

# SEMIOLÓGÍA II

## Sesión 12

### El análisis estructural del relato

#### El análisis estructural del relato

#### A propósito de *Hechos*, 10-11

La visión de Cornelio en Cesárea\*

10 <sup>1</sup> *Había en Cesárea un hombre llamado Cornelio, centurión de la cohorte llamada «La Itálica», <sup>2</sup>piadoso y temeroso de Dios con toda su casa, y que hacía muchas limosnas al pueblo, y oraba a Dios siempre. <sup>3</sup> Este vio claramente en una visión, como a la hora novena del día, que un ángel de Dios entraba donde él estaba, y le decía: Cornelio.<sup>4</sup> El, mirándole fijamente, y atemorizado, dijo: ¿Qué es, Señor? Y le dijo: Tus oraciones y tus limosnas han subido para memoria delante de Dios. -Envía, pues, ahora hombres a Jope, y haz venir a Simón, el que tiene por sobrenombre Pedro. <sup>6</sup> Este posa en casa de cierto Simón curtidor, que tiene su casa junto al mar; él te dirá lo que es necesario que hagas. <sup>7</sup> Ido el ángel que hablaba con Cornelio, éste llamó a dos de sus criados, y a un devoto soldado de los que le asistían; <sup>8</sup> a los cuales envió a Jope, después de haberles contado todo.*

La visión de Pedro en Jope

<sup>9</sup> *Al día siguiente, mientras ellos iban por el camino y se acercaban a la*

ciudad, Pedro subió a la azotea para orar, cerca de la hora sexta. <sup>10</sup> Y tuvo gran hambre, y quiso comer; pero mientras le preparaban algo, le sobrevino un éxtasis; <sup>11</sup> y vio el cielo abierto, y que descendía algo semejante a un gran mantel, que atado de cuatro puntas era bajado a la tierra; <sup>12</sup> en el cual había de todos los cuadrúpedos terrestres y reptiles y aves de cielo, <sup>13</sup> Y le vino una voz: Levántate, Pedro, mata y come, <sup>14</sup> Entonces Pedro dijo: Señor, no; porque ninguna cosa común o inmunda he comido jamás. <sup>15</sup> Volvió ía voz a él la segunda vez. Lo que Dios limpió, no lo llares tú común. <sup>16</sup> Esto se hizo tres veces; y aquel lienzo volvió a ser recogido en el cielo,

<sup>17</sup> Y mientras Pedro estaba perplejo dentro de sí sobre lo que significaría la visión que había visto, he aquí los hombres que habían sido enviados por Cornelio, los cuales, preguntando por la casa de Simón, llegaron a la puerta. <sup>18</sup> Y llamando, preguntaron si moraba allí un Simón que tenía por sobrenombre Pedro. <sup>19</sup> Y mientras Pedro pensaba en la visión, le dijo el Espíritu: He aquí tres hombres que te buscan. Levántate, pues, y desciende, y no dudes de ir con ellos, porque yo los he enviado. <sup>20</sup> Entonces Pedro, descendiendo adonde estaban los hombres que fueron enviados por Cornelio, les dijo: He aquí, yo soy el que buscáis; ¿cuál es la causa por la que habéis venido? <sup>21</sup> Ellos dijeron: Cornelio el centurión, varón justo y temeroso de Dios, y que tiene buen testimonio en toda la nación, de los judíos, ha recibido instrucciones de un santo ángel, de hacerte venir a su casa para oír tus palabras. <sup>22</sup> Entonces, haciéndoles entrar, los hospedó. Y al día siguiente, levantándose, se fue con ellos; y le acompañaron algunos de los hermanos de Jope. <sup>23</sup> Al otro día, entraron en Cesárea. Y Cornelio los estaba esperando, habiendo convocado a sus parientes y amigos más íntimos. <sup>24</sup> Cuando Pedro entró, salió Cornelio a recibirle, y postrándose a sus pies, adoró. <sup>25</sup> Mas Pedro le levantó, diciendo: Levántate, pues yo mismo también soy hombre. <sup>26</sup> Y hablando con él, entró, y halló a muchos que se habían reunido. <sup>27</sup> Y les dijo: Vosotros sabéis cuán abominable es para un varón judío juntarse o acercarse a un extranjero: pero a mí me ha mostrado Dios que a ningún hombre llame, común o inmundo; <sup>28</sup> por lo cual, al ser llamado, vine sin replicar. Así que pregunto: ¿Por qué causa me habéis hecho venir? <sup>29</sup> Entonces Cornelio dijo: Hace cuatro días que a esta hora yo estaba en ayunas; y a la hora novena, mientras oraba en mi casa, vi que se puso delante de mí un varón con vestido resplandeciente, <sup>30</sup> y dijo: Cornelio, tu oración ha sido oída, y tus limosnas han sido recordadas delante de Dios. <sup>31</sup> Envía, pues, a Jope, y haz venir a Simón el que tiene por sobrenombre Pedro, el cual mora en casa de Simón, un curtidor, junto al mar; y cuando llegue, él te hablará, <sup>32</sup> Así que luego envíe por ti; y tú has hecho bien en venir. Ahora, pues, todos nosotros estamos aquí en la presencia de Dios,

*para oír todo lo que Dios te ha mandado.*

El discurso de Pedro en casa de Cornelio

<sup>3,4</sup> *Entonces Pedro, abriendo la boca, dijo: En verdad comprendo que Dios no hace acepción de personas, <sup>35</sup> sino que en toda nación se agrada del que le teme y hace justicia. <sup>36</sup> Dios envió mensaje a los hijos de Israel, anunciando el evangelio de la paz por medio de Jesucristo; éste es Señor de todos. <sup>37</sup> Vosotros sabéis lo que se divulgó por toda Judea, comenzando desde Galilea, después del bautismo que predicó Juan: <sup>38</sup> cómo Dios ungió con el Espíritu Santo y con poder a Jesús de Nazaret, y cómo éste anduvo haciendo bienes y sanando a todos los oprimidos por el diablo, porque Dios estaba con él. <sup>39</sup> Y nosotros somos testigos de todas las cosas que Jesús hizo en la tierra de Judea y en Jerusalén; a quien mataron colgándole en un madero. <sup>40</sup> A éste levantó Dios al tercer día, e hizo que se manifestase; <sup>41</sup> no a todo el pueblo, sino a los testigos que Dios había ordenado de antemano, a nosotros que comimos y bebimos con él después que resucitó de los muertos. <sup>42</sup> E nos mandó que predicásemos al pueblo, y testificásemos que él es el que Dios ha puesto por Juez de vivos y muertos. <sup>43</sup> De éste dan testimonio todos los profetas, que todos los que en él creyeren, recibirán perdón de pecados por su nombre.*

La venida del Espíritu sobre los paganos

El relato de Pedro en Jerusalén

<sup>1</sup> *Oyeron los apóstoles y los hermanos que estaban en Judea, que también los gentiles habían recibido la palabra de Dios. <sup>2</sup> Y cuando Pedro subió a Jerusalén, disputaban con él los que eran de la circuncisión, <sup>3</sup> diciendo: ¿Por qué has entrado en casa de hombres incircuncisos, y has comido con ellos? <sup>4</sup> Entonces comenzó Pedro a contarles por orden lo sucedido, diciendo: <sup>5</sup> Estaba yo en la ciudad de Jope orando, y vi en éxtasis una visión; algo semejante a un gran lienzo que descendía, que por las cuatro puntas era bajado del cielo y venía hasta mí. <sup>6</sup> Cuando fijé en él los ojos, consideré y vi cuadrúpedos terrestres, y fieras, y reptiles, y aves del cielo. <sup>7</sup> Y oí una voz que me decía: Levántate, Pedro, mata y come. <sup>8</sup> Y dije: Señor, no; porque ninguna cosa común o inmundada entró jamás en mi boca. <sup>9</sup> Entonces la voz me respondió del cielo por segunda vez: Lo que Dios limpió, no lo llares tú común. <sup>10</sup> Y esto se hizo tres veces, y volvió todo a ser llevado arriba al cielo. <sup>11</sup> Y he aquí, luego llegaron tres hombres a la casa donde yo estaba, enviados a mí desde Cesárea. <sup>12</sup> Y el Espíritu me dijo que fuese con ellos sin dudar. Fueron también conmigo estos seis hermanos, y entramos en casa de un varón, <sup>13</sup> quien nos contó cómo había visto en su casa un ángel, que se puso en pie y le dijo: Envía hombres a*

*Jope, y haz venir a Simón, el que tiene por sobrenombre Pedro; <sup>14</sup> él te hablará palabras por las cuales serás salvo tú, y toda tu casa. <sup>15</sup> Y cuando comencé a hablar, cayó el Espíritu Santo sobre ellos también, como sobre nosotros al principio. <sup>16</sup> Entonces me acordé de lo dicho por el Señor, cuando dijo: Juan ciertamente bautizó en agua, mas vosotros seréis bautizados con el Espíritu Santo. <sup>17</sup> Si Dios, pues, les concedió también el mismo don que a nosotros que hemos creído en el Señor Jesucristo, ¿quién era yo que pudiese estorbar a Dios? <sup>18</sup> Entonces, oídas estas cosas, callaron, y glorificaron a Dios, diciendo: ¡De manera que también a los gentiles ha dado Dios arrepentimiento para vida!*

Mi tarea consiste en presentar lo que comúnmente se llama ya el análisis estructural del relato. Hay que reconocer que el nombre se adelanta a la cosa. Lo que es posible designar actualmente así es ya un grupo de investigación, pero no es todavía una ciencia ni siquiera, hablando con propiedad, una disciplina, porque una disciplina supondría que existe una enseñanza del análisis estructural del relato, lo que no es todavía el caso. Las primeras palabras, pues, de esta presentación tienen que ser una advertencia: no existe actualmente una ciencia del relato (aun si se da a la palabra «ciencia» un significado muy amplio); no existe actualmente una «diegetología». Quisiera precisar esto, e intentar prevenir ciertas decepciones.

### *Origen del análisis estructural del relato*

Este origen es, si no confuso, por lo menos «disponible». Se lo puede considerar muy lejano, si se remonta el espíritu que preside el análisis del relato y de los textos a la poética y la retórica aristotélicas; menos lejano, si nos referimos a la posteridad clásica de Aristóteles, a los teóricos de los géneros; mucho más cercano, muy cercano incluso, pero más preciso, si se piensa que en su forma actual se remonta a lo que llamamos los formalistas rusos, cuyas obras han sido parcialmente traducidas al francés por Tzvetan Todorov.<sup>1</sup> Dicho formalismo ruso (esta diversidad nos interesa) abarcaba poetas, críticos literarios, lingüistas y folkloristas, que trabajaron alrededor de los años 1920-1925 sobre las formas de la obra; el grupo fue dispersado luego por el estalinismo cultural y renació en el extranjero, principalmente por mediación del Círculo Lingüístico de Praga. El espíritu de este grupo de investigación

---

1 T. Todorov, *Théorie de la littérature*. (Trad, cast.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1970.)

formalista ruso se prolongó esencialmente en el trabajo del gran lingüista Roman Jakobson.

Desde el punto de vista metodológico (no ya histórico), el origen del análisis estructural del relato está en el desarrollo reciente de la lingüística llamada estructural. A partir de esta lingüística, se produjo una extensión «poética», mediante los trabajos de Jakobson, hacia el estudio del mensaje poético o del mensaje literario; hubo una extensión antropológica a través de los estudios de Lévi-Strauss sobre los mitos y de la manera en que lo empleó uno de los formalistas rusos más importantes para el estudio del relato, Vladimir Propp, el folclorista. Actualmente, la investigación sobre ese campo se hace, en Francia, esencialmente (espero no ser injusto), en el seno del Centre d'études des communications de masse, en la École pratique des hautes études y en el grupo semiolingüístico de mi amigo y colega Greimas. Este tipo de análisis comienza a penetrar en la enseñanza de las facultades, especialmente en Vicennes; en el extranjero, investigadores aislados trabajan también en este sentido, principalmente en Rusia, Estados Unidos y Alemania, Señalaré algunos intentos de coordinar estas investigaciones: en Francia, la aparición de la revista de poética (en el sentido jakobsoniano de la palabra) dirigida por Tzvetan Todorov y Gérard Genette; en Italia, un coloquio anual sobre el análisis del relato, que se celebra en Urbino; por último, acaba de crearse, a gran escala, una Asociación Internacional de Semiología (es decir, la ciencia de las significaciones); tiene ya su revista, que se titula *Semiótica*, en la que con frecuencia se tratan los problemas del análisis del relato.

Sin embargo, esta investigación se encuentra actualmente sometida a cierta dispersión, y esta dispersión es en cierto sentido constitutiva de la investigación misma, o por lo menos así la veo. En primer término esta investigación sigue siendo individual, no por individualismo, sino porque se trata de un trabajo delicado: trabajar el texto o el sentido del texto (porque esto es el análisis estructural del relato) no puede desvincularse de cierto punto de partida fenomenológico: no existe una máquina de leer el sentido; hay, ciertamente, máquinas de traducir que implican ya, e implicarán fatalmente, máquinas de leer, pero estas máquinas de traducir, aunque pueden transformar sentidos denotados, sentidos literales, no tienen evidentemente ningún poder sobre los sentidos segundos, en el nivel connotado, asociativo, de un texto; hace falta siempre al inicio una operación individual de lectura, y la noción de «equipo», en este plano, sigue siendo, creo, ilusoria; el análisis estructural del relato no puede tratarse, en cuanto disciplina, como la biología, ni siquiera como la sociología: no existe exposición canónica posible, un investigador no

puede nunca hablar en nombre de otro. Por otra parte, esta investigación individual está, en el nivel de cada investigador, en constante devenir: cada investigador tiene su historia personal, y puede variar, tanto más cuanto que la historia del estructuralismo circundante es una historia acelerada: los conceptos cambian velozmente, las divergencias aparecen pronto, las polémicas se vuelven rápidamente muy vivas, y todo esto influye evidentemente sobre la investigación.

Finalmente (me permito decirlo porque es lo que en realidad pienso), puesto que se trata de estudiar un lenguaje cultural, a saber, el lenguaje del relato, el análisis es inmediatamente sensible (y necesario que tenga lucidez al respecto) a sus implicaciones ideológicas. En la actualidad, lo que pasa por «el» estructuralismo es una noción en realidad muy sociológica y muy trabajada, en la medida en que se cree ver en ella una escuela unitaria. De ninguna manera es éste el caso. En el nivel del estructuralismo francés, por lo menos, hay divergencias ideológicas profundas entre sus distintos representantes, a los que se mete en el mismo saco de «estructuralismo», por ejemplo entre Lévi-Strauss, Derrida, Lacan o Althusser; existe, por consiguiente, un fraccionamiento estructuralista y, si se lo quisiera situar (lo que no es aquí mi propósito), cristalizaría, creo, alrededor del concepto de «Ciencia».

He dicho todo esto para prevenir en todo lo posible una decepción, y para no provocar demasiada esperanza en un método científico que es apenas un método y que ciertamente no es una ciencia. Antes de pasar al texto de los *Hechos de los Apóstoles* que nos interesa, quisiera presentar tres principios generales que podrían, pienso, ser reconocidos por todos los que se ocupan actualmente del análisis estructural del relato. Añadiré algunas observaciones a propósito de las disposiciones operativas del análisis.

## I. Principios generales y disposiciones del análisis

### 1. Principio de formalización

Este principio, que podría llamarse también «*principio de abstracción*» deriva de la oposición saussuriana de la *lengua* y el *habla*. Nosotros consideramos que cada relato (recordamos que, en el mundo y en la historia del mundo, y en la historia de pueblos enteros de la tierra, el número de los relatos producidos por el hombre es incalculable), cada relato de esta masa aparentemente heteróclita de relatos es el *habla*, en el sentido saussuriano, el mensaje de una lengua general del relato. Esta lengua del relato se sitúa evidentemente más allá de la lengua propiamente dicha, la que estudian los

lingüistas. La lingüística de las lenguas nacionales (en las que están escritos los relatos) se detiene en la oración gramática, que es la unidad última que el lingüista puede estudiar. Más allá de la oración, la estructura no depende ya de la lingüística, sino de una lingüística segunda, de una translingüística, que es el lugar del análisis del relato: más de allá de la oración, allí donde muchas oraciones son colocadas juntas. ¿Qué sucede entonces? Todavía no lo sabemos; durante mucho tiempo se ha creído saberlo, era la retórica aristotélica o ciceroniana la que nos informaba al respecto; pero los conceptos de estas retóricas están superados, porque eran sobre todo conceptos normativos; sin embargo, la retórica clásica, aunque caduca, no ha sido aún reemplazada; Benveniste ha proporcionado algunas indicaciones —como siempre extremadamente penetrantes— sobre este tema; están también los estadounidenses que se han preocupado del *speech-analysis*, del análisis del discurso, pero esta lingüística está todavía por construir. Y el análisis del relato, la lengua del relato, forma parte, por lo menos en el nivel de los postulados, de esta translingüística futura.

Una incidencia práctica de este principio de abstracción en cuyo nombre intentamos establecer una lengua del relato es que no se puede ni se quiere analizar un texto en sí mismo. Hay que aclararlo, porque les hablaré a ustedes de un solo texto: me siento molesto por ello, porque la actitud del analista clásico del relato no es ocuparse de un texto aislado; en este punto hay una diferencia fundamental entre el análisis estructural del relato y lo que tradicionalmente se denomina «el comentario de textos». Para nosotros, un texto es un habla que remite a una lengua, es un mensaje que remite a un código, es una ejecución [*performance*] que remite a una competencia, términos todos que pertenecen a los lingüistas. El análisis estructural del relato es fundamentalmente comparativo: busca formas y no un contenido. Cuando hable del texto de los *Hechos*, no trataré de explicar ese texto, trataré de colocarme frente a ese texto como un investigador que reúne los materiales necesarios para edificar una gramática; para ello, el lingüista está obligado a reunir oraciones, un corpus de oraciones. Un análisis del relato tiene exactamente la misma tarea: tiene que reunir relatos, un corpus de relatos, para intentar extraer una estructura.

## 2. Principio de permanencia

Este segundo principio tiene su origen en la fonología. Por oposición a la fonética, la fonología no intenta buscar la cualidad intrínseca de cada sonido emitido en una lengua (la cualidad física o acústica del sonido), sino establecer las diferencias de sonido de una lengua, en la medida en que esos sonidos

remiten a diferencias de sentido, y en esa única medida: es el principio de pertinencia; se intentan encontrar las diferencias de forma que vienen atestiguadas mediante diferencias de contenido; estas diferencias son rasgos pertinentes y no pertinentes. Quisiera aquí proponer una precisión, un ejemplo y una especie de advertencia.

Una *precisión*, ante todo, sobre la palabra *sentido*; en el análisis del relato no se intenta encontrar significados que llamaré plenos, significados léxicos, sentidos en la acepción común de la palabra: llamamos sentido a todo tipo de correlación intratextual o extratextual, es decir, todo rasgo del relato que remita a otro momento del relato o a otro lugar de la cultura necesaria para leer el relato: todos los tipos de anáfora, de catáfora, en una palabra, de «diáfora» (si se me permite la palabra), todos los nexos, todas las correlaciones paradigmáticas y sintagmáticas, todos los hechos de significación y también los hechos de distribución. Lo repito: el sentido no es, pues, un sentido pleno, como podría encontrarse en un diccionario, aunque fuera un diccionario del Relato; es esencialmente una correlación, o el término de una correlación, un correlato, o una pura connotación. Para mí, el sentido (así lo vivo en la investigación) es esencialmente una *citación*; es el punto de arranque de un código, es lo que nos permite partir hacia un código y lo que implica un código, aun cuando ese código (volveré sobre ello) no esté reconstituido o no sea reconstituible.

A continuación, un *ejemplo*; para el análisis estructural de relato, al menos para mí (pero se puede discutir), los problemas de traducción no son sistemáticamente pertinentes. Así, en el caso de la visión de Cornelio y de Pedro los problemas de traducción no conciernen al análisis más que dentro de ciertos límites: sólo si las diferencias de traducción implican una modificación estructural, es decir, la alteración del conjunto de funciones o de una secuencia. Quisiera dar un ejemplo, quizás grosero: tomemos dos traducciones de nuestro texto de los *Hechos*. La primera la debo a la colaboración preciosa de Edgar Haulotte que preparó esta traducción para la versión ecuménica de la Biblia:

«*Dans sa piété et sa révérence envers Dieu, que toute sa maison partageait, il comblait de largesses le peuple juif, et il invoquait Dieu en tout temps.*»  
(*Hechos* 10,2.)<sup>2</sup>

Yo había comenzado a trabajar este texto (sin plantearme ningún problema de traducción) sobre la antigua versión, muy bella por lo

---

2 «En su piedad [se trata de Cornelio] y su reverencia para con Dios, que toda su casa compartía, se mostraba espléndido con el pueblo judío e invocaba a Dios todo el tiempo.»

demás, de Lemaistre de Sacy (siglo XVII); el mismo pasaje reza así:

«*Il était religieux et craignant Dieu avec toute sa famille, il faisait beaucoup d'aumônes au peuple, et il priait Dieu incessamment.*»<sup>3 4</sup>

Se puede decir que hay apenas algunas palabras en común y que las estructuras sintácticas son enteramente diferentes de una traducción a la otra. Pero, en el caso presente, esto no afecta en nada a la distribución de los códigos y de las funciones, porque el sentido estructural del pasaje es exactamente el mismo en una traducción y en la otra. Se trata de un significado de tipo psicológico caracterológico o, con mayor precisión, sin duda, evangélico, ya que el Evangelio maneja muy especialmente cierto paradigma absolutamente codificado, que consiste en una oposición de tres términos: los circuncisos/los incircuncisos/los «temerosos de Dios»; éstos forman la tercera categoría, que es neutra (si se me permite este término lingüístico) y que se sitúa precisamente en el centro de nuestro texto; lo pertinente es el paradigma, no las frases con que se lo reviste.

En cambio, si se compara en otros puntos la traducción del padre Haulotte con la de Lemaistre de Sacy, aparecen diferencias estructurales: para Haulotte, el ángel no dice lo que Cornelio tiene que pedir a Pedro después de haberle invitado a venir; para Sacy: «L'ange vous dirá ce qu'il faut que vous fassiez» (versículo ó); ” de un lado, carencia; del otro, presencia (lo mismo unos versículos más abajo, el 22 y el 23). Insisto en el hecho de que la diferencia de las dos versiones tiene un valor estructural, porque la secuencia del mandato del ángel está modificada: en la versión de Sacy, el contenido del mandato del ángel se precisa, hay una especie de voluntad de homogeneizar lo que se anuncia (la misión de Pedro, misión de palabra) y lo que sucederá: *Pedro traerá una palabra*: no conozco el origen de esta versión y no me ocupo de él; lo que veo es que la versión de Sacy racionaliza la estructura del mensaje, mientras que en la otra versión el mandato del ángel no está precisado; el mandato del ángel queda vacío, y de esa manera enfatiza la obediencia de Cornelio, que manda a buscar a Pedro, por así decir, ciegamente y sin saber por qué; en la versión de Haulotte la carencia funciona como un rasgo que genera un suspense, que refuerza y enfatiza el suspense del relato, lo que no era el caso en la versión de Sacy, menos narrativa, menos dramática y más racional.

Finalmente, una precaución y una *advertencia*: hay que desconfiar de la

---

<sup>3</sup> «El era religioso y temeroso de Dios con toda su familia, hacía muchas limosnas al pueblo y rogaba a Dios incesantemente.»

<sup>4</sup> «El ángel os dirá lo que habéis de hacer.»

*naturalidad* de las señalizaciones. Cuando analizamos un texto tenemos en todo momento que reaccionar contra la impresión de evidencia, el «ni que decir tiene» de lo que está escrito. Todo enunciado, por trivial y normal que parezca, tiene que ser evaluado en términos de estructura mediante una prueba mental de conmutación. Frente a un enunciado, frente a un fragmento de frase, hay que pensar siempre en lo que sucedería si el rasgo no estuviera mareado o si fuera indiferente. El buen analista del relato debe tener una especie de imaginación del *contratexto*, imaginación de la aberración del texto, de lo que es narrativamente escandaloso; hay que ser sensible a la noción de «escándalo» lógico, narrativo; gracias a ello, uno tiene más coraje para asumir el carácter, frecuentemente muy trivial, pesado y evidente, del análisis.

### 3. *Principio de pluralidad*

El análisis estructural del relato (al menos tal como yo lo concibo) no intenta establecer «el» sentido del texto, no busca ni siquiera establecer «un» sentido del texto; difiere fundamentalmente del análisis filológico, porque no apunta a detectar lo que yo llamaría el lugar geométrico, el lugar del sentido, el lugar de las posibilidades del texto. De la misma manera que una lengua es una posibilidad de palabras (una lengua es el lugar posible de cierto número de palabras, a decir verdad infinito), de la misma manera, lo que este análisis quiere establecer indagando la lengua del relato es el lugar posible de los sentidos, o también la pluralidad de sentidos o el sentido como pluralidad. Cuando se dice que el análisis busca o define el sentido como una posibilidad, no se trata de una conducta o una opción de tipo liberal; para mí, en todo caso, no se trata de determinar liberalmente las condiciones de posibilidad de la verdad, no se trata de un agnosticismo filológico; no considero la posibilidad del sentido como algo previo, indulgente y liberal, a un sentido cierto; para mí, el sentido no es una posibilidad, no es *un* posible, es el *ser mismo* de lo posible, es el ser de lo plural (y no uno, dos, o muchos posibles).

En estas condiciones, el análisis estructural no puede ser un método de interpretación; no intenta interpretar el texto, proponer el sentido probable del texto: no sigue un camino anagógico hacia la verdad del texto, hacia su estructura profunda, su secreto; y, por consiguiente, difiere fundamentalmente de lo que se llama la crítica literaria, que es una crítica interpretativa, de tipo marxista o de tipo psicoanalítico. El análisis estructural del texto es diferente de esas críticas porque no busca el secreto del texto; para él, todas las raíces del texto están al descubierto; no tiene que desenterrar esas raíces para encontrar la principal. Por supuesto, si en un texto hay un sentido, una monosemia, si hay un proceso anagógico (lo que exactamente sucede en nuestro texto de los *Hechos*)

trataremos esa anagogia como un código del texto, entre los otros códigos, y dado como tal por el texto.

#### 4. *Disposiciones operativas*

Prefiero esta expresión a la más íntimamente de *método*, porque no estoy seguro de que poseamos un método, pero hay cierto número de disposiciones operativas en la investigación, de las cuales hay que hablar. Me parece (y es ésta una posición personal que puede cambiar) que si se trabaja sobre un solo texto (previamente al trabajo comparativo del que hablé, que es el fin mismo del Análisis estructural clásico), hay que prever tres operaciones.

1. *Segmentación [decoupage]* del texto, es decir, del significante material. Esta segmentación puede, a mi juicio, ser enteramente arbitraria; en cierto estado de la investigación no existe ningún inconveniente para esta arbitrariedad. Es una especie de cuadrícula del texto, que proporciona los fragmentos del enunciado sobre los que se va a trabajar. Ahora bien, precisamente en lo que se refiere al Evangelio, e incluso a toda la Biblia, este trabajo está hecho, ya que la Biblia está segmentada en versículos (el Corán, en suras). El versículo es una excelente unidad para trabajar el sentido; ya que se trata de «descremar» los sentidos, las correlaciones, el tamiz del versículo es de una trama excelente. Me interesaría mucho, por otra parte, saber de dónde procede esta segmentación en versículos, si está ligada a la naturaleza citacional de la palabra, cuáles son los vínculos exactos, los lazos estructurales entre la naturaleza citacional de la palabra bíblica y el versículo. Tratándose de otros textos, he propuesto llamar «lexias», unidades de lectura, a estos fragmentos de enunciados con los cuales trabajamos. Un versículo, para nosotros, es una lexia.

2. *Inventario* de los códigos que están citados en el texto: inventario, recolección, detección o, como acabo de decir, descremado. Lexia tras lexia, versículo tras versículo, se trata de inventariar los sentidos en la acepción que dije, las correlaciones o los alejamientos de los códigos presentes en ese fragmento de enunciado. Volveré sobre esto, porque haré este trabajo con algunos versículos.

3. *Coordinación-*, establecer las correlaciones de las unidades, de las funciones detectadas, que a veces están separadas, superpuestas, entremezcladas y hasta trenzadas, porque un texto, como dice la etimología misma de la palabra, es un tejido, un trenzado de correlatos, que pueden estar separados unos de otros por la inserción de otros correlatos que pertenecen a otros conjuntos. Hay dos grandes tipos de correlaciones: internas y externas. De las que son internas al texto, éste es un ejemplo: si se nos dice que el ángel aparece, la

*aparición* es un término cuyo correlato es fatalmente *desaparición*. Es una correlación intratextual, ya que *aparición* y *desaparición* están en el mismo relato. Sería verdaderamente un escándalo narrativo si el ángel no desapareciera. Hay que señalar, pues, la secuencia *aparecer/desaparecer*, porque está en juego la legibilidad, para la cual es *necesaria* la presencia de ciertos elementos. Hay también correlaciones externas: un rasgo de enunciado puede remitir a una totalidad diacrítica, suprasegmental, global, si así puedo decirlo, que es superior al texto: un rasgo de enunciado puede remitir al carácter global de un personaje o a la atmósfera global de un lugar o al sentido anagógico, como aquí, en nuestro texto: a saber, la integración de los gentiles en la Iglesia. Un rasgo puede incluso remitir a otros textos: es la intertextualidad. Esta noción es bastante nueva, ha sido propuesta por Julia Kristeva.<sup>5</sup> Significa que un rasgo de enunciado remite a otro texto, en el sentido casi infinito de la palabra; porque no hay que confundir las fuentes de un texto (que no son más que la versión menor de este fenómeno de citación) con la citación, que es una especie de remisión indetectable a un texto infinito, que es el texto cultural de la humanidad. Esto es especialmente válido para los textos literarios, que están tejidos de estereotipos muy variados, y en los cuales, consiguientemente, el fenómeno de remisión, de citación, aún cultural anterior o ambiental, es muy frecuente. En lo que se llama lo intertextual hay que incluir los textos que vienen *después*: las fuentes de un texto no están solamente por delante de él; están también después de él. Este es el punto de vista que adoptó muy convincentemente Lévi-Strauss, al decir que la versión freudiana del mito de Edipo forma parte del mito de Edipo: si se lee a Sófocles, hay que leer a Sófocles como una citación de Freud; y Freud como una citación de Sófocles.

## II. Problemas estructurales presentes en el texto de los Hechos

Paso ahora al texto, *Hechos*, 10; temo que la decepción comience, porque estamos a punto de entrar en lo concreto y, después de estos grandes principios, la cosecha corre el riesgo de parecer escasa. No analizaré el texto paso a paso, como debería hacerlo; ruego a ustedes que supongan simplemente esto: soy un investigador, hago una investigación de análisis estructural del relato; he decidido analizar quizá cien o doscientos o trescientos relatos; entre estos textos está, por una razón u otra, el relato de la visión de Conveliú; tal es el trabajo que hago y al que no privilegio de ninguna manera. Normalmente, esto llevaría varios días: yo recorrería el texto versículo a versículo, lexia tras lexia y «descremaría» todos los sentidos, todos los códigos posibles, lo que lleva cierto

---

5 J. Kristeva, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, Editions du Seuil, 1969. (Colección «Points», 3 978) (Trad. cast.: *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981.)

tiempo, porque la imaginación de la correlación no es inmediata. Una correlación se busca, se trabaja; hace falta, pues, cierto tiempo y cierta paciencia; no haré aquí este trabajo, pero me serviré del relato de los *Hechos* para presentar tres grandes problemas estructurales, que, a mi juicio, están presentes en este texto <sup>6</sup> cierta pobreza. Su riqueza aparecería probablemente más densa comparada con el Evangelio en su totalidad. Intentaré una detección de los códigos tal como yo los veo (tal vez olvido alguno) en los primeros versículos (w. 1 a 3), y postergaré el caso de los códigos más importantes implicados en el texto.

1. «Había en Cesárea un hombre llamado Cornelio, centurión de la cohorte llamada “La Itálica”.» En esta oración veo cuatro códigos. Ante todo, la fórmula «había», que remite culturalmente (no hablo aquí en términos de exégesis bíblica, sino de una manera más general) a un código que llamaré *narrativo*: este relato que comienza por «había» remite a todas las inauguraciones de relato. Una breve digresión aquí parece decir que el problema de la inauguración del discurso es un problema importante, que ha sido bien localizado y bien tratado, en el plano pragmático, por la retórica antigua y clásica: ésta dio reglas extremadamente precisas para comenzar el discurso. A mi juicio, estas reglas tienen que ver con el sentimiento de que hay una afasia nativa del hombre, que es difícil hablar, que tal vez no hay nada que decir y que, por consiguiente, es necesario todo un conjunto de protocolos y de reglas para encontrar *qué* decir: *invertiré quid dicas*. La inauguración es una zona peligrosa del discurso: el comienzo de la palabra es un acto difícil; es la salida del silencio. En realidad, no hay razón para comenzar *aquí* mejor que *allá*. El lenguaje es una estructura infinita, y creo que este sentimiento del infinito del lenguaje es lo que está presente en todos los ritos de inauguración de la palabra. En las epopeyas muy antiguas, prehoméricas, el aedo, el recitante, al comenzar el relato decía; «Tomo la historia en ese punto...»; indicaba de esa manera que tenía conciencia de lo arbitrario de su corte; comenzar es cortar en infinito de manera arbitraria. Las inauguraciones del relato, pues, son importantes para estudiarlas, y esto no ha sido hecho aún. He propuesto muchas veces a estudiantes tomar como tema de tesis el estudio de las primeras frases de novelas: es un tema amplio y hermoso; nadie lo ha abordado aún, pero sé que ese trabajo se está haciendo en Alemania, donde ha habido incluso una

---

6 *El problema de los códigos*

He dicho que los sentidos son puntos de arranque de los códigos, citaciones de los códigos; si se compara nuestro texto con un texto literario (acabo de trabajar durante bastante tiempo en un cuento largo de Balzac), es evidente que los códigos son aquí poco numerosos y de

publicación sobre los comienzos de novelas. Desde el punto de vista del análisis estructural sería apasionante saber cuáles son las informaciones implícitas contenidas en un inicio, ya que ese lugar del discurso no está precedido de ninguna información.

2. «*En Cesárea.*» *Hay aquí un código topográfico*, referente a la organización sistemática de los lugares en el discurso. En este código topográfico hay sin duda reglas de asociación (reglas de lo *verosímil*), hay una funcionalidad narrativa de los lugares: se encuentra aquí un paradigma, una oposición significativa entre Cesárea y Jope. Es preciso que la distancia entre las dos ciudades corresponda a una distancia de tiempo; problema típicamente estructural, puesto que es un problema de concordancia, de concomitancia, según cierta lógica, que por otra parte hay que investigar, pero que es a primera vista la lógica de lo *verosímil*. Este código topográfico se reencuentra en otros lugares del texto. El código topográfico es evidentemente un código cultural: Cesarea y Jope, esto implica cierto saber del lector, aun cuando se suponga que el lector posee naturalmente ese saber. Mucho más; si incluimos en la lengua del relato la manera en que nosotros, en nuestra situación de lectores modernos, recibimos el relato, detectamos todas las connotaciones orientales de la palabra «Cesárea», todo lo que nosotros ponemos en la palabra «Cesárea» porque la hemos *leído* después en Racine o en otros autores.

Otra observación referente al código topográfico: en el versículo 9 tenemos un rasgo de este código: «Pedro subió a la azotea.» La citación topográfica tiene aquí una función muy intensa en el interior del relato, porque justifica el hecho de que Pedro no esperaba la llegada de los enviados de Cornelio y que, por lo tanto, la advertencia del ángel es necesaria: «*He aquí hombres que te buscan.*» El rasgo topográfico se convierte en función narrativa. Aprovecho para plantear un problema importante del relato *literario*: el tema de la azotea es a la vez un término del código topográfico, es decir, del código cultural que remite a un hábitat donde hay casas con azotea, y un término de lo que llamaré el código accional, el código de las acciones, de las secuencias de acciones (aquí, la intervención del ángel); además, se podría muy bien vincular esta notación al campo simbólico, en la medida en que la azotea es un lugar elevado e implica por consiguiente un simbolismo ascensional, si la elevación está relacionada con otros términos del texto. Así, la señalización de la azotea corresponde a tres códigos diferentes, topográfico, accional y simbólico. Pero lo propio del relato, algo que es de alguna manera una de sus leyes fundamentales, es que los tres códigos están dados de una manera indecible: no se puede decidir si hay un código predominante, y esta indecibilidad constituye, a mi

juicio, el relato, porque define el trabajo [*performance*] del narrador. «Contar bien una historia», según la legibilidad clásica, es conseguir que no se pueda decidir entre dos o varios códigos, es proponer una especie de torniquete mediante el cual un código puede presentarse siempre como la coartada naturalista del otro. Dicho de otra manera, lo que es necesario para la historia, lo que se coloca bajo la instancia del discurso, parece determinado por lo real, por el referente, por la naturaleza.

3. «*Un hombre llamado Comelio*.» Hay aquí un código que yo llamaría «onomástico», porque es el código de los nombres propios. Análisis recientes han puesto de manifiesto el problema del nombre propio, que por otra parte no había sido nunca verdaderamente planteado por la lingüística. Estos análisis son los de Jakobson, por una parte, y los de Lévi-Strauss, por otra, quien, en *Anthropologie structurale*<sup>7</sup> consagró un capítulo al problema de la clasificación de los nombres propios. En el nivel del texto, la investigación no llevará demasiado lejos, pero dentro de la perspectiva de una gramática del relato, el código onomástico es evidentemente muy importante.

4. «*Centurión de la cohorte llamada 'La Itálica'*»: aquí está, de manera trivial, el código *histórico*, que supone un saber histórico o, si se trata de un lector contemporáneo del referente, un conjunto de informaciones políticas, sociales, administrativas, etcétera. Es un código cultural.

5. «*Piadoso y temeroso de Dios con toda su casa, y que hacía muchas limosnas al pueblo, y oraba a Dios siempre*.» Hay aquí lo que yo llamo un código *sémico*. El sema, en lingüística, es una unidad de significado, no de significante. Llamo código sémico al conjunto de los significados de connotación, en el sentido corriente del término; la connotación puede ser caracterológica, si se lee el texto psicológicamente (se tendría entonces un significado caracterológico de Cornelio, que remitiría a su carácter psicológico) o solamente estructural, si se lee el texto anagómicamente, pues la categoría «temeroso de Dios» no tiene un valor psicológico, sino un valor propiamente relacional en la distribución de los participantes en el Evangelio, como ya dije.

6. Hay también un código *retórico* a este versículo, porque está construido sobre un esquema retórico, a saber: hay una proposición general, un significado: la piedad, que se subdivide en dos «*exempla*», como decía la retórica clásica: las limosnas y la oración.

7. «*Este vio claramente en una visión...*» Tenemos aquí uno de los dos

---

7 París, Pión, 1958 (Trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1987.)

extremos de un código extremadamente importante, sobre el que volveré, y que denominé «el código *accional*», o código de las secuencias de acciones. La acción, aquí, es «ver en una visión». Retomaremos este problema más adelante.

8. «*Como a la novena hora del día...*» Es el código *cronológico*; en el texto hay muchas citas; haremos la misma observación que para el código topográfico: este código está relacionado con los problemas de la verosimilitud; el Evangelio regula el sincronismo de las dos visiones: el código cronológico tiene una importancia estructural, pues, desde el punto de vista del relato, las dos visiones tienen que coincidir. Para el estudio de la novela este código cronológico es evidentemente muy importante; hay que recordar, por otra parte, que Lévi-Strauss estudió la cronología como código, a propósito del problema de las fechas históricas.

9. «*Vio en una visión que un ángel de Dios entraba donde él estaba y le decía: Comelio.*» Encuentro aquí la presencia de un código que llamaré según una clasificación de Jakobson, el código «*jático*» (de la palabra griega *phasis*, la palabra). Jakobson, en efecto, distinguió seis funciones del lenguaje, y entre ellas, la función fática o conjunto de los rasgos de enunciación mediante los cuales el hablante asegura, mantiene o renueva un contacto con el interlocutor. Son, pues, rasgos del lenguaje que no tienen contenido en cuanto mensaje, pero desempeñan un papel de interpelación renovada. (El mejor ejemplo es la palabra telefónica «¿Sí?», que no quiere decir nada, pero abre el contacto, y con mucha frecuencia lo mantiene: es un rasgo del código fático.) Los rasgos de interpelación proceden también de este código fático; es una especie de vocativo generalizado; posteriormente colocamos bajo este código una indicación como «esto» [la visión] tuvo lugar tres veces». Porque se puede interpretar la señalización como un rasgo de redundancia, de insistencia, de comunicación entre el ángel y Pedro, como entre el Espíritu y Pedro: rasgo de un código fático.

10. Es posible ver más adelante, en «el mantel que era bajado a la tierra» (v. 11), una citación del campo *simbólico* (prefiero decir «campo» y no «código»), a saber la ordenación de los significantes según un simbolismo ascensional. El sentido simbólico es evidentemente importante: el texto organiza, en el plano del relato y a través de una elaboración de significantes, la narración de una transgresión; y, si esta transgresión debe analizarse en términos simbólicos, es porque se trata de una transgresión vinculada con el cuerpo humano. Desde este punto de vista, es un texto notable, puesto que las dos transgresiones que se estudian y se certifican en el texto son ambas corporales. Se trata, por una parte, de la alimentación; por la otra, de la

circuncisión. Y estas dos transgresiones propiamente corporales, por lo tanto simbólicas (en el sentido psicoanalítico del término), son explicadas conjuntamente por el texto, puesto que la transgresión alimentaria sirve de introducción o, si puede decirse así, de *exemplum* a la transgresión de la ley de exclusión mediante la circuncisión. Una descripción simbólica, por otra parte, no mantendría la jerarquía que acabo de plantear entre las dos transgresiones. Esta jerarquía lógica la proporciona la analogía del texto, es el sentido que el texto mismo ha querido dar a su relato; pero si se quisiera «interpretar» simbólicamente el texto, no habría que poner la transgresión alimentaria antes de la transgresión religiosa; habría que intentar saber qué *forma* general de transgresión hay detrás de la construcción anagógica del texto.

11. En cuanto al código *anagógico* del que acabo de hablar, es el sistema ai que remiten todos los rasgos que enuncian precisamente *el* sentido del texto, porque el texto enuncia y anuncia aquí su propio sentido, lo que no siempre sucede. En el texto literario corriente no hay- código anagógico: el texto no enuncia más que su sentido profundo, su sentido secreto, y precisamente porque no lo enuncia la crítica puede apoderarse de él. En muchos puntos, las citas provienen de este código anagógico, como por ejemplo cuando Pedro intenta explicarse a sí mismo qué puede significar la visión que acaba de tener; o bien la discusión de sentido, el apaciguamiento mediante el sentido en la comunidad de Jerusalén. El sentido anagógico, por consiguiente, es dado por el texto: es la integración de los incircuncisos en la Iglesia. Tal vez sería necesario vincular con este código todos los rasgos que hacen mención del problema de la hospitalidad: formarían parte también del código anagógico.

12. Un último código importante es el código *metalingüístico*: esta palabra designa un lenguaje que habla de otro lenguaje. Si, por ejemplo, escribo una gramática de la lengua francesa, hago metalenguaje, puesto que hablo un lenguaje (a saber, mi gramática) sobre una lengua que es el francés. El metalenguaje, pues, es un lenguaje que habla sobre otro lenguaje, o cuyo referente es un lenguaje o un discurso. Ahora bien; lo que aquí resulta interesante es que los episodios metalingüísticos son importantes y numerosos: se trata de los cuatro o cinco discursos de los que está hecho el texto. Un resumen es un episodio metalingüístico, un rasgo del código metalingüístico: hay un relato referente, un lenguaje referente: la visión de Cornelio, la visión de Pedro, las dos visiones, la historia de Cristo... he aquí cuatro relatos-referentes; además hay reiteraciones metalingüísticas, según destinatarios diferentes:

— los enviados resumen a Pedro la orden dada a Cornelio;

- Cornelio resume su visión a Pedro;
  - Pedro resume su visión a Cornelio;
  - Pedro resume las dos visiones a la comunidad de Jerusalén;
  - por último, la historia de Cristo es resumida por Pedro a Cornelio.
- Volveré sobre este código. Pero quisiera ahora hablar de otros dos códigos particulares o aislados en el texto.

## 2. *El código de las acciones*

Este código se refiere a la organización de las acciones llevadas a cabo o padecidas por los agentes presentes en la narración; es un código importante, porque cubre todo lo que, en un texto, nos parece propia e inmediatamente narrativo, a saber, la relación de *lo que sucede*, presentada ordinariamente según una lógica a la vez causal y temporal. Este nivel atrajo de inmediato la atención de los analistas. Propp estableció las grandes «funciones» del cuento popular, es decir, las acciones constantes, regulares que encontramos, con pocas variaciones, en casi todos los relatos del folklore ruso; su esquema, que postula la secuencia de unas treinta acciones, fue recogido y corregido por Lévi-Strauss, Greimas y Bremond. Puede decirse que actualmente la «lógica» de las acciones narrativas es concebida de muchas maneras, parecidas, pero sin embargo diferentes. Propp ve como alógica la secuencia de las acciones narrativas; se trata, para él, de una secuencia regular, pero sin contenido. Lévi-Strauss y Greimas postularon que era necesario dar a estas unidades una estructura paradigmática, y reconstruirlas como sucesión de oposiciones; aquí mismo, por ejemplo, la victoria inicial (de la letra) se opone a su derrota (final): un término intermedio las neutraliza temporalmente: el enfrentamiento. Bremond, por su parte, intentó reconstituir una lógica de las alternativas de las acciones: cada «situación» puede «resolverse» de una manera o de otra, y cada solución engendra una nueva alternativa. Personalmente me inclino hacia una especie de lógica cultural, que no deberá nada a ningún dato mental, aunque sea de nivel antropológico; para mí, las secuencias de acciones narrativas están revestidas de una apariencia lógica que proviene únicamente de lo *ya-escrito*; en una palabra, del estereotipo.

Dicho esto, y cualquiera que sea la manera en que se las estructure, veamos como ejemplo dos secuencias de acciones presentes en nuestro texto.

a. Una secuencia elemental, con dos núcleos, del tipo *pregunta/respuesta*: pregunta de Pedro a los enviados / respuesta de los enviados; demanda de explicación de Cornelio / respuesta de Cornelio. El mismo esquema

puede complicarse sin perder su estructura: información perturbadora / demanda de aclaración formulada por la comunidad / explicación dada por Pedro / apaciguamiento de la comunidad. Observemos que tales secuencias resultan interesantes en la misma medida en que son triviales, porque su trivialidad misma testimonia que se trata de una construcción casi universal, o también, de una regla gramatical del relato.

b. Una secuencia desarrollada con muchos núcleos: es la *búsqueda* (de Pedro por los enviados de Cornelio): partir / buscar / llegar al lugar / preguntar / obtener / llevarse. Algunos de los términos son *sustituibles* (en otros relatos): *llevarse* puede en otros casos, ser reemplazado por *renunciar*, *abandonar*, etcétera.

Las secuencias de acciones, constituidas según una estructura lógico-temporal, se presentan en el hilo del relato según un orden complejo; dos términos de una misma secuencia pueden ser separados por la aparición de términos que pertenecen a otras secuencias; estos entrelazamientos de secuencias forman el *trenzado* del relato (no olvidemos que, etimológicamente, *texto* quiere decir tejido). Aquí el *trenzado* es relativamente simple: hay cierto *simplismo* del relato, y este simplismo tiende a la yuxtaposición pura y simple de las secuencias (no están intrincadas). Además, un término de una secuencia puede representar por sí mismo una subsecuencia (lo que los cibernéticos llaman un «bloque»); la secuencia del ángel comprende cuatro términos: entrar / ser visto / comunicar / salir; uno de esos cuatro términos, la comunicación, constituye una *orden* (un mandato) que se subdivide a su vez en términos secundarios (interpelar / preguntar / razón de la elección / contenido de la interpelación / ejecución); hay en cierto modo *procuración* de una secuencia de acciones por un término encargado de representarla en otra secuencia de acciones: *saludar / responder*; este fragmento de secuencia representa cierto sentido («también yo soy un hombre»).

Estas pocas indicaciones constituyen el esbozo de las operaciones analíticas a las que hay que someter el nivel acacional de un relato. Tal análisis es a veces ingrato, porque las secuencias dan una impresión de *evidencia* y la detección parece fútil; por ello hay que tener siempre presente que esta misma futilidad, al constituir la *normalidad* de nuestros relatos, suscita el estudio de un fenómeno capital acerca del cual tenemos todavía pocas pistas: ¿porqué es *legible* tal relato? ¿Cuáles son las condiciones de la *legibilidad* de un texto? ¿Cuáles son los límites? ¿Cómo, por qué una historia puede aparecer *dotada de sentido*? Frente a secuencias normales (como son las secuencias de nuestro relato) hay que pensar siempre en la posibilidad de secuencias lógicamente

escandalosas, sea por extravagancia, sea por carencia de un término: de esta manera se dibuja la gramática de lo *legible*.

### 3. *El código metalinguístico*

La última cuestión que quiero extraer de este texto de los *Hechos* se refiere a lo que denominó «el código metalingüístico». Lo metalingüístico se produce, según dijimos, cuando un lenguaje habla de otro lenguaje. Es el caso del resumen, que es un acto metalingüístico, pues se trata de un discurso que tiene como referente otro discurso. Ahora bien, en nuestro texto hay cuatro resúmenes intertextuales, y además un resumen exterior al texto, puesto que remite al Evangelio íntegro, es decir, a la vida de Cristo:

—la visión de Cornelio es recogida, resumida, por los enviados de Cornelio a Pedro y por Cornelio mismo a Pedro;

—la visión de Pedro es resumida por Pedro a Cornelio;

—las dos visiones son resumidas por Pedro a la comunidad de Jerusalén;

—finalmente, la historia de Cristo es resumida, si se puede decir, por Pedro a Cornelio y a los amigos de Cornelio.

1. *El resumen*. Si frente a este texto yo hubiera adoptado una perspectiva de investigación general, lo clasificaría bajo la rúbrica de la cuestión del resumen, de la organización de la estructura metalingüística de los relatos. Lingüísticamente, el resumen es una citación sin su letra, una citación de contenido (no de forma), un enunciado que refiere a otro enunciado, pero cuya referencia, al no ser ya literal, implica un trabajo de estructuración. Lo interesante es que un resumen estructura un lenguaje anterior, que por lo demás está él mismo estructurado. El referente es aquí ya un *relato* (v no lo «real»): Lo que Pedro resume a la comunidad de Jerusalén no es la realidad más que en apariencia; de hecho, es lo que hemos conocido ya por una especie de relato cero, que es el relato del ejecutor [*performateur*] del texto, a saber, según parece, Lucas. Por consiguiente, lo que nos interesará desde el punto de vista de la cuestión del resumen es comprender si existe verdaderamente un hiato entre el relato princeps, el relato cero, y su referente, materia supuestamente real del relato. ¿Hay verdaderamente una suerte de prerrelato, que sería la realidad, el referente absoluto; luego, un relato, que sería el de Lucas; luego, el relato de todos los participantes, numerándolos: relato 1, 2, 3, 4, etcétera? De hecho, entre el texto de los *Hechos*, es decir, entre el relato de Lucas y lo real supuesto, actualmente diríamos que hay sólo la relación de un *texto* con otro *texto*. Este es uno de los problemas capitales que se imponen quizá menos en la investigación

que en los grupos preocupados por el compromiso de la escritura; se trata, de hecho, del problema del significado último: ¿posee un texto en cierto sentido un significante último? ¿Se llegará en algún momento limpiando al texto de sus estructuras, a un significado último que, en el caso de la novela realista, sería «la realidad»?

La investigación filosófica de Jacques Derrida recogió de una manera revolucionaria este problema del significado último, postulando que nunca hay, en el fondo, en el mundo, otra cosa que escritura de una escritura: una escritura remite siempre finalmente a otra escritura, y la prospección de los signos es de alguna manera infinita. Por consiguiente, describir los sistemas de sentido postulando un significado último es tomar, partido contra la naturaleza misma del sentido. Esta reflexión no corresponde hoy ni a mi propósito ni a mi competencia; pero el dominio que les reúne hoy a ustedes aquí, a saber, la Escritura, es un dominio privilegiado para este problema, puesto que, teológicamente, es incuestionable que se postula un significado último: la definición metafísica o la definición semántica de la teología es postular el significado último; y como, por otra parte, la noción misma de escritura, el hecho de que la Biblia se llame «las Escrituras» nos orientaría hacia una comprensión más ambigua de los problemas, como, si en efecto, también teológicamente, La base, el princeps, fuera una escritura, y siempre una escritura.

2. *La catálisis.* En todo caso, este problema del desligamiento de los significantes a través de los resúmenes que parecen proyectarse en espejos, los unos sobre los otros, es muy importante para una teoría moderna de la literatura. Nuestro texto es excepcionalmente denso en desligamientos, en resúmenes, que son escalonados como si asistiéramos a todo un juego de espejos. Hay aquí un problema estructural apasionante, que no ha sido bien estudiado todavía: en el problema de lo que se llama la *catálisis*: en un relato hay muchos planos de necesidad; los resúmenes muestran qué es lo que se puede suprimir o añadir: puesto que una historia se sostiene a través de un resumen, es posible «llenar» esa historia; de ahí el término de *catálisis*; puede decirse que la historia sin su resumen, la historia integral, es una especie de etapa catalítica de un estado resumido; hay una relación de relleno entre una estructura tenue y una estructura plena, y es interesante estudiar este movimiento, porque ilustra el juego de la escritura. Un relato, en cierto plano, es como una oración gramatical. No sé qué lingüista de Estados Unidos (Chomsky o alguien de su escuela) ha dicho esto, que filosóficamente es muy bello: «Nunca hablamos más de una sola oración, que sólo la muerte viene a interrumpir...» La escritura de la

oración es tal que siempre es posible añadir palabras, epítetos, adjetivos, proposiciones subordinadas u otras principales, y jamás se altera la estructura de la oración. En el fondo, si actualmente se otorga tal importancia al lenguaje es porque el lenguaje, tal como se lo describe ahora, nos da el ejemplo de un objeto a la vez estructurado e infinito: en el lenguaje está la experiencia de una estructura *infinita* (en el sentido matemático de la palabra), cuyo ejemplo mismo es la oración gramatical: es posible llenar indefinidamente una oración, y si alguien detiene sus oraciones, si las cierra, cosa que ha sido siempre el gran problema de la retórica (como lo atestiguan las nociones de *período*, *de estructura*, que son operadores de cierre) es únicamente bajo la presión de contingencias, la limitación de la respiración o de la memoria, la fatiga, pero, jamás a causa de la estructura: ninguna ley estructural obliga a cerrar la oración, y es posible abrirla indefinidamente desde el punto de vista estructural. El problema del resumen es el mismo, trasladado al nivel de plano narrativo. El resumen demuestra que una historia de alguna manera no tiene fin; se la puede llenar indefinidamente; entonces ¿por qué detenerse en ese momento? Este es uno de los problemas que el análisis del relato debería permitirnos abordar.

3. *La estructura diagramática.* Por otra parte, en lo que se refiere a nuestro texto, la independencia mutua de los resúmenes y su multiplicidad (hay cinco resúmenes en un pequeño espacio del texto) implican que cada resumen tiene un circuito de destino nuevo. Dicho de otra manera, multiplicar los resúmenes significa multiplicar los destinos del mensaje. Este texto de los *Hechos*, estructuralmente, y yo diría que incluso, ingenua, fenomenológicamente, este texto aparece como el lugar privilegiado de una intensa multiplicación, difusión, diseminación, refracción de mensajes.

Una misma cosa puede decirse en cuatro planos sucesivos; por ejemplo, la orden del ángel a Comelio se dice en cuanto orden dada, en tanto que orden ejecutada, en tanto que relato de esa ejecución y en tanto que resumen de relato de esta ejecución; y los destinatarios, evidentemente, se relevan: el Espíritu se la comunica a Pedro y a Comelio, Pedro se la comunica a Cornelio, Comelio se la comunica a Pedro, luego Pedro a la comunidad de Jerusalén, y finalmente a los lectores, que somos nosotros. Se ha dicho que la mayor parte de los relatos son relatos de búsqueda, relatos de investigación, en los cuales un sujeto desea o investiga un objeto (es el caso de los relatos de milagros). En mi opinión, y ésta es la originalidad estructural de este texto, su resorte no es la búsqueda, sino la comunicación, la «trans-misión»; los personajes del relato no son actores sino más bien agentes de transmisión, agentes de comunicación y de difusión. Esto es interesante: vemos de una manera concreta, y si puedo decirlo así, «técnica»,

que el texto presenta lo que yo llamaría una estructura *diagramática* con respecto a su contenido. Un diagrama es una analogía proporcional (lo que, por otra parte, es un pleonismo, ya que analogía, en griego, quiere decir *proporción*), no es una copia figurativa (basta pensar en los diagramas en demografía, sociología, economía); es una forma que ha sido bien elucidada por Jakobson: en la actividad del lenguaje, el diagrama es importante, va que en todo momento el lenguaje produce figuras diagramáticas: no puede copiar literalmente —según una *mimesis* completa— un contenido mediante una forma, porque no existe correspondencia común entre la forma lingüística y el contenido; pero lo que puede hacer es producir figuras diagramáticas; el ejemplo dado por Jakobson es célebre: el diagrama poético (porque la poesía es el lugar del diagrama) es el eslogan electoral del general Eisenhower, cuando era candidato a la presidencia: «/ *like Ike*»; es un diagrama, pues la palabra *Ike* está rodeada por el amor de la palabra *like*. Hay una relación diagramática entre la oración «/ *like Ike*» y el contenido, a saber, que el general Eisenhower estaba rodeado por el amor de sus electores y electoras.

Una estructura diagramática la tenemos en nuestro texto, porque el contenido del texto —no somos nosotros los que lo inventamos, ya que, una vez más, tenemos que vérnoslas con un texto que yo llamaría analógico, que da él mismo su sentido—, ese contenido, es la posibilidad de difusión del bautismo. Y el diagrama es la difusión del relato por multiplicación de los resúmenes: dicho de otra manera, hay una especie de refracción diagramática en torno de la noción de comunicación, ilimitada, vulgarizada. En el fondo, lo que el relato pone en acto diagramáticamente es esta idea de *ilimitado*. El hecho de que, en tan poco espacio, haya cuatro resúmenes del mismo episodio constituye una imagen diagramática del carácter ilimitado de la gracia. La teoría de este «no-límite» está dada por un relato que pone en acto el «no-límite» de lo resumido. En consecuencia, el «tema» del texto es la idea misma del mensaje; para el análisis estructural este texto tiene por «tema» el mensaje, es una puesta en práctica del lenguaje, de la comunicación; por lo demás, es un tema de Pentecostés (en el texto se hace una alusión). El tema es la comunicación y la difusión de los mensajes y de las lenguas. Estructuralmente, como se ha visto, el contenido de lo que Comelio tiene que pedir a Pedro no es enunciado: el ángel no dice a Comelio por qué tiene que mandar a buscar a Pedro. Y ahora aprehendemos el sentido estructural de aquella carencia de la que hablé inicialmente: es porque el mensaje es su forma misma, su destino. En el fondo, lo que Comelio tiene que pedir a Pedro no es un verdadero contenido, es la comunicación con Pedro. El contenido del mensaje es, por consiguiente, el mensaje mismo: el destino del mensaje, a saber, los incircuncisos; he ahí el

contenido mismo del mensaje.

Estas indicaciones parecerán sin duda *retrasadas* en relación al texto. Mi excusa es que el objetivo de la investigación no es la explicación, la interpretación de un texto, sino la interrogación de ese texto (entre otros) con miras a la reconstitución de una lengua general del relato. Puesto frente a la obligación de hablar de un texto, y de uno solo, no he podido ni hablar del análisis estructural del relato en general ni estructurar en detalle este texto: he intentado un compromiso, con todas las decepciones que esto puede acarrear; he llevado a cabo un trabajo de recensión parcial; he esbozado el protocolo estructural de un texto, mas para que este trabajo encuentre todo su sentido, habría que reunir este protocolo con otros, volcar este texto en el corpus inmenso de todos los relatos del mundo.

### La lucha con el ángel: análisis textual del *Génesis* 32.23-338

<sup>22</sup> *Y se levantó aquella noche, y tomó sus dos mujeres, y sus dos siervas, y sus once hijos, y pasó el vado de Jacob.* <sup>23</sup> *Los tomó, pues, e hizo pasar el arroyo a ellos y a todo lo que tenía.* <sup>24</sup> *Así se quedó Jacob solo; y luchó con él alguien hasta que rayaban el alba.* <sup>25</sup> *Y cuando vio que no podía con él, tocó en el sitio del encaje de su muslo, y se descoyuntó el muslo de Jacob mientras con él luchaba.* <sup>26</sup> *Y dijo: Déjame, porque raya el alba. Y Jacob le respondió: No te dejaré, si no me bendices.* <sup>27</sup> *Y él le dijo: ¿Cuál es tu nombre? Y él respondió: Jacob.* <sup>28</sup> *Y él le dijo: No se dirá más tu nombre Jacob, sino Israel; porque has luchado con Dios y con los hombres, y has vencido.* <sup>29</sup> *Entonces Jacob le preguntó, y dijo: Declárame ahora tu nombre. Y él respondió: ¿Por qué me preguntas por mi nombre? Y lo bendijo allí.* <sup>30</sup> *Y llamó Jacob el nombre de aquel lugar, Peniel; porque dijo: Vi a Dios cara a cara, y fue librada mi alma.* <sup>31</sup> *Y cuando había pasado Peniel, le salió el sol; y cojeaba de su cadera.* <sup>32</sup> *Por esto no comen los hijos de Israel, hasta hoy día, del tendón que se contrajo, el cual está en el encaje del muslo; porque tocó a Jacob este sitio de su muslo en el tendón que se contrajo.*

Las precisiones —o las precauciones— que servirían de introducción a nuestro análisis serán, en verdad, principalmente negativas. Ante todo, debo advertir que no expondré previamente los principios, las perspectivas y los problemas del análisis estructural del relato: éste no constituye, ciertamente, una ciencia, ni siquiera una disciplina (no se puede enseñar), pero dentro del cuadro de la semiología naciente es una investigación que comienza a ser bien conocida, hasta el punto de que se correría el riesgo de repetir cosas ya dichas si

se expusieran los prolegómenos en cada nuevo análisis.<sup>1</sup> Y además, el análisis estructural que se presentará aquí no será muy puro; ciertamente, me referiré para lo esencial a los principios comunes a todos los semiólogos que se ocupan del relato, e incluso, para terminar, mostraré cómo nuestro pasaje se presta para un análisis estructural muy clásico, casi canónico; esta mirada ortodoxa (desde el punto de vista del análisis estructural del relato) estará tanto más justificada cuanto que tenemos que ocuparnos aquí de un relato mítico que ha podido acceder a la escritura (a las Escrituras) mediante una tradición oral; pero me permitiré a veces (y quizá continuamente, como apoyatura) orientar mi investigación hacia un análisis que me es más familiar, el análisis textual («textual» se dice aquí por referencia a la teoría actual del *texto*, que debe ser entendido como producción de significados y nunca como objeto filológico, detentador de la letra); este análisis textual intenta «ver» el texto en su diferencia, lo que no quiere decir en su individualidad inefable, porque esta diferencia está «tejida» en códigos conocidos; para ella, el texto está incluido en una red *abierta*, que es el infinito mismo del lenguaje, estructurado él mismo sin clausura; el análisis textual intenta decir no ya *de dónde* viene el texto (crítica histórica), ni siquiera *cómo* está hecho (análisis estructural), sino *cómo* se deshace, estalla, se disemina: por qué avenidas codificadas *se marcha*. Finalmente, una última precaución, llamada a prevenir toda decepción: no se tratará, en el trabajo que sigue, de una confrontación metodológica entre el análisis estructural o textual y la exégesis; yo no tendría ninguna competencia.<sup>9</sup>

<sup>10</sup> Me contentaré con analizar el texto del *Génesis*, 32 (llamado tradicionalmente «lucha de Jacob con el ángel») como si me encontrara en el primer tiempo de una investigación (es efectivamente el caso): no es un «resultado» que yo expongo ni siquiera un «método» (sería demasiado ambicioso y supondría una visión «científica» del texto que no es la mía) sino simplemente una «manera de proceder»

### 1. *El análisis secuencial*

El análisis estructural comprende, en líneas generales, tres tipos —o tres objetos— de análisis, o, si se prefiere todavía implica tres tareas: 1) proceder al inventario y a la clasificación de los atributos «psicológicos», biográficos, caracterológicos y sociales, de los personajes que intervienen en el relato (edad, sexo, cualidades externas, situación social o poder, etcétera); estructuralmente,

---

9 Véase sobre este tema (y esto tiene vinculación con exégesis): Ronald Barthes, «L'analyse structurale du récit: á propos d'Acies 10-11»), *Exégèse et herméneutique*, París, 1971, págs. 181-204 (incluido en este volumen, pág. 281).

10 Deseo expresar mi gratitud a Jean Alexandre, cuya competencia exegética, lingüística, socio-histórica y amplitud de espíritu me han ayudado a com-

es la instancia de los *indicios* (señalizaciones de expresión variada hasta el finito, que sirven para transmitir un significado —por ejemplo, el «nerviosismo», la «gracia», la «potencia»—, que el análisis nombra en su metalenguaje, dando por entendido que el término metalingüístico puede muy bien no figurar directamente en el texto, el que nunca empleará «nerviosismo» o «gracia», etcétera: es el caso más común); si se establece una homología entre el relato y la oración (lingüística), el indicio corresponde al adjetivo, al *epíteto*, (que, no lo olvidemos, era una figura retórica): es lo que podría llamarse el *análisis indiciai*; 2) proceder al inventario y a la clasificación de las *funciones* de los personajes: lo que hacen según el estatuto narrativo, su cualidad de sujeto de una acción constante: el enviador, el investigador, el enviado, etcétera; en el nivel de la oración esto correspondería al *participio presente* [francés]: es el *análisis actancial*, cuya teoría J. A. Greimas fue el primero en brindar; 3) proceder al inventario y la clasificación de las *acciones*: es éste el plano de los *verbos*; estas acciones narrativas se organizan, como se sabe, en secuencias, en sucesiones aparentemente ordenadas según un esquema pseudológico (se trata de una lógica puramente empírica, cultural, surgida de la experiencia, aunque sea atávica, no del razonamiento): es el *análisis secuencial*.

Nuestro texto se presta (a decir verdad brevemente) ai análisis indi- cial. La lucha escenificada puede ser leída como un indicio de la fuerza de Jacob (atestiguada en otros episodios de la gesta de este héroe); el indicio impulsa hacia un sentido anagògico, que es la fuerza (invencible) del elegido de Dios. El análisis actancial es igualmente posible; pero como nuestro texto está esencialmente compuesto de acciones aparentemente contingentes, es preferible proceder principalmente a un análisis secuen- cial (o accional) del episodio, sin perjuicio de añadir, para terminar, algunas observaciones sobre lo actancial. Dividiremos el texto (y pienso que no es forzar las cosas) en tres secuencias: 1. El paso; 2. La lucha; 3. Las nominaciones.

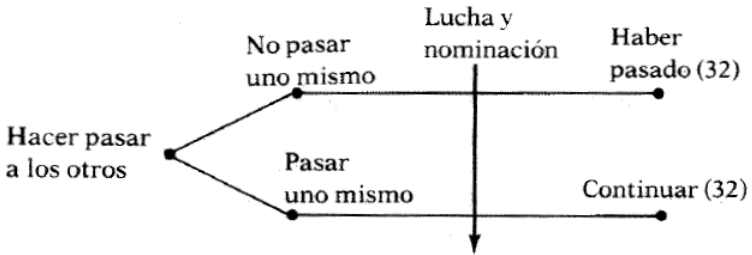
1. *El paso* (vv. 23-25). Presentemos de inmediato el esquema secuencial de este episodio; este esquema es doble, o por lo menos, si así se puede decir, «estrábico» (se verá dentro de un instante el interés en juego):



Observemos ante todo que, estructuralmente, *levantarse* es un simple *operador de principio*; podría decirse, en pocas palabras, que por «*levantarse*» hay que entender no solamente que Jacob se pone en movimiento, sino también que *el discurso se pone en marcha*; el comienzo de un relato, de un discurso, de un texto, es un lugar muy sensible: *¿dónde comenzar?* Hay que arrancar lo *dicho* a lo *no-dicho*: de ahí toda una retórica de los *marcadores* de principio. Sin embargo, lo más importante es que las dos secuencias (o subsecuencias) parecen en estado de redundancia (es tal vez algo usual en el discurso de aquel tiempo: se propone una información y se la repite; pero nuestra regla es la lectura, no la determinación histórica, filológica, del texto: no leemos el texto en su «verdad», sino en su «producción», que no es su «determinación»); paradójicamente, por otra parte (pues la redundancia sirve de ordinario para homogeneizar, aclarar y asegurar un mensaje), cuando lo leemos después de dos mil años de racionalismo aristotélico (ya que Aristóteles es el principal teórico del relato clásico), la redundancia de las dos subsecuencias genera un frotamiento, un rechinar de la legibilidad. El esquema secuencia! puede, en efecto, leerse de dos maneras: *a*) Jacob pasa él mismo el vado —después de haber llevado a cabo varias idas y vueltas—, y combate por consiguiente en la orilla izquierda del arroyo (él viene del Norte), *después de haber pasado definitivamente*; en este caso, *hacer pasar* se lee: *pasar uno mismo*; *b*) Jacob hace pasar, pero no pasa él mismo; combate en la orilla derecha del Jaboc *antes de pasar*, en situación de retaguardia. No busquemos la interpretación *verdadera* (quizá nuestra vacilación parecerá ridícula a los exegetas); llevemos a cabo más bien dos presiones diferentes de legibilidad: *a*) si Jacob se queda solo *antes* de haber atravesado el Jaboc, nos vemos impulsados hacia una lectura «folclorista» del episodio; la referencia mítica, en efecto, es aquí abrumadora. Esta quiere que se le imponga al héroe una prueba de lucha (por ejemplo, con un dragón o con el espíritu del río) *antes* de que atravesase el obstáculo, es decir, *para que*, habiendo resultado victorioso, pueda atravesarlo; *b*) si, por el contrario, Jacob, después de haber pasado (él y su tribu), se queda solo en el lado correcto del arroyo (e-1 del país al cual quiere ir), el paso carece de finalidad estructural; en cambio, adquiere una finalidad religiosa: si Jacob está solo, no es ya para preparar y realizar el paso, es para *marcarse* mediante la soledad (es el conocido apartamiento del elegido de Dios). Una circunstancia histórica contribuye a aumentar la indecibilidad de las dos interpretaciones: se trata, para Jacob, de volver a su casa, de entrar en la tierra de Canaán: el paso del Jordán se comprendería entonces mejor que el paso del Jaboc; nos encontramos, en resumen, frente al paso de un lugar neutro; este paso es «fuerte» si Jacob tiene que conquistarlo imponiéndose al genio del lugar; es indiferente si lo que

importa es la soledad, la marca de Jacob; pero quizá tenemos aquí el indicio mezclado de ambas historias, o por lo menos de dos instancias narrativas: una, más «arcaica» (en el simple sentido estilístico del término) hace del paso mismo una prueba; la otra, más «realista» infunde un aire «geográfico» al viaje de Jacob mencionando los lugares que atraviesa (sin otorgarles valor mítico).

Si se revierte sobre esta doble secuencia lo que pasa a continuación, a saber, la lucha y la nominación, la doble lectura prosigue, coherente hasta el final, en cada una de las dos versiones; volvamos a recordar el diagrama:

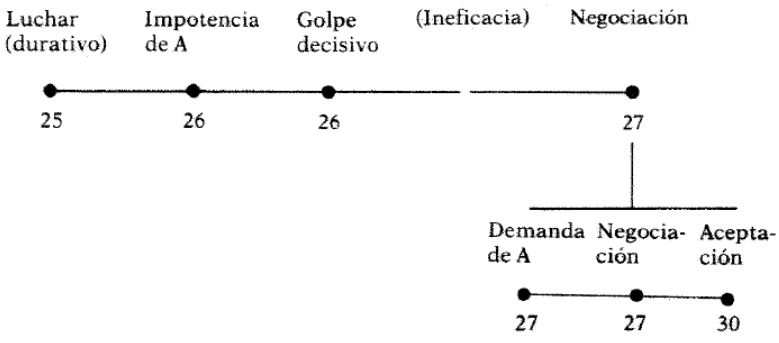


Si la lucha separa el «no pasar» y el «haber pasado» (lectura folclorizante, mítica), la mutación de los nombres corresponde al propósito mismo de toda una saga etimológica; si, por el contrario, la lucha no es más que una detención entre una posición de inmovilidad (de meditación, de elección) y un movimiento de marcha, la mutación del nombre tiene valor de renacimiento espiritual (de «bautismo»). Se puede resumir todo esto diciendo que, en este primer episodio, hay legibilidad secuencial pero ambigüedad cultural. El teólogo sufrirá sin duda por esta indecisión; el exegeta la reconocerá, deseando que algún elemento, lático o argumentativo, le permita hacerla cesar; el analista textual —hay que decirlo—, si he de juzgar por mi propia impresión, paladeará esta especie de *fricción* entre dos inteligibles.

2. *La lucha* (w. 25-30), Nos es necesario aquí nuevamente, para este segundo episodio, partir de una dificultad (no digo: una duda) de legibilidad (se sabe que el análisis textual está fundado sobre la *lectura* más que sobre la estructura objetiva del texto, que incumbe más al análisis estructural). Esta dificultad tiene que ver con el carácter intercambiable de los pronombres que remiten a los participantes en la lucha: estilo que un purista calificaría de *enrevesado*, pero cuya imprecisión no perturbaba sin duda la sintaxis hebrea, ¿Quién es «alguien»? Quedándonos en el nivel del v. 26, ¿es «alguien» el que no logra dominar a Jacob o es Jacob el que no puede dominar a «alguien»? El «él»

de «no podía con él» (26), ¿es el mismo que el «él» de «él dijo» (27)? Sin duda, todo termina por aclararse, pero hace falta de alguna manera un razonamiento retroactivo, de tipo silogístico: Tú has vencido a Dios. Pero el que te habla es aquel al que venciste. Por consiguiente el que te habla es Dios. La identificación de los participantes es oblicua, la legibilidad está *desviada* (de ahí los comentarios que rozan con el contrasentido, éste, por ejemplo: «El lucha con el ángel del Señor y, derribado, obtiene la certidumbre de que Dios está con él»).

Estructuralmente, este anfibología, aun cuando se aclara por lo que sigue, no es insignificante; no es, a nuestro juicio (que, lo repito, es un juicio de lector actual), una simple dificultad de expresión debida a un estilo rudo, arcaizante; está ligada a una estructura paradójica de la lucha (paradójica en relación al estereotipo de los combates míticos). Para apreciar bien la paradoja en su elegancia estructural, imaginemos por un instante una lectura «endoxal» (y ya no paradójica) del episodio: A lucha contra B, pero no logra dominarlo; para lograr la victoria cueste lo que cueste, A recurre entonces a una técnica excepcional, ya se trate de un golpe bajo, pero leal, que no va más allá de ser un golpe prohibido, como el *manchette* en el combate de *catch*, ya sea que este golpe, aun siendo correcto, suponga una ciencia secreta, un «truco» (es el «golpe» de Jarnac); tal golpe, llamado en general «decisivo» *en la lógica misma del relato*, logra la victoria del que lo asesta; la marca cuyo objeto es, estructuralmente, este golpe no puede concillarse con su ineficacia: *tiene*, por coherencia con la divinidad del relato, que dar resultado. Pero aquí lo que sucede es lo contrario: fracasa el golpe decisivo; A, que lo ha asestado, no es vencedor: es la paradoja estructural. La secuencia adquiere entonces un curso inesperado:



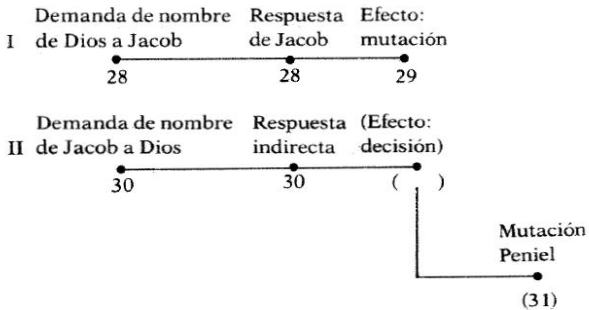
Se observará que A (poco importa, desde el punto de vista de la estructura, que sea *alguien, un hombre, Dios, o el ángel*) no es propiamente vencido, sino *bloqueado-*, para que el bloqueo sea presentado como una derrota, hace falta la adición de un límite de tiempo: es el amanecer («porque raya el alba», 26); esta notación recoge el v. 24 («hasta que rayaba el alba»), pero esta vez dentro del marco explícito de una estructura mítica: el tema del combate nocturno está estructuralmente justificado por el hecho de que, en cierto momento, anticipadamente previsto (como lo es el alba y el descanso en un combate de boxeo), las reglas de la lucha dejarán de ser válidas: cesará el juego estructural, el juego sobrenatural también (los «demonios» se retiran al alba»). Esto muestra que es un combate «regular» dentro del cual la secuencia instala una legibilidad inesperada, una sorpresa lógica: el poseedor de la ciencia, el secreto, la especialidad del golpe es, a pesar de ello, vencido. Dicho de otra manera, la secuencia misma, por más puramente accional, puramente anecdótica que sea, tiene por función *desequilibrar* a los participantes de la lucha, y esto no sólo por la victoria inesperada del uno sobre el otro, sino principalmente (observemos bien la delicadeza *formal* de esta sorpresa) por el carácter *ilógico, invertido*, de esta victoria; dicho de otra manera (y encontramos aquí un término eminentemente estructural, bien conocido por los lingüistas), la lucha, tal como se invierte en su desarrollo inesperado, *marca* a uno de los combatientes: el más débil vence al más fuerte, *a cambio de lo cual* queda marcado (en el muslo).

Es aceptable (pero entonces salimos un poco del puro análisis estructural y nos acercamos al análisis textual, que es la visión *sin barreras* de los sentidos) rellenar este esquema de la marca (del desequilibrio) con contenidos de tipo etnológico. El sentido estructural del episodio, recordémoslo una vez más, es el siguiente: una situación de equilibrio (la lucha en su comienzo) —esta situación es necesaria para cualquier marcación: la ascética ignaciana, por ejemplo, tiene por función instalar la *indiferencia* de la voluntad que permite la marca divina, la opción, la elección— es perturbada por la victoria indebida de uno de los participantes: hay inversión de la marca, hay contra-marca. Remitámonos ahora a la configuración familiar: tradicionalmente, la línea de los hermanos está, en principio, equilibrada (están situados todos en el mismo nivel en relación con los progenitores); la equigenitura es desequilibrada normalmente por el derecho de primogenitura: el primogénito queda marcado; ahora bien, en la historia de Jacob hay inversión de la marca, hay contramarca: el menor suplanta al mayor (*Gén.27.36*), «le pone la zancadilla», para hacer retroceder el tiempo: es el menor, Jacob, el que se marca a sí mismo. Al hacerse marcar Jacob en su lucha con Dios, es posible decir, en un sentido, que A (Dios) es el sustituto del

hermano mayor, que se hace vencer una vez más por el menor: el conflicto con Esaú es *desplazado* (todo signo es un *desplazamiento*: si la lucha con el ángel es «simbólica», es porque ha desplazado alguna cosa). El comentario —para el cual no estoy lo suficientemente dotado— tendría sin duda que ampliar aquí la interpretación de esta *inversión de marca*: colocándola ya sea en un campo socio-económico —Esaú es el epónimo de los edomitas; había lazos económicos entre los edomitas y los israelitas: ¿se ha simbolizado quizás aquí una inversión de la alianza, la aparición de una nueva línea de intereses?—, ya en el campo simbólico (en el sentido psicoanalítico): el Antiguo Testamento parece ser el mundo ni tanto de los padres como de los hermanos enemigos: los mayores son desposeídos en beneficio de los menores; Freud había señalado en el mito de los hermanos enemigos el tema narcisista de la *diferencia mínima*: el golpe en la cadera, en ese delgado tendón, ¿no es acaso una *diferencia mínima*? Sea lo que fuere, Dios, en este universo, marca a los hermanos menores, obra contra natura: su función (estructural) es constituir un *contramarcador*.

Para terminar con este episodio, muy rico, de la lucha, de la marca, querría hacer una observación [*remarque*] propia de semiólogo. Acabamos de ver que en el binario de los hermanos el menor es marcado a la vez por la inversión de la relación de fuerzas y por un signo corporal (lo que no deja de recordar a Edipo, el de los pies hinchados, el cojo). Pero la marca es creadora de sentido; en la representación fonológica del lenguaje la «igualdad» del paradigma queda desequilibrada en favor de un elemento marcado mediante la presencia de un rasgo que está ausente en su término correlativo y oposicional: al marcar a Jacob (Israel), Dios (o el relato) permite un desarrollo anagógico del sentido: crea las condiciones formales de funcionamiento de una «lengua» nueva, cuyo «mensaje» es la elección de Israel, Dios es un *logothetés*, Jacob es aquí un «morfema» de la nueva lengua.

3. *Las nominaciones o las mutaciones* (vv. 28-33). La última secuencia tiene por objeto el cambio de nombres, es decir, la promoción de nuevos status, de nuevos poderes; la nominación está ligada evidentemente a la bendición: bendecir (recibir los respetos de un suplicante de rodillas) y nombrar son actos propios de un señor feudal. Hay dos denominaciones:



La mutación recae sobre los nombres: pero, de hecho, el episodio en su totalidad funciona como la creación de una huella múltiple: en el cuerpo de Jacob, en el estatuto de los hermanos, en el nombre de Jacob, en la alimentación (creación de un tabú alimentario: la historia en su integridad puede ser interpretada también, *a mínimo*, como la fundación mítica de un tabú). Las tres secuencias que hemos analizado son homo- lógicas: en los tres casos se trata de un *paso*: del lugar, de la línea de parentesco, del nombre, del rito alimentario: todo está muy cerca de una actividad del lenguaje, de una transgresión de las reglas del sentido.

Tal es el análisis secuencial (o acciona!) de nuestro episodio. Hemos intentado, como se ha visto, permanecer siempre en el nivel de la estructura, es decir, de la correlación sistemática de los términos que denotan una acción; si hemos mencionado ocasionalmente posibles sentidos, no ha sido para discutir la probabilidad de esos sentidos, sino más bien para mostrar cómo la estructura «disemina» contenidos, de los que cada lectura puede hacerse cargo. Nuestro objeto no es el documento filológico o histórico, detentador de una verdad que hay que encontrar, sino el volumen, la *significancia* del texto.<sup>11</sup>

1. *Análisis actancial*. El tablero actancial concebido por Greimas<sup>12</sup> —el cual, a decir del autor mismo, hay que usar con prudencia y flexibilidad— reparte los personajes, los actores de un relato, en seis clases formales de actantes, definidos por lo que hacen de acuerdo a su estatuto y no por lo que hacen psicológicamente (el actante puede reunir varios personajes, pero también un solo personaje puede reunir varios actantes; puede estar también representado por una entidad inanimada). La lucha con el ángel constituye un episodio bien conocido de los relatos míticos: el paso del obstáculo, la prueba. En el nivel de este episodio (pues en lo referente a la totalidad de la gesta de Jacob sería diferente), los actantes «se llenan» de la manera siguiente): Jacob es el *sujeto* (sujeto de la demanda, de la búsqueda, de la acción); el *objeto* (de la misma demanda, búsqueda, acción) es el paso del lugar guardado, defendido, del Jacob; el *destinatario*, el que pone en circulación el trofeo de la búsqueda (a saber, el paso del arroyo) es evidentemente Dios; el *destinatario es* asimismo

---

11 *El análisis estructural*

Dado que el análisis estructural del relato está en parte constituido (por Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Bremond), querría, para termi-

12 Véase sobre todo A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1966 (Trad. cast.: *Semántica estructural*, Madrid, Credos\* i 976<sup>2</sup>); y *Du sens*, París, Editions du Seuil, 1970. (Trad. cast.: *En tomo al sentido*, Madrid, Fragua, 1973.)

Jacob (dos actantes están presentes aquí bajo la misma figura); el oponente (aquel o aquellos que obstaculizan al sujeto en su búsqueda) es Dios mismo (es él quien, míticamente, guarda, el paso); el *ayudante* (aquel o aquellos que ayudan al sujeto) es Jacob, que se ayuda a sí mismo con su propia fuerza legendaria (rasgo inicial, como hemos visto).

Se ve inmediatamente la paradoja, o por lo menos el carácter anónimo de la fórmula: que el sujeto se confunda con el destinatario es trivial; que el sujeto sea su propio ayudante es más raro; esto se produce ordinariamente en los relatos, las novelas «voluntaristas»; pero que el destinatario sea el oponente, esto es muy raro; no hay más que un tipo de relato que pueda poner en escena esta fórmula paradójica; los relatos que refieren un chantaje; en verdad, si el oponente no fuera más que el detentador (provisional) del trofeo, no habría aquí nada de extraordinario: es el papel del oponente defender la propiedad del objeto que el héroe quiere conquistar (así sucede con el dragón que custodia un paso); pero aquí, como en todo chantaje, Dios, al mismo tiempo que guarda el arroyo, dispensa la marca, el privilegio. Como se ve, la fórmula actancial de nuestro texto dista mucho de ser pacificadora: estructuralmente es muy audaz, lo que se corresponde bien con el «escándalo» representado por la derrota de Dios.

2. *Análisis funcional*. Como se sabe, Propp, fue el primero <sup>13</sup> que estableció la estructura del cuento popular distribuyendo en él las *funciones* <sup>6</sup> o actos narrativos; las funciones, según Propp, son elementos estables, su número es limitado (unas treinta), su encadenamiento es siempre idéntico, aun cuando algunas funciones están ausentes a veces de tal o cual relato. Ahora bien, sucede —como se verá de inmediato— que nuestro texto se ajusta de una manera perfecta a una parte del esquema funcional que Propp sacó a la luz: este autor no habría podido imaginar aplicación más convincente de su descubrimiento.

En una sección preparatoria del cuento popular (tal como lo analizó Propp) se produce obligatoriamente una ausencia del héroe, y esto es lo que sucede en la gesta de Jacob: Isaac envía a Jacob a su país, a casa de Labán (*Gen.* 28,2 y 5). Nuestro episodio comienza verdaderamente en el número 15 de las funciones narrativas de Propp, haremos, pues el código de la manera

---

13 V. Propp, *Morphologie du conte*, París, Editions du Seuil, colección «Points» 1970. (trad. cast.: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981 <sup>5</sup>).

6. La palabra «función» es, lamentablemente, siempre ambigua: la hemos empleado al comienzo para definir el análisis actancial que juzga al personaje por su papel en la acción (lo que es efectivamente su «función»); en la terminología de Propp hay desplazamiento del personaje sobre la acción misma, aprehendida en tanto conectada con sus vecinas.

siguiente, poniendo de manifiesto a la vez el impresionante paralelismo del esquema de Propp y del relato del *Génesis*:

*Propp y el cuento popular*

*Génesis*

15. Traslado de un lugar a otro Partiendo del Norte, de entre los (por aves, caballos, naves, etcétera), árameos, de casa de Labán, Jacob se desplaza para volver a su país, a casa de su padre (29.1, Jacob se pone en marcha).

16. Combate del malvado con el Es nuestra secuencia de la lucha héroe. (32.25-28).

17. Marcación del héroe (Jacob es marcado en el muslo, 32.26-33) en general de una marca en el cuerpo, pero en otros casos es solamente el regalo de una joya, un anillo.

18. Victoria del héroe, derrota del Victoria de Jacob (32.27) malvado.

19. Liquidación del infortunio o Tras haber logrado pasar el Peniel de la carencia: el infortunio o la carencia (32.32), Jacob llega a Siquem) había sido planteado en la ausencia inicial del héroe: esta ausencia es borrada. - Canaán (33.18).

Hay otros puntos de paralelismo. En la función 14 de Propp, el héroe recibe un objeto mágico, para Jacob este talismán es sin duda la bendición que arranca por sorpresa a su padre ciego (*Gén.* 27). Por otra parte, la función 29 pone en escena la transfiguración del héroe (por ejemplo, la bestia se transforma en un hermoso señor); esta transfiguración parece estar presente en el cambio del nombre (*Gén.* 32.29) y el renacimiento que ella implica. Sin duda, el tratamiento narrativo imprime a Dios el papel del malvado (su papel estructural, no se trata aquí de un papel psicológico): ello se debe a que en el episodio del *Génesis* se deja leer un verdadero estereotipo del cuento popular: el difícil paso de un vado custodiado por un genio hostil. Otra semejanza con el cuento es que en ambos casos las motivaciones de los personajes (su razón para actuar) no se señalan: la elipsis de las señalizaciones no es un rasgo estilístico, sino un rasgo estructural, pertinente, de la narración. El análisis estructural, en el sentido estricto del término, deduciría, pues, con fuertes argumentos, que la lucha con el ángel es un verdadero cuento de hadas, ya que, según Propp, todos los cuentos de hadas pertenecen a la misma estructura: la descrita por él.

Como se ve, la explotación estructural del episodio sería muy posible: incluso se impone. Diré, de todas maneras, para terminar, que lo que más me interesa en este pasaje célebre no es el modelo «folclorista», sino los frotamientos, las rupturas, las discontinuidades de legibilidad, la yuxtaposición

de entidades narrativas que escapan un poco a una articulación lógica explícita: nos encontramos aquí (o tal es por lo menos para mí el sabor de la lectura) como una especie de *montaje metonímico*: los temas (pasaje, lucha, nominación, rito alimentario) están *combinados*, y no «desarrollados». Este carácter abrupto, asindético del relato, esta bien enunciado por Oseas (12.4): «Desde el seno de su madre suplantó a su hermano; en su vigor, luchó con el ángel y lo venció.» La lógica metonímica es, como sabemos, la del inconsciente. Quizás por este lado es por donde habría que proseguir la investigación, es decir, —lo repito—, la *lectura* del texto, su diseminación, no su verdad. Es cierto que en tal caso se corre el riesgo de debilitar el alcance económico-histórico del episodio (que existe, ciertamente, en el nivel de los intercambios entre tribus y de los problemas del poder); pero también refuerza la explosión simbólica del texto (que no es forzosamente de orden religioso). El problema, por lo menos el que yo me planteo, es, en efecto, no llegar a reducir el Texto a un significado, cualquiera que sea (histórico, económico, folclórico o kerigmático) sino a mantener abierta su significancia.

## **Análisis textual de un cuento de Edgar Poe**

### **El análisis textual**

El análisis estructural del relato se encuentra actualmente en plena elaboración. Todas las investigaciones tienen un mismo origen científico: la semiología o ciencia de las significaciones; pero acusan ya entre sí (y esto es bueno) divergencias según la mirada crítica que cada una de ellas haga recaer sobre el estatuto científico de la semiología, es decir, sobre su propio discurso. Estas divergencias (constructivas) pueden unificarse bajo dos grandes tendencias: según la primera, el análisis, frente a la totalidad de los relatos del mundo, intenta establecer un *modelo narrativo*, evidentemente formal, una estructura o una gramática del relato, a partir de las cuales (una vez encontradas) cada relato particular será analizado en términos de apartamientos; según la segunda tendencia, el relato está inmediatamente subsumido (por lo menos cuando se presta a ello) bajo la noción de «texto», proceso de significaciones en operación, en una palabra, *significancia* (volveremos sobre este término) que se observa no como un producto terminado, clausurado, sino como una producción en plena elaboración, «ramificada», sobre otros textos, otros códigos (es la *intertextualidad*), articulada de esta manera sobre La sociedad, la Historia, no siguiendo caminos deterministas sino citacionales. Es

necesario, por consiguiente, de alguna manera, distinguir entre *análisis estructural* y *análisis textual*, sin que se pretenda aquí declararlos antagónicos: el análisis estructural propiamente dicho se aplica sobre todo al relato oral (al mito); el análisis textual, que intentaremos practicar en las páginas siguientes, se aplica exclusivamente al relato escrito.

El análisis textual no intenta *describir* la escritura de una obra; no se trata de registrar una estructura, sino más bien de producir una estructuración móvil del texto (estructuración que se desplaza de lector en lector a todo lo largo de la Historia), de permanecer en el volumen significante de la obra, en su *significancia*. El análisis textual no trata de averiguar mediante qué está determinado el texto (engarzado como término de una causalidad), sino más bien cómo estalla y se dispersa. Tomaremos, pues, un texto narrativo, un relato, y lo leeremos, todo lo lentamente que sea necesario, deteniéndonos con tanta frecuencia como sea necesario (el *desahogo* es una dimensión capital de nuestro trabajo), intentando descubrir y clasificar *sin rigor* no todos los sentidos del texto (esto sería imposible, porque el texto está abierto al infinito: ningún lector, ningún sujeto, ninguna ciencia puede detener el texto), sino las formas, los códigos, según los cuales los sentidos son posibles. Buscaremos las *avenidas* del texto. Nuestro objetivo no es encontrar *el* sentido, ni siquiera *un* sentido del texto, y nuestro trabajo no se emparenta con una crítica literaria de tipo hermeneútico (que intenta interpretar el texto según la verdad que cree que está oculta en él), como son, por ejemplo, la crítica marxista y la crítica psicoanalítica. Nuestro objetivo es llegar a concebir, a imaginar, a vivir lo plural del texto, la apertura de su significancia. La puesta en juego de este trabajo no se limita, por consiguiente, al tratamiento universitario del texto (aunque sea abiertamente metodológico), ni siquiera a la literatura en general; se refiere a una teoría, una práctica, una opción, que se encuentran apresadas en el combate de los hombres y de los signos.

Para proceder el análisis estructural de un relato, seguiremos un cierto número de disposiciones operativas (hablamos de reglas rudimentarias de manipulación, más que de principios metodológicos; la

1. He intentado el análisis textual de un relato entero (lo que sería imposible aquí por razones de lugar) en mi libro *S/Z* (París, Editions du Seuil, 1970; (Colección «Points», 1976.) (Trad. casi: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980.) palabra sería demasiado ambiciosa y sobre todo ideológicamente discutible, en la medida en que el «método» postula muy frecuentemente un resultado positivista). Reduciremos estas disposiciones a cuatro medidas expuestas sumariamente, prefiriendo dejar fluir la teoría en el análisis del texto mismo.

Diremos, por el momento, tan sólo lo que es necesario para *comenzar* lo más rápidamente posible el análisis del cuento que hemos elegido.

1. Dividiremos el texto que propongo para nuestro estudio en segmentos continuos y en general muy cortos (una oración, un fragmento de oración, a lo sumo un grupo de tres o cuatro oraciones); numeraremos estos fragmentos a partir de 1 (en una docena de páginas hay 150 segmentos). Estos segmentos son unidades de lectura, por lo cual he propuesto llamarlos «*lexias*». <sup>2</sup> Una *lexia* es evidentemente un significante textual; pero como nuestro objetivo no es aquí observar significantes (nuestro trabajo no es estilístico), sino sentidos, la segmentación no ha estado fundamentada teóricamente (al situarnos en el *discurso* y no en la *lengua* no podemos esperar una homología fácil de percibir entre el significante y el significado; no sabemos cómo el uno corresponde al otro, y por consiguiente tenemos que aceptar descomponer el significante sin ser guiados por la segmentación subyacente del significado). En resumen; la fragmentación del texto narrativo en *lexias* es puramente empírica, dictada por una preocupación por la comodidad: la *lexia* es un producto arbitrario, simplemente un segmento en cuyo interior se observa el reparto de los sentidos; es lo que los cirujanos llaman un campo operatorio; la *lexia* útil es aquella en la que no entran más que uno, dos o tres sentidos (superpuestos en el *volumen* del trozo de texto).

2. En cada *lexia*, observaremos los sentidos que en ella se suscitan. Por «sentidos» no entenderemos, por supuesto, los sentidos de las palabras tales como el diccionario y la gramática, en una palabra el conocimiento de la lengua francesa, darían cuenta de ellos. Nos referimos a las *connotaciones* de la *lexia*, los sentidos segundos. Estos sentidos connotativos pueden ser *asociaciones* (por ejemplo, la descripción física de un personaje, extendida a lo largo de varias oraciones, puede no tener más que un significado de connotación, que es el «nerviosismo» de ese personaje,

2. Para un análisis más estricto de la noción de *lexia*, como también para las disposiciones operativas que siguen a continuación, me veo obligado a remitir a *S/Z, op. cit.* (Trad. cast.: *S/Z, l.cit.*) aun cuando la palabra no figure en el plano de la denotación); pueden también ser *relaciones*, resultar de la puesta en relación de dos lugares, muy alejados a veces, del texto (una acción comenzada aquí puede completarse, terminar allá abajo, mucho más lejos). Nuestras *lexias* serán, si me es lícito decirlo, filtros, lo más finos posible, mediante los cuales «descremaremos» los sentidos, las connotaciones.

3. Nuestro análisis será progresivo; recorreremos paso a paso la longitud

del texto, por lo menos postulativamente, ya que, por razones de espacio, no podremos presentar aquí más que dos fragmentos de análisis. «Esto significa que no nos proponemos aislar las grandes masas (retóricas) del texto; no construiremos un plan del texto ni buscaremos su temática; en una palabra, no haremos una *explicación* del texto, salvo que se dé a la palabra «explicación» su sentido etimológico, en la medida en que *desplegaremos* el texto, los pliegues del texto. Centraremos nuestro análisis en el trámite mismo de la *lectura*; simplemente, esta lectura será filmada en *cámara lenta*. Esta manera de proceder es teóricamente importante: significa que no intentamos reconstituir la estructura del texto, sino seguir su estructuración, y que consideramos la estructuración de la lectura más importante que la de la composición (noción retórica y clásica).

4. Por último, no nos preocuparemos excesivamente si, en nuestra relación, nos «olvidamos» sentidos. El olvido de sentidos forma parte de la lectura; lo que nos importa es mostrar *puntos de partida* de sentido, no de llegada (en el fondo, el sentido, ¿es otra cosa que una partida?). Lo que funda el texto no es una estructura interna, cerrada, contabilizable, sino la *desembocadura* del texto en otros textos, otros códigos, otros signos: lo que hace al texto es lo intertextual. Comenzamos a entrever (por otras ciencias) que la investigación tiene que familiarizarse poco a poco con la conjunción de dos ideas que durante mucho tiempo han pasado por contradictorias: la idea de estructura y la idea de infinito combinatorio; la conciliación de estas dos postulaciones se nos impone ahora porque el lenguaje, que comenzamos a conocer mejor, es a la vez infinito y estructurado.

Estas observaciones bastan, creo, para comenzar el análisis del texto (siempre hay que ceder a la impaciencia del texto, no olvidar jamás cualesquiera que sean los imperativos del estudio, que *el placer* del texto es nuestra ley). El texto que se ha elegido es un breve relato de Edgar Poe, en la traducción de Baudelaire: *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*.<sup>14</sup> Mi elección —por lo menos consciente, porque quizás ha sido de mi hecho inconsciente el que eligió— estuvo determinada por dos consideraciones didácticas: yo tenía necesidad de un texto muy corto para poder dominar enteramente la superficie significativa (la secuencia de *xas lexias*) y muy denso simbólicamente, de manera que el texto analizado nos afecte continuamente, más allá de todo particularismo: ¿quién no será afectado por un texto cuyo «tema» declarado es la muerte?

---

<sup>14</sup> *Histoires extraordinaria*, traducción de C. Baudelaire, París, N'RF; Livre de Foche, 1969, págs. 324-345 (Trad. cast: *Poe: cuentos*, Madrid, Alianza, 1983.<sup>10</sup>)

Debo añadir, con franqueza, esto: al analizar la significancia de un texto nos abstendremos voluntariamente de tratar ciertos problemas; no se hablará del autor, Edgar Poe, ni de la historia literaria de la cual forma parte; no se tendrá en cuenta que el trabajo versará sobre una traducción: tomaremos el texto tal cual es, tal cual lo leemos, sin ocupamos de saber si, en una facultad, correspondería más a los especialistas en literatura inglesa que a los especialistas en literatura francesa o a los filósofos. Esto no quiere decir forzosamente que estos problemas no traspasarán nuestro análisis; por el contrario, lo *traspasarán*, en el sentido propio del término: el análisis es una *travesía* del texto; estos problemas pueden ser identificados a título de citas culturales, de puntos de partida de códigos, no de determinaciones.

Unas últimas palabras, que tal vez sean de conjuro, de exorcismo: el :e\lo que vamos a analizar no es ni lírico ni político, no habla del amor ni de la sociedad: habla de la muerte. Es decir, que tendremos que abolir una censura particular: la que va unida a lo *siniestro*. Lo haremos persuadiéndonos de que toda censura vale para las otras: hablar de la muerte al margen de toda religión es levantar a la vez la prohibición religiosa y la prohibición racionalista.

#### Análisis de las Iexias 1 a 17

##### (1) *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*

(2) *Que el caso extraordinario del señor Valdemar haya suscitado una discusión es algo de lo cual ciertamente no hay que extrañarse. Habría sido un milagro que no hubiera sido así, particularmente en tales circunstancias.* (3) *El deseo de todas las partes interesadas de mantener el asunto en secreto, al menos por el momento o a la espera de la oportunidad de una nueva investigación, y nuestros esfuerzos por lograrlos han dado lugar (4' a un relato incompleto o exagerado, que se ha difundido entre el público y que, presentando el asunto bajo los colores más desagradablemente falsos, se ha convertido naturalmente en la fuente de un gran escepticismo.*

(5) *Se ha hecho ahora necesario que yo dé cuenta de los hechos, al menos en la medida en que yo mismo los comprendo.*{b) *Sucintamente, son éstos:* (7) *Mi atención, durante estos tres últimos años, había sido muchas veces atraída hacia el magnetismo;* (8) *y, hace alrededor de nueve meses, este pensamiento sacudió casi súbitamente mi espíritu: que en la serie de experiencias hechas hasta el presente* (9) *había una muy notable y muy inexplicable laguna:* (10) *nadie había sido todavía magnetizado in articulo mortis.* (11) *Quedaba por ser,* (12) *primeramente, si en tal estado existía en el paciente alguna clase de receptibilidad ante el influjo magnético;* (13) *en*

*segundo lugar, si, en caso afirmativo, era atenuada o aumentada por su condición; (14) en tercer lugar, hasta qué punto y durante cuánto tiempo la invasión de la muerte podía ser detenida por la operación (15) Había otros puntos que verificar, (16) pero éstos excitaban aún más mi curiosidad, (17) particularmente el último, debido al carácter inmensamente grave de sus consecuencias.*

(1) «*La verdad sobre el caso del señor Valdemar*»

La función del título no ha sido bien estudiada, por lo menos desde un punto de vista estructural. Lo que se puede decir desde ahora es que la sociedad, por motivos comerciales, teniendo necesidad de asimilar el texto a un producto, a una mercancía, necesita operadores de *marca* : el título tiene como función marcar el comienzo del texto, es decir, convertir el texto en mercancía. Todo título tiene, pues, muchos sentidos simultáneos, dos de los cuales, por lo menos, son: 1) lo que enuncia, relacionado con la contingencia de lo que sigue; 2) el anuncio mismo de que seguirá un fragmento de literatura (es decir, de hecho, una mercancía); dicho de otra manera, el título tiene siempre una doble función: enunciativa y deféctica.

a. Anunciar una verdad es estipular que hay un enigma. La posición del enigma resulta (en el plano de los significantes): de la palabra *verdad*; de la palabra *caso* (algo que es excepcional, por lo tanto marcado, por lo tanto signifiante, y cuyo sentido, por consiguiente, hay que encontrar); del artículo definido *la* (no hay más que una verdad, será necesario, pues, todo el trabajo del texto para franquear esta estrecha puerta); de la forma catafórica implícita en el título: lo que sigue realizará lo anunciado, la resolución del enigma está ya anunciada: obsérvese que el inglés dice: *The facts in the case...*: el significado al que apunta Poe es del orden empírico, el significado al que apunta el traductor francés (Baudelaire) es hermenéutico: la verdad remite entonces a los hechos exactos, pero también quizás a su sentido. Sea como fuere, codificaremos este primer sentido de la lexia: *enigma, posición* (el *enigma* es el nombre general de un código, la *posición* no es más que un término).

b. Podría decirse la verdad sin anunciarla, sin referirse a la palabra. Si se habla de lo que se va a decir, si se desdobra el lenguaje en dos capas, la primera de las cuales recubre de alguna manera a la segunda, no se está haciendo otra cosa que recurrir a un metalenguaje. Hay, por consiguiente, aquí, presencia del código metalingüístico.

c. Este anuncio metalingüístico tiene una función *aperitiva*: se trata de

disponer al lector al apetito (procedimiento emparentado con el «suspense»). El relato es una mercancía, cuya proposición va precedida de «charlatanería». Esta «charlatanería», este apetizar, es un término del código narrativo (retórica de la narración).

d. Un nombre propio tiene que ser interrogado siempre cuidadosamente, porque el nombre propio es, si así puede decirse, el príncipe de los significantes; sus connotaciones son ricas, sociales y simbólicas. En el nombre *Valdemar* pueden leerse por lo menos las dos connotaciones siguientes: 1) presencia de un código socioétnico: ¿es un nombre alemán? ¿Eslovo? De todas maneras, no es anglosajón: este pequeño enigma, que aquí está implícitamente formulado, será resuelto en el número 19 (Valdemar es polaco); 2) «Valdemar» es «el valle del mar»; el abismo oceánico, la profundidad marina es un tema caro a Poe: el abismo se refiere a lo que está dos veces fuera de la naturaleza, bajo las aguas y bajo la tierra. Hay, pues, aquí, desde el punto de vista del análisis, el rastro de dos códigos: un código socioétnico y un (o el) código simbólico (volveremos sobre estos códigos un poco más adelante).

e. Decir «(*señor*) Valdemar» no es lo mismo que decir «Valdemar». En muchos cuentos, Poe emplea simples nombres propios (Ligeia, Eleonora, Morella). La presencia de ese *señor* provoca un efecto de realidad social, de real histórico: el héroe está socializado, forma parte de una sociedad definida, dentro de la cual está provisto de un título civil. Corresponde, pues, anotar: código social.

(2) *«Que el caso extraordinario del señor Valdemar haya suscitado una discusión es algo de lo cual ciertamente no hay que extrañarse. Habría sido un milagro que no hubiera sido así, particularmente en tales circunstancias.»*

a. Esta frase (y las que siguen inmediatamente) tienen como función evidente excitar la atención del lector, y por ello son aparentemente insignificantes: lo que se quiere es la solución del enigma planteado en el título (la «verdad»), pero se retrasa aún la exposición de este enigma. Hay, pues, que codificar: retraso en la posición del enigma.

b. La misma connotación que en (1) c: se trata de excitar el apetito del lector (código narrativo).

c. La palabra *extraordinario* es ambigua: remite a lo que se sale de la norma, pero no forzosamente de la naturaleza (si el caso se mantiene como «médico»), pero puede también referirse a lo que es sobrenatural, situado en la transgresión (es lo «fantástico» de las historias —precisamente

extraordinarias— que Poe relata). La ambigüedad de la palabra es aquí significativa: se tratará de una historia horrible (fuera de los límites de la naturaleza), y sin embargo recubierta por la coartada científica (connotada aquí por la «discusión», que es una palabra de sabios). Esta aleación es de hecho cultural: la mezcla de extraño y de científico tuvo su apogeo en esta parte del siglo XIX a la que pertenece, aproximadamente, Poe: la gente se dedicaba a observar científicamente lo sobrenatural (magnetismo, espiritismo, telepatía, etcétera); la sobrenaturaleza adopta la coartada racionalista, científica; tal es el grito del corazón de esta edad positivista: ¡si se pudiera creer científicamente en la inmortalidad! Este código cultural, que llamaremos aquí, para simplificar, código científico, tendrá gran importancia en todo el relato.

(3) «*El deseo de todas las partes interesadas de mantener el asunto en secreto, al menos por el momento o ala espera de una nueva investigación, y nuestros esfuerzos por lograrlo han dado lugar [...]*»

a. El mismo código científico, recogido por la palabra «investigación» (que es también una palabra policíaca: es bien conocida la fortuna de la novela policíaca en la segunda mitad del siglo XIX, a partir de Poe, precisamente; lo importante, ideológica y estructuralmente, es la conjunción del código del enigma policíaco y del código de la ciencia —del discurso científico—, lo que prueba que el análisis estructural puede muy bien colaborar con el análisis ideológico).

h. Los motivos del secreto no están enunciados; puede proceder de códigos diferentes, conjuntamente presentes en la lectura (leer es también, en silencio, imaginar lo que está callado): 1) el código científico- deontológico: los médicos de Poe, por lealtad, por prudencia, no quieren hacer público un fenómeno que no está esclarecido científicamente; 2) el código simbólico: hay un tabú de la muerte viviente: uno se calla porque es horrible. Hay que decir de inmediato (aunque haya que volver posteriormente con insistencia) que estos dos códigos son *indecidibles* (no se puede elegir uno en vez de otro) y que esta indecidibilidad misma es la que conforma el buen relato.

c. Desde el punto de vista de las *acciones* narrativas (es la primera que encontramos) se insinúa aquí una secuencia: «tener oculto», en efecto, implica lógicamente (o pseudológicamente) operaciones consiguientes (por ejemplo, revelar). Es necesario, por tanto, postular aquí el primer término de una secuencia accional: *Tener oculto*, cuya continuación encontraremos más tarde.

(4) «*[.. .] a un relato incompleto o exagerado, que se ha difundido entre el*

*público y que, presentando el asunto bajo los colores más desagradablemente falsos, se ha convertido naturalmente en la fuente de un gran escepticismo.»*

a. La demanda de verdad, es decir, el enigma, ha sido planteado ya dos veces (por la palabra «verdad» y por la expresión «caso extraordinario»). El enigma se plantea aquí una tercera vez (plantear un enigma, en términos estructurales, quiere decir enunciar: *hay un enigma*), mencionando el error al que ha dado lugar: el error, planteado aquí, justifica retroactivamente, por anáfora, el título («*la verdad sobre...*»). La redundancia operada sobre el *planteamiento* del enigma (se repite de muchas maneras que hay un enigma) tiene valor aperitivo: se trata de excitar al lector, de proporcionar clientes al relato.

b. En la secuencia accional «ocultar» aparece un segundo término: es el efecto del secreto, la deformación, la opinión falsa, la acusación de fraude.

(5) «*Se ha hecho ahora necesario que yo dé cuenta de los hechos, al menos en la medida en que yo mismo los comprendo.*»

a. El énfasis puesto en «los hechos» supone la intrincación de dos códigos, entre los cuales, como en (3) b, es imposible decidir: 1) la ley, 1; deontología científica hace del sabio, del observador, un esclavo de *los hechos*: es un viejo tema mítico, la oposición del hecho y del rumor; invocado en una ficción (e invocado de manera enfática, mediante una palabra en cursiva), el *hecho* tiene como función estructural (porque el alcance real de este artificio no engaña a nadie) autenticar la historia, no hacer creer que sucedió realmente, sino sostener el discurso de lo real, y no el de la fábula. El *hecho* queda ahora apresado en un paradigma en el cual se opone a *fraude*. (Poe reconoció en una carta privada que la historia del señor Valdemar era un puro fraude: *it is a mere hoax*.) El código que estructura la referencia al hecho es ahora el código científico que ya conocemos; 2) sin embargo, toda apelación más o menos pomposa al hecho puede considerarse también como el síntoma de un altercado entre el sujeto y lo simbólico; reivindicar agresivamente el «puro hecho», reivindicar el triunfo del referente, es hacer sospechosa la significación, es mutilar lo real de su suplemento simbólico, es un acto de censura contra el significante que *desplaza* el hecho, es rechazar la *otra escena*, la del inconsciente. Al rehusar al suplemento simbólico, el narrador (aun cuando a nuestros ojos se trate de una finta narrativa) adopta un *papel* imaginario, el del sabio; el significado de la lexia es entonces el *asimbolismo* del sujeto de la enunciación; *Yo* se da por asimbólico; la negación de lo simbólico forma

evidentemente parte del código simbólico mismo.

b. La secuencia accional «ocultar» se desarrolla: el tercer término enuncia la necesidad de rectificar la deformación descubierta en (4) *b*: esta rectificación vale por *querer revelar* (lo que estaba oculto). Esta secuencia narrativa, «ocultar», constituye evidentemente una incitación al relato; en un sentido, lo justifica, y por el mismo hecho, apunta hacia su *valor* (su *vale por*), hace de él una mercancía: yo cuento, dice el narrador, *a cambio de* una exigencia de contraerror, de verdad (estamos en una cultura en la que la verdad es un valor, es decir, una mercancía). Siempre es muy interesante intentar aislar el *vale por* de un relato: ¿a cambio de qué se narra? En *Las mil y una noches*, cada historia vale por un día de supervivencia. Aquí se nos advierte que la historia del señor Valdemar *vale por* la verdad (presentada inicialmente como una contradeformación).

c. El *Yo* aparece por primera vez explícitamente: estaba presente ya en el *nosotros* de «nuestros esfuerzos» (3). La enunciación implica de 'echo tres *Yo*, es decir, tres papeles imaginarios (decir *Yo* es entrar en lo imaginario): 1) un *Yo* narrador, artista, cuyo móvil es la búsqueda del efecto; a ese yo corresponde un *Tu* que es el del lector literario, el que lee «un cuento fantástico del gran escritor Edgar Poe»; 2) un *Yo* testigo, que tiene la capacidad de testimoniar sobre una experiencia científica; el *Tú* correspondiente es el de un tribunal de sabios, de la opinión seria, del lector científico; 3) un *Yo* actor, experimentador, el que magnetizará a Valdemar; el *Tú* es ahora Valdemar mismo; en estos dos últimos casos, el móvil del papel imaginario es la «verdad». Tenemos aquí los tres términos de un código que llamaremos, quizás provisionalmente, el código de la *comunicación*. Sin duda, entre estos tres papeles hay otro lenguaje, el del inconsciente, que no se enuncia ni *en* la ciencia, ni *en* la literatura; pero este lenguaje, que es literalmente el lenguaje de *lo prohibido*, no dice *Yo*: nuestra gramática, con sus tres personas, no es nunca directamente la del inconsciente.

(6) «*Sucintamente, son éstos:-*»

a. Anunciar lo que sigue pertenece al metalenguaje (y al código retórico): es el límite que marca el comienzo de una historia dentro de la historia.

b. *Sucintamente* implica tres connotaciones mezcladas e indecidi- bles: 1) «No tengáis miedo, esto no será muy largo»: es, en el código narrativo, el modo de lo *fáctico* (descubierto por Jakobson), cuya función es retener la atención, mantener el contacto; 2) «Esto será breve porque me atenderé estrictamente a los hechos»: es el código científico, que permite enunciar la

«renuncia» del sabio, la superioridad de la instancia del hecho sobre la instancia del discurso; 3) jactarse de hablar brevemente es, en cierta manera, protestar contra la palabra, limitar el *suplemento* del discurso, es decir, lo simbólico, es hablar el código de lo asimbólico.

(7) «Mi atención, durante estos tres últimos años, había sido muchas veces atraída hacia el magnetismo;»

a. En todo relato hay que vigilar el *código cronológico*; aquí, en este código (*tres últimos años*), se mezclan dos valores: el primero es en cierto sentido ingenuo; se señala uno de los elementos temporales de la experiencia que va a efectuarse: el tiempo de su preparación; el segundo no tiene función diegética, operativa (esto se ve bien por la prueba de conmutación; si el narrador hubiera dicho *siete años* en lugar de *tres*,<sup>r</sup> esto no hubiera tenido ninguna incidencia en la historia; se trata, por consiguiente, de un puro efecto de realidad: el número denota enfáticamente la verdad del hecho; lo que es *preciso* se considera *real* (ilusión, por otra parte, puesto que existe, como es bien sabido, un delirio de cifras). Señalemos que lingüísticamente la palabra es un «shifter», una conexión, remite a la situación del anunciador en el tiempo; refuerza, pues, la *presencia* del testimonio que viene a continuación.

b. Aquí comienza una larga secuencia accional, o por lo menos una secuencia bien provista de términos; su objeto es poner en marcha una experiencia (estamos bajo la coartada de la ciencia experimental); esta puesta en marcha, estructuralmente, no es la experiencia misma: es un programa *experimental*. Esta secuencia vale de hecho para la *formulación* del enigma, que ha sido planteado ya varias veces («hay enigma»), pero que no ha sido todavía formulado. Para no recargar el protocolo del análisis, codificaremos por separado el «programa», dando por entendido que la secuencia, por procuración, vale por un término del código del enigma. En esta secuencia «programa» tenemos aquí el primer término: institución del campo científico de la experiencia: el magnetismo.

c. La referencia al magnetismo está extraída de un código cultural, muy frecuente en esta parte del siglo XIX. Siguiendo las huellas de Mesmer (en inglés, «magnetismo» puede decirse «*mesmerism*») y del marqués Armand de Puységur, que había descubierto que el magnetismo podía provocar el sonambulismo, los magnetizadores y las sociedades de magnetismo se habían multiplicado en Francia (hacia 1820); en 1829 se había podido, al parecer, proceder, bajo hipnosis, a la ablación indolora de un tumor; en 1845, año de nuestro cuento, Braid, de Manchester, codifica el hipnotismo provocando una

fatiga nerviosa mediante la contemplación de un objeto brillante; en 1850, en el Mesmeric Hospital, de Calcuta, se obtienen partos sin dolor. Es sabido que posteriormente Charcot clasificó los estados hipnóticos y circunscribió el hipnotismo a la histeria (1882), pero que, luego, la histeria, como entidad clínica, desapareció de los hospitales (a partir del momento en que se la dejó de observar). 1845 marca la cima de la ilusión científica: se cree en una realidad fisiológica de la hipnosis (mientras que Poe, señalando el «nerviosismo» de Valdemar, puede dejar traslucir la predisposición histérica del sujeto).

d. Temáticamente, el magnetismo connota (por lo menos en esa época) una idea de *fluído*: hay el paso de algo desde un sujeto a otro; hay un entredicho (un interdicto) entre el narrador y Valdemar: es el código de la comunicación.

(8) «y hace alrededor de nueve meses, este pensamiento sacudió casi súbitamente mi espíritu, que en la seña de experiencias hechas hasta el presente, [...]»

a. Al código cronológico (nueve meses) pueden aplicársele las mismas observaciones que se hicieron en (7) a.

b. Aparece aquí el segundo término de la secuencia «programa»: se ha elegido un campo en (7) b; ahora se lo segmenta; se aislará un problema particular.

(9) «[...] *había una muy notable y muy inexplicable laguna:*»

a. La estructura del «programa» sigue enunciándose: aquí aparece el tercer término: la experiencia que todavía no se ha realizado y, que >or consiguiente, según todo sabio preocupado por la investigación, debe emprenderse.

b. Esta falta experimental no es un simple «olvido», o por lo menos este olvido es fuertemente significativo: se trata, sencillamente, del olvido de la muerte; hubo un tabú (que va a ser eliminado, en medio del más profundo horror): la señalización corresponde al código simbólico.

(10) «*nadie había sido magnetizado in articulo mortis*».

a. Cuarto término de la secuencia «programa»: el contenido de la laguna (hay evidentemente una deducción por adelantado de la relación entre la afirmación de la laguna y su definición en el código retórico: anunciar/precisar.

b. El latín (*in articulo mortis*), lengua jurídica y médica, produce un

efecto de cientificidad (código científico), pero también, por la mediación de un eufemismo (decir en una lengua poco conocida algo que uno no se atreve a decir en la lengua corriente), designa un tabú (código simbólico). Es como si en la muerte lo esencialmente tabú fuera el paso, el umbral, el «morir»: la vida y la muerte son estados relativamente clasificados, entran, por otra parte, en oposición paradigmática, los toma a su cargo el sentido, lo que siempre es tranquilizador; pero la transición entre los dos estados, o más exactamente como sucederá aquí, su usurpación burla al sentido, engendra el horror; hay transgresión de una antítesis, de una clasificación.

(11)      «*Faltaba saber [...]*»

Se anuncia el detalle del «programa» (código retórico y secuencia accional «programa»).

(12)      «*primeramente, si en tal estado existía en el paciente alguna clase de receptibilidad ante el influjo magnético;*»

a. En la secuencia «programa», es la primera subdivisión del anuncio hecho en (11): se trata de un primer problema que hay que resolver.

b. Este problema I da el título a su vez a una secuencia organizada (o subsecuencia del «programa»); tenemos aquí el primer término: la formulación del problema; su objeto es el *ser* mismo de la comunicación magnética: ¿existe o no? (se responderá afirmativamente en (78): la distancia de texto, muy larga, que separa la pregunta de la respuesta, es específica de la estructura narrativa: ésta obliga a construir cuidadosa mente las secuencias, cada una de las cuales es un hilo que enlaza con sus vecinas).

(13)      «*en segundo lugar, si, en caso afirmativo era atenuada o aumentada por su condición;*»

a. En la secuencia «programa» ocupa su lugar el segundo problema (se advertirá que el problema II está ligado al problema I mediante una lógica implicativa: «si es así... entonces»); sí no, se derrumbará toda la historia; la alternativa, *según la instancia del discurso*, está, por lo tanto, trucada).

b. Segunda subsécuencia de «programa»: es el problema II: el primer problema concernía al ser del fenómeno; el segundo corresponde a su dimensión (todo esto es muy «científico»); la respuesta a la pregunta se dará en (82); la receptiva aumenta: «Antes, cuando yo había intentado estas experiencias con el paciente, no me habían resultado nunca plenamente... mas para mi sorpresa [...]

(14) «en tercer lugar, hasta qué punto y durante cuánto tiempo las invasiones de la muerte podían ser detenidas por la operación.»

a. Es el problema III planteado por el «programa».

b. Este problema III está, como los otros, formulado. Esta formulación será recogida enfáticamente en (17); la formulación implica dos subpreguntas: 1) ¿hasta qué punto la hipnosis permite a la vida invadir terreno a la muerte? La respuesta se da en (110): *incluso hasta el lenguaje-*, 2) ¿por cuánto tiempo? A esta pregunta no se responderá directamente, la invasión de la muerte por la vida (la supervivencia del muerto hipnotizado) cesará al cabo de siete meses, pero esto será por la intervención arbitraria del experimentador. Puede suponerse, pues, que de por sí la invasión es infinita, o por lo menos infinita dentro de los límites de la observación.

(15) «Había otros puntos que verificar.»

El «programa» menciona otros problemas susceptibles de plantear a propósito de la experiencia prevista, bajo una forma global. La oración equivale a un *etcétera*. Valéry decía que en la naturaleza no hay etcéteras; puede añadirse que tampoco los hay en el inconsciente. De hecho, el etcétera pertenece solamente al discurso *simulador*, por una parte simula desarrollar el juego científico del gran programa de experimentación, y es un operador de lo pseudoreal; por otra, encubriendo, esquivando los otros problemas, refuerza el sentido de las otras cuestiones previamente enunciadas: lo simbólico más intenso ya ha sido pronunciado; el resto no es, bajo la apariencia del discurso, más que una comedia.

(16) «pero éstos excitaban aún más mi curiosidad.»

En el «programa», se trata de un recordatorio global de los tres problemas (el «recordatorio» o el «resumen», al igual que el «anuncio», son términos del código retórico).

(17) «particularmente el último, debido al carácter inmensamente grave de sus consecuencias.»

a. Se pone énfasis (término del código retórico) sobre el problema III.

b. Nuevamente dos códigos indecibles: 1) científicamente, lo que está en juego es el retroceso de un dato biológico, la muerte; 2) simbólicamente, es la transgresión del sentido que opone la vida a la muerte.

## Análisis accional de las lexias 18 a 120

Entre todas las connotaciones que hemos encontrado, o por lo menos detectado, en este comienzo del cuento de Poe, algunas pudieron ser definidas como los términos progresivos de secuencias de acciones narrativas; para terminar, volveremos sobre los diferentes códigos que han sido sacados a la luz por el análisis, uno de los cuales es, precisamente, el código accional. Entretanto, a la espera de estas aclaraciones teóricas, podemos aislar esas secuencias de acciones y servimos de ellas para dar cuenta con menos esfuerzo (manteniendo sin embargo el alcance estructural de nuestro objetivo) de la continuación de la historia. En efecto, como se comprenderá, no es posible analizar minuciosamente (y todavía menos exhaustivamente: el análisis textual no es nunca, ni quiere serlo, exhaustivo) todo el cuento de Poe: sería demasiado largo; nos proponemos, sin embargo, recoger el análisis de algunas lexias en el punto culminante de la obra (lexias 103-110). Para unir el fragmento que acabamos de analizar y el que vamos a analizar en el *plano de la legibilidad*, nos bastará indicar las principales secuencias accionales que se inicia y desarrollan (pero no terminan forzosamente) entre la lexia 18 y la lexia 102. Lamentablemente, por falta de espacio, no podemos transcribir el texto de Poe que separa nuestros dos fragmentos, como tampoco la numeración de las lexias intermedias: proporcionaremos solamente las secuencias accionales (sin poder ni siquiera tener en cuenta los detalles término por término), en detrimento de los otros códigos, más numerosos y ciertamente más interesantes, fundamentalmente porque estas secuencias constituyen, por definición, el *armazón anecdótico* de la historia (haré una ligera excepción en favor del código cronológico, indicando, mediante una señalización inicial o final, el momento del relato donde se sitúa el inicio de cada secuencia).

I. *Programa*: la secuencia comenzó y se desarrolló extensamente en el fragmento analizado. Los problemas que plantea la experiencia proyectada son ya conocidos. La secuencia prosigue y se cierra con la elección del sujeto (el paciente) necesario para la experiencia: será el señor Valdemar (la posición del programa se sitúa nueve meses antes del momento de la narración).

II. *Magnetización* (o más bien, si se permite este pesado neologismo: magnetizabilidad). Antes de elegir al señor Valdemar como sujeto de la experiencia, P, había verificado su receptibilidad magnética; ésta existe, pero los resultados son sin embargo decepcionantes: la obediencia del señor V. viene acompañada de resistencias. La secuencia enumera los términos de la prueba, anteriores a la decisión de llevar a cabo la experiencia, cuya ubicación cronológica no se precisa.

III. *Muerte médica*: las secuencias acciionales aparecen la mayoría de las veces distendidas, entrelazadas con otras secuencias. Al informarnos sobre el mal estado de salud del señor V. y del pronóstico fatal de los médicos, el relato esboza una secuencia muy larga, que discurre a todo lo largo de la historia y no termina sino en la última lexia (150) con la licuefacción del cuerpo del señor V. Los episodios son numerosos, están entrecortados, pero sin embargo son *científicamente* lógicos: mala salud, diagnóstico, deshaucio, deterioro, agonía, mortificación (signos fisiológicos de muerte), y es éste el momento de la secuencia donde se ubicará nuestro segundo análisis: desintegración, licuefacción.

IV. *Contrato*: P. propone al señor Valdemar hipnotizarlo cuando se encuentre en el umbral de la muerte (ya que se sabe condenado a ella), y él acepta; hay contrato entre el sujeto y el experimentador: condiciones, propuesta, aceptación, convenciones, decisión de cumplir el contrato, protocolización oficial ante médicos (este último punto constituye una subsecuencia).

V. *Catalepsia* (siete meses antes del momento de la narración, un sábado a las 7.55): han llegado los últimos momentos del señor V., el experimentador ha sido avisado por el paciente mismo, P. comienza la hipnosis *in articulo mortis*, de acuerdo con el programa y el contrato. Esta secuencia puede titularse *catalepsia*; incluye, entre otros términos: pases magnéticos, resistencias del sujeto, signos de estado cataléptico, control por parte del experimentador, verificación por parte de los médicos (las acciones de esta secuencia ocupan tres horas; son ya las 10.55).

VI. *Interrogatorio I* (Domingo, 3 de la madrugada): P, interroga al señor Valdemar bajo hipnosis en cuatro oportunidades; es pertinente identificar cada secuencia interrogativa por la respuesta que da el señor Valdemar hipnotizado. En este primer interrogatorio la respuesta es: «*duermo*» (las secuencias interrogativas implican canónicamente el anuncio de la pregunta, la pregunta, la demora o resistencia a responder y la respuesta).

VII. *Interrogatorio II*: este interrogatorio sigue de cerca al primero. El señor Valdemar responde entonces: «*Me estoy muriendo,*»

VIII. *Interrogatorio III*: el experimentador interroga nuevamente al señor Valdemar moribundo e hipnotizado («¿Sigue usted durmiendo?»); éste responde uniendo las dos primeras respuestas que ya dio: *duermo, me estoy muriendo.*

IX. *Interrogatorio IV*: P. intenta interrogar por cuarta vez al señor V.; reitera se pregunta (el señor V. la responderá a partir de la lexia 105, véase *infra*).

Llegamos así al punto del relato en el que volveremos al análisis textual, lexia por lexia. Entre la *interrogación III* y el comienzo del análisis que seguirá interviene un término importante de la secuencia «*muerte médica*»: es la mortificación del señor Valdemar (101-102). El señor Valdemar, bajo hipnosis, ya está *muerto* hablando desde el punto de vista *médico*. Es bien sabido que, recientemente, con motivo de los trasplantes de órganos, ha sido puesto en cuestión el diagnóstico de muerte: en la actualidad es necesario el testimonio de la electroencefalografía. Para atestiguar la muerte del señor V., Poe reúne (en 101 y 102) todos los signos clínicos que atestiguarían científicamente en su época la muerte de un paciente: ojos abiertos y en blanco, piel cadavérica, extinción de las manchas hécticas, caída de la mandíbula, lengua negra, aspecto general repulsivo, que provoca el alejamiento de los asistentes (señalaremos una vez más el trenzado de los códigos: todos estos signos médicos son a la vez elementos de horror; o, más bien, lo horroroso es presentado siempre bajo la coartada de la ciencia: el código científico y el código simbólico se actualizan al mismo tiempo, de una manera indecible).

Con la muerte clínica del señor Valdemar el relato tendría que terminar: la muerte del héroe (salvo en los casos de resurrección religiosa) cierra la historia. La reanudación de la anécdota (a partir de la lexia 103) aparece, pues, al mismo tiempo como una *necesidad* narrativa (para que el texto continúe) y un *escándalo* lógico. Este escándalo es el del *suplemento* para que haya suplemento de relato será necesario que haya suplemento de vida: una vez más, el relato *vale por* la vida.

#### Análisis textual de las lexis 103 a 110

(103 «*Siendo ahora que he llegado a un punto de mi relato en el que el lector rebelándose, me negará todo crédito. Sin embargo, mi deber es continuar.*»

a. Sabemos que el anuncio de un discurso que vendrá es un término del código retórico (y del código metalingüístico); conocemos también el valor «aperitivo» de esta connotación.

b. El *deber* de enunciar los hechos, sin preocuparse por los desacuerdos, forma parte del código de la deontología científica.

c. La promesa de algo «real» increíble forma parte del campo del relato considerado como mercancía: sube el «precio» del relato; tenemos, pues, aquí, dentro del código general de la comunicación, un subcódigo, el del intercambio, dentro del cual todo relato es un término, véase (5) b.

(104) «No había en el señor Valdemar el merior signo de vitalidad; concluyendo que estaba muerto, lo dejamos al cuidado de los enfermeros, [...]»

En la larga secuencia de la «muerte médica» que hemos señalado, la mortificación está notada en (101): aquí se la *confirma*; en (101) el estado mortal del señor Valdemar había sido descrito (por medio de una tabla de indicios); aquí se enuncia mediante un metalenguaje.

(105) «cuando un fuerte movimiento vibratorio se manifestó en su lengua. Duró tal vez un minuto, al terminar ese período, [...]»

a. El código cronológico («un minuto») sustenta dos efectos; un efecto de realidad-precisión -véase 7 (a)- y un efecto dramático: la trabajosa aparición de la voz, el dar a luz el grito, recuerda el combate entre la vida y la muerte: la vida intenta desembarazarse del abrazo de la muerte, se debate (o más bien es la muerte, aquí, la que no logra desprenderse de la vida: no olvidemos que el señor Valdemar está *muerto*: lo que tiene que retener no es la vida, sino la muerte).

b. Poco antes del momento al que hemos llegado, P. interrogó (por cuarta vez) al señor V.; y antes de que respondiera, ya estaba clínicamente muerto. Sin embargo, la secuencia *interrogación IV* no está cerrada (y es aquí donde interviene el *suplemento* del que hemos hablado): el movimiento de la lengua indica que el señor V. va a *hablar*. Por consiguiente, hay que construir la secuencia de la siguiente manera: pregunta (100)/(muerte médica)/esfuerzo por responder (la secuencia se prolongará).

c. hay con toda evidencia un simbolismo de la lengua. La lengua es la palabra (cortar la lengua es mutilar el lenguaje, como se ve en la ceremonia simbólica del castigo de los blasfemos); además, la lengua tiene algo de visceral (de interno) y al mismo tiempo de fálico. Este simbolismo general se opone (paradigmáticamente) a la lengua negra e hinchada de la muerte médica (101). Se asimila pues la palabra a la vida visceral, la vida profunda, y la palabra misma es convertida en fetiche bajo las especies de un órgano fálico que entra en vibración, en una especie de preorgasmo: la vibración de un minuto es el deseo de goce y el deseo de palabra: es el movimiento del deseo *para llegar a alguna cosa*.

(106) «[...]de las mandíbulas distendidas e inmóviles salió una voz, [...]».

a. La secuencia *Interrogatorio IV* prosigue poco a poco, con grandes detalles sobre el término global «respuesta». Ciertamente, las demoras de respuesta son bien conocidas por la gramática del relato, pero tienen en general

un valor psicológico; aquí, la demora (y el detalle que lleva consigo) es puramente fisiológico, es la aparición de la voz, filmada y registrada en cámara lenta.

b. La voz viene de la lengua (105), las mandíbulas no son más que puertas; no viene de los dientes; la voz que se prepara no es dental, externa, civilizada (la dentalización marcada de una pronunciación es un signo de «distinción»), sino interna, visceral, muscular; la voz del muerto, parte de lo pastoso, del magma muscular interno, de la profundidad. Estructuralmente tenemos aquí un término del código simbólico.

(107) «[...] una voz tal, que sería necio intentar describirla. Hay, sin embargo, dos o tres epítetos que podrían aplicársele aproximadamente: así, puede decir que el sonido era áspero, desgarrado, cavernoso, pero la repugnancia que causaba no se puede definirán su totalidad, por la razón de que semejante sonido no ha llegado nunca al oído humano.»

a. El código metalingüístico está presente aquí mediante un discurso sobre la dificultad de proferir un discurso; de ahí el empleo de términos francamente metalingüísticos: *epítetos, definir, describir*.

b. El simbolismo de la voz se despliega: tiene dos caracteres: lo interno (*cavernoso*) y lo discontinuo (*áspero, desgarrado*): esto prepara una contradicción lógica (garantía de lo sobrenatural): el contraste entre lo *desgarrado* y lo *viscoso* (108), mientras que lo interno acredita una sensación de distancia (108).

(108) «*Habría, sin embargo, dos particularidades que -lo pensé entonces y lo pienso ahora- pueden justamente ser tomadas como características de*

*la entonación, y que son adecuadas para dar cierta idea de su singularidad ultraterrena. En primer lugar, la voz parecía llegar a nuestros oídos -a los míos, por lo menos- como desde una distancia muy lejana o desde algún abismo subterráneo. En segundo lugar, me impresionó (temo, en verdad, que me resulte imposible hacerme comprender) de la misma manera en que las materias viscosas o gelatinas afectan el sentido del tacto.*

«*He hablado a la vez del sonido y de la voz. Quiero decir que el sonido era de una silabización diferente, y hasta terrible, espantosamente distinta.*»

a. Hay aquí varios términos del código metalingüístico (retórico): el anuncio (*dos características*), el resumen (*he hablado*) y la precaución oratoria (*temo que me sea imposible hacerme entender*).

b. El campo simbólico se amplía por la repetición de los *aproximadamente*» de la lexia 107: 1) lo *lejano* (la distancia absoluta): la voz es lejana *porque/para que* la distancia entre la muerte y la vida son/sean totales (el *porque* implica un móvil que pertenece a lo real, a lo que está «detrás» del papel; el *para que* remite a la exigencia del discurso que quiere proseguir, sobrevivir en cuanto discurso; al señalar el *porque/ para que* aceptamos el torniquete de las dos instancias, la de lo real y la del discurso (atestiguamos la duplicidad estructural de toda escritura). La distancia (entre la vida y la muerte) es afirmada *para ser negada mejor*, permite la transgresión, la «invasión», cuya descripción constituye el objeto mismo del cuento; 2) lo *subterráneo*: la temática de la voz es en general doble, contradictoria: de pronto es la cosa ligera, la cosa- pájaro, que levanta el vuelo junto con la vida; de pronto es la cosa pesada, cavernosa, que viene desde abajo: es la voz atrapada, anclada como una piedra; es éste un antiguo tema mítico: la voz etónica, la voz de ultratumba (tal es aquí el caso); 3) la discontinuidad es fundadora del lenguaje; hay, pues, un efecto sobrenatural en el hecho de escuchar un lenguaje gelatinoso, viscoso, pastoso; la señalización tiene un doble valor: por una parte subraya la *extrañeza* de este lenguaje que es contrario a la naturaleza misma del lenguaje; y, por otra parte, suma las deficiencias, las disforias: lo desgarrado y lo pegajoso, lo viscoso (véase la supuración de los párpados en el momento en que el muerto vuelve de la hipnosis al despertar, es decir, a punto de entrar en la verdadera muerte, 133); 4) la *silabización distinta* convierte la palabra próxima del muerto en un lenguaje pleno, completo, adulto, en una esencia de lenguaje, y no en un lenguaje farfullado, aproximativo, balbuceado, un lenguaje menor, cargado de no-lenguaje; de ahí el horror y lo terrible: hay una contradicción que establece un hiato entre la muerte y el lenguaje; lo contrario de la vida no es la muerte (lo que es un estereotipo), es el lenguaje: es indecible si Valdemar está vivo o muerto; lo cierto es que habla, sin que sea posible asignar su palabra a la muerte o a la vida.

c. Observemos un artificio que pertenece al código cronológico: *lo pensé entonces y lo pienso ahora*: hay aquí copresencia de tres temporalidades: tiempo de la historia, de la diégesis («yo pensé entonces»), tiempo de la escritura («lo pienso en el momento en que lo escribo») y tiempo de la lectura (arrastrados por el presente de la escritura, nosotros lo pensamos también en el momento en que lo leemos). El conjunto produce un efecto de realidad.

(109) «El señor Valdemar hablaba, evidentemente para responder a la pregunta que yo le había dirigido pocos minutos antes. Yo le había preguntado, como se recordará, si seguía durmiendo.»

a. El *interrogatorio IV* sigue en curso: la pregunta es aquí recordada (véase 100), la respuesta es anunciada.

b. La palabra del muerto hipnotizado es la respuesta misma al problema III, planteado en (14): *¿hasta qué punto* la hipnosis puede detener la muerte? Aquí se responde a ese problema: *hasta el lenguaje*.

(110) «El decía ahora: -Si... No... He dormido..., y ahora... estoy muerto.»

Desde el punto de vista estructural, esta lexia es simple: es el término

«respuesta» («estoy muerto») del *interrogatorio IV*. Sin embargo, fuera de la estructura diegética (presencia de la lexia es una secuencia accional!), la connotación de la palabra (*estoy muerto*) es de una riqueza inagotable. Existen, es verdad, muchos relatos míticos en los cuales el muerto habla, pero es para decir «estoy vivo» Hay aquí un verdadero

*hapax* de la gramática narrativa, escenificación de la palabra imposible en cuanto palabra; estoy muerto. Intentemos desplegar algunas de estas connotaciones.

1. Se ha visto ya el tema de la *invasión* (de la muerte por la vida); la *invasión* es una perturbación paradigmática, una perturbación del sentido; en el paradigma *vida/muerte* la barra se lee normalmente «contra» (*versus*) bastaría leer «sobre» para que se produzca la *invasión* y se destruya el paradigma; es lo que sucede aquí; un espacio avanza indebidamente sobre otro. Lo interesante es que la *invasión* se produce aquí en el nivel del lenguaje. La idea de que el muerto pueda seguir actuando después de morir es trivial; es lo que dice el proverbio: «El muerto se apodera del vivo», es lo que dicen los grandes mitos del remordimiento o de la venganza postuma; es lo que dice cómicamente la *boutade* de Forneret: «La muerte enseña a vivir a las personas incorregibles»; pero, aquí, la acción del muerto es una pura acción de lenguaje y, para colmo, este lenguaje no sirve para nada, no viene para ejercer una acción sobre los vivientes, no dice nada sino a sí mismo, se designa tautológicamente; antes de decir «estoy muerto», la voz dice simplemente: «hablo»; es un poco como un ejemplo de gramática que no remite a nada más que no sea el lenguaje; la inutilidad de la emisión forma parte del escándalo: se trata de afirmar una esencia que *no está en su lugar* (lo *descolocado* es la forma misma de lo simbólico).

2. Otro escándalo de la enunciación es la reconversión de la metáfora en letra. Es, en efecto, trivial enunciar la frase «¡Estoy muerto!»; es lo que dice

la señora que durante toda la tarde ha estado de compras, ha ido a la peluquería, etcétera. La reconversión de la metáfora en letra, *precisamente para esta metáfora*, es imposible: la enunciación «estoy muerto», según la letra, está prescrita (mientras que «duermo» seguía siendo literalmente posible en el campo del sueño hipnótico). Se trata, pues, si se quiere, de un escándalo de lenguaje.

3. Se trata también de un escándalo de la lengua (y no ya del discurso). En la suma total de todos los enunciados posibles de la lengua, la unión del sujeto «yo» y del predicativo «muerto» es radicalmente imposible; es el espacio vacío, el punto ciego de la lengua, lo que el cuento viene muy exactamente a ocupar. Lo que se dice no es otra cosa que su imposibilidad; la frase no es descriptiva, no es constatativa, no transmite ningún mensaje más que su propia emisión: puede decirse en cierto sentido que se trata aquí de un performativo, pero de tal índole que ni Austin de Benveniste lo previeron en sus análisis (recordemos que el performativo es ese modo de la enunciación por el cual el enunciado no remite más que a su emisión: *yo declaro la guerra*-, los performativos están siempre, forzosamente, en primera persona, de lo contrario se deslizaría hacia lo constatativo: *él declara la guerra*)-, aquí, la frase indebida performa una imposibilidad.

4. Desde el punto de vista propiamente semántico, la frase «Estoy muerto» asevera al mismo tiempo dos contrarios (la vida, la Muerte): es un enantiosema, pero, una vez más, único también como tal: el significante expresa un significado (la muerte) que es contradictorio con su emisión. Y sin embargo es necesario todavía ir más lejos: no se trata aquí de una simple negación, en el sentido psicoanalítico, en la cual «Estoy muerto» significaría «No estoy muerto», sino más bien de una afirmación-negación: «Estoy muerto y no muerto»; éste es el paroxismo de la transgresión, el invento de una categoría inaudita: el *verdadero-falso*, el *sí-no*-, la *muerte-vida* está pensada como un *todo* indivisible, incombible, no dialéctico, porque la antítesis no implica ningún tercer término; no es una entidad bifronte, sino un término uno y nuevo.

5. Acerca del «estoy muerto» es todavía posible una reflexión psicoanalítica. Hemos dicho que la frase efectuaba un retorno escandaloso a la letra. Esto quiere decir que la muerte, como las represiones fundamentales, irrumpe directamente en el lenguaje; este retomo es radicalmente traumático, como lo demuestra más adelante la imagen de la explosión (147): «*los gritos «¡muerte! ¡muerte!» que hacían literalmente explosión en la lengua y no en los labios del sujeto..»*): las palabras «estoy muerto» es un tabú que ha estallado. Ahora bien, si lo simbólico es el campo de la neurosis, el retomo de la

letra, que implica la prescripción del simbolismo, abre el espacio de la psicosis: en este punto del cuento cesa todo símbolo, también toda neurosis, es la psicosis la que entra en el texto mediante la prescripción espectacular del significante: lo *extraordinario* de Poe es lo extraordinario de la locura.

Otros comentarios son posibles, especialmente el de Jacques Derrida.<sup>15</sup> Me he atenido a lo que puede extraerse del análisis estructural, intentando mostrar que la frase «estoy muerto» no es solamente el enunciado increíble, sino, más radicalmente, la *enunciación imposible*.

Antes de llegar a conclusiones metodológicas, recordaré, en un plano puramente anecdótico, el final del cuento: Valdemar permanece muerto bajo hipnosis durante siete meses; con el consentimiento de los médicos, P, decide entonces despertarlo; los pases tienen éxito, y un poco de color retoma a las mejillas de Valdemar, pero mientras P. intenta revivir al sujeto intensificando los pases, los gritos de «¡muerto! ¡muerto!» explotan en su lengua y, en un instante, el cuerpo se funde, se desmigaja, se pudre entre las manos del experimentador, no dejando otra cosa que una «*masa repugnante y casi líquida, una abominable putrefacción*».

### Conclusiones metodológicas

Las observaciones que servirán de conclusiones a estos fragmentos de análisis no serán necesariamente «teóricas»; la teoría no es abstracta, especulativa: el análisis mismo, aun versando sobre un texto contingente, era ya teórico, en el sentido de que observaba (era su objetivo) un lenguaje en trance de composición. Es decir -o es recordar- que no hemos procedido a una explicación del texto: hemos tratado simplemente de aprehender el relato a medida que se construía (lo que implica a la vez estructura y movimiento, sistema e infinito). Nuestra estructuración no va más allá de la que lleva a cabo espontáneamente la lectura. No se trata, pues, para terminar, de presentar la «estructura» del cuento de Poe, y todavía menos la de todo relato, sino solamente de volver de manera más libre, menos apegada al desarrollo progresivo del texto, sobre los principales *códigos* que hemos detectado.

La misma palabra *código* no debe entenderse, aquí, en el sentido riguroso, científico, del término. Los códigos son simplemente campos asociativos, una organización supratextual de señalizaciones que imponen cierta idea de estructura; la instancia del código, para nosotros, es esencialmente

---

15 *La voix et le phénomène*, págs. 60-61. (París, PUF, 4ª edición, 1983.)

cultural; los códigos son ciertos tipos de *ya visto, ya leído, ya hecho*: el código es la forma de ese *ya* constitutivo de la escritura del mundo.

Aunque todos los códigos sean culturales, hay, sin embargo, uno, entre los que hemos encontrado, que llamaremos, privilegiadamente *código cultural*: es el código del saber, o más bien, de los saberes humanos, de las opiniones públicas, de la cultura, tal como es transmitida por el libro, por la enseñanza y, de una manera más general, más difusa, por toda la socialidad; este código tiene como referencia el saber, en tanto cuerpo de reglas elaborado por la sociedad. Hemos encontrado muchos subcódigos del código cultural general: el código científico, que se apoya (en nuestro cuento) a la vez sobre los preceptos de la experimentación y sobre los principios de la deontología médica; el código retórico, que reúne todas las reglas sociales del *decir*: formas codificadas del relato, formas codificadas del discurso (anuncio, resumen, etcétera); la asociación metalingüística (el discurso habla de sí mismo) forma parte de ese código; el código cronológico: la «datación», que nos parece hoy en día natural, objetiva, es de hecho una práctica muy cultural, cosa que es normal, puesto que implica cierta ideología del tiempo (el tiempo «histórico» no es lo mismo que el tiempo «mítico»): el conjunto de hitos cronológicos constituye por lo tanto un poderoso código cultural (una manera histórica de segmentar el tiempo para los fines de la dramatización, de apariencia científica, de efecto de realidad); el código sociológico permite movilizar, en la enunciación, todo el conocimiento infuso que tenemos de nuestra época, de nuestra sociedad, de nuestro país (el hecho de decir *señor Valdemar* y no *Valdemar*, recordémoslo, se sitúa aquí). No hay que temer que podamos constituir en código señalizaciones extremadamente triviales; su trivialidad, su insignificancia aparentes son lo que predisponen al código, tal como lo hemos definido: un cuerpo de reglas tan empleadas, que las tomamos por rasgos de naturaleza; pero si el relato saliera de ellas, se convertiría muy pronto en *ilegible*.

El código de la comunicación podría ser llamado también código de la destinación. La *comunicación* tiene que ser entendida en un sentido restringido; no cubre toda la *significación* que hay en un texto, menos aún su *significancia*-, designa solamente toda relación que en el texto está enunciada como un *dirigirse a alguien* [adresse] (es el caso del código «fótico\*», encargado de acentuar la relación entre el narrador y el lector, o como *intercambio* (el relato se trueca por la verdad, por la vida). En suma, *comunicación* debe entenderse aquí en un sentido económico (comunicación, circulación de las mercancías).

El campo *simbólico* («campo es aquí menos rígido que «código») es, por supuesto, muy vasto, tanto más cuanto que tomamos aquí la palabra «símbolo»

en el sentido más general posible, sin preocupamos por ninguna de sus connotaciones habituales; el sentido al cual nos referimos está cercano al del psicoanálisis: el símbolo, en resumen, es ese rasgo de lenguaje que *desplaza* el cuerpo y deja «entrever» otra escena distinta de la enunciación, tal como creemos leerla; el armazón simbólico, en el cuento de Poe, es evidentemente la transgresión del tabú de la muerte, el problema de la clasificación, lo que Baudelaire tradujo (muy bien) por «*invasión*» [*empiétement*] de la muerte por la vida (y no, trivialmente, de la vida por la muerte); la sutileza del cuento proviene en parte de que la enunciación parece partir de un narrador *asimbólico*, que ha asumido el papel del sabio objetivo, apegado al puro hecho, ajeno al símbolo (que en el cuento no deja de retornar con vigor).

Lo que hemos llamado el código de las *acciones* sostiene el armazón anecdótico del relato; las acciones, o las enunciaciones que las denotan, se organizan en secuencias; la secuencia tiene una identidad *aproximativa* (es imposible determinar su contorno con rigor ni de una manera indiscutible); se justifica de dos maneras: porque nos vemos impulsados espontáneamente a darle un nombre genérico (por ejemplo, cierto número de señalizaciones, la mala salud, el deterioro, la agonía, la mortificación del cuerpo, su licuefacción) se agrupan naturalmente en una idea estereotipada, la de «muerte médica», y además porque los términos de la secuencia accional están ligados entre sí (uno al otro, puesto que se suceden a lo largo del relato) por una apariencia de lógica; queremos decir con esto que la lógica que instituye la secuencia accional, es desde un punto de vista científico, muy impura; es tan sólo una apariencia de lógica, que procede no de las leyes del razonamiento formal, sino de nuestros hábitos de razonamiento y observación: es una lógica endoxal, cultural (nos parece «lógico» que un diagnóstico severo venga después de la comprobación de un mal estado de salud); además, esta lógica se confunde con la cronología; lo que viene *después* nos parece *causado por*. La temporalidad y la causalidad, aunque, en el relato, no sean nunca puras, nos parece fundar una suerte de *naturalidad*, de inteligibilidad, de legibilidad de la anécdota: nos permite, por ejemplo, resumirla (lo que los antiguos llamaban el *argumento*, término a la vez lógico y narrativo).

Un último código ha atravesado (desde el comienzo) nuestro cuento: el del *enigma*. No hemos tenido ocasión de verlo funcionar porque hemos analizado solamente una muy pequeña parte de cuento de Poe. El código de enigma reúne los términos mediante cuyo encadenamiento (por ejemplo una *frase* narrativa) se plantea un enigma y, tras algunas «demoras», que constituyen toda la «sal» de la narración, se revela la solución. Los elementos

del código enigmático (o hermenéutico) están bien diferenciados; hay que distinguir, por ejemplo, *el planteamiento* del enigma (toda señalización cuyo sentido sea «hay un enigma»), de la *formulación* del enigma (se expone la cuestión en su contingencia); en nuestro cuento el enigma está planteado en el título mismo (se anuncia «la verdad», pero todavía no se sabe sobre qué cuestión), formulado desde el comienzo (es la exposición científica de los problemas vinculados con la experiencia proyectada) e incluso, desde el comienzo (es la exposición científica de los problemas vinculados con la experiencia proyectada) e incluso, desde el comienzo, demorado: todo relato tiene evidentemente interés en retrasar la solución del enigma que plantea, ya que esta solución hará sonar la hora de su muerte como relato: hemos visto que el narrador emplea todo un párrafo para retrasar la exposición del caso, con el pretexto de precauciones científicas. En cuanto a la solución del enigma, no es aquí de orden matemático; es en suma todo el relato el que responde a la cuestión del comienzo, la cuestión de la verdad (esta verdad, sin embargo, puede condensarse en dos puntos: la emisión del «estoy muerto» y la brusca licuefacción del muerto en el momento de su despertar de la hipnosis); la verdad no es aquí objeto de una *revelación*, sino de una *revulsión*.

Tales son los códigos que atravesaron los fragmentos que hemos analizado. Voluntariamente, no los seguimos estructurando, no intentamos distribuir los términos, en el interior de cada código, según un esquema lógico o semiológico; es que, para nosotros, los códigos no son más que *puntos de partida* de *ya-leído*, esbozos de intertextualidad: el carácter *deshilachado* de los códigos no es lo que contradice la estructura (como, según algunos, la vida, la imaginación, la intuición, el desorden, contradicen en sistema, la racionalidad), sino al contrario (ésta es la afirmación fundamental del análisis textual), es *parte, integrante de la estructuración*. Este «deshilachamiento» del texto es lo que distingue la estructura -objeto del análisis estructural propiamente dicho- de la estructuración-, objeto del análisis textual que hemos intentado practicar aquí.

La metáfora textil que acabamos de emplear no es fortuita. En efecto, el análisis textual exige representarse el texto como un *tejido* (tal es, por lo demás, el sentido etimológico), como un trenzado de voces diferentes, de códigos múltiples, entrelazados e inacabados a la vez. Un relato no es un espacio tabular, una estructura plana, es un volumen, es una estereofonía (Einstein insistiría mucho en el contrapunto en sus puestas en escena, esbozando así una identidad del film y del texto); hay un *campo de escucha* del relato escrito; el modo de presencia del sentido (salvo, quizá para las secuencias accionales) no es el desarrollo, sino el *estallido*: llamadas de contacto, de comunicación, posiciones

de contrato, de intercambio, estallido de las referencias, de fulgores de saber, golpes más sordos, más penetrantes, venidos de la «otra escena», la de lo simbólico, discontinuidad de las acciones que se refieren a una misma secuencia, pero de una manera fluida incesantemente interrumpida.

Todo este «volumen» es proyectado hacia adelante (hacia el final del relato), provocando así la impaciencia de lectura, bajo el efecto de dos disposiciones estructurales: *a) la distorsión*: los términos de una secuencia o de un código son separados, trenzados con elementos heterogéneos; una secuencia parece abandonada (por ejemplo, la degradación de la salud de Valdemar), pero es recogida más adelante: hay creación de una expectativa; incluso podemos ahora definir la secuencia: cierta microestructura flotante que construye, no un objeto lógico, sino una expectativa y su resolución; *b) la irreversibilidad*: a pesar del carácter fluctuante de la estructuración, en el relato clásico, legible (como el cuento de Poe), hay dos códigos que mantienen un orden vectorizado, el código accional (fundado sobre un orden lógico-temporal) y el código del enigma (la cuestión se corona con su solución); así se crea una irreversibilidad del relato. Sobre este punto es, evidentemente, donde golpeará la subversión moderna: la vanguardia (para conservar una palabra cómoda), intenta convertir al texto en reversible de una parte a otra, expulsar el residuo lógico-temporal, atacar la *empina* (lógica de los comportamientos, código accional) y la *verdad* (código de los enigmas).

No hay, sin embargo, que exagerar la distancia que separa el texto moderno del relato clásico. Lo hemos visto: en el cuento de Poe muy frecuentemente una misma frase remite a dos códigos simultáneos, sin que se pueda decidir cuál es el «verdadero» (por ejemplo, el código científico y el código simbólico): lo propio del relato, desde el momento en que llega a la cualidad de texto, es forzamos a la *indecidibilidad* de los códigos. ¿En nombre de qué decidiremos? ¿En nombre del autor? Pero el relato no nos da más que un enunciador, un ejecutor [*performateur*] que está apresado en su propia producción. ¿En nombre de tal o cual crítica? Todas son discutibles, barridas por la historia (lo que no quiere decir que sean inútiles: cada una participa, *pero solamente con una voz*, en el volumen del texto). La indecidibilidad no es una debilidad, sino una condición estructural de la narración: no hay determinación unívoca de la enunciación: en un enunciado *están ahí* muchos códigos, muchas voces, sin ninguna preeminencia. La escritura es precisamente esta pérdida del origen, esta pérdida de los «móviles» en provecho de un volumen de indeterminaciones o de sobredeterminaciones: este volumen es precisamente la *significancia*. La escritura llega muy exactamente en el momento en que cesa la

palabra, es decir, a partir del instante en que es imposible detectar *quien habla* y donde se constata solamente que *algo te comienza a hablar*.

En *Sémiotique narrative et textuelle*, presentada por Claude Chabrol.

® Librairie Larousse, 1973.

<sup>44</sup> *Mientras aún hablaba Pedro estas palabras, el Espíritu Santo cayó sobre todos los que oían el discurso.* <sup>45</sup> *Y los fieles de la circuncisión que habían venido con Pedro se quedaron atónitos de que también sobre los gentiles se derramase el don del Espíritu Santo.* <sup>44</sup> \* <sup>46</sup> \* *Porque los oían que hablaban en lenguas, y que magnificaban a Dios.* <sup>41</sup> *Entonces respondió Pedro: ¿Puede acaso alguno impedir el agua, para que no sean bautizados estos que han recibido el Espíritu Santo también como nosotros?* <sup>48</sup> *Y mandó bautizarles en el nombre del Señor Jesús. Entonces le rogaron que se quedase por algunos días.*