

El símbolo en el sistema de la cultura¹

Iuri M. Lotman

El símbolo actúa como si fuera un condensador de todos los principios de la signicidad y, al mismo tiempo, conduce fuera de los límites de la signicidad. Es un mediador entre diversas esferas de la semiosis, pero también entre la realidad semiótica y la extrasemiótica. Es, en igual medida, un mediador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura. Su papel es el de un condensador semiótico.

La palabra “símbolo” es una de las más polisémicas en el sistema de las ciencias semióticas. La expresión “significado simbólico” se emplea ampliamente como un simple sinónimo de signicidad. En los casos en que existen alguna correlación entre la expresión y el contenido y —lo que se subraya especialmente en este contexto— la convencionalidad de esa relación, los investigadores hablan a menudo de función simbólica y de símbolos. Al mismo tiempo, ya Saussure contrapuso los símbolos a los signos convencionales, subrayando en los primeros el elemento icónico. Recordaremos que, en relación con esto, Saussure escribió que la balanza puede ser un símbolo de la justicia, puesto que contiene icónicamente la idea de equilibrio, pero un carretón, no.

Con arreglo a otra base de clasificación, el símbolo se define como un signo cuyo significado es cierto signo de otra serie o de otro lenguaje. A esta definición se opone la tradición de interpretación del símbolo

1 “Simvol v sisteme kul'tury”, en: *Semeiotiké. Trudy poznavkovym sistemam*, núm. 21, Tartu, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, 1987, pp. 10-21.

como cierta expresión s gnica de una esencia no s gnica suprema y absoluta. En el primer caso, el significado simbólico adquiere un acentuado carácter racional y es interpretado como un medio de traducción adecuada del plano de la expresión al plano del contenido. En el segundo, el contenido titila irracionalmente a través de la expresión y desempeña el papel como de un puente del mundo racional al mundo místico.

La presencia, en el presente volumen, de un panorama y un análisis crítico de las diversas concepciones del s mbolo² nos libera de la necesidad de una ulterior reflexión historiográfica detallada. Bastará con señalar que todo sistema linguo-semiótico, tanto el que está dado realmente en la historia de la cultura como el que describe tal o cual objeto importante, siente su insuficiencia si no da *su* definición del símbolo. No se trata de que haya que describir de la manera más exacta y completa algún objeto único en todos los casos, sino de la presencia en cada sistema semiótico de una posición estructural sin la cual el sistema no resulta completo: algunas funciones esenciales no son realizadas. Al mismo tiempo, los mecanismos que atienden a estas funciones son llamados obstinadamente con la palabra "símbolo", aunque la naturaleza de estas funciones y, con mayor razón, la naturaleza de los mecanismos con cuya ayuda ellas se realizan, sólo con extraordinaria dificultad se reducen a alguna invariante. Así pues, se puede decir que, aunque no sepamos qué es el símbolo, cada sistema sabe qué es "su símbolo" y necesita de él para el trabajo de su estructura semiótica.

Para hacer un intento de determinar el carácter de esa función, es más conveniente no dar ninguna definición universal, sino tomar como punto de partida las ideas que nos son dadas intuitivamente por nuestra experiencia cultural y, después, tratar de generalizarlas.

La más habitual idea del símbolo está ligada a la idea de cierto contenido que, a su vez, sirve de plano de expresión para otro contenido, por lo regular más valioso culturalmente. El símbolo hay que distinguirlo de la reminiscencia o de la cita, puesto que en estos últimos el plano "externo" del contenido-expresión no es independiente, sino que es un signo-índice *sui géneris* que indica algún texto más vasto, con el cual él se halla en una relación metonímica. En cambio, el símbolo, tanto en el

2 Véase V. M. Meizerskii, "Problema simvolicheskogo interpretanta v semioticheskom tekste" (en la presente recopilación); véanse también una historia e historiografía detallada del problema en los libros: T. Todorov, *Théories du symbole*, Ed. du Seuil, París, 1977, y T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Ed. du Seuil, París, 1978.

plano de la expresión como en el del contenido, siempre representa cierto *texto*, es decir, posee cierto significado único cerrado en sí mismo y una frontera nítidamente manifiesta que permite separarlo claramente del contexto semiótico circundante. Esta última circunstancia nos parece particularmente esencial para la capacidad de “ser un símbolo”.

En el símbolo siempre hay algo arcaico. Toda cultura necesita de una capa de textos que cumplan la función de época arcaica [*arjaika*]. En esta capa de textos la condensación de símbolos por lo común es particularmente notable. Tal percepción de los símbolos no es casual: el grupo central de éstos tiene, realmente, una naturaleza profundamente arcaica y se remonta a la época anterior a la escritura, cuando determinados signos (por regla general, elementales desde el punto de vista del trazado) representaban programas mnemotécnicos condensados de textos y *sujets* que se conservaban en la memoria oral de la colectividad. La capacidad de conservar en forma condensada textos extraordinariamente extensos e importantes se conservaba gracias a los símbolos. Pero aún más interesante para nosotros es otro rasgo, también arcaico: el símbolo, al representar un texto acabado, puede no incorporarse a ninguna serie sintagmática, y si se incorpora a ella, conserva su independencia de sentido y estructural. Se separa fácilmente del entorno semiótico y con la misma facilidad entra en un nuevo entorno textual. A esto está ligado un rasgo esencial suyo: el símbolo nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y yéndose al futuro. La memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico.

Todo texto de cultura es esencialmente no homogéneo. Hasta en un corte rigurosamente sincrónico la heterogeneidad de los lenguajes de la cultura forma un complejo multivocalismo. La propagación de la idea de que, habiendo dicho “época del clasicismo” o “época del romanticismo”, hemos definido la unidad de un período cultural o por lo menos su tendencia dominante, no es más que una ilusión generada por el lenguaje de descripción adoptado. Las ruedas de los diferentes mecanismos de la cultura se mueven con diversa velocidad. El tempo de desarrollo del lenguaje natural no es confrontable con el tempo, por ejemplo, de la moda; la esfera sacra siempre es más conservadora que la profana. Esto aumenta esa diversidad interna que es una ley de la existencia de la cultura. Los símbolos representan uno de los elementos más estables del *continuum* cultural.

Siendo un importante mecanismo de la memoria de la cultura, los

símbolos transportan textos, esquemas de *sujet* y otras formaciones semióticas de una capa de la cultura a otra. Los repertorios constantes de símbolos que atraviesan la diacronía de la cultura asumen en una medida considerable la función de mecanismos de unidad: al realizar la memoria de sí misma de la cultura, no la dejan desintegrarse en capas cronológicas aisladas. La unidad del repertorio básico de los símbolos dominantes y la duración de la vida cultural de los mismos determinan en considerable medida las fronteras nacionales y areales de la cultura.

Sin embargo, la naturaleza del símbolo, considerado desde este punto de vista, es doble. Por una parte, al atravesar el espesor de las culturas, el símbolo se realiza en su esencia invariante. En este aspecto podemos observar su repetición. El símbolo actuará como algo que no guarda homogeneidad con el espacio textual que lo rodea, como un mensajero de otras épocas culturales (= otras culturas), como un recordatorio de los fundamentos antiguos (= "eternos") de la cultura. Por otra parte, el símbolo se correlaciona activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su influencia y, a su vez, lo transforma. Su esencia invariante se realiza en las variantes. Precisamente en esos cambios a que es sometido el sentido "eterno" del símbolo en un contexto cultural *dado*, es en lo que ese contexto pone de manifiesto de la manera más viva su mutabilidad.

Esta última capacidad está ligada al hecho de que los símbolos históricamente más activos se caracterizan por cierto carácter indefinido en la relación entre el texto-expresión y el texto-contenido. Este último siempre pertenece a un espacio de sentido más multidimensional. Por eso la expresión no cubre enteramente el contenido, sino que diríase que sólo alude a él. En este caso, da lo mismo si eso es provocado por el hecho de que la expresión es sólo un breve signo mnemotécnico de un texto-contenido desvaído, o por la pertenencia de la primera a la esfera profana, abierta y mostrable de la cultura, y del segundo a la necesidad sacra, esotérica, secreta o romántica de "expresar lo inexpressable". Lo único importante es que las potencias de sentido del símbolo siempre son más amplias que la realización dada de las mismas: los vínculos en que con uno u otro entorno semiótico entra el símbolo mediante su expresión, no agotan todas sus valencias de sentido. Esto es precisamente lo que forma esa reserva de sentido con ayuda de la cual el símbolo puede entrar en vínculos inesperados, cambiando su esencia y deformando de manera imprevista el entorno textual.

Desde este punto de vista, es indicativo que los símbolos elementales por su expresión sean capaces de contener un mayor volumen de sentido

cultural que los complejos. La cruz, el círculo, el pentagrama³ poseen potencias de sentido muchos mayores que “Apolo desollando a Marte” en virtud de la desconexión entre la expresión y el contenido, de la no proyectividad de uno sobre el otro. Precisamente los símbolos “simples” forman el núcleo simbólico de la cultura y precisamente el grado de saturación con ellos permite juzgar sobre la orientación simbolizante o desimbolizante de la cultura en su totalidad.

A esto último está ligada la orientación a la lectura simbolizante o desimbolizante de los textos. La primera permite leer como símbolos textos o trozos de textos que en su contexto natural no están calculados para semejante recepción. La segunda convierte los símbolos en simples mensajes. Lo que para la conciencia simbolizante es un símbolo, en el caso de la orientación contraria actúa como un síntoma. Si el desimbolizante siglo XIX veía en tal o cual ser humano o personaje literario un “representante” (de una idea, clase, grupo), Blok percibía las personas y fenómenos de la vida común como símbolos (cf. su reacción a la personalidad de Kliuev o a la de Stenich; esta última se reflejó en su artículo “El dandy ruso”), manifestaciones de lo infinito en lo finito.

Ambas tendencias se mezclan de manera muy interesante en el pensamiento artístico de Dostoievski. Por una parte, Dostoievski, atento lector de periódicos y coleccionista de factografía reporteril (especialmente de crónica criminal-judicial), ve en el terreno de los hechos periodísticos síntomas visibles de enfermedades ocultas de la sociedad. El considerar al escritor como un médico (Lermontov en el prólogo a *Un héroe de nuestro tiempo*), un naturalista (Baratynski, *La concubina*), un sociólogo (Balzac), lo convertía en un descifrador de síntomas. La sintomatología pertenece a la esfera de la semiótica (la antigua denominación de la sintomatología es “semiótica médica”). Sin embargo, aquí las relaciones entre “lo accesible” (la expresión) y “lo inaccesible” (el contenido) son constantes y unívocas, se construyen según el principio de la “caja negra”. Así, Turgueniev, en sus novelas, fija con la exactitud de un sensible instrumento los síntomas de los procesos sociales. A esto mismo está ligada la idea de tal o cual personaje como “representante”. Decir que Rudin es “representante de los inútiles en Rusia”, significa afirmar que en su persona él encarna los rasgos fundamentales de ese grupo, y que por el carácter de él se puede juzgar a ese

3 N. del T.: Aquí se trata de la estrella de cinco puntas que puede ser dibujada de un tirón con cinco líneas de igual largo y que, según creencias populares, sirve como signo contra la brujería.

grupo. Decir que Stavrogin o Fiedka en *Los diablos* simbolizan determinados fenómenos, tipos o fuerzas, equivale a afirmar que la esencia de esas fuerzas se expresaba en *alguna medida* en esos héroes, pero ella misma todavía queda sin revelar enteramente y sigue siendo misteriosa. En la conciencia de Dostoievski ambos enfoques chocan constantemente y se entrelazan de manera compleja.

La oposición entre el símbolo y la reminiscencia se construye de otro modo. Ya hemos señalado que son esencialmente diferentes entre sí. Ahora es oportuno señalar otra cosa: el símbolo existe antes del texto dado y sin dependencia de él. Procedente de las profundidades de la memoria de la cultura, aparece en la memoria del escritor y revive en el nuevo texto, como un grano que ha caído en un nuevo suelo. La reminiscencia, la referencia, la cita son partes orgánicas del nuevo texto, funcionales solamente en la sincronía de éste. Van del texto a la profundidad de la memoria; y el símbolo, de la profundidad de la memoria al texto.

Por eso no es casual que lo que en el proceso de la creación actúa como símbolo (mecanismo sugeridor de la memoria), en la recepción del lector se realice como reminiscencia, puesto que los procesos de creación y recepción son de orientación contraria: en el primero el texto definitivo es un resultado; en el segundo, un punto de partida. Explicaremos esto con un ejemplo.

En los planes del "poema" "El emperador" de Dostoievski (idea de la novela sobre Ioann Antonovich) hay una anotación sobre cómo Mirovich persuade a Ivan Antonovich, que ha sido criado en completo aislamiento y no conoce ninguna de las tentaciones de la vida, a dar su conformidad para una conspiración: "Le muestra el mundo, desde el desván (el Neva y otras cosas) [...] Le muestra el mundo de Dios. "Todo esto es tuyo, sólo deséalo. ¡Vamos!"⁴. Es evidente que el *sujet* de la tentación por el fantasma del poder estaba ligado en la conciencia de Dostoievski a un símbolo: el traslado del tentado por el tentador a un lugar elevado (una montaña, el techo de un templo; en Dostoievski, el desván de una torre de una cárcel), el mostrar el mundo que yace a los pies. Para Dostoievski, la simbólica evangélica se desplegaba formando el *sujet* de la novela; para el lector, el *sujet* de la novela era aclarado por la reminiscencia evangélica.

Sin embargo, la contraposición de esos dos aspectos es convencio-

4 F. M. Dostoievski, *Poñ. sobr. soch.*, en 30 tomos, Leningrado, 1974, t. 9, pp. 113-114. (En adelante, en el texto, con indicación del tomo y la página.)

nal, y en textos tan complejos como las novelas de Dostoievski no siempre puede ser efectuada.

Ya hemos dicho que la crónica de periódico, los hechos de los procesos criminales, Dostoievski los percibía como síntomas y como símbolos. A esto están vinculados aspectos esenciales de su pensamiento artístico e ideológico. Podemos revelar el sentido de los mismos contraponiendo las respectivas actitudes de Tolstoi y Dostoievski hacia la palabra.

Ya en un cuento de los primeros tiempos, "Tala de bosque", se puso de manifiesto el principio que siguió siendo característico de Tolstoi a todo lo largo de su obra:

¿Dónde compró el vino? —le pregunté a Boljov perezosamente, mientras en lo hondo de mi alma dos voces hablaban con idéntica claridad: una decía: —Señor, acepta mi espíritu en paz—; y la otra: —Espero no inclinarme, sino sonreír mientras la bala de cañón pase volando—; y en aquel mismo instante algo silbó de una manera terriblemente desagradable encima de mi cabeza y a dos pasos de nosotros cayó una bala de cañón.

—Si yo fuera Napoleón o Federico —dijo en ese momento Boljov volviéndose hacia mí con la más absoluta sangre fría—, le diría sin falta algo amable.

—Pero usted me lo ha dicho ahora —respondía, ocultando con dificultad la inquietud que había producido en mí el reciente peligro.

—Se lo dije, pero ¿y qué?: nadie lo anotará.

—Yo lo anotaré.

—Y si usted lo anotara, será para criticarlo, como dice Mishchenkov —añadió él con una sonrisa.

—¡Puaf! ¡Maldita seas! —dijo en ese momento Antonov detrás de nosotros, escupiéndole a un lado con enojo. —Por poquito me das en las patas⁵.

Si hablamos de las particularidades de la *palabra* tolstoiana que se manifestaron en este fragmento, hemos de señalar la completa convencionalidad de la misma: la relación entre la expresión y el contenido es convencional. La palabra puede ser un medio de expresión de la verdad, como en la exclamación de Antonov, y de la mentira, como llega a serlo en la conversación de los oficiales. La posibilidad de separar el plano de la expresión y unirlo con cualquier otro contenido convierte a la palabra en un peligroso instrumento, un cómodo condensador de la mentira social. Por eso, en las cuestiones en que la necesidad de la verdad se hace vitalmente indispensable, Tolstoi preferiría en general prescindir de las palabras. Así, la declaración amorosa de Pierre Bezujov a Elen es una mentira, y el verdadero amor se declara no con

5 L. N. Tolstoi, *Sobr. soch.*, en 20 tomos, Moscú, 1979, t. II, p. 67.

palabras, sino “con miradas y sonrisas” o, como Kiti y Levin, con criptogramas. El ininteligible “*taio*” sin palabras del Akim de *El poder de las tinieblas* tiene por contenido una verdad, y la elocuencia en Tolstoi siempre es mentirosa. La verdad es el orden natural de la Naturaleza. La vida depurada de palabras (y de simbólica social) en su esencia natural es la verdad.

Daremos varios ejemplos de narración de *El idiota* de Dostoievski. “Aquí, evidentemente, había alguna otra cosa, se sobrentendía que era algún mejunje anímico y emocional — algo por el estilo de algún insaciable sentimiento de desprecio que sobrepasó completamente la medida —, en una palabra, algo risible en grado sumo y no permitido en una sociedad honrada [...]” [VIII, 37]. “Esa mirada parecía proponer una adivinanza” [VIII, 38]. “Lo horrorizaban otras miradas de ella en los últimos tiempos, otras palabras. Otras veces le parecía que era como si ella se dominara demasiado, se contuviera demasiado, y él se acordaba de que eso lo asustaba” [VIII, 467]. “Usted no pudo amarlo, porque es demasiado orgullosa... no, no orgullosa, me equivoqué, sino porque usted es soberbia... ni siquiera eso: usted es una ególatra hasta... la locura” [VIII, 471]. “Pues esos son sentimientos muy buenos, sólo que de alguna manera todo aquí no salió así; aquí hay enfermedad ¡y algo más!” [VIII, 354].

Estos fragmentos, que hemos escogido casi al azar, pertenecen a los discursos de diferentes personajes y del propio narrador; sin embargo, todos se caracterizan por un rasgo común: las palabras no nombran cosas e ideas, sino que diríase que aluden a ellas, dando simultáneamente a entender la imposibilidad de escoger una denominación exacta para ellas. “Y algo más” deviene como un rasgo marcador de todo el estilo, que se construye sobre infinitas precisiones y reservas que, sin embargo, nada precisan, sino que sólo demuestran la imposibilidad de una precisión final. En este respecto se podrían recordar las palabras de Ippolit:

en todo pensamiento humano genial o nuevo, o simplemente hasta en todo pensamiento humano serio que nazca en la cabeza de alguien, siempre queda algo que de ninguna manera se puede transmitir a los otros hombres, aunque usted llene escribiendo tomos enteros y explique su pensamiento durante treinta y cinco años; siempre quedará algo que por nada querrá salir de su cráneo y se quedará con usted para siempre; con eso usted morirá, sin haberle transmitido a nadie tal vez lo más importante de sus ideas. [VIII, 328]

En tal interpretación, esa idea esencial para Dostoievski adquiere una sonoridad romántica, acercándose a la idea de la “inefabilidad”. La actitud de Dostoievski hacia la palabra es más compleja. Por una parte,

él no sólo subraya de diversos modos la no correspondencia plena [*neadekvatnost'*] entre la palabra y su significado, sino que también recurre constantemente a la palabra inexacta, incompetente, a los testigos que no entienden aquello de lo que dan testimonio y que le confieren a la apariencia externa de los hechos una interpretación a todas luces inexacta. Por otra, esas palabras y testimonios inexactos y hasta erróneos no pueden ser tratados como si no tuvieran ninguna relación con la verdad y debieran ser simplemente tachados, como toda la capa de dichos socialmente hipócritas en la prosa de Tolstoi. Ellos constituyen una *aproximación* a la verdad, aluden a ella. La verdad se trasluce a través de ellos débilmente. Pero nada más que se trasluce a través de todas las palabras, aparte de las evangélicas. En este respecto, entre el testimonio del competente y el del incompetente, entre el del perspicaz y el del tonto, no hay diferencia esencial, puesto que tanto el apartamiento de la verdad, la no correspondencia con ella, como la capacidad de ser un camino hacia ella, está en la naturaleza misma de la palabra humana.

No es difícil notar que, así entendida, la palabra no adquiere el carácter de un signo convencional, sino el de un símbolo. Más cerca de la concepción de Dostoievski está no el "Inefable" romántico de Zhukovski, sino la palabra analítica de Baratynski:

Está exento de un significado manifiesto,
Para mí es un símbolo
De sentimientos cuya expresión
En los lenguajes no he hallado⁶.

La aspiración a ver en un hecho aislado el sentido simbólico profundo es inherente al texto de Dostoievski, aunque no constituye la única tendencia organizadora del mismo⁷.

La observación del movimiento de los proyectos creadores de Dostoievski da un interesante material: al proponerse crear un personaje, Dostoievski lo designa con un nombre o lo marca con algún rasgo distintivo que le permite aproximarle a algún símbolo existente en su memoria, y después "ejecuta" diferentes situaciones de *sujet*, calculan-

6 Baratynskii, *Poh. sobr. stijotvorenii*, [Leningrado], 1936, t. I, p. 184.

7 El pensamiento creador de Dostoievski es esencialmente heterogéneo: junto con la formación del sentido "simbólico", supone también otros variados modos de lectura. Tanto la publicística directa, como la crónica reporteril, así como muchas otras cosas, entran en su lenguaje, cuya realización ideal es el *Diario de un escritor*. Destaco la capa "simbólica" en relación con el tema del artículo, y no a causa de su unicidad en el mundo artístico del escritor.

do cómo esa figura simbólica podría portarse en ellas. La polisemia del símbolo permite variar sustancialmente los “*débuts*”, “*mittelspiele*” y “*endspiele*” de las situaciones de *sujet* que se analizan, a las que Dostoievski apela muchas veces, escogiendo tales o cuales “jugadas”.

Así, por ejemplo, detrás de la imagen de Nastasia Filípovna enseguida surge abiertamente (mencionada directamente en el texto por Kolia Ivolguin e indirectamente por Totski) una imagen de *La dama de las camelias*: la “camelia”. Sin embargo, Dostoievski percibe esa imagen como un símbolo complejo, vinculado a la cultura europea y, al trasladarla al contexto ruso, observa, no sin pathos polémico, cómo se comporta la “camelia” rusa. Sin embargo, en la estructura de la imagen de Nastasia Filípovna también desempeñaron un papel otros símbolos guardadores de la memoria cultural. Uno de ellos sólo podemos reconstruirlo conjeturalmente. El proyecto y el trabajo inicial en *El idiota* pertenecen al período de un viaje al extranjero a fines de la década de 1860, una de cuyas impresiones más fuertes fue la visita a la galería de pintura de Dresden. Repercusiones de ésta (la mención del cuadro de Holbein) se oyen también en el texto definitivo de la novela. Por el diario del año 1867 de A. G. Dostoievskaja sabemos que, al visitar la galería, primero ella “vio todos los cuadros de Rembrandt” sola, y después, recorriendo la galería una vez más junto con Dostoievski, “Fedia señaló las mejores obras y habló de arte”⁸.

Es difícil suponer que Dostoievski no prestara atención al cuadro “Susana y los viejos” de Rembrandt. Este cuadro, al igual que el lienzo “El rapto de Ganimedes” que estaba colgado en la misma sala (un “extraño cuadro de Rembrandt”, según las palabras de Pushkin), debió retener la atención de Dostoievski por el tratamiento del tema que lo inquietaba: un atentado perverso a un niño. En su lienzo, Rembrandt se alejó mucho del *sujet* bíblico: en el capítulo 13 del libro del profeta Daniel, donde se cuenta la historia de Susana, se trata de una respetable mujer casada, ama de una casa. Y los “viejos” que atentaban contra su virtud, no eran, en absoluto, necesariamente ancianos⁹. Entretanto, Rembrandt representó una adolescente, delgada y pálida, desprovista de atractivo femenino e indefensa. A los viejos, en cambio, les confirió

8 Cit. según F. M. Dostoievski v vospominaniiaj sovremennikov, [Mosú], 1964, t. II, p. 104.

9 Véase: “A veces en las Escrituras no se les llama viejos a las personas por la vejez dada por sus años [...], sino por la primacía de su estado social” (*Tserkovnyi slovar' [...] sochinennyi Petrom Alekseevym*, San Peterburgo, 1819, parte IV, p. 162).

rasgos de una lujuria repulsiva, que estaban en contradicción con su proveya edad (cf. el contraste entre el lujurioso enardecimiento del águila y la máscara de espanto y repulsión en el rostro de Ganimedes, representado no como el joven mitológico, sino como un niño).

El hecho de que encontramos al principio de la novela a Nastasia Filípovna en el momento en que un “viejo” —Totski— la revende a otro (formalmente a Gania, pero se insinúa que en realidad al general Epanchin), y la historia misma de cómo Totski había seducido a alguien que era casi un niño, hacen verosímil la suposición de que Nastasia Filípovna era percibida por Dostoievski no sólo como una “camelia”, sino también como una “Susana”. Pero ella misma es también la “mujer tomada en adulterio”, de la que Cristo dijo: “Si hay alguno sin pecado entre ustedes, que le arroje la primera piedra”, y a la que se negó a condenar: “Ni yo te condeno” (Juan, VIII, 7-11). En la intersección de las imágenes-símbolos de la camelia, Susana y la pecadora nace ese programa condensado, que, al ser sumergido en el espacio de *sujet* de los proyectos novelísticos, habrá de desplegarse (y transformarse) en la imagen de Nastasia Filípovna. Igualmente verosímil es el vínculo entre la imagen de la Brigadiera de la pieza de Fonvizin y la imagen de la generala Epánchina como el vínculo entre un símbolo registrado en la memoria y el despliegue del mismo en un *sujet*. Un caso más complejo es el de Ippolit Terentiev. Este personaje tiene muchos planos y, probablemente, en él se entrelazaron en primer término variados “símbolos de la vida” (hechos de la realidad interpretados simbólicamente)¹⁰. Llama, sin embargo, la atención un detalle como el deseo de Ippolit de pronunciar antes de morir un discurso al pueblo y la fe en que le bastará “hablar con el pueblo sólo un cuarto de hora a través de la ventana” y el pueblo enseguida “en todo estará de acuerdo” con él e “irá” tras él [VIII, 244-245]. Este detalle, que se alojó en la memoria de Dostoievski como un símbolo de gran capacidad, se remontaba a un aspecto de la muerte de Belinski, que tanto había sorprendió a todo su entorno. I. S. Turgeniev recordaba: “Poco antes de su muerte habló dos horas sin cesar, como si le hablara al pueblo ruso, y a menudo se dirigía a su esposa

10 Cf. la afirmación de Dostoievski en el artículo “Po povodu vystavki” acerca de que la realidad sólo es accesible al hombre como designación simbólica de la idea, y no en la forma de la realidad “como ella es”, porque “tal realidad no existe en absoluto, y, además, nunca en la tierra ha existido, porque la esencia de las cosas es inaccesible al hombre, y él percibe la naturaleza tal como ésta se refleja en su idea”.

y le rogaba que recordara todo bien y transmitiera fielmente esas palabras a quien se debía"¹¹.

Eso se le quedó en la memoria también a Nekrasov:

Y finalmente llegó el momento...
 En el día de la muerte, del lecho se levantó,
 Y de nuevo cobró fuerzas
 El pecho mudo —¡y la voz retumbó!...
 ...Gritó alegremente: "¡Adelante!" —
 Y estaba orgulloso, y sereno, y satisfecho:
 Se le apareció el pueblo
 Y el tañido de los campanarios moscovitas;
 De entusiasmo estaba radiante su mirada,
 En la plaza, en medio del pueblo,
 Le parecía que estaba
 y hablaba...¹²

El impresionante episodio alojado en la memoria del escritor se volvió simbólico y empezó a mostrar rasgos típicos del comportamiento del símbolo en la cultura: a acumular y organizar a su alrededor nueva experiencia, convirtiéndose en un peculiar condensador de la memoria, y, después, a desplegarse formando cierto conjunto de *sujet*, que en adelante el autor combinó con otras construcciones de *sujet*, efectuando una selección. En este proceso, el parentesco inicial con Belinski casi se perdió, al ser sometido a numerosas transformaciones.

Se debe tener en cuenta que el símbolo puede ser expresado en una forma verbal-visual sincrética, que, por una parte, se proyecta en el plano de diferentes textos, y, por otra, se transforma bajo la influencia inversa de los textos. Así, por ejemplo, es fácil notar que en el monumento a la III Internacional de V. Tatlin (1919-1920) está recreada estructuralmente la imagen de la torre de Babel del cuadro de Breughel el Viejo. Este vínculo no es casual: la interpretación de la revolución como una sublevación contra Dios era una asociación constante y extendida en la literatura y la cultura de los primeros años de la revolución. Y mientras que en la tradición de lucha con Dios del romanticismo se hacía héroe de la rebelión al Demonio, al que los románticos le conferían rasgos de un exagerado individualismo, en la literatura de vanguardia de los años postrevolucionarios se subrayaba el carácter masivo y anónimo de la rebelión (cf. *Misterio-Bufo* de Maiakovski). Ya la fórmula de Marx que era muy popular en esos años

11 *Vissarion Grigor'evich Belinskii v vospominaniiaj sovremennikov*, Leningrado, Academia, 1929, p. 256.

12 N. A. Nekrasov, *Poln. sobr. soch.*, en 15 tomos, Leningrado, 1982, t. 4, p. 49.

—“los proletarios asaltan el cielo”— encerraba una referencia al mito de la torre de Babel, sometido a una doble inversión: en primer lugar, intercambiaban sus puestos las valoraciones del cielo y de la tierra que lo atacaba, y, en segundo lugar, el mito de la división de los pueblos era sustituido por la idea de la unión de éstos, o sea, la Internacional.

De esa manera se establece una cadena: el texto bíblico (“Y dijeron los unos a los otros: Vaya, hagamos ladrillo y cozámoslo con fuego. Y fuéles el ladrillo en lugar de piedra, y el betún en lugar de mezcla. Y dijeron: Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue al cielo; [...] Y descendió Jehová para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres. Y dijo Jehová: He aquí el pueblo es uno, y todos estos tienen un lenguaje; y han comenzado a obrar, y nada les retraerá ahora de lo que han pensado hacer. Ahora pues, descendamos, y confundamos allí sus lenguas, para que ninguno entienda el habla de su compañero. Así los esparció Jehová desde allí sobre la faz de toda la tierra” —*Génesis*, 11, 1-9)-los cuadros de Breughel-la declaración de Marx-el monumento a la III Internacional de Tatlin. El símbolo actúa como un claro mecanismo de la memoria colectiva.

Ahora podemos tratar de bosquejar el puesto del símbolo entre los otros elementos signícos. El símbolo se distingue del signo convencional por la presencia de un elemento icónico, por determinada semejanza entre el plano de la expresión y el del contenido. La diferencia entre los signos icónicos y los símbolos puede ser ilustrada mediante la antítesis del icono y el cuadro. En el cuadro la realidad tridimensional está representada por una imagen bidimensional. Sin embargo, la incompleta proyectividad del plano de la expresión al plano del contenido es ocultada mediante un efecto ilusionista: al que percibe tratan de inducirlo a creer en la completa semejanza. En el icono (y en el símbolo en general) la no proyectividad del plano de la expresión al plano del contenido entra en la naturaleza del funcionamiento comunicativo del signo. El contenido únicamente titila a través de la expresión, y la expresión únicamente alude al contenido. En este respecto, se puede hablar de una fusión del icono con el índice: la expresión señala el contenido en la misma medida en que lo representa. De ahí cierta convencionalidad del signo simbólico.

Así pues, el símbolo actúa como si fuera un condensador de todos los principios de la signicidad y, al mismo tiempo, conduce fuera de los límites de la signicidad. Es un mediador entre diversas esferas de la semiosis, pero también entre la realidad semiótica y la extrasemiótica.

Es, en igual medida, un mediador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura. Su papel es el de un condensador semiótico.

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

Traducción del ruso: Desiderio Navarro