el acontecimiento tónico sobreviene, la velocidad del objeto se muestra siempre superior a la velocidad presumida por el sujeto. Parafraseando a P. Valéry, *lo que ya es* [en el plano objetual] *no es todavía* [en el plano subjetual] —*he allí la Sorpresa* (Valéry, 1973: 1290). Es fácil establecer la concesión subyacente: aunque el sujeto no esperara el objeto, éste surgió.

Sorpresa	
Acontecimiento (plano objetual)	Sobrevenir (plano subjetual)
Ya es	Todavía no es

Una vez que la sorpresa figura en el cuento como razón para el no aprovechamiento pleno de los acontecimientos positivos, podemos deducir que su velocidad se extrapoló, con lo que perjudicó la capacidad de evaluación del personaje. Eso significa que existen otras condiciones, opuestas a éstas, que favorecen la aprehensión del sujeto. En vez del *sobrevenir*, que fractura su identidad, el *porvenir* (llegar gradualmente de un punto a otro), que supone un planeamiento para el encuentro del objeto antes de su llegada. En términos de Valéry: *lo que no es todavía* [en el plano objetual] *ya es* [en el plano subjetual] —*he allí la espera* (*idem*). También es fácil establecer la implicación subyacente: dado que el sujeto esperaba al objeto, éste surgió. Ésa es la articulación de la espera que orientó la semiótica narrativa desde sus orígenes. Así como el *sobrevenir* está determinado por la alta tonicidad y aceleración del acontecimiento, el *porvenir* se genera por la atonía y desaceleración del *ejercicio*, término éste escogido por Zilberberg (2012: 60-61):

Espera	
Ejercicio (plano objetual)	Porvenir (plano subjetual)
Todavía no es	Ya es

Es esa complejidad asociada a la espera la que asegura al sujeto una identidad plenamente reconocible, sin accidentes de recorrido. Su competencia de actante activo es preservada, ya que mantiene bajo control no sólo al objeto, sino principalmente el tiempo gastado para obtenerlo. En ese ámbito de la espera se encuentra el personaje *listo* del texto de Guimarães Rosa, ocupando el eje semántico átono del ser que da respaldo a la percepción del no ser, la alteridad incómoda responsable por la autonomía del objeto y por su capacidad de sorprender.

### Afinación del sentido

Para sentirse *listo* y poder aprovechar mejor los beneficios del buen acontecimiento, Niño necesitaría corregir algunos parámetros tensivos: acelerar un poco el *tempo* del sujeto en cuanto des-acelera el del objeto, disminuir el exceso de tonicidad, expandir la alta concentración del acontecimiento al traducirlo en etapas de un ejercicio. Por fin, necesitaría afinar el acorde del sentido con movimientos ascendentes o descendentes hasta alcanzar un punto ideal de aprehensión. Antes de contar con los recursos tensivos, C. Lévi-Strauss ya reconocía esos movimientos en la audición de piezas musicales: “La emoción musical proviene precisamente del hecho de que a cada instante el compositor retira o añade más o menos de lo que prevé el oyente [...]” (1991: 25).

Pero la afinación de ese acorde es bastante delicada. Si, por ejemplo, la desaceleración del objeto sobrepasa un límite dado y la tonicidad pierde su fuerza, el acontecimiento se puede *des-caracterizar* y, nuevamente, dejaremos escapar las cosas buenas que nos proporciona. De esta manera, por exceso de lentitud y atonía o, de acuerdo con la segunda hipótesis de Niño, por el hecho de transformarse en cosas excesivamente, 2) “esperadas, y entonces no tengan el sabor de tan buenas, eran sólo un remedo grosero” (Guimarães Rosa, 1968: 170).

La espera resulta de consonancias en el plano subjetivo del actor que, a costa de mucho ejercicio, conquista una serie de

previsiones y organiza su recorrido narrativo. La sorpresa resulta de disonancias ocasionadas por acontecimientos inesperados que desestabilizan la temporalidad interna del sujeto. Ambos conceptos, sin embargo, conviven, y forman verdaderos acordes, sobre todo cuando hay ajustes de sus “cuerdas”, las cualidades tensivas definidas por oscilaciones de *tempo*, tonicidad, cobertura, extensión (temporal y espacial), etc. Estos son los recursos actuales que articulan los términos complejos *espera* y *sorpresa* y evitan que nos quedemos en comentarios generales sobre las relaciones entre lo previsible y lo inopinado.

Ese acorde, compuesto al mismo tiempo de elementos átonos y tónicos, aparece en la misma obra de Guimarães Rosa en una única expresión: *solencia\* de sobrevenir* (Guimarães Rosa, 1968: 173). Niño se encanta con un lindo pájaro colorido, un tucán, único sobreviviente de decenas de esa especie que aparecían regularmente al amanecer en la cima de los árboles por sólo diez minutos. En una auténtica *espera de lo inesperado* (Greimas, 1987: 89), ya que la posibilidad de que el tucán no apareciera más, como los otros, hacía siempre de su llegada un acontecimiento, Niño respeta la puntualidad habitual (la solencia) del pájaro, pero no deja de sorprenderse cada vez que aquellos colores le sobrevienen. Afinando las cuerdas del sentido, él capta la intensidad del momento vivido sin perder las balizas de la propia identidad.

## Referencias bibliográficas

- CAMPOS, Haroldo de (1997). *O Arco-Íris Branco*. São Paulo : Imago.
- FONTANILLE, Jacques y Claude Zilberberg (1998). *Tension et signification*. Lieja: Mardaga.
- GUIMARÃES ROSA, João (1968). *Primeiras Estórias*. Río de Janeiro: José Olympio.

---

\* Neologismo creado por Guimarães Rosa, derivado del verbo *soler*: acostumar, tener por hábito [N. del T.].

- GREIMAS, Algirdas Julien (1973). *Semântica Estrutural*. São Paulo : Cultrix/Edusp.
- \_\_\_\_\_ (1987). *De l'imperfection*. Périgueux : Pierre Fanlac [Versión en español de 1990: *De la imperfección*, trad. de Raúl Dorra. México: BUAP/FCE].
- \_\_\_\_\_ y Joseph Courtes (1979). *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, v. I.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, v. II.
- HJELMSLEV, Louis (1975). *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1991). *O Cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense.
- LOPES, Edward (1989-1990). "Paixões no espelho: sujeito e objeto como investimentos passionais primordiais". *Cruzeiro Semiótico* ("Semiótica das paixões"). Porto: Associação Portuguesa de Semiótica.
- TATIT, Luiz (2010). *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- VALÉRY, Paul (1973). *Cahiers*, t. 1. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade.
- ZILBERBERG, Claude (2006). *Éléments de grammaire tensive*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- \_\_\_\_\_ (2012). *La structure tensive*. Lieja : Presses Universitaires de Liège.