

El símbolo en el sistema de la cultura

por

I. M. LOTMAN¹

UNIVERSIDAD DE TARTU

Traducido por

RUBÉN DARÍO FLÓREZ ARCILA *

Departamento de Lingüística

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

La palabra “símbolo” es una de las más polisémicas en el sistema de las ciencias semióticas². La expresión “significado simbólico” es ampliamente utilizada como sinónimo sencillo de lo *signico*. En tales casos, cuando hay presencia de cierta relación de expresión y contenido, y lo que en tal contexto se subraya especialmente: la convencionalidad de esta relación, hablarán los investigadores de símbolos y de funciones simbólicas. Al mismo tiempo, aun Saussure oponía el símbolo a los signos convencionales, destacando en los primeros el elemento icónico. Recordemos que Saussure en relación con esto escribía que la balanza y no el carro puede ser símbolo de la justicia, por cuanto aquella icónicamente contiene la idea del equilibrio.

De acuerdo con otro principio de clasificación el símbolo se define como aquel signo cuyo significado representa cierto signo de otro plano o de otra lengua. A esta definición se opone la tradición de interpretación del símbolo como expresión *signica* de una suprema y absoluta esencia no *signica*. En el primer caso, el significado simbólico adquiere un marcado carácter racional y se interpreta como el medio de una traducción adecuada del plano de la expresión al plano del contenido. En el segundo caso, el contenido de manera irracional irradia a través de la expresión y cumple el papel como de puente del mundo racional al mundo místico.

¹ Este artículo fue publicado en Tallin capital de Estonia en 1992, unos meses antes de la muerte de su autor. El artículo apareció en el Tomo I del compendio **Artículos sobre semiótica y tipología de la cultura**, editados con la ayuda de la Estonian Open Fondation.

² La historia extensa y la historiografía del problema en: Todorov Tzv. *Théories du symbole*/ Ed. Seuil, 1977; Idem. *Symbolisme et interpretation*/ Ed. Seuil. París. 1978

* frubendario@hotmail.com

Es suficiente señalar que cualquier sistema linguo-semiótico, ya sea realmente existente en la historia de la cultura o uno que permita describir un objeto significativo, resultaría incompleto si no propone su definición de símbolo. No es que se trate de describir de la manera más precisa y acabada, un objeto único en todos los casos, sino que nos encontramos ante la presencia de una posición estructural en cada sistema semiótico, sin la cual el sistema no estaría completo: algunas funciones fundamentales no se realizarán. Los mecanismos que sirven a estas funciones de modo insistente son denominados “símbolo”, aunque la naturaleza de estas funciones y más aún, la naturaleza de los mecanismos con ayuda de los cuales dichas funciones se realizan, se hace extremadamente difícil reducirlas a una invariante determinada. Así pues, puede decirse que aun cuando no sepamos qué es símbolo, cada sistema sabe cuál es “su símbolo” y precisa de este para el funcionamiento de su estructura semiótica.

Para intentar definir el carácter de esta función, será más cómodo no dar una definición general sino comenzar desde las representaciones intuitivamente dadas por nuestra experiencia cultural y, más adelante, intentar generalizarlas.

La representación más habitual sobre el símbolo va unida a la idea de cierto contenido que, a su turno, sirve de plano de la expresión para otro contenido, con frecuencia de mayor valor cultural. Aquí conviene diferenciar al símbolo de la reminiscencia o la cita, por cuanto en ellas el plano contenido-expresión “exterior” no es autónomo, sino que representa un cierto tipo de signo-indicador que señala hacia cierto *texto* más amplio, con el cual está en relación metonímica. El símbolo mismo, en el plano de la expresión y en el plano del contenido, representa siempre cierto texto, es decir, posee un significado homogéneo encerrado en sí mismo y un límite preciso que permite diferenciarlo claramente de su contexto semiótico. Esta última circunstancia nos parece sustancial para la capacidad de “ser símbolo”.

En el símbolo se encuentra siempre algo arcaico. Cada cultura necesita de un estrato de textos que cumplan la función de lo arcaico. La condensación de los símbolos es aquí con frecuencia evidente. Tal percepción de los símbolos no es casual: el grupo eje de ellos, en efecto, posee una profunda naturaleza arcaica y se remonta a la época anterior a la escritura, cuando determinados signos (como regla, elementales en su trazado), representaban programas mnemónicos “enrollados”³ de

³ En idioma ruso *svernuty* (participativo pasado) viene del verbo *sviortyvat'* (imperfectivo) y *sviemut'* (perfectivo) que en su primera significación quiere decir envolver (*skatyvat' v trubku, v svitok*: enrollar en pergamino [en rollo]), también por la misma acción de *sviemut'* disponer en menos espacio y por tanto, en sentido figurado equivale a reducir. Lotman utiliza con mucha precisión el verbo “enrollar” para mostrar que el símbolo se “expande” o se “envuelve”. Un estado no es definitivo. NT

textos y argumentos, guardados en la memoria oral del colectivo. La capacidad de conservar de manera “enrollada” textos extremadamente extensos y significativos se reservó para los símbolos. Pero para nosotros es todavía más interesante otro rasgo arcaico: el símbolo representando un texto acabado, puede no ser incluido en una fila sintagmática y si se incluye en ella, entonces mantiene su autonomía estructural y de significado. Fácilmente se le puede desprender de su contexto semiótico y con la misma facilidad ingresa a un nuevo contexto textual. A esto va unido otro rasgo sustancial: el símbolo nunca pertenece a un corte sincrónico determinado de la cultura –siempre lo atraviesa verticalmente viene del pasado, y va al porvenir. La memoria del símbolo es más antigua que la de su contexto textual no simbólico.

Todo texto de la cultura es fundamentalmente no homogéneo. Aun en un corte sincrónico riguroso, la heterogeneidad de las lenguas de la cultura constituye un complejo coro. La percepción difundida según la cual habiendo dicho “época del clasicismo” o “época del romanticismo”, ya se ha definido la unidad de ese periodo cultural o por lo menos su tendencia dominante, es apenas una ilusión, generada por el lenguaje descriptivo adoptado. Las ruedas de los diversos mecanismos de la cultura se mueven con distinta velocidad. El tempo de desarrollo de la lengua natural no es comparable con el tempo, para dar una ilustración de la moda; la esfera sacral es siempre más conservadora que la profana. Esto hace aumentar la diversidad interior que es una ley de existencia de la cultura. Los símbolos representan uno de los elementos más estables del continuum cultural.

Siendo un mecanismo fundamental en la memoria de la cultura, los símbolos transportan textos, esquemas de argumentos y otras formas semióticas de un estrato a otro de la cultura. Al atravesar la diacronía de la cultura los conjuntos constantes de símbolos en una medida significativa, adoptan la función de mecanismos de unidad al realizar la memoria que el colectivo tiene de sí, estos impiden que la memoria se disperse en estratos aislados cronológicamente. La unidad del conjunto básico de símbolos dominantes y su permanencia en la vida cultural, definen de manera esencial las fronteras nacionales y territoriales de una cultura.

Sin embargo, la naturaleza del símbolo, visto desde este punto de vista, es dual. De un lado, al atravesar los estratos de la cultura, el símbolo se realiza en su esencia invariante. En este aspecto podemos observar su repetibilidad. El símbolo ingresará como algo disímil al espacio textual que lo rodea, como mensajero de otras épocas culturales (= otras culturas) como recordación de antiguos (= eternos) fundamentos de la cultura. De otro lado, el símbolo se correlaciona activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su influencia, pero tam-

bién lo somete a transformación. Su esencia invariante se realiza en variantes. Precisamente en los cambios que afectan el sentido “eterno” del símbolo en un contexto cultural dado, en dicho contexto es justamente allí donde más se manifiesta su mutabilidad.

Esta última facultad está vinculada al hecho de que los símbolos históricamente más activos se caracterizan por una conocida indefinición de la relación entre texto-expresión y texto contenido. Al último le pertenece siempre un espacio de sentido múltiple. Es por eso que la expresión no cubre totalmente al contenido y sólo parece sugerirlo.

Acaso esto es provocado porque la expresión representa apenas un breve signo mnemónico del texto borroso contenido o por la pertenencia del primero a la esfera de la cultura profana, abierta, expuesta y del segundo a la exigencia sagrada, esotérica, secreta o romántica de “expresar lo inefable”; la cuestión resulta aquí indiferente. Lo importante es que las potencias de sentido del símbolo son siempre más extensas que su realización manifiesta: los vínculos que, ayudándose de su expresión, establece el símbolo con este u otro contexto semiótico, no agotan todas sus valencias de sentido. Ello conforma la reserva de sentido con ayuda del cual el símbolo puede establecer los más inesperados vínculos, cambiando su esencia y deformando de un modo imprevisible el contexto textual.

Desde este punto de vista es demostrativo que aquellos símbolos, elementales por su expresión posean mayor compactación cultural y de sentido que aquellos complejos. La cruz, el círculo, el pentagrama poseen significativamente más potencias de sentido que “Apolo arrancando la piel de Marsia”, en razón de la brecha entre la expresión y el contenido, de su carencia de proyección del uno sobre el otro. Justamente, los símbolos “elementales” conforman el núcleo simbólico de la cultura y precisamente la saturación de los mismos permite juzgar sobre la orientación simbolizante o desimbolizante de la cultura en su totalidad.

Con esto último se relaciona el planteamiento acerca de la lectura simbolizante o desimbolizante de los textos. La primera permite leer como símbolos, los textos o fragmentos, que en su contexto natural no fueron generados para una recepción semejante. La segunda convierte los símbolos en sencillas comunicaciones. Lo que para una conciencia es un símbolo, para la formulación opuesta aparece como un síntoma. Si el desimbolizante S. XIX veía en tal o cual individuo o personaje literario “un representante” (de una idea, una clase, o un grupo), Blok percibía símbolos en las gentes y en los hechos de la vida cotidiana (ver su

reacción a la personalidad de Klúev o Sténich; esta última se reflejó en su artículo “El dandy ruso”), manifestación de lo infinito en lo finito.

Muy interesante es la manera como las dos tendencias se confunden en el pensamiento artístico de Dostoyevsky. De un lado, Dostoyevsky, lector atento y coleccionista de los datos del reportero (sobre todo de la crónica penal-judicial), vería en la multitud de los datos periodísticos los síntomas visibles de las dolencias sociales ocultas. La opinión acerca del escritor como médico (en el prefacio de Lermantov “Un héroe de nuestro tiempo”), como sociólogo (Balzac), lo convirtió en descifrador de síntomas. La sintomatología pertenece a la esfera de la semiótica (el nombre antiguo de la sintomatología era “semiótica médica”). Sin embargo, las relaciones entre lo asequible (expresión) y lo inasequible (el contenido), son aquí constantes y unívocas; se construyen bajo el principio de la “caja negra”. Así, Turgeniev en sus novelas con la precisión de un sismógrafo fija los síntomas de los procesos sociales. Va relacionado con ello la percepción, sobre tal o cual personaje, como acerca de un “representante”. Decir que Rúdin representa a los individuos marginales de Rusia, equivale a afirmar que él encarna los rasgos característicos de aquel grupo. Decir que Stavróguin o Fédka en “Los Demonios” simbolizan determinados sucesos, tipos o fuerzas, equivale a afirmar que la esencia de estas fuerzas en *alguna medida* se expresa en estos héroes, pero ella por sí misma permanece misteriosa y sin revelar en forma definitiva. Las dos aproximaciones se enfrentan permanentemente en la conciencia de Dostoyevsky; se entretienen de manera compleja.

Es diferente el modo como se oponen la reminiscencia y el símbolo. Ya señalamos su diferencia fundamental. Ahora es oportuno indicar otra más: el símbolo existe con anterioridad al texto dado y con independencia del mismo. Llega a la memoria del escritor de la memoria profunda de la cultura y revive en el nuevo texto como el grano caído en terreno nuevo. La reminiscencia, la referencia, la cita hacen parte orgánica del texto nuevo, son funcionales sólo en su sincronía. Llegan del texto a lo profundo de la memoria, pero el símbolo viene de la profundidad de la memoria hacia el texto.

No es fortuito por eso que aquello que en el proceso de creación se manifiesta como símbolo (mecanismo sugestivo de la memoria), en la recepción del lector se realiza como reminiscencia, es que los procesos de creación y recepción se orientan en direcciones encaminadas opuestamente: en el primer caso el texto finalizado representa la conclusión, en el segundo caso nos hallamos frente al punto de partida. Expliquémoslo mediante el siguiente ejemplo:

En los planes del “poema” de Dostoyevsky “Emperador” (el esquema de la novela sobre Ivan Antónovich), se encuentra una nota sobre cómo Miróvich persuade a Ivan Antónovich quien ha crecido en el más absoluto aislamiento y desconocedor de las tentaciones del mundo, a estar de acuerdo con una confabulación: “Le muestra el mundo desde la azotea...”, le muestra el mundo de Dios. “Todo es tuyo, basta con desearlo. ¡Vamos!”⁴. Es evidente que el tema de la tentación por el fantasma del poder se vinculaba con el símbolo en la conciencia de Dostoyevsky: el traslado del seducido por el tentador a un lugar elevado (la montaña, la techumbre del templo; en Dostoyevsky es la azotea de la torre de prisión), el señalamiento del mundo que está a los pies. Para Dostoyevsky, el simbolismo de los evangelios se desplegaba en el tema de la novela; para el lector el tema de la novela se revelaba por la reminiscencia el evangelio.

La oposición de estos dos aspectos es, sin embargo, arbitraria y en textos así de complejos, como las novelas de Dostoyevsky, no siempre puede efectuarse.

Ya hemos dicho que la crónica periodística, los hechos de los procesos penales eran percibidos por Dostoyevsky ya como síntomas, ya como símbolos. Aspectos esenciales de su pensamiento artístico, sus ideas y su concepción filosófica. El sentido de ellos puede revelarse oponiendo las relaciones del Tolstoi y Dostoyevsky hacia la palabra.

En el relato de su primer período “La tala del bosque” se descubre un principio que fue característico para Tolstoi en toda su obra.

“¿De dónde tomó usted el vino?— perezosamente pregunté a Bóljov al mismo tiempo que en lo profundo de mi alma dos voces bien diferenciadas hablaban: la primera —Dios mío, reconcilia mi espíritu con el mundo, y la segunda —confío en sonreír y no en doblarme al momento que la bala atraviere— y en ese instante encima de la cabeza silba algo horrible y desagradable y dos pasos delante de nosotros estalló la bala de cañón.

—Si fuera Napoleón o Frederich— dijo en ese momento Bóljov, con total sangre fría volviéndose hacia mí —estoy seguro que hubiera dicho algo cortés.

—Usted acaba de decirlo—, respondí, ocultando con dificultad la angustia que provocó en mí el peligro ocurrido.

—Pero y lo que he dicho: nadie lo anotará.

—Lo anotaré yo.

⁴ Dostoyevsky F.M. Obras Completas: en 30 tomos, Leningrado, 1974, t.9. pág 113-114.

—Seguro que si lo escribe será por criticar, como dice Mishenkóv, agregó él sonriendo.

—Maldita, dijo en ese momento detrás de nosotros Antónov, escupiendo a un lado con molestia, por un tris no nos dio en las patas.”⁵

Si nos refiriéramos a los rasgos de la palabra en Tolstoi, que se descubren en este fragmento, habría que señalar su convencionalidad completa: la relación entre la expresión y el contenido es convencional. La palabra puede ser medio de expresión de la verdad como en la exclamación de Antonov, pero también de falsedad como se ve en el habla de los oficiales. La posibilidad de separar en el plano de la expresión y unirlo con cualquier otro contenido, hace de la palabra un instrumento peligroso, un condensador favorable de la mentira social. Por ello, cuando la exigencia de verdad se hace una urgencia de vida, Tolstoi preferiría no contar con la palabra. Así, la declaración verbal amorosa de Pierre Biezújov con Elena es una falsedad, el amor verdadero no se manifiesta con palabras, sino con “miradas y sonrisas” o como sucede en el caso de Kity y Lévin con criptogramas. El “Taio” incomprensible y sin palabras de Akim en el “Poder de las tinieblas” posee un contenido de verdad, el discurso elocuente para Tolstoi es siempre falso. La verdad es el estado primigenio de la naturaleza. La vida depurada de palabras (y de simbolismo social) es la verdad en su naturaleza esencial.

Traeremos algunos modelos narrativos del “Idiota” de Dostoyevsky. “Algo distinto era aquí evidente, se sobreentendía que era cierto cierto brebaje espiritual y amoroso, —algo semejante a un insaciable sentimiento de desprecio, salido completamente de sus límites, en una palabra algo absolutamente ridículo y no permitido en la sociedad honesta”. “Esta mirada miraba como si formulara un enigma” “En el último tiempo, lo aterraban otras miradas de ella, otras palabras. Otra vez le pareció que ella se endurecía demasiado, se contenía demasiado y recordaba que eso lo había asustado”. “Es por eso que no lo puedo amar, es demasiado orgulloso, no, no es que sea orgulloso, me equivoqué, es que es usted soberbio, incluso tampoco es eso: se ama a sí mismo demasiado, hasta la locura”. “Es que son muy buenos sentimientos, únicamente es que no todo salió como debiera, ¡Aquí hay algo de enfermedad todavía!”.

Estos fragmentos, que hemos elegido casi al azar, pertenecen al discurso de diferentes personajes y del mismo narrador; sin embargo, todos pueden caracterizarse con un rasgo general: las palabras no nombran a las ideas y a las cosas sino que las sugieren, dando al mismo tiempo a entender la imposibilidad de elegir el nombre preciso para ellas.

⁵ Tolstoi L.N. Obras completas. 22 tomos. Moscú., 1979. T 2. pág. 67

“Y algo más” se convierte en algo así como un rasgo marcado de todo el estilo, que se constituye alrededor de infinitas aclaraciones y vacilaciones que sin embargo, no precisan nada y solo demuestran la imposibilidad de una precisión final. En este sentido podrían recordarse las palabras de Hipólito “En cualquier pensamiento humano genial o nuevo, o sencillamente, incluso en cualquier pensamiento serio que va naciendo en cualquier cabeza, siempre queda algo que es imposible transmitir a otras personas, aunque usted escriba multitud de tomos e interpreten su pensamiento durante treinta y cinco años, siempre quedará algo, que por nada querrá salir de su cráneo y quedará con usted para siempre, con ello morirá, sin haber transmitido a nadie lo más importante de su idea”.

En tal exégesis, este pensamiento fundamental para Dostoyevsky recibe un tono romántico, que lo acerca a la idea de lo inefable. Es más compleja la actitud de Dostoyevsky hacia la palabra. De un lado, no sólo por medio de distintos procedimientos subraya la inadecuación de la palabra y su significado, sino que en cada momento recurre a la palabra imprecisa, inadecuada, a los testigos que no comprenden lo que testimonian y que confieren a la exterioridad de los datos, una interpretación a todas luces imprecisa. De otro lado, a estas palabras y testimonios imprecisos, incluso infieles es imposible dejar de prestarles atención, como si no tuvieran ninguna relación con la verdad y por tanto, fueran merecedoras de ser borradas como todo el sustrato de las expresiones sociales hipócritas en la prosa de Tolstoi. Esas palabras representan un *acercamiento* a la verdad, la sugieren. La verdad se transparenta con opacidad a través de ellas.

Pero es que ella a duras penas permea todas las palabras, excepto en las de los evangelios. En este sentido, entre el testimonio del competente y del incompetente, del perspicaz y del tonto no hay una diferencia de principio, por cuanto la lejanía de la verdad, la inadecuación de ella, la facultad de servir de camino hacia ella se halla en la misma naturaleza de la palabra humana.

No es difícil señalar que en tal comprensión la palabra recibe el carácter no de signo convencional sino de símbolo. Para comprender a Dostoyevsky la palabra analítica de Baratynsky y no la “inefable” romántica de Zhukovsky:

Ajeno de obvio significado,
para mí es un símbolo
los sentimientos su expresión
que no hallé en las lenguas⁶

⁶ Baratynsky E.A. Obras Completas. Poesías. Leningrado, 1936. T. I. Pág. 184.

Esta tendencia a ver en el hecho aislado un sentido simbólico profundo caracteriza en el texto de Dostoyevsky aunque no constituye la única orientación organizativa⁷.

Un material de interés resulta de la observación sobre la evolución de los proyectos creadores de Dostoyevsky: al imaginar un nuevo carácter, Dostoyevsky le da significado con su nombre o lo marca con algún rasgo que permite aproximarle a algún símbolo que está en la memoria del escritor, después “modela” distintas situaciones, haciendo un cálculo sobre cómo esta figura simbólica podrá desempeñarse en ellas. La polisemia del símbolo permite de manera sustancial alternar los debuts, los intermedios y los finales de las situaciones argumentativas analizadas, en las cuales una y otra vez se detiene Dostoyevsky, confrontando tal o cual “desenvolvimiento”.

Así, por ejemplo, detrás de la imagen de Nastásia Filípovna de inmediato surge claramente la imagen de “La dama de las camelias”. Sin embargo, Dostoyevsky percibe dicha imagen como un símbolo complejo, vinculado a la cultura europea y al trasladarlo al contexto ruso, no sin un pathos polémico observa cómo se comporta la “camelia” rusa. Sin embargo, en la estructura de la imagen de Nastásia Filípovna otros símbolos-conservadores de la memoria cultural jugaron su papel. Uno de ellos es posible reconstruirlo con aproximación. El proyecto y primer trabajo alrededor de “El Idiota” se relacionan con el periodo del viaje al exterior, hacia finales de 1860, una de cuyas impresiones más fuertes fue la visita a la galería pictórica de Dresden. Ecos de eso (remembranzas del lienzo de Holbein), resuenan en el texto final de la novela. Del diario de 1867, de la mujer de Dostoyevsky, sabemos que ella visitó sola “vio todos los lienzos de Rembrandt” y después recorrió otra vez la galería al lado de Dostoyevsky “Fedia señalaba los mejores cuadros y hablaba sobre arte”⁸.

Es difícil imaginar que Dostoyevsky no hubiera prestado atención al cuadro de Rembrandt “Susana y los ancianos”. Este cuadro así como el lienzo “El rapto de Ganimedes” (“extraño cuadro de Rembrandt”, según Pushkin) colgado en la misma sala, debió haber atraído la atención de Dostoyevsky por la formulación de un tema que lo conmovía: la seducción perversa de un niño. Rembrandt en su

⁷ El pensamiento creador de Dostoyevsky es heterogéneo por principio: Al lado de la formación de sentido “simbólica” se hallan otros procedimientos distintos de lectura. La publicística, la crónica de reportaje todo haciendo parte de su lengua cuya realización ideal es “Diario de un escribir”. Destacamos el sustrato “simbólico” en relación con el tema de este artículo.

⁸ Citador de: Fiódor M. Dostoyevsky en las memorias de sus contemporáneos. Moscú, 1964. T. 2. Pág. 104.

lienzo se aparta bastante del tema bíblico: en el capítulo 13 del Profeta Daniel, donde se relata la historia de Susana, se habla de una respetable mujer desposada, dueña de casa. Pero los “viejos” que ofendieron su virtud no eran necesariamente ancianos⁹. Rembrandt al contrario representó una muchacha adolescente, enflaquecida, pálida, desprovista de cualquier encanto femenino e indefensa. A los viejos les confirió rasgos de una lujuria repulsiva, contrastándola con su avanzada edad (obsérvese el contraste entre la lujuria del águila y la máscara de temor y repulsión en el rostro de Ganimedes, representado como un niño y no como el adolescente mitológico).

El hecho de encontrar, al comienzo de la novela, a Nastásia Filípovna, cuando un “Stariéts” –Tósky la revende a otro (de manera formal a Gánie, pero se insinúa que de hecho es al General Epánchin) y la misma historia de la seducción, por parte de Tósky, siendo casi una niña, hacen probable la suposición de que Nastásia Filípovna era percibida por Dostoyevsky no sólo como “Camelia”, sino también como “Susana”. Pero también es la sorprendida en adulterio de la cual dijo Jesús: “El que de vosotros esté sin pecado, arrójele la piedra el primero” y se negó a juzgarla: “Ni yo te condeno tampoco” (Juan, VIII, 7-11). En el encuentro de imágenes-símbolos: Camelia, Susana, la mujer adúltera surge el programa “enrollado” que al sumergirse en el espacio argumental de los proyectos novelísticos deberá desplegarse (y transformarse) en la imagen de Nastásia Filípovna. Es igualmente, probable que exista una relación entre la imagen de la señora Brigadier en la pieza teatral de Fonvizin y la Generala Epanchin como un símbolo inscrito en la memoria y como su despliegue argumental. Pero más complejo es el caso referido a Hipólito Terientiev. Es un personaje en el que se conjugan muchos planos y es probable que en él se entretjeran, en primer lugar, disímiles “símbolos de la vida” (la interpretación simbólica de los datos de la realidad)¹⁰. Un detalle, no obstante, atrae la atención: el deseo de Hipólito antes de su muerte de pronunciar un discurso ante el pueblo y la fe que tiene en que “Con sólo permanecer un cuarto de hora en la ventanita ante el pueblo, hablarle” el pueblo de inmediato “estará de acuerdo en todo” con él y “lo seguirán”.

⁹ “Los Viejos en las Escrituras son llamados así no a causa de sus años (...) sino por la autoridad de sus saberes” (Diccionario eclesiástico compuesto por Pedro Alekseier. 1819).

¹⁰ Ver la afirmación de Dostoyevsky en el artículo “A propósito de una exposición” de acuerdo con la cual la realidad es asequible al ser humano solo como una designación simbólica de la idea y no bajo la forma de la realidad “tal como ella es” pues tal realidad no existe y no la hubo nunca en la tierra pues la esencia de las cosas es inalcanzable para los hombres y perciben la naturaleza como ella se refleja en su idea.

Este detalle, anclado en la memoria de Dostoyevsky como símbolo denso, se remonta al instante de la muerte de Belínsky que, conmovió tanto a sus allegados. I. S. Turgiénev recordaba: “Antes de la misma muerte habló sin parar dos horas, como si lo hiciera ante el pueblo ruso, se dirigía a cada momento a su esposa, pidiéndole que lo recordara todo y de manera fiel transmitiera esas palabras a quien correspondiese”¹¹.

Nexrásov lo recordó así:

Y al fin el momento llegó
 el día fatal él se conmovió en su lecho,
 fuerza tomando otra vez
 el pecho mudo, la voz un trueno...
 ... Con júbilo dijo: ¡adelante!
 Orgullosa, claro, seguro:
 una visión el pueblo junto a él
 también el redoblar de las campanas
 en su mirada la alegría
 en la plaza entre el pueblo
 él se imaginaba levantado
 hablando...¹²

Este singular episodio detenido en la memoria del escritor fue simbolizado y comenzó a manifestar los rasgos usuales del comportamiento del símbolo en la cultura: acumular y organizar a su alrededor una nueva experiencia, convirtiéndose en singular condensador de la memoria, para después desplegarse en cierta pluralidad argumental que más adelante el autor combinó con otras construcciones argumentales, efectuando una selección. El parentesco inicial con Belínsky quedó desvanecido casi del todo, sometiéndose a numerosas transformaciones.

Es conveniente tener en cuenta que el símbolo puede ser expresado en forma verbal-visual sincrética, la cual, de un lado, se proyecta hacia la superficie de distintos textos, pero de otro lado, se transforma por el influjo de esos mismos textos. Así por ejemplo, es fácil observar que en el monumento a la III Internacional V. Tatlin (1919-1929) recreó estructuralmente la imagen de la Torre de Babel proveniente del cuadro de Brughel el Viejo. No es casual esta relación: la interpretación de una revolución como un levantamiento contra Dios fue perma-

¹¹ Vissarion Grigoryevich Bielinsky en las memorias de sus contemporáneos. Leningrado 1929, pág. 256.

¹² Niekrasov. N. A. Obras completas en 15 tomos. Leningrado 1982, Tomo 3. Pág. 49.

nente y extendida como asociación en la literatura y la cultura de los primeros años de la revolución. Y si en la tradición descrita del romanticismo el héroe de la revuelta fue el Demonio, al que los románticos conferían rasgos de exagerado individualismo, ya en la literatura de vanguardia de los años posteriores a la revolución se destacaba lo anónimo y masivo de la revuelta (ver el “Misterio-bufo” de Mayakovsky). También en la fórmula marxista, muy popular en aquellos años –“El proletariado asalta al cielo”– estaba contenida una referencia al mito de la Torre de Babel sometida a una inversión doble: en primer lugar, por partes se evaluaba, de otro modo, al cielo y a la tierra que atacaba, en segundo lugar, el mito de la separación de los pueblos era sustituido por la representación sobre su reunión, es decir, la internacional.

De esta manera se establece una cadena: el texto bíblico (“dijéronse unos a otros: vamos a hacer ladrillos y a cocerlos al fuego”). Y se sirvieron de ladrillos como de piedra, y el betún les sirvió de cemento y dijeron: vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos (. . .) Bajó Yavé a ver la ciudad y la torre que estaban haciendo los hijos de los hombres y se dijo “He aquí un pueblo, uno, pues tienen todos una lengua sola. Se han propuesto esto y nada les impedirá llevarlo a cabo. Bajemos pues, y confundamos su lengua, de modo que no se entiendan unos a otros”.

“Y los dispersó de allí Yavé por toda la faz de la tierra” – Génesis 11, 1-9.

– El cuadro de Brughel – la frase de Marx – el monumento a la III Internacional. El símbolo interviene como mecanismo preciso de la memoria colectiva.

Ahora podemos intentar delinear el lugar del símbolo entre otros mecanismos signícos. El símbolo se diferencia del signo convencional por la presencia del elemento icónico, por una determinada semejanza entre el plano de la expresión y el plano del contenido. La diferencia entre los signos icónicos y los símbolos puede ser ilustrada por la antítesis entre el cuadro y el icono. En el cuadro la realidad tridimensional es representada en dos dimensiones. Sin embargo, la proyección incompleta del plano de la expresión sobre el plano del contenido es ocultada por un efecto ilusionista al espectador se le fuerza a creer en la semejanza total. En el icono (y en general en el símbolo) la no proyección del plano de la expresión sobre el plano del contenido se integra a la naturaleza del funcionamiento comunicativo del signo. El contenido sintila a través de la expresión y la expresión tan sólo sugiere el contenido. En este sentido es posible hablar de la fusión del icono con el índice: la expresión señala al contenido en la misma medida en que lo representa. De allí la conocida convencionalidad del signo simbólico.

Así pues, el símbolo interviene como condensador de todos los principios de lo sígnico y al mismo tiempo va más allá de los límites de lo sígnico. Es un intermediador entre distintas esferas de la semiosis y también entre la realidad semiótica y la que va más allá de ella. En igual medida es intermediador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura. Su papel es el de condensador semiótico.

Generalizando, es posible decir que la estructura de los símbolos de tal o cual cultura conforma un sistema isomorfo e isofuncional a la memoria genética del individuo.

REFERENCIAS

- BARATYNSKY, E. (1936). **Obras completas. Poesías.** Leningrado, p. 184
- DOSTOYEVSKY, F. (1974). **Obras completas: en 30 tomos.** Leningrado, pp. 113-114
- NIEKRASOV, N. (1982). **Obras completas en 15 tomos.** Tomo 3. Leningrado, p. 49
- TODOROV, T. (1977). "La historia extensa y la historiografía del problema". En: **Théories du symbole.** París: Ed. Seuil.
- TOLSTOI, L. (1979). **Obras completas.** Moscú, p. 67