

Presentación

Para el presente tomo, bajo el título de *Cultura y semiosis*, hemos convocado a diversos investigadores en torno a un tema muy amplio que permite ofrecer alcances múltiples en el análisis y la formulación de propuestas teóricas inspiradas por la semiótica peirceana. Los ejemplos de escrutinio aquí abarcan desde un modelo evolutivo, pasando por una fenomenología del arte, una pesquisa sobre la semiosis sonora y reflexiones sobre una figura cultural específica, la del *trickster*, hasta concluir con una propuesta acerca de la presuposición narrativa en el discurso histórico. Con una gama tan extensa de perspectivas, no puede haber pretensión de compatibilidad en los diversos aspectos de las distintas contribuciones, pero probablemente, hay un punto en el cual la mayoría coincide, el de la emergencia de la significación, aunque dentro de ámbitos muy variados. La primera contribución, la de Barend van Heusden, se inscribe en una polémica relativa al concepto de evolución en la lógica de Charles S. Peirce y retoma fundamentalmente la teoría del entorno (*Umwelt*) de J. van Uexküll, que se centra en el supuesto de la facultad general de los organismos de representar su hábitat y la pregunta de cómo evolucionaron a partir de ahí las representaciones humanas y cómo se diferenciaron. El trabajo de Van Heusden es producto de un seminario permanente que se celebra desde hace algunos años por parte de estudiosos holandeses y alemanes. No quiero omitir mencionar la incomodidad que causa la noción de evolución cultural dentro de la antropología contemporánea, probablemente, por el uso excesivo de este vocablo. Al parecer, para Peirce, la idea de evolución se vincula estrechamente con

la de semiosis infinita que implica la posibilidad de un crecimiento de las categorías y que incluye el reconocimiento del azar como realidad ontológica.

La contribución de Barend van Heusden nos presenta una breve revisión crítica de distintas aproximaciones semióticas, dándole preferencia a una perspectiva biológico-antropológica como la más prometedora, puesto que sitúa el problema de la emergencia de los signos en el centro de sus reflexiones. El autor busca ofrecer un modelo evolutivo de la semiosis cuyas premisas se enfocan en la aceptación de la discrepancia que existe entre el conocimiento y la percepción, expresada en la paradoja de que el ser humano percibe más que sólo formas conocidas pero, a la vez, percibe sólo en términos de lo conocido, de manera tal que el signo es una forma que se reconoce en una situación con la cual no coincide del todo. Podría decirse, de manera más general, que no *conocemos* el mundo por medio de signos sino que éstos nos permiten *reconocer* el mundo. Van Heusden retoma la definición peirceana de que un signo es algo que está en lugar de algo distinto para alguien, en algún aspecto o capacidad, lo cual, extrañamente, no sólo se refiere a objetos ausentes, sino también ocurre en un comentario sobre una situación real, a la mano y a la vista, donde este comentario se relaciona con algo distinto de la situación actual como puede ser un concepto general. Hay ahí una actualización de la memoria, que no coincide con la realidad de la situación. La discrepancia entre percepción y conocimiento y la diferencia entre percepción y memoria, pues, son las que fundamentan el proceso de semiosis en tanto que obligan al ser humano a hacer interpretaciones que, además, a causa de la bipartición del cerebro en hemisferio izquierdo y hemisferio derecho, están sometidas a una duplicación del procesamiento de información que desemboca en la semiosis. Van Heusden plantea la semiosis como el resultado de un uso novedoso de la organización cerebral existente, el cual supone una asimetría y una función integrativa, y ambas se combinan en un procesamiento doble de la información, dando lugar

a la comparación, la imaginación, la metáfora y el razonamiento creativo. A partir de estas y otras premisas, el autor presenta su modelo de evolución semiótica que considera la semiosis como base de la cultura humana, distinguiendo cuatro modos o estados evolutivos: el episódico, el icónico, el simbólico y el indicial, para concluir con la tesis general de que no es la actividad lingüística la que funda la cultura, sino la cultura entendida como actividad semiótica la que funda la lengua.

En su intento por fundamentar una fenomenología del arte a partir de una discusión de las tres categorías de la faneroscopia peirceana, a saber: Primeridad, Segundidad y Terceridad, Lauro Marques, al igual que Barend van Heusden, nos confronta con lo problemático de la situación perceptiva, al referirse a las tres facultades que, según el propio Peirce, un fenomenólogo debe reunir para indagar adecuadamente sobre su objeto de estudio: tener una mirada inocente comparable a la del artista, poseer la perseverancia de un cazador para mantenerse sobre la huella del objeto estudiado y tener el poder generalizador de un matemático. El énfasis parece estar en la primera facultad que presupone una apertura hacia los fenómenos sin que éstos sean aprisionados en la red de los hábitos cognitivos, permitiendo que las cosas nazcan, aunque el propio Marques ponga en tela de juicio que sea posible separar cabalmente lo percibido (lo sentido) de lo sabido. Refiriéndose a los tres grados de separabilidad de una idea de otra que Peirce emplea para acuñar sus tres categorías fenomenológicas a partir de la disociación, la precisión y la distinción, el autor procede a una caracterización de las categorías mencionadas: la Primeridad como cualidad del sentimiento y conciencia inmediata, la Segundidad como conciencia de reacción que implica la idea de alteridad, y la Terceridad como mediación y conciencia de síntesis. El autor pone de relieve la distinción entre *feeling*, “sentimiento”, y *sensation*, “sensación”, que en las ediciones de la obra peirceana en español, frecuentemente, son tratados como sinónimos. Según Marques, el sentimiento comporta un “sentido de cualidad”, mientras que la sen-

sación conlleva un “sentido de choque”, distinción que motiva al autor a preguntar si puede haber experiencia de Primeridad pura o si puede haber experiencia monádica. La propia pregunta ya es una paradoja en tanto que la experiencia pertenece al orden de la Segundidad, por lo cual la respuesta no puede lograrse de manera exhaustiva, salvo evocando la vivencia monádica como una suerte de estado contemplativo en el cual no hay cognición ni tampoco un ego que se sepa consciente de su propio estado. El señalamiento con respecto a la temporalidad de la significación probablemente permitiría encontrar una veta para salir de la paradoja. Marques, finalmente, recurre a la definición peirceana de la excelencia estética o del objeto estéticamente bueno para, luego, exponer los rasgos de las formas puras y degeneradas de las categorías fenomenológicas y concluir su trabajo con el acierto de que “la finalidad de la obra no es el placer provocado por el reconocimiento de un sentimiento de comprensión, sino contribuir a la comprensión en sí misma”.

Permanecemos en el terreno de la estética con la contribución de Raymundo Mier sobre la semiosis sonora. El autor parte de dos breves anotaciones de Vladimir Jankélévitch y Jean-Jacques Nattiez para mostrar la reticencia de la música a una definición universal, no sólo por las diferencias culturales palpables sino también por el carácter intrínsecamente enigmático de la música que, aparentemente, se sustrae del orden lógico de lo racional y de la certidumbre de los significados habituales. La experiencia musical se distingue por su fuerza de afección y una profunda capacidad de conmoción, donde es preciso tomar en cuenta la naturaleza temporal de las afecciones de manera tal que la experiencia musical involucra una experiencia temporal íntima. Mier pone a consideración que el derrumbe de la tonalidad en la música contemporánea probablemente sirva de parteaguas para descubrir facetas de la inteligibilidad musical que habían quedado veladas. Retoma ahí lo que llama la figura de la especulación de Igor Stravinsky, la cual, por un lado, la aproxima a la idea de un acto de enunciación inherente a la obra musical y,

por otro, le hace insistir en la sonoridad y la temporalidad como dos facetas heterogéneas de la experiencia estética, precisando que la música no involucra un tiempo, sino la multiplicidad de diagramas formales de afección de la temporalidad a la vez que advierte que este tiempo interior sufre una mutación a causa de la escritura, la fijeza de la notación, que interfiere en el acto musical e introduce una tensión entre éste y el devenir obra. La figura de la especulación remite a un hecho de sentido —el discernimiento de la musicalidad— que, sin embargo, no puede darse en la cualidad sonora misma sino que implica el reconocimiento de un impulso ostensivo a partir del cual se engendran series metafóricas reflexivas encaminadas hacia una inteligibilidad regida ya sea por el hábito ya sea por una fuerza que trascienda las convenciones. Mier propone entonces distinguir dos potencias de lo musical, una que se revela como cualidad sonora, carente de identidad, y otra que se ofrece como una afección inscrita en el tiempo, que transforma la cualidad en signo acústico a partir del cual se hace posible la articulación lógica entre temporalidades distintas. Lo musical como potencia es ajeno a la noción de código, su significación no deriva de ninguna estructura previa. Hacer —escuchar— música es realizar un acto de sentido en el cual se experimenta la significación potencial de la sonoridad a través de un devenir sentido pasional que es la revelación de la sensación como la de una voluntad de sentido que se preserva como pura tensión. La noción de enunciación musical no surge del valor o la identidad semántica particular de un signo, sino de la fuerza indicativa, inherente al devenir signo de la sonoridad, que no puede darse sin la huella tácita de un aquí y ahora.

El trabajo de Ingrid Geist aborda la figura del *trickster*, el embaucador embaucado, que se encuentra en la mitología de un gran número de culturas en los continentes africano y americano. Incluso pueden hallarse características del *trickster* también en el pensamiento hindú, por ejemplo, en las figuras de Krishna y Maya, y aún en el dios cristiano del Antiguo Testamento. La

autora ofrece una breve reseña de la literatura antropológica sobre el *trickster*, haciendo énfasis en los momentos en que los antropólogos se aproximan a una comprensión de la figura mítica en términos de un pivote semiótico que trueca el reino de lo divino —más allá de la predicación— en un mundo significativo y significado por y para los seres humanos a la vez que alude al silencio circundante y subyacente, remarcando específicamente la idea de Paul Radin de que el *trickster* es “un ser incoativo de proporciones indeterminadas”. Enseguida, Geist ofrece datos etnográficos de su propio trabajo de campo en la Sierra Madre Occidental de México, distinguiendo entre los huicholes dos figuras de *trickster*, uno viejo, la Abuela Crecimiento, y otro joven, el héroe cultural Kauyumarie. La exposición de la autora va encaminándose hacia la hipótesis de que Nakawe, la Abuela Crecimiento, está representada en la figura del bufón ritual y está asociada con el *kieri*, una planta psicotrópica del género de la *Solandra*, lo cual plantea la pregunta acerca de la relación entre lo dicho y lo no-dicho. Los testimonios huicholes admiten abiertamente que Kauyumarie puede llegar a dar consejos falsos a los hombres, mientras que las enseñanzas del peyote, asociado con el héroe cultural, se consideran por encima de cualquier duda. En cambio, el *kieri* es una planta que puede dañar al ser humano, mientras que la sabiduría y bondad de la Abuela Crecimiento está fuera de duda. La última parte del trabajo se refiere a una aproximación semiótica, la cual se presenta como una reseña crítica de las propuestas de C. William Spinks cuya argumentación se desarrolla según tres vías: la primera, considera el signo por sí mismo como un “puñal” o “*trickster* de la mente”, la segunda, interroga acerca de la emergencia de signos marginales, y la tercera, ensaya un esclarecimiento sobre la figura del *trickster* en términos de la semiótica peirceana, enfatizando la categoría de Primeridad. Geist hace notar que el *trickster*, por su carácter paradójico, es sobre todo un signo que instiga al pensamiento que corresponde a la Terceridad degenerada en mayor grado, según la lógica peirceana, lo cual le permite a la

autora plantear al *trickster* como instancia que virtualiza el eje semántico pero no lo realiza, a la vez que podría pensarse como una suerte de condición de posibilidad para llegar a formular un argumento abductivo, sin ser él mismo aún un símbolo argumental.

La contribución del propio C. William Spinks a este tomo se inscribe dentro de una amplia producción de propuestas que se han generado en los últimos años, sobre todo, en el ámbito norteamericano. Dan constancia de ello no sólo los eventos académicos organizados y las publicaciones realizadas bajo la dirección del autor mencionado, sino también el trabajo de un grupo internacional de unos cuarenta investigadores, el *Trickster Myth Group*, dentro de la Academia Americana de Religión, que, durante cinco años y encabezado por William J. Hynes y William G. Doty, fue dedicándose al intercambio de perspectivas sobre la figura del *trickster*. Se trata ahí de un escrutinio en el cual se han comparado materiales de entornos culturales muy diversos, lo cual ha permitido profundizar la comprensión y descubrir nuevos aspectos característicos del *trickster*, a la vez que ampliar el rango de discusión en el sentido de incluir un número creciente de figuras míticas, literarias y de cualquier otro tipo de manifestación cultural en el rubro de *trickster* en la medida en que esas figuras muestran rasgos de ambivalencia, ambigüedad y paradoja. De cierta manera, la denominación “*trickster*” se fue universalizando hasta constituirse en patrón cultural de pasado y presente y con independencia del contexto vernáculo específico en el que hizo y hace su aparición. Ha habido voces críticas contra esta tendencia y Spinks alude a ellas, abogando a favor de una universalización. Con la premisa de que la figura del *trickster* es un generador de semiosis, las reflexiones del autor se inscriben dentro de un discurso antropológico que no se centra tanto en la imagen confusa del *trickster* sino en el efecto de confusión que éste produce en el oyente o lector. Al respecto, me parecen centrales y provocativas las tesis de Spinks que giran en torno a la fascinación que ha causado el *trickster*

en los receptores tradicionales y los nuevos usuarios de la figura y en la discusión académica. Por un lado, lo encontramos como emblema de todo tipo de manifestación marginal frente a las corrientes hegemónicas de la cultura y, por otro, parece que impone una cautela que impone una distancia de salvaguardia: es más cómodo observar las conductas perturbadoras del *trickster* de la cultura otra, estando el observador instalado al cobijo de la cultura propia. Asentado sobre este fondo aparentemente estable, el estudioso analiza y categoriza la figura del *trickster* “hasta que llegue el momento en que los excesos del *Trickster* se subleven contra nuestras propias normas culturales”, cosa que, según Spinks, el *trickster* siempre hará.

Concluimos el tomo con una contribución de Miguel Ariza que constituye un ensayo de formalización de la presuposición narrativa con base en la teoría de conjuntos e inspirado en la semiótica peirceana. El autor presenta un modelo deductivo para describir la progresión narrativa en términos de presuposición entre sucesos, partiendo del postulado de que, lo que llamamos suceso, sólo puede ser aprehendido desde el discurso y no de manera aislada. Un suceso es la expresión del devenir en el discurso: se aplica a las acciones y procesos en los que no interviene un agente, cuando éstos son considerados en función de la temporalidad interna que despliegan, de manera que, desde esta perspectiva, un suceso llega o no a su culminación y permite u obstaculiza el despliegue de nuevos sucesos. Un análisis presuposicional de este devenir en el discurso exige el examen de los sucesos antecedentes a partir de sus consecuencias. Al apoyarse en la teoría de conjuntos, Ariza supone que, antes de reconocer cualquier devenir y cualquier orden de sucesión, los sucesos tienen el estatuto de miembros no ordenados de un conjunto que llama “situación”. Esto lo lleva a preguntarse acerca de las condiciones mínimas para que surja la sucesividad. El surgimiento de la sucesión, es decir de un orden, exige averiguar acerca de aquellos sucesos que serán considerados constantes y de aquellos que serán considerados variables. Tales preguntas las

plantea Ariza en términos de relaciones necesarias o suficientes, apoyando su argumentación en la implicación material lógica. Sin embargo, tiene cuidado en señalar que “la presuposición narrativa no es un operador lógico” puesto que es una relación entre conjuntos. Una vez establecidos estos puntos el autor muestra de qué manera sucesos autónomos se ordenan en sucesos dependientes que pertenecen a un mismo relato. Para ello parte de una constelación de sucesos autónomos, que define una progresión narrativa cardinal mediante mera yuxtaposición o mediante su simple numeración, para llegar a una progresión narrativa ordinal en donde un suceso será primero que otro por el hecho de mantener con el segundo una relación de presuposición. Esto le permite definir la progresión narrativa como un conjunto parcialmente ordenado cuando cada uno de los sucesos es uno distinto con posibilidades de establecer relaciones de inclusión con otros igualmente distintos. Al concebir el ordenamiento de sucesos como un despliegue, Ariza se pregunta cuál es el primer motor de dicho despliegue y postula la necesidad de un suceso vacío que dé inicio a la serie, un conjunto vacío que no sólo pertenece al primer suceso sino que “pertenece también a todos los demás”.

Ingrid Geist