

ARTÍCULOS

[Original]

Genealogía estructuralista de la Escuela de Tartu

HUGO MANCUSO

Universidad de Buenos Aires (UBA)
 Consejo Nacional de Investigaciones
 Científicas y Técnicas (Conicet)
 Buenos Aires, Argentina



Resumen: El presente artículo presenta comparativamente distintas acepciones y prácticas estructuralistas durante el siglo XX y delinea, operativamente, dos grandes tradiciones: la occidental y la ruso-eslava y sus interrelaciones recíprocas. Si aceptamos que «la estructura no es la simple suma de sus partes» hay funciones que emergen de esta estructura y que no son ya simplemente reconducibles a ellas. Pero ambas posturas (la «esencialista» —estructura esencia— y la «modelizante» —estructura modelo—) sostienen el concepto de «estructura» o de «serie de estructuras» dadoras de significados más o menos estables y que son la clave de la comprensión teórica y de la pragmática de lo social. En tal sentido, la tradición estructuralista franco-norteamericana tendió a naturalizar la estructura en tanto estructura esencia a diferencia de la ruso-eslava que intentó abrirse a la dimensión semántica y extra-estructural. A partir de algunas observaciones y críticas comunes, se aborda la especificidad de la obra de raigambre estructuralista de la Escuela de Tartu y particularmente de Juri Lotman, quien desde una visión anti-formalista concluirá que producir significados implica también producir y naturalizar ideología —y eventualmente, aniquilarla también— mediante el desarrollo de una semiótica general o culturología.

Palabras clave: Cultura – Formalismo – Ideología – Series artísticas – Sistemas modelizantes.

[Full Paper]

The Structuralist Genealogy of the School of Tartu

Summary: This article presents comparatively different meanings and structuralist practices during the twentieth century and outlines operationally, two great traditions: the Western, and the Russian-Slavic one and their reciprocal interrelations. If we accept that «structure is not simply the sum of its parts» there are functions that emerge from this structure and are no longer simply traceable back to them. But both positions (the «essentialist» — essence-structure — and the «modeling» system— model-structure—) support the concept of «structure» or «series of structures» as givers of more or less stable meanings, being the key to theoretical comprehension and social pragmatics. In this regard, the Franco-American structuralist tradition tended to naturalize the structure as essence structure unlike the Russian-Slavic tradition that tried to open up to the semantic and extra structural dimension. After some observations and common criticisms, there is an approach to the specificity of the work of the structuralist tradition of the School of Tartu and particularly that of Juri Lotman's, who from an anti-formalist vision will conclude that producing meanings also involves producing and naturalizing ideology —and eventually , annihilating it as well— by developing a general semiotics and culturology.

Key words: Culture - Formalism - Ideology - Artistic Series - Modeling systems.

Del inicio del fin del principio de realidad (identitaria)

Hacia principios del siglo XX se vivió en Europa una mutación cultural variada y profusa, principalmente en el contexto de la teoría social y de las principales disciplinas artísticas. Podemos detectar una «fractura» con el paradigma de la segunda mitad del siglo XIX: con el romanticismo, el realismo y el posromanticismo en el arte y con el positivismo cientificista. Varios «malestares» de la cultura finisecular se acumularon y convivieron con la aparición de vanguardias a veces críticas —o aparentemente críticas— que preanunciaron el inicio de la «Gran Guerra» y cambios radicales que se manifestarán en las naciones de Europa y subsidiariamente en América y otras partes del mundo.

Entre esas vanguardias hubo una muy importante, principalmente literaria, que pretendía explicar de un modo muy simple y esencial cómo funcionaba el fenómeno artístico: el *formalismo*. Su tesis, que de alguna manera perdurará bajo distintas representaciones durante el siglo XX, sostenía que las *formas artísticas tienden a repetirse y automatizarse cuanto más se difunden* y por ende tendrían *menor poder evocativo*; es decir, dejan de significar e implican en consecuencia una habituación en la mayor parte de las formas artísticas. Así se consolida un cliché por repetición, un lugar común iterativo y sin valor significativo.

Los formalistas encarnaron el supuesto basilar de todas las vanguardias del siglo XX, al sostener que era necesario producir formas artísticas de ruptura, que pudiesen enunciar algo que no se hubiera expresado antes en ese proceso de producción y comunicación que, merced a esa habituación, tendía a automatizarse. Si bien así expresado resulta un esquema excesivamente rudimentario y mecánico, la tesis de la automatización (a la que oponían el concepto de «extrañamiento») será una de las más decisivas contribuciones de los formalistas al debate sobre crítica cultural en general y sobre el arte en particular. Producir arte, crear, era sinónimo de producir «algo» para generar cierto escozor, cierto malestar, era «des-automatizar» las formas —y en ellas, las ideologías implícitas— por lo que se buscará explicitar algo que no se estaba diciendo, suplir una «carencia» o una «ausencia», descubrir cosas que se ocultaban; ver, escuchar o leer lo que no se estaba leyendo. Este principio llamado precisamente de «extrañamiento» será uno de los grandes supuestos de la teoría social y de la práctica artística del siglo XX.

Más aún, éste es el tópico fundamental, desde una perspectiva semiótica, de la teoría y la práctica textual extendida del siglo XX. Obviamente la actitud «crítica» no fue la primera vez que se planteó en la historia de la cultura; pero sí

es cierto que en el siglo XX —y por muchos motivos— al tematizarse explícitamente, devino una tendencia no sólo hegemónica, sino excluyente, diferenciándose así de lo que fue la producción artística y crítica durante siglos.

En efecto, en los siglos precedentes, por ejemplo en el ámbito de lo visual, el abanico de temas, sacros o profanos, era más o menos el mismo y la «originalidad» consistía en variar dentro de esa tradición, contribuir con la estilización de una iconografía que de alguna manera estaba definida o más o menos establecida. Crear implicaba «variar en el ámbito de la regla». Lo mismo sucedía con los tópicos literarios: durante siglos se repitieron y la contribución del artista individual, del «genio artístico», era considerada en el horizonte de expectativas de una tradición que no pretendía cambiarse. Esto se modificó, justamente, a principios del siglo XX, cuando apareció un confuso aunque extendido y explícito intento de quebrar una tradición; y no sólo eso, sino de presentar algo distinto, único, absolutamente novedoso, «nunca expresado antes».

La difusión de ese supuesto también se tradujo en las praxis políticas: en otras épocas —hasta la Revolución Francesa— no se pensaba en la posibilidad de modificar radicalmente el «mundo» (entendido como «cambio radical y perdurable de las estructuras de poder»); sí se teorizaba sobre cómo conquistar el poder, cómo aniquilar al enemigo o cómo mejorar ciertos aspectos de la realidad, pero no se concebía la idea *ad litteram*, de fundar un mundo nuevo ni una sociedad utópica. La utopía antigua, medieval o moderna, era un género de ficción, un ideal regulador, pero no una postulación de literalidad.

En el siglo XX comenzó a extenderse esta idea de «originalidad» (absoluta) que los formalistas promovieron y que muy gráficamente difundieron mediante la tesis del «extrañamiento»;¹ i.e. señalar aquello aceptado como «normal» o «natural»² para proponerlo como construcción histórica o, paradójicamente, para descubrirlo como estructura.

La estructura como supuesto epistemológico moderno y contemporáneo

Una hipótesis de análisis del siglo XX, desde una semiótica general de la cultura y una epistemología del conocimiento, debería indagar hasta qué punto el

¹ Es decir, «extraña» respecto al pasado; «nueva» para el presente; potencialmente re-automatizable en relación al futuro.

² Obviamente, de este planteo al de la deconstrucción posmoderna no hay mucho más que algunos pocos pasos. La filiación resulta inmediata.

supuesto teórico de *estructura* fue central en este período. Su tesis básica enuncia que si se pretende cambiar un sector de la realidad será menester, primero, concebirlo como un *objeto de conocimiento* antes que como un *objeto de acción o de intervención* (política, tecnológica o artística). Convertirlo en un objeto de reflexión pone en discusión, implícita o explícitamente, las bases de legitimación del todo social.

La ideología del cambio o de la variación radical será predominante, tal como lo testimoniaron las primeras vanguardias del pasado siglo; solidariamente la teoría social se interrogó, en la misma línea de reflexión, sobre la estructura del sistema que se intentaba *comprender para modificar*. Por eso, durante la primera parte del siglo XX las principales corrientes de la teoría social no dejaron de ser, en mayor o menor medida, estructuralistas: intentarán describir y explicitar la estructura de la cultura y/o de cada una de sus áreas para, a partir de ahí eventualmente, planear qué cambiar de esa objetivación (explicitación).

Esta era una concepción extremadamente moderna que aparece a inicios o mediados del siglo XIX. Anteriormente no se concebía la realidad —en el sentido filosófico del término— tanto como una estructura, mecanismo o constructo, sino más bien como la emanación o el desarrollo de un organismo; se la veía como «natural» (incluso en el Iluminismo no dejó de haber una concepción realístico-naturalista). En el siglo XIX y ya en el XX se comienza a concebir la realidad más bien como una construcción cultural, simbólica que incluso se impone naturalizada.³ Tal concepción constituyó la gran «novedad» en estos siglos, el punto clave y que posteriormente devino en una ideología explícita, tal como lo fue el estructuralismo en el ámbito de las ciencias sociales.

Hay antecedentes claros al respecto. Por ejemplo la filosofía de Immanuel Kant (básicamente la concepción de que el conocimiento humano es la suma de las estructuras innatas de la mente humana *más* las experiencias sensibles, empíricas) fue un primer paso en el ámbito de la teoría del conocimiento para aceptar la realidad como constructo. El de Kant era un planteo claramente «constructivista» que entendía la lógica (en una interpretación de máxima) como producto de una construcción; es el primer paso del idealismo filosófico contemporáneo.

³ Un planteo —justamente— de la historiografía estructuralista es considerar el inicio de la era Moderna a partir de la Revolución Francesa.

Georg W. F. Hegel fue ya una manifestación más explícita del idealismo: si bien para Hegel, la mente humana universal (auto-manifestada en *su* propia metafísica) era la posibilidad de concebir el plan de Dios (en el universo, en el mundo y a lo largo de toda la historia) y no había nada fuera de ella (fuera de la mente, que se reconocía como necesidad de Dios y como fatalidad evolutiva e histórica) no dejaba de ser una *construcción* mental del filósofo que piensa lo que es la realidad—fuera o no, dicha construcción, verdadera— aunque más no sea por irrevocabilidad de su enunciación.

Posteriormente, el positivismo —pese a su pretensión de objetividad y veracidad absolutas— volverá a plantear un tópico, no sólo constructivista(o mejor dicho, «estructuralista») sino eminentemente mecanicista: modelizó la realidad como un gran mecanismo (ya no un organismo natural o metafísico) que funciona con un margen de error despreciable. No obstante ello, la máquina es evidentemente un *constructo*, incluso y precisamente por su carácter mecánico, es decir *un ente cuyas partes pre-existen de modo más o menos autotélico, con antelación a su misma construcción*.

Obviamente, avanzando en el siglo XX, hay una ulterior revisión de esta visión que llamaremos en este contexto, genéricamente estructuralismo, es decir, la concepción de que la realidad puede ser entendida como una estructura cuyas partes interactúan o *funcionan* entre sí, definiendo por ello su misma naturaleza.⁴

Pero en el desarrollo del concepto habrá un leve, fundamental, desplazamiento semántico, que volverá a explicitar un rasgo central para la concepción hegeliana de estructura: *ésta no sólo es la simple suma de sus partes*; hay funciones que *emergen* de esta estructura y que no son ya simplemente reconducibles a ella. O dicho de otra manera aún más explícita: *la explicación estructuralista puramente descriptiva y cuantitativa, deja residuos, en principio no asimilables a ella*.

La estructura (*Gestalt*), *prima facie*, se define aparentemente de un modo muy simple como «algo» cuya naturaleza es constructiva; en una segunda aproximación, se comprende que no es posible explicarla por la simple suma de sus partes, sino por la relación funcional que estas partes establecen entre sí.

⁴ Por ello, a mediados del siglo XX, especialmente en los años 50, al estructuralismo (especialmente semiótico y lingüístico) se lo denominó también «funcionalismo».

Por ello el estructuralismo fue muy productivo durante el siglo XX en el ámbito de la teoría estética y de la crítica, pues la obra artística por ejemplo, no puede explicarse sólo por la suma de sus partes, sino por cómo esas partes interaccionan entre sí, no sólo sincrónica sino también diacrónicamente; no sólo sintagmática sino también paradigmáticamente. La obra artística fue explicada por el estructuralismo como una suma de estratos que interaccionando entre sí definen el producto final que resulta en obra artística.⁵

El estructuralismo en algún sentido es un descendiente del idealismo pues en él la dimensión simbólica es tan importante como la material.

En un sentido muy amplio el primer autor idealista (si por ello entendemos la preponderancia del concepto interior por sobre lo «exterior», lo «material») fue R. Descartes, quien al afirmar que la realidad se podía explicar por el *cogito ergo sum* —pienso luego existo— admitía que *la mente era la que garantizaba la realidad del mundo*. George Berkeley fue otra variante: suponer que las cosas existen porque son percibidas y que ser, es ser percibido, también es una variante de un idealismo empirista.

Como antes se mencionó, una expresión importante de estructuralismo fue la metafísica de Hegel; su inversión, el concepto de dialéctica tal como lo entiende Karl Marx —especialmente en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, (1832)— es también una visión estructuralista. Su idea de dialéctica es que las estructuras de la realidad cultural y social se explican por las relaciones conflictivas de las partes⁶.

⁵ El estructuralismo carece de una teoría, ni siquiera observa, el fenómeno de la «lectura». Señala que la estructura no es igual a la suma de sus partes, pues su función la excede, pero no llega a afirmar que la lectura sea lo que completa el sentido en el acto interpretante. Por ello será necesario que el posestructuralismo postule la no-estructura para introducir o por lo menos relacionar la funcionalidad excluida, la lectura y la interpretación de la obra. El lector de la obra artística es el interpretante, está a la mano ¿pero quién sería el lector del mundo todo? ¿Del universo? ¿De la realidad?

⁶ El componente fuertemente idealista de Marx fue señalado por Antonio Gramsci [1975] quien si bien lo reconoció como el fundador de la *filosofía de la praxis*, detectó residuos metafísicos en su teoría. Más allá de esta discusión, se puede ver aquí hasta qué punto Marx es estructuralista o funcionalista por lo menos: el «significado» de la realidad social se explica por la relación que existe entre las partes y tal relación es la dialéctica (en términos marxistas); es decir, no es sólo la suma de partes sino la relación que existe entre esa suma de partes, que según Marx es conflictiva.

Hay una filiación entre Hegel y Marx y es claro que el marxismo contemporáneo fue explícitamente estructuralista. Como también lo fue, hasta cierto punto, el psicoanálisis (de Sigmund Freud a Jacques Lacan), pues intentar producir un extrañamiento sobre ciertos síntomas (deconstruir) es una manera de idealismo; y el estructuralismo es una forma de idealismo.

Ahora bien, dos son las cuestiones que hacia inicios del siglo XX se plantearon con claridad, a saber:

- a) el reconocimiento, aun abstracto, del derecho de producción signica a cada vez más vastos sectores sociales; y
- b) la postulación del «cambio» de las estructuras sociales como un *desiderátum* extendido y ciertamente también mistificado.

Entiéndase bien, no se afirma que «todos efectivamente produzcan» o que «el cambio social» efectivamente ocurra sin contradicciones o de un modo siempre lineal y creciente. Lo que se afirma, en cambio, es que se difunden y se naturalizan dos poderosos hipersignos: el del «derecho de enunciación extendido» y el del «cambio social definitivo y extendido». Y en este sentido adquiere relevancia excluyente la concepción gnoseológica y metodológica que postula la necesidad de «entender» cómo funciona la estructura (social, cultural) del estado de cosas que se postula como «cambiable»,⁷ i.e. «conocer» lo que se quiere «cambiar» entendido, además como «estructura».

⁷ Se reitera: que se postule la posibilidad de cambio no implica su efectiva ocurrencia. Por otra parte, el proyecto metodológico de que «para cambiar algo, es necesario entender cómo funciona» es muy propio de la tardo modernidad. No deja de ser interesante insistir en que esta noción no existía siglos atrás; no es que no hubiese «malestares sociales» o «movimientos revolucionarios» pero se daban en una concepción de cambio limitada, casi como una especie de esfuerzo desesperado. Melvin J. Lasky (1976) afirma y demuestra con lujo de detalles cómo durante siglos la «revolución» —es decir, la reacción violenta contra las estructuras del Estado, del poder— apareció si y sólo si cuando acaeció la desesperación, la pérdida de la más mínima esperanza. Es decir, en situaciones extremas, como última *ratio* social. En cambio hacia el siglo XX, empieza a naturalizarse la idea de «revolución» o por lo menos de «transformación» social y cultural: todo lo que se hace puede y es frecuentemente concebido como un «cambio radical» y definitivo y además permanente, hasta tal punto que se transforma no sólo en un tópico artístico, sino también en un cliché del «cientismo social» cada vez más explícitamente partisano (economistas monetaristas; sociólogos revolucionarios, teólogos sociales, historiadores revisionistas, politólogos antehistóricos, etcétera). El mismo principio constructivo y de búsqueda del extrañamiento, se verifica en el campo artístico, tal como aparece en las vanguardias y es la idea de que si se hace arte, tiene que ser único, distinto, original, rupturista que corre el riesgo de convertirse en simple *tópico*.

Por ello, no es exagerado afirmar que casi todo lo que se estudia, problematiza, discute o tematiza durante el siglo XX, si no es «estructuralismo» está fuertemente influido por él. Incluso en su intento de refutación o negación (como pretende el posestructuralismo o el posmodernismo) no escapa a la replicancia del funcionalismo constituyéndose en la condición de posibilidad de la ciencia social en el período señalado.

Grupos y escuelas estructuralistas

Como se dijo, el estructuralismo —en sentido amplio— puede ser visto, no sólo como un supuesto teórico y metateórico fundamental de las Ciencias Sociales del siglo XX, sino también como una corriente epistemológica que adquiere relevancia cuantitativa y cualitativa desde los primeros escritos del joven Hegel (Cfr. Lukács 1938).

Este paradigma «estructural» o «funcionalista» presentará múltiples ramificaciones y variantes y no siempre tendrá una concepción homogénea del concepto de «estructura».⁸

Justamente, una nómina de autores da cuenta de esa importancia relativa que adquiere el estructuralismo en el período mencionado; un poco aleatoriamente, autores como Roland Barthes, André Martinet, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Noam Chomsky, Heinrich Lausberg, Louis Hjelmslev, Lucien Goldman, Jacques Lacan, Emilio Garroni, Cristhian Metz o Juri Lotman⁹ se incluyen indudablemente dentro de las corrientes estructuralistas, al menos en alguna etapa de sus obras. Asimismo, en disciplinas como la psicología y la pedagogía, autores como Jean Piaget son ineludibles. En Italia, desde Ferruccio Rossi-Landi a Umberto Eco así como tantas otras corrientes semióticas tienen un punto de partida estructuralista, así como la semiótica ruso-eslava, en tantos puntos, es epígono del Círculo lingüístico de Praga-Moscú y del Círculo de Viena.

Asimismo, autores como Michel Foucault, Jacques Derrida o Gilles Deleuze que se postulan como posestructuralistas, se definen por su distancia o su negación

⁸ Para un análisis completo y pormenorizado de las principales corrientes estructuralistas y de los usos del término estructura, se remite a Parain-Vial 1969.

⁹ Lotman, en sus primeros escritos, representará una de esas vertientes del estructuralismo del siglo XX, tal vez hasta un cierto punto la menos dogmática y la más abierta hacia un trans-estructuralismo; su inicial reflexión estructuralista paulatinamente se redefine en otro sentido a lo largo de su obra.

del estructuralismo.

Es decir, el estructuralismo se manifestó como una teoría y una epistemología hegemónica durante más de un siglo conformando el esqueleto sobre el cual se edificaron las ciencias sociales del siglo XX.

Más allá de ello, en todos los estructuralismos resulta evidente que existe (o se postula que existe) un sistema (código) o esqueleto *sobre* el cual o *mediante* el cual se desarrollan los eventos simbólicos emergentes.

Un claro antecedente de este paradigma fue Giambattista Vico, primer crítico relevante de Descartes y poco conocido fuera de círculos especializados, rescatado por los primeros idealistas alemanes a quienes les llamará la atención la tesis medular de la *Scienza Nuova*(1730): el alevoso déficit en el árbol de los conocimientos modernos de una ciencia referida específicamente a las cuestiones humanas en tanto humanas, la *ciencia nueva*, precisamente, es decir la ciencia de los estudios históricos, culturales o sociales. Ahí tenemos no sólo la protohistoria del concepto de lo que después será el núcleo de las ciencias sociales contemporáneas sino también del estructuralismo como método, filosofía e ideología.

Marx encontró en Vico un antepasado ilustre, original, de su planteo;¹⁰ en una de las notas iniciales de *El Capital* (1867)¹¹ lo mencionaba como el punto de partida de un giro epistemológico para entender los fenómenos sociales; le interesaba principalmente la tesis de que los seres humanos no han producido la naturaleza, pero sí han producido la sociedad, las estructuras sociales; en tanto que las primeras (las estructuras naturales) son difíciles de cambiar (por ya dadas), las sociales pueden modificarse, incluso radicalmente¹² (por construidas). Esta observación que hoy nos resulta banal y obvia, no lo era tanto a los inicios del setecientos, sobre todo poco después de que Descartes hubiese *naturalizado la lógica humana como lógica universal*. Vico tomará distancia del planteo cartesiano al punto que considerará que el mundo de lo imaginario —de lo simbólico— es un producto social, histórico y como histórico, en principio, *modificable*. Es decir, el mundo cultural no es definitivo ni fatal; es

¹⁰George Lukács en *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista* (1938) retoma también el planteo de Vico y analiza la influencia que este último tuvo en Marx.

¹¹Confr. Libro Primero, Cap. 13, «Maquinaria y gran industria» (Marx 1867(1966)).

¹²Confr. *ibídem*, parágrafo 451, nota 4: «(...) la historia de la humanidad se diferencia de la historia natural en que la primera la hemos hecho nosotros y la otra no (...)».

consecuencia de la propia acción de los humanos. Obviamente Vico no era un utopista; a diferencia de otros autores del siglo XVII, era heredero del realismo político de F. Guicciardini o de N. Maquiavelo: no suponía que los cambios sociales podían ser lineales, fáciles o definitivos pero postulaba un primer bosquejo de la tesis tardo-moderna de la *dialéctica*.

Otra contribución central de Vico, en la que se manifestaba claramente su no utopismo, es su concepción de la historia humana como constantes *corsi e ricorsi* similares al movimiento de las olas del mar (1730). Es decir, no hay una evolución lineal de la historia humana y mucho menos hacia un fin absoluto.

Este aspecto, obviamente, será dejado de lado por el positivismo con su concepción de desarrollo lineal, necesario y universal. Sus paradigmas culturales y teóricos indican un desarrollo infinito de la historia humana hacia un perfeccionamiento excluyente: el progreso.

Un punto de partida de la epistemología social contemporánea, repetimos, es justamente la idea de que las estructuras sociales (el mundo de lo simbólico) no son sin más naturales, sino que son un *constructo* social o por lo menos un *producto* del accionar humano. Por ello el estructuralismo es una teoría constructivista de la realidad que pretende dar cuenta no sólo de las partes que la constituyen, sino también de cómo esas partes se *relacionan* y *funcionan* entre sí.

Ahora bien, lo interesante es que esta tesis teórica y epistemológica del siglo XIX, que tuvo sus raíces en los inicios del siglo XVIII, cobró en el siglo XX una trascendencia absoluta. Prácticamente no hubo disciplina de las ciencias sociales que no haya sido influida o fundamentada por el estructuralismo.

El de Vladimir Propp es un ejemplo apodíctico de aplicación de un método estructuralista estricto a un objeto de estudio claramente definido. Propp estudió sistemáticamente las fábulas folclóricas rusas y a partir de ellas, las europeas; advierte que las fábulas y los cuentos populares en general, mantienen una cierta regularidad en cuanto a tópicos, personajes y relaciones de éstos entre sí (i.e. estructura) lo que le permitirá desarrollar una compleja taxonomía y una teoría del cuento tradicional (1928) deducidas de ella. La conclusión es contundente, pues la taxonomía de los cuentos folclóricos rusos se corresponde con la de otros países europeos —no rusos—e incluso también de otras culturas no vinculadas en épocas recientes con éstas, con lo que puede contrastar la hipótesis de la monogénesis del cuento y de la fábula, que se

correspondería con arquetipos prehistóricos (mentales, psicológicos) de toda o gran parte de la humanidad.¹³

Ahora bien, si seguimos el razonamiento precedente podemos señalar una conclusión paradójica: el estructuralismo, postulado parcialmente a partir de la tesis de la «no-naturaleza» de Vico, concluye fácilmente tesis esencialistas. Si bien Vico postulaba un método de investigación de las ciencias sociales que escapara al esencialismo, muchos estudios estructuralistas, sobre todo los más estrictos, parecieran afirmar una disposición a pensar que en la realidad cultural hay una tendencia a conformar estructuras de organización funcional que se repiten, si no como esencias al menos como *estructuras modelo*.

Es decir, tal vez podemos suspender la afirmación metafísica (i.e. aceptar la estructura esencia de que «el cuento folclórico es») aun cuando no deja de ser contrastable que *la organización simbólica tiende a construir o difundir estructuras que se repiten*. Como señalará insistentemente Charles S. Peirce, hay regularidades en el mundo cultural que se reiteran una y otra vez, analógica e isomórficamente. Y esta sería, precisamente, la tesis más importante del estructuralismo.

No obstante, no todos los estructuralistas dedujeron la misma premisa de esa contrastación. Algunas orientaciones se sintieron habilitadas a sostener que si se han podido verificar ciertas estructuras constantes en los objetos de estudio considerados, es porque responden a esencias efectivas de esas estructuras sociales o humanas: la matriz del cuento folclórico de Propp, las estructuras perceptivas de los psicólogos gestálticos o las relaciones parentales de los estudios antropológicos de C. Lévi-Strauss.

Otros (post)estructuralistas, en cambio, señalarán (paulatinamente) que si bien ocurren repeticiones constantes de estructuras dadoras de significados, no se debe necesariamente a esencias permanentes de la realidad considerada, sino a la perduración de modelos gnoseológicos y principalmente ideológicos en el

¹³En los estudios de teatro por ejemplo, el abordaje por parte de autores que siguen a Propp ha sido, hasta cierto punto, muy productivo y perdurable; esto es, el análisis de las estructuras de los textos teatrales a partir de la relación entre los distintos personajes, la prótasis, la apódosis —o sea las causas y las consecuencias— en obras que en definitiva responden, parecía ser, a un patrón común. En estos estudios se constata que, por lo menos una gran parte de las obras de teatro responden a la relación de un personaje principal y su oponente como si fuese una especie de litigio, de lucha, de oposición entre dos partes que a su vez pueden representar y simbolizar sendas encarnaciones ideológicas, o de lo que sea.

sujeto cognoscente. Es decir, si se verifican ciertas estructuras funcionales y repetitivas de organización simbólica es porque se aplican modelos hermenéuticos redundantes, *i.e.* la repetición de ciertas fórmulas estéticas y narrativas para naturalizar conceptos ideológicos o que devienen tales.¹⁴

Resumiendo, el estructuralismo en el siglo XX se desarrolló en dos grandes vertientes: *a)* la que naturaliza (esencializándola) esa estructura que verifica como extendida y constante en la «realidad» de modo autónomo y *b)* la que considera que esa estructura es el emergente de un modelo metodológico, hipotético y pragmático, aunque indirectamente contrastable. Pero ambas posturas (la «esencialista» —estructura esencia—y la «modelizante» —estructura modelo—) sostienen el concepto de «estructura» o de «serie de estructuras» dadoras de significados más o menos estables y que son la clave de la comprensión teórica y de la pragmática de lo social.

Las corrientes estructuralistas, por otra parte, pueden comprenderse mejor si se las inscribe en sendas tradiciones culturales. En tal sentido, la tradición estructuralista franco-norteamericana tendió a naturalizar la estructura en tanto estructura esencia. Mientras que la tradición eslava se orientó a concebirla como una construcción social en permanente reformulación o incluso como modelo epistemológico. Lo cierto es que esta discusión (*i.e.* la naturalización o no naturalización de la estructura) permanece larvada a lo largo de las principales disputas de teorías sociales del siglo XX.

Esto último tal vez se deba en parte a la gran difusión que en el período tuvo el marxismo —especialmente en su forma más dogmática— y que explicaba que la sociedad se organizaba mediante estructuras jerárquicas, naturalizadas y complejas, en las que la infraestructura determinaba las relaciones económicas de producción y, en consecuencia, el mundo simbólico como *reflejo* de esa estructura.¹⁵

¹⁴En definitiva se buscan las coincidencias entre las relaciones parentales en distintos lugares de la cultura humana, incluso fuera de la cultura europea (según Lévi Strauss hay una repetición de estructuras de organización social en cualquier comunidad, en cualquier lugar).

¹⁵Algo parecido pasa con Chomsky, sobre todo en los planteos de sus primeros libros, como *Estructuras sintácticas* (1957): la lengua es reducida a una sintaxis y lo único importante para el lingüista es estudiar justamente la «estructura profunda» de esa sintaxis, no sus manifestaciones superficiales. El primer modelo chomskiano divide la lengua, los lenguajes naturales y los lenguajes edificados, a partir de los lenguajes naturales en una «estructura profunda» (manifestación de la lógica universal humana) y sus «estructuras superficiales» (es decir, sus efectivas realizaciones históricas), las cuales en el fondo, son transformaciones de esas

Si todo fuera simplemente *reflejo* de la infraestructura ¿qué necesidad habría de estudiar las «estructuras superficiales»? ¿Qué sentido tendría estudiar la teoría del arte o el arte en cualquiera de sus manifestaciones? Bastaría abordar las «estructuras profundas», las infraestructuras de producción económica, determinantes de las «estructuras superficiales», porque las «estructuras superficiales» no pueden no ser esas, dadas las «estructuras profundas» que existen. Se confirma una visión de la realidad social fuertemente determinístico-estructuralista: el arte, la cultura, el mundo simbólico, como un reflejo unívoco y forzoso de las infraestructuras de producción económica. Esta visión fue desarrollada principalmente en el ámbito de la teoría artístico-literaria, por autores como G. Lukacs, quien en su *Teoría de la novela* (1920) sostiene, por ejemplo, que la serie de las artes modernas son el fiel «reflejo» de las estructuras sociales de producción. Si bien Lukács presenta análisis muy interesantes y lúcidos sobre la novela realista del siglo XIX (de H. de Balzac o de E. Zola), el déficit de sus planteos (y éste es uno de los problemas más graves de las teorías estructuralistas rígidas) es que tienden a desembocar en un evidente reduccionismo determinista. Es decir, el estructuralismo así entendido, no puede enfrentarse adecuadamente a determinados fenómenos radicalmente complejos.¹⁶

El problema que se le planteaba a estos esquemas estructuralistas (sea la culturología marxista, sea la lingüística norteamericana hasta la primera teoría chomskiana inclusive) es que no podían explicar justamente algo que al marxismo le interesaba explicar: el *cambio*. Es decir, si las infraestructuras no pueden no producir lo que producen en el nivel simbólico, entonces ¿cómo se puede explicar la variedad de superestructuras, la variedad de manifestaciones simbólicas de esas superestructuras? Este es un tema técnico muy notorio en la

«estructuras profundas» consideradas básicamente inmutables. La propuesta chomskiana afirma que la mente humana no cambia a lo largo de la historia; lo que cambia son las manifestaciones históricas de esa lógica humana común, universal y definitiva. Este planteo —que obviamente Chomsky con el paso del tiempo, en sus últimos escritos estrictamente lingüísticos tiende a rectificar, flexibilizar o modificar— representa una de las versiones más extremas del estructuralismo. La poesía, para Chomsky, sería una repetición circunstancial de la «estructura profunda»; en definitiva, un fenómeno no «estudiable» en términos científicos.

¹⁶Por ejemplo, la lingüística estructural más tradicional tuvo dificultades para explicar por qué había variantes dialectales o variantes diafásicas; variantes dialectales y verticales en la organización de la lengua en el nivel social. Es decir, por qué no toda la gente habla igual y por qué varían los modos de hablar según las clases sociales, los grupos socioculturales, económicos.

lingüística, por ejemplo, en el estructuralismo que siempre tuvo dificultades para explicar la variedad en cualquiera de sus formas, desde la diacronía hasta las variantes dialectales.

El estructuralismo partía de las versiones, entre otras, del *Cours de linguistique générale* [*Curso de Lingüística General*] de Saussure (1906-11). El modelo estructural bosquejado en esos cursos era sintagmático, i.e. una fotografía de un fenómeno. El marxismo, que hace parte de las corrientes estructuralistas, por lo menos en algunas interpretaciones que se hicieron en la segunda mitad del siglo XIX, supuestamente estaba interesado en la dialéctica y el modelo estructuralista no es —en principio— un modelo dialéctico; por eso es que algunas corrientes estructuralistas terminan en un callejón sin salida: tienen interés en explicar el cambio pero no lo pueden hacer porque desarrollan un modelo sintagmático, sincrónico y no diacrónico.¹⁷

Estructuralismos estructuralistas

Se acepta habitualmente que el llamado estructuralismo del siglo XX en sentido estricto, tiene un antecedente en la obra de Ferdinand de Saussure, cuyas clases dictadas en la Universidad de Ginebra (entre 1906 y 1911) fueron publicadas bajo el título *Curso de Lingüística General* (1915). Saussure definía al signo como una entidad binaria: el significado (concepto) y el significante (la cadena fónica en el caso de la lengua hablada). En el *Curso de Lingüística General* mantuvo

¹⁷A pesar de estas limitaciones hubo modelos estructuralistas extremadamente lúcidos: por ejemplo la observación de Propp sobre el cuento folclórico es profunda y productiva, aunque es una explicación parcial. Habría una falla no tanto o no sólo del modelo explicativo, sino más bien del espíritu con el cual se aplicó ese modelo: una tendencia muy fuerte al dogmatismo, al reduccionismo (principalmente a fines del siglo XIX y principios del siglo XX) que partía de una idea de conocimiento científico basada un modelo de explicación definitiva de los hechos. Al modelo de Propp se lo puede adoptar perfectamente, puede servir, pero ¿por qué considerar que esa es la explicación definitiva que existe en torno a los relatos populares? Hay un plus que no se justifica por el planteo inicial. O al libro de Lukács sobre la novela burguesa, que si bien es un libro extraordinario, no es una teoría definitiva ¿por qué considerarlo una teoría definitiva? Chomsky publica *Estructuras sintácticas*, y considera que eso es todo lo que se tiene que saber, en definitiva, sobre lingüística; que no era necesario estudiar de otra manera algo más. Obviamente otros lingüistas siguen la senda chomskiana y hacen grandes esfuerzos, atento los límites del modelo (cualquier modelo explicativo los tiene), pero sobre todo, en estas propuestas habría una actitud epistemológica dogmatista.

esta definición otorgando cierta preponderancia al significante¹⁸. En él se definía al signo como una entidad binaria (significado y significante) cuya relación es arbitraria, otorgando cierta preponderancia al significante y a lo sintagmático sobre lo paradigmático.

De nada sirvió que poco antes de morir advirtiera que ese primer esquema era exploratorio y no definitivo. Fue tarde. Esta primera versión se difundió y empezó a transformarse en una suerte de «texto sagrado» de las ciencias sociales del siglo XX. Como nadie dudaba de Saussure —excepto él— se hicieron ingentes esfuerzos para adaptar y explicar mediante un claro reduccionismo, algunos aspectos contradictorios de su primera teoría, que si ya era esquemática tal como aparecía en el *Curso*, se acentuará aún más con esta adaptación decididamente insostenible.¹⁹

Este decurso se dará principalmente en Francia (especialmente por André Martinet) y en Estados Unidos (sobre todo por Noam Chomsky).²⁰

Las posestructuras posmodernas

A partir del desarrollo de las llamadas corrientes posestructuralistas en la segunda mitad del siglo XX, se desarrolla una teoría de la estructura que paulatinamente se inclina hacia *la descentralización de la topología de la estructura*. Es decir, se comienza a pensar la estructura de un texto como propositiva.²¹

Dos trabajos son fundamentales en ese sentido: *S/Z* (1970) de Roland Barthes en torno al análisis de *Sarrasine* de Balzac— y *Obra abierta* de Umberto Eco

¹⁸V. gr. cuando decimos «mesa» en español, la cadena fónica m, e, s, a, no tiene ninguna relación natural con el concepto de «mesa» y, salvo excepciones —como algunas interjecciones— los símbolos funcionan por relaciones arbitrarias.

¹⁹Inclusive, cuando Metz habla de significado, significante y signo en el cine, está haciendo un esfuerzo descomunal para adaptar de un modo muy mecánico la teoría del cine o la teoría visual y general, a conceptos saussureanos aplicados principalmente a la lingüística (Metz 1968).

²⁰*Estructuras sintácticas* es un manifiesto del estructuralismo lingüístico entendido en esta línea de Saussure (del *Curso de Lingüística General*) interpretado según el albacea de los escritos de Saussure (quien toma a su cargo la edición del curso).

²¹Eco es quien más continúa con el desarrollo de esta teoría de la apertura esbozada en *Obra abierta*; la va modificando a lo largo de 30 años hasta *Interpretación y sobreinterpretación* (1992) y *Seis Paseos por los bosques narrativos* (1994) o antes en *Lector in fabula* (1979).

(1962); dos hitos, en los que se comienza a presentar explícitamente una hipótesis de resolución del corsé en el que había caído el estructuralismo.

En el ámbito de la lingüística comienza a plantearse la necesidad de una reforma epistemológica del concepto de estructura; lo que pretende este modelo posestructuralista no es tanto sustituir o reemplazar el concepto de estructura sino más bien —y particularmente en el caso de Barthes y de Eco— considerarla como una realidad más o menos objetiva (producto de una construcción más o menos voluntaria del autor) incompleta y menos aún definitiva.

Otro punto importante de las corrientes que podríamos llamar «estructuralistas posestructuralistas», es que comienzan a realizar una sistemática crítica a la hermenéutica o «interpretación» en el sentido de lectura «correcta», «verdadera», o «definitiva» de cualquier texto. En estos primeros escritos aparece básicamente la siguiente concepción: los textos —artísticos primordialmente— no sólo tienen una estructura incompleta en el momento de su producción (que se completa en el momento de la recepción) sino que a su vez su recepción nunca es totalmente «definitiva», sino, hasta cierto punto, potencialmente ilimitada. En definitiva, en este posestructuralismo hay un decisivo abandono del reduccionismo dogmático.

Estas tres modificaciones del paradigma estructuralista, esto es: *a)* el descentramiento o ruptura del centro de la topología de la estructura; *b)* la idea de que no todo termina con la construcción del autor, sino que la obra se completa en la recepción, así como *c)* la idea de que no hay una hermenéutica de la obra, sino lecturas y nunca definitivas, completas o dogmáticas, fueron anticipadas por el estructuralismo ruso-eslavo, que ya había formulado estos planteos posestructuralistas, especialmente los formalistas y autores como Bachtin y algunos otros que después serán identificados como el «círculo de Bachtin».

Estructuralismo ruso-eslavo

Una corriente estructuralista que se arraiga en una tradición filosófica diversa a la saussuriana es la del «estructuralismo eslavo» y que se desarrolló principalmente en torno a 1910 o 1920 en Praga y en menor medida en Viena y Moscú (en los llamados Círculos Lingüísticos de Praga o Praga-Moscú y el Círculo Lógico o Lingüístico-lógico de Viena). Esta tradición también concibe la

realidad como construcción cultural, simbólica, pero la considera extremadamente compleja y pone el énfasis en el funcionalismo, sin descartar totalmente la dimensión del contenido (semántica). Esta es una diferencia fundamental con el estructuralismo francés y norteamericano, que durante décadas no afrontó el contenido de la lengua o los lenguajes como objeto de estudio y sólo consideró el análisis formal de las estructuras lingüísticas puras. En cambio, la corriente del estructuralismo eslavo (una versión distinta dentro de un ámbito teórico análogo) plantea que el *contenido* del lenguaje natural —pero también de cualquier otro lenguaje— es fundamental para entender cómo funciona la lengua, la dimensión simbólica; y por otra parte —y esto es mucho más interesante todavía— esta corriente reflexiona a partir de la idea de que determinados fenómenos sólo se pueden explicar por la relación conflictiva que existe justamente en torno a los significados que están en disputa o crítica.

Es decir, mientras que en el estructuralismo franco-norteamericano (formalista) se naturalizan las estructuras sintácticas como las únicas de interés para ser entendidas, el estructuralismo eslavo, por el contrario, pone el énfasis en qué se dice —cuál es el contenido de la estructura— lo que explica su funcionamiento. Es una visión totalmente anti-formalista: importan los contenidos de las estructuras para entender porqué esas estructuras son lo que son o porqué algunas se difunden y otras no. Más aún, hay una tendencia (si bien no tanto en el estructuralismo puro) que se desarrolla posteriormente en el ámbito de la semiótica contemporánea, que considera estéril dividir significado de significante; en todo caso es una división operativa y no esencial, simplemente una modelización más.

El autor más importante de este estructuralismo eslavo en los años diez y veinte del siglo XX, es Nicolai Trubetzkoy, pensador ruso radicado en Praga quien en ese momento encarna el centro de este movimiento que se desarrolla en Europa del Este. Por la misma época en San Petersburgo, Bakhtin comienza a escribir algunos importantes artículos —a veces en colaboración con otros autores— en los que explica estas cuestiones, fundamentalmente en la obra artística y en particular, literaria. Es decir, en principio son autores que se refieren al fenómeno lingüístico, la lengua hablada pero también la lengua natural y especialmente los lenguajes como los entendemos actualmente (visual, musical) y sus interacciones mutuas. Esta corriente comienza a problematizar cómo, en las obras literarias —y puede aplicarse a otras variantes artísticas, sobre todo visuales— se relacionan elementos tales como el lenguaje, lo que se representa, el tema, las variantes lingüísticas, los personajes, etcétera.

Esta corriente, además, pone de relieve la figura del *lector*, el receptor en general, como un elemento integrante de la estructura artística y en el fenómeno artístico como un fenómeno complejo estructural y paradigmáticamente, es decir, cómo las obras se relacionan entre sí en su tradición productiva. Es por ello que comienzan a referirse a las tradiciones literarias o culturales en general, como condicionantes de la producción presente y a la complejidad sintagmática de la obra, poniendo de relieve, por ejemplo, la relación entre el «artista» (en tanto autor empírico) y el «narrador» o voz textual.²²

La estructura, tal como la entienden Trubetzkoy o Bakhtin, es abierta, diacrónica y compleja; no reducible a una simple combinación sintagmática y sincrónica.

La tesis de diálogo de Bakhtin, supone que toda obra responde a otra u otras obras, lo cual no quiere decir que sean réplicas absolutamente inmediatas; hay respuestas—incluso a voces ignotas— en la larga duración textual del diálogo entre obras (voces) lejanas. El lector previsto, por el autor o por el texto, a través de las incitaciones textuales del narrador y especialmente mediante las reacciones posibles al héroe de la narración, condensación ficcionalizada de su contexto expuesta a ilimitadas lecturas en ese u otros tiempos de acogida textual. Es decir, la obra está conectada no sólo a un contexto-inmediato (socio-histórico en sentido lato) sino eminentemente a un contexto simbólico en el que señalan sus relaciones con una serie de elementos, cómo funcionan y cómo son recepcionados. Justamente Bakhtin es uno de los primeros autores que expone el concepto de «contexto» referido a la obra artística, concepto también propuesto por Trubetzkoy,²³ para los contextos fonológicos como discriminantes de significados y de usos en tanto valores sociolingüísticos, ya que se pone de relevancia que las variantes sociales, dialectales, también condicionan la construcción simbólica.

Otro autor destacado del estructuralismo eslavo es Juri Tynianov, notorio por el concepto, también estructuralista, de *campo intelectual*, y en particular de

²²El narrador es una construcción, no sólo es un elemento de la estructura artística que cuenta de distintas maneras la historia sino también un punto de vista desde el cual la obra se está ofreciendo al lector. El estructuralismo norteamericano no podía explicar todo esto; es decir, entendía a una obra como una especie de estructura vacía que se podía adaptar a cualquier e ignoraba el fenómeno comunicativo efectivo.

²³Quien afirmaba que el significado es fundamental para la distinción de los fonemas (sonidos), los que consideraba determinados por el contexto; «contexto» es un término técnico extraído de la fonología de Trubetzkoy (1949).

campo literario como contexto mutable. Las historias de la literatura, del arte, por ejemplo, son estructuras construidas que de alguna manera se inspiran especularmente en las estructuras efectivas, pero son construcciones de la crítica (estructuras-modelo) enunciadas como hipótesis de jerarquización hegemónica que postulan, a su vez, tradiciones compositivas. Hay textos —en el sentido técnico del término— que son centrales en un determinado momento, y que en otros dejan de serlo, se marginan (se deja de leer un libro, de ver un cuadro, un determinado autor deja de interpretarse, de escucharse); este no es un fenómeno aleatorio ni casual sino que tiene que ver con otros fenómenos conexos que se dan en las culturas. Las construcciones de textos (*i.e.* de tradiciones textuales) si bien no están totalmente planificadas de un modo consciente o panóptico, obviamente no son aleatorias ni neutras. Las historias del arte, son postulaciones de una tradición, versiones de genealogías de prestigio simbólico y no revelaciones esencialistas. Son construcciones que a su vez se reconstruyen en la explicación teórica, pero que participan de una concepción de estructura dinámica, mudable (por lo menos en apariencia).²⁴ Claro que tampoco son totalmente inopinadas o casuales, sino que responden a hábitos de lectura a partir de ciertos textos considerados centrales, muy posiblemente por su complejidad compositiva.

Esta efervescencia teórica se desarrolló en el mundo eslavo hasta mediados y fines de los años veinte. En ese período se produjo un corte brusco: muchas de las vanguardias literarias, artísticas y teóricas fueron quebradas por las purgas estalinistas, casi todos estos autores terminaron en Siberia, ejecutados, muertos o bien exiliados (como Roman Jakobson).

Es por ello que esta tradición se retomará recién en la posguerra. Juri Lotman, es un continuador inmediato de esa reflexión teórica de los años diez y veinte y que retoma el diálogo donde había quedado interrumpido.

Juri M. Lotman y el estructuralismo de Tartu

Si bien no puede ser definido como un estructuralista «ortodoxo», en sus primeros trabajos de los años sesenta aparecen cuestiones comunes a las preocupaciones estructuralistas, también discutidas en Europa occidental la década anterior. Hasta un cierto punto, esto pudo deberse a la censura en la

²⁴ Es interesante ver cómo el concepto de Tynianov cambia radicalmente la visión que se tenía de las tradiciones artísticas, muchas veces naturalizadas.

Unión Soviética, importante todavía en los años sesenta y setenta; si bien el paulatino proceso de desestalinización ya había comenzado, subsistía una restricción para la circulación de autores, inclusive «clásicos». De allí que los trabajos de Lotman de ese período, parecen presentar una especie de atraso respecto a la producción teórica francesa de los años de la posguerra. Sin embargo, justo es decir que si bien Lotman tenía posiblemente grandes dificultades para leer estudios producidos en Europa occidental, su trabajo no fue una prolongación ancilar de lo que se pensaba allí. En realidad estaba sumergido en su propia tradición cultural que tuvo desarrollos coincidentes, pero también distintos al pensamiento de Europa occidental. Hay ciertos puntos de confluencia pero también diferencias en el desarrollo de este diálogo difícil, debido a la guerra fría entre Occidente y los países de detrás de la cortina de hierro.²⁵

La producción más importante de Lotman ocurre entre 1970 y 1985, año en que se publica *La semiosfera*,²⁶ término de indudable matriz bachtiniana. Desde nuestro punto de vista, la semiosfera es una estructura abierta, expandible, creciente que rodea el planeta tierra y que integra a todo el universo simbólico. Lotman sigue siendo estructuralista en el sentido que concibe la estructura como modelo, esto es, como descripción de los objetos de la realidad, luego como construcción inestable, entrópica, que describe parcialmente los hechos de la semiosis.

El primer libro de Lotman, significativo desde su título, se llamó *Struktura judozhesttvennog toksta*(1970).²⁷ En «estructura del texto poético» el término

²⁵Un dato anecdótico pero que explica muchas cuestiones, es que Lotman era originario de una de las repúblicas bálticas (Estonia); esto tiene un significado adicional, pues padece la situación de cualquier grupo étnico minoritario con relación a un grupo cultural mayoritario. Y eso es muy importante en toda su reflexión, justamente uno de los temas que desarrollará sistemáticamente es el de *las culturas en contacto* (dicho en términos gramscianos, la relación entre los márgenes y la centralidad, i.e. la hegemonía). Su vida transcurre entre la época en que Bachtin empieza a producir (nace en 1922) y 1993, año de su muerte y desarrolla su actividad en la universidad de Tartu; muchas veces en las zonas marginales (entendidas como no hegemónicas) de los sistemas culturales se plantean cuestiones que en el centro de la hegemonía no es posible proponer.

²⁶ La primera edición de *La semiosfera* es italiana (Venecia) y no es exactamente equivalente a *La semiosfera* editada en español (1996-2000), la que es una recopilación de escritos entre los años setenta y 1985.

²⁷*Estructura del texto poético* es la traducción literal del título en ruso; fue publicado en español bajo el título *Estructura del texto artístico* (1978).

«poético» está tomado en el sentido griego de la palabra como «creativo», el texto en donde hay «creatividad de significados» y no sólo el uso anclar u operativo del mismo. Allí se refiere a los textos artísticos en general, pues Lotman representa —con relación a los primeros teóricos— un paso más ya que concibe como hipótesis de trabajo metodológica la imposibilidad de estudiar los textos artísticos aislados unos de otros, su idea en este libro es que son construcciones orientadas e intencionales; el artístico es un tipo particular de textos, que posee un alto grado de reflexión o una estructura más consciente. En principio ese mayor grado de conciencia en su construcción, sería la gran diferencia según Lotman (en realidad es una diferencia bachtiniana) entre un texto artístico y un texto «natural» o cotidiano.

Por ello, si bien *La estructura del texto artístico* es un trabajo aún arraigado a algunos principios estructuralistas duros, da cuenta de los últimos aportes de Saussure y de las primeras lecturas que Lotman hace de Peirce. Es un libro realmente importante, de su juventud que puede parecer hasta un cierto punto algo simple, escrito bastante antes de su publicación y prácticamente el único pensado como tal; sus demás libros son recopilaciones de artículos (aunque muy extensos algunos) hasta el último libro, casi póstumo, *Cultura y explosión* (1992) pensado también como tal. Es decir, entre el primer libro y el último, escribe centenares de artículos (muchos en colaboración con A. Uspenski), fundamentales para entender fenómenos culturales en general, artísticos en particular y algunos muy útiles como introducción a la investigación teórico-artística. Asimismo emprende toda una reescritura de este estructuralismo eslavo que apunta hacia una readaptación de los conceptos estructurales a la cultura y a la producción artística en particular.

En la última etapa de su vida, reflexiona acerca del destino de la cultura de masas, mundializada (un poco la situación que estamos viviendo actualmente) y especialmente sobre las condiciones de producción signica en el contexto del posmodernismo (si bien casi no utiliza ese término); en *Cultura y explosión* (1992) hace una suerte de reflexión filosófica común a la de muchos autores de semiótica contemporánea, que manifiestan una especie de sorpresa —más que pesimismo— ante ciertos fenómenos relacionados con la producción signica globalizada y con los medios masivos de comunicación.

Lo interesante del planteo de principio de siglo de los semiólogos del Círculo de Moscú o de Praga, es que fueron grupos de reflexión teórica nacidos en relación

estrecha con grupos de producción artística incluso muchos de estos teóricos fueron artistas.

El punto central en todos ellos —un rasgo original ausente en las reflexiones de Europa occidental— es el concepto del *extrañamiento*; es decir, la clave del estructuralismo ruso-eslavo es este concepto y su contrapartida la *naturalización*, la *habituación* de las formas estéticas. Para los formalistas y post-formalistas no había dudas de que las formas estéticas se automatizaban, eran *construcciones humanas, no naturales pero sí naturalizadas por un efecto de repetición*. Dicho de una manera más simple, si para una cultura determinados tópicos, formas, rimas, sonidos son «bellos» y «artísticos», es porque hubo una construcción histórica que hizo que fueran así considerados, es decir, un proceso de construcción y de acumulación cuantitativa en torno al concepto de «artístico» o de «bello». Según los formalistas la redundancia, es decir la repetición, es lo que hace que una determinada forma, en sentido amplio, sea considerada artística y al naturalizarse una forma, se naturaliza un valor ideológico.

Aunque el mismo Bachtin considerara que este planteo estricto del formalismo ruso podría llegar a ser un poco rudimentario y algo mecánico puesto que el proceso es mucho más complejo, sin embargo significó una contribución importante a la teoría social contemporánea. Justamente, uno de los objetivos del posestructuralismo deconstruccionista es identificar ciertas formas automatizadas, más aún, esa fue la obsesión de todas las vanguardias del siglo XX (la desautomatización de las automatizaciones se convirtió en una automatización más). Pero a principios de siglo XX aparecía como novedosa la concepción de lo «bello», por ejemplo, no respondiendo a categorías trascendentales o naturales sino como producto de una repetición o como poético, artístico, aquello dicho por un artista que escapaba —aun mínimamente— a la automatización. A partir de ahí comienza a expandirse una automodelización del artista como el que dice lo nuevo, lo distinto, lo que nunca fue dicho antes, idea relativamente reciente que empieza a aparecer con el individualismo exacerbado, el romanticismo, el posromanticismo y que adquiere su forma más madura con las vanguardias contemporáneas, que se relaciona justamente con esta idea de los formalistas de decir algo nuevo, desautomatizante; algo que no fuera considerado automáticamente poético por

la mayoría.²⁸ Los conceptos de automatización, desautomatización, extrañamiento, son elementos rescatables de las teorías formalistas y de las vanguardias de principio de siglo.

Un comentario interesante a partir de esta observación es que traducido en términos semióticos, antes que el simple extrañamiento de una forma artística naturalizada, lo que debería estudiar una semiótica general, es la explicitación de los procesos por los cuales una determinada cultura produce significados. Esta idea adquiere una importancia mayor para Lotman (y en general para la semiótica contemporánea): el estudio de las estructuras se relaciona con el abordaje de los mecanismos por los cuales una determinada sociedad o una determinada cultura, produce significados. La semiótica contemporánea se planteó el problema de cómo es que se producen nuevas o distintas significaciones. Esto había sido tratado por distintos autores (filósofos, semiólogos) ya en el siglo XIX. Por ejemplo uno de los temas de Charles S. Peirce —por no decir el gran tema de la filosofía peirceana— es la producción de sentidos; en el siglo XX, autores como A. Gramsci o L. Wittgenstein también enfocan la temática de cómo una determinada sociedad construye significados socialmente aceptables —«hegemonías»— (Gramsci) o cómo la lógica del lenguaje se va expandiendo (Wittgenstein).

La semiótica ruso-eslava, la semiótica de Lotman, que es también una metodología y una epistemología de la ciencia social, se plantea cómo y cuáles son los mecanismos por los cuales se producen los significados. La hipótesis de Lotman (hasta un cierto punto la hipótesis básica y perdurable a lo largo de toda su obra, leída en retrospectiva) es la idea de que las estructuras culturales —las sociedades en un sentido flexible del término— son grandes mecanismos de producción de sentidos, *i.e.* de producción de significación.

Para las teorías lógicas y semióticas antiguas o incluso medievales, los sentidos eran —como explica Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas* (1953)— ni más ni menos que etiquetas que se ponían a las cosas: el mundo son cosas, objetos y el lenguaje lo que hace es poner etiquetas, nomina, da nombres o descubre los nombres de las cosas. En cambio, en la visión que se empezó a perfilar en el Renacimiento, los significados de los signos son construidos en procesos sociales. Bachtin en uno de sus primeros libros —*Marxismo y filosofía*

²⁸Obviamente los formalistas, tenían hasta un cierto punto, actitudes elitistas; heredaban del tardo romanticismo la idea del artista como alguien que está un poco fuera del mundo, que puede martirizarse, puede ser superior, inferior, pero es distinto al resto de la humanidad.

del lenguaje (1929), escrito en colaboración con Voloshinov— señala que el signo lingüístico «es la arena de la lucha de clases». Es decir, todo significado (y en especial algunos) es el testimonio del conflicto de las relaciones sociales. Dicho en lenguaje marxista ortodoxo (que Bachtin adoptaba en ese momento) es el «signo ideológico» como lo denominaba Bachtin en los años veinte, el signo que disputa una producción de sentido, como explica Lotman). Es decir, no todos los signos tienen en discusión su significado, pero en algunos sí se redefine en la medida en que manifiestan un conflicto, el espacio donde se manifiesta la lucha de clases. Hay una serie de significados, que Bachtin denomina históricamente «signos ideológicos», que son aquellos que producen una reacción ideológica de los distintos grupos sociales enfrentados en un determinado momento; esos «signos ideológicos» no son estables, cambian o varían. Bachtin posteriormente van todavía más allá al preguntarse cómo se producen significados en el seno de una sociedad: no todas las palabras, *in strictu sensu* tienen, en este sentido, «significado», sino sólo aquellas palabras que producen, en algún momento, una disputa en su definición.²⁹

No debe perderse de vista aquí la contribución modesta tal vez, pero útil de los formalistas: toda teoría, todo signo o significado en discusión a partir de un momento puede automatizarse. Cualquier teoría puede dogmatizarse, no hay teorías esencialmente revulsivas (revolucionarias) o no dogmáticas. Simplemente los significados están en una especie de inestable reorganización constante; el signo ideológico puede variar de múltiples maneras. La producción de sentidos varía según las circunstancias; determinados temas, determinadas formas, se convierten en signos ideológicos. Este es uno de los puntos de interés central y perdurable de Lotman: las sociedades, las culturas son grandes mecanismos que producen significados, pero para producirlos, necesariamente deben acallar otros (descripción bastante «desapasionada» de los modos por los cuales las sociedades producen significados). Obviamente, producir significados en términos de Lotman es también producir, naturalizar ideología y aniquilarla también. Esta es una de las tesis centrales: la cultura es un mecanismo de producción de significados, es su razón de ser. A tal punto es así que una de las conclusiones del último Lotman es que la comunicación no es el objeto prioritario ni excluyente de la producción lingüística (cualquier manifestación textual), si fuese así no se explicaría (y es una especie de

²⁹ Obviamente los formalistas, tenían hasta un cierto punto, actitudes elitistas; heredaban del tardo romanticismo la idea del artista como alguien que está un poco fuera del mundo, que puede martirizarse, puede ser superior, inferior, pero es distinto al resto de la humanidad.

respuesta en clave y a la distancia, sin tal vez ser explícita, al Chomsky de *Estructuras sintácticas*) porque los textos de la cultura no son como las guías de teléfonos y tienden a parecerse más o menos a la *Divina Comedia* o a *Don Quijote*. Si la comunicación fuese el objetivo principal del lenguaje, la situación ideal sería la de datos claros, precisos, de fácil acceso, ordenados; sin embargo nos empeñamos casi enfermizamente en producir textos de una complejidad absoluta, por ejemplo *La Divina Comedia*, un largo poema épico simbólico, escatológico, etcétera, de miles y miles de versos. Es decir, la función comunicativa es *una* de las tantas funciones de la producción simbólica y no parece ser la prioritaria. Hay fenómenos que sólo se explican por un desperdicio significativo o por la producción de signos de una manera excesiva, excedente. Justamente esa producción de excedente signico, reiterado, repetido, inexacto, impreciso es el único modo que la humanidad conoce para producir significados.

En el estructuralismo ruso o eslavo, del cual es parte Lotman, la concepción de estructura en cierto sentido participa de la idea de Barthes o de Eco: una estructura que se completa en la recepción. Pero Lotman insiste en el proceso por el cual se crea una estructura, se difunde después y se la destruye o se la refuta. Es decir, presenta un modelo que pueda explicar el proceso (para él nunca lineal y siempre complejo) de producción de significados. Lotman es muy viquiano en esto: la producción signica actúa en *corsi e ricorsi*, el significado se construye y se reconstruye; se construye y destruye, se afirma algo y después otro lo refuta. La de Lotman es una teoría del diálogo conflictivo, agonístico, una lucha de paradigmas en cada producción de significados.

Bachtin presenta la complejidad de este proceso: en cualquier proceso comunicativo, en cualquier proceso dialógico, existe siempre un residuo de oposición simbólica. Para Bachtin la coincidencia, el acuerdo nunca puede transformarse en definitivo, porque en el momento en que hay coincidencia se deja de producir significados. Y este es un modo de explicar la teoría de la apertura de Eco desde otro punto de vista o la teoría de la recepción de Barthes o de Peirce. Puede haber alguna coincidencia en un determinado límite, autoimpuesto, en un determinado recorte —es lo que ocurre en cualquier modelización científica que tenga por objeto el desarrollo de una práctica— pero nunca esa modelización puede ser exhaustiva, definitiva o absoluta.

Otra idea importante de la teoría lotmaniana es la de *oposición*: los significados se producen —en última instancia— por oposición a algo; la producción de

significados es binaria, es necesaria la oposición para definir la propia identidad.

Justamente en *La conquista de América. La cuestión del otro* (1982), T. Todorov plantea esta cuestión: al producirse un fenómeno de culturas en contacto, se define una identidad, que en definitiva es espuria al partir de la negación que el otro impuso en nuestra identidad. Es una visión que también aparece en autores como Piaget cuando postula que la adquisición del signo se realiza a partir del fenómeno de separación e identificación (1970). O también en el mismo Lacan de la teoría del espejo: la teoría especular de Lacan es un modo de identificación personal del propio yo (1966). Vemos que el concepto de «oposición» no es exclusivo de los planteos del estructuralismo ruso-eslavo, pero en Lotman adquiere un rol importante, sobre todo en la definición de las culturas como identidad colectiva.

Para Lotman, toda cultura entendida como nación, nación-cultura, identidad colectiva, se define por oposición con «el mundo de los bárbaros», el mundo de los otros. Tiene varios análisis muy interesantes en torno a esta cuestión que aparece con mucha fuerza en momentos especiales de la historia de la humanidad: la relación entre Europa y América, América y Europa, entre Rusia y Europa occidental, entre los países sometidos al régimen soviético y la Unión Soviética, entre las etnias minoritarias en una determinada nación; temas que a Lotman le interesaban y que eran para él cotidianos. Descendiente de judíos alemanes radicados en Estonia, que escribe en ruso y que vive en la Unión Soviética; este es uno de los ítems que se repite a lo largo de sus escritos y una de las claves interpretativas para su lectura.

Siguiendo la línea de la semiótica contemporánea peirceana y bachtiniana, Lotman insiste en que las estructuras de las obras artísticas, sólo se desarrollan en la recepción. Es decir, más que completarse en la recepción como puede ser visto en algunos artículos de Peirce y en el primer Eco o en Barthes, la estructura de una obra artística se desarrolla a lo largo del tiempo en las sucesivas recepciones. Utilizando algunas conclusiones de Tynianov, el desarrollo histórico de una cultura es a partir del desarrollo de las estructuras de las obras artísticas predominantes: los «clásicos» de una determinada cultura o de una determinada tradición artística, son prácticamente ineludibles; hay textos que se imponen en una determinada cultura como hegemónicos y excluyentes en algún sentido (esto lo señala como un hecho, no lo describe ni negativa ni positivamente), textos que dominan las producciones signícas posteriores. Eso no significa que no se puedan producir otros sentidos, pero de alguna manera

están predeterminados, preanunciados o predefinidos por esos textos hegemónicos, no solo sincrónicamente sino diacrónicamente. Es decir, las producciones textuales en cualquier ámbito son diacrónicas. Cuando la obra logra controlar una tradición, sus efectos son en la larga duración; no sólo definen respuestas inmediatas, sino que definen lo que Bachtin denominaba la «tercera voz» lejana, el diálogo a la distancia.

Ahora bien, ¿por qué se produce este proceso en determinado momento?, ¿por qué determinadas obras tienden a monopolizar la producción textual, incluso durante siglos? Toda cultura, toda tradición en sentido estricto y más amplio, contiene textos que producen o condicionan la reacción (recepción) de otros textos; en algún momento algo dicho por un texto, será respondido casi inevitablemente (sobre todo cuando estos textos adquieren una cierta preponderancia en una tradición). La tradición se puede modificar, se puede reorientar, pero hay textos que, de alguna manera, tienen una perduración signica secular.³⁰

³⁰Por ejemplo, en la literatura argentina hay dos libros en el siglo XIX que claramente están dialogando (o que así fue leído por la tradición crítica): *Facundo* (Sarmiento 1845) y *Martín Fierro* (Hernández 1872). Ahí es obvio que hay una relación dialógica, conflictiva hasta cierto punto. Sin embargo, tal relación no se limita a ese diálogo más o menos contemporáneo, sino que en la tradición textual de la literatura argentina (incluso otras artes aparecen condicionadas por esa discusión —por ese *diferendo* en términos de Lyotard (1983)— entre *Facundo* y *Martín Fierro* reaparece por ejemplo en la obra de Jorge Luis Borges. «El fin», uno de los últimos cuentos de *Ficciones* (1956), es una especie de respuesta a la relación dialógica entre Sarmiento y Hernández, al conflicto planteado entre *Facundo* y *Martín Fierro*. Es decir, la producción textual no es una producción inmediata, incluso puede saltar géneros, disciplinas, hay una especie de laberinto de significados. Dicho en términos de Lotman no sólo hay un complejo sistema de producción de sentidos sino que además es interesante ver cómo los procesos de transferencia de significados diacrónicamente son prácticamente impredecibles. «El fin» es un cuento muy breve donde Borges «concluye» el *Martín Fierro*; según Borges —y es una lectura totalmente lícita— *Martín Fierro* estaba incompleto; sobre todo porque Lugones en 1913 había dicho que el texto de Hernández era el poema épico ejemplar de la Nación argentina, del etno criollo. Borges, respondiéndole a Lugones —y a través de Lugones a la disputa entre Hernández y Sarmiento— dice: si fuese un poema épico, como todo poema épico desde la época de Homero, tendría que haber sido ejemplificador y *Martín Fierro* termina con un crimen impune. Luego, Borges construye un cuento muy breve («El fin») en el que *Martín Fierro* se bate a duelo, se disculpa, expía su culpa y muere. La de Borges es una lectura, como dice Lotman; pero en realidad acá hay un complemento, una respuesta textual después de más de 100 años a un punto central de un libro que había sido mitificado por Lugones en 1913 (1916) y que a la vez era una respuesta a *Facundo*.

El juego textual que puede producirse en la interacción de los textos es complejo, riquísimo y muy interesante; revela en realidad, no la anécdota, la fábula —en términos de Propp— de algunos de ellos, sino todo un conflicto, toda una producción de significados entre uno y otro en un diálogo a múltiples voces.

Esta es la novedad de este estructuralismo, dentro de las corrientes estructurales predominantes en la Modernidad, que aparece en el seno de esta tradición teórica ruso-eslava a partir del desarrollo de algunos conceptos bachtinianos en la obra de Lotman.

Por eso, cuando el grupo de Tartu analiza los procesos culturales sígnicos por los cuales el estalinismo se había naturalizado, se remiten a lo que consideraban su origen, es decir a Pedro el Grande. Señalan cómo los *locus* simbólicos utilizados por Pedro el Grande para modernizar Rusia, fueron repetidos por Stalin en los años treinta, cuarenta y cincuenta.³¹

Es toda una crítica en clave, que además es interesante en sí misma, porque manifiesta cómo en una determinada cultura, más allá de las apariencias, muchas veces perduran mecanismos de producción de significados. Lo asombroso es que para una gran parte de la población esto pasaba desapercibido.

Desde otro punto de vista el interrogante de Lotman y la Escuela de Tartu es el siguiente: cómo fue que el estalinismo tuvo consenso. Obviamente en el caso de Stalin se impuso una represión política que costó la vida a millones de personas a lo largo de 30 años, pero más allá de eso, hubo un consenso simbólico, una aceptación y pasividad porque los significados estaban naturalizados. Pero ¿cuál era el significado que estaba naturalizado? A veces en los análisis culturales parecería ser que sólo hay un signo definitorio, pero Lotman quiere llegar al fondo, ¿cuál era el significado que en realidad actúa? ¿Cuáles los núcleos semánticos que perduran para que un régimen sea aceptable? Porque así como en la Alemania nazi hubo una estructura, que aun por inercia por lo menos colaboraba, también lo mismo pasaba en Rusia: no se veía como anormal que alguien que se opusiese a Stalin terminara en Siberia. En el fondo eran estructuras de significados que no habían cambiado y que se

³¹ El mecanismo por el cual Stalin logró que Rusia tuviese la bomba atómica, fue el mismo por el cual Pedro el Grande construyó la Armada Rusa. Cuando se funda San Petersburgo (es construida como una especie de copia de Venecia) toma el nombre del fundador. Posteriormente la Rusia Soviética cambia el nombre y la llama Leningrado, utilizando los mismos mecanismos simbólicos de dos siglos antes

repetían. Pero a Lotman le obsesiona entender cuál era exactamente el mecanismo que había detrás de eso y sobre todo por qué resultaban naturales; a decir de los formalistas formas automatizadas ¿Es posible, en todo caso, desautomatizar esas formas? Y si es posible hacerlo y consideramos que es necesario, ¿cómo habría que hacerlo?

Un ejemplo de análisis desautomatizante que desarrolla la escuela de Tartu es el análisis de la historia de la Rusia actual, sin nombrarla, recurriendo a las estructuras que literalmente son las que definen la producción de significados todavía en el presente. Son ejemplos de aplicación interesantes porque son a la vez teóricos y prácticos, abstractos y militantes. Y eso es lo que justamente produce una serie de contribuciones muy importantes, porque además están realizadas en circunstancias extremadamente difíciles; de ahí la precisión en la expresión, la búsqueda de mensajes (muchas veces) en clave para los especialistas.

Este es, en términos generales, el contexto de la producción de Lotman, sus textos tienen una profundidad teórica muy grande y una búsqueda de aplicación práctica e inmediata en el sentido de práctica social muy cercana. Realmente el material que tenía Lotman para analizar la semiótica de la cultura, era notable, cuantitativa como cualitativamente.³²

Explicita en sus artículos cómo los significados vuelven a aparecer iterativa y obsesivamente; cómo los mecanismos de producción de significados, si no se modifican, se repiten; pone en evidencia cómo las revoluciones a veces no son tales o pueden convertirse en su opuesto, negando en la práctica lo que dicen sostener.³³

Es, además, el tema de su cotidianeidad lacerante. Así, se pueden volver a formular en otros contextos más o menos lejanos, las preguntas que Lotman se hacía desde una teoría social abstracta, de una manera absolutamente inmediata, transformándose incluso en una resistencia cultural y política sea cual fuere la propia situación de enunciado.

O, dicho en otros términos, es el proceso por el cual la estructura «exterior» deja de leerse como ajena u otra; es cuando el contexto inunda el texto y se

³²Entre los títulos de Stalin: «Jefe de la Iglesia Rusa Ortodoxa» o «Zar de todas las Rusias». Es notable como, en nombre del marxismo ateo termina autotitulándose «Papa» y «Zar».

³³ Por ejemplo, desde el punto de vista de los significados, la Revolución Francesa, que se basaba en la igualdad y la libertad termina con un emperador tanto o más poderoso que un rey; Napoleón es la reproducción especular de la estructura del Estado de Luis XIV.

disuelve en él. El instante en que *todo es* (o «es leído como») *sígnico* y *significativo* y en el cual el «grupo» se convierte en testigo de su época más allá de las limitaciones y promesas, aún a riesgo de devenir en su propia mala conciencia o de entender sus responsabilidades y, por ende, o de *reconocerse como cómplice de lo que dice repudiar* o, por el contrario, en *actor de su propia libertad*. 

REFERENCIAS

- BACHTIN Michail M. / VOLOSHINOV Valentin
 1929 *Marksizm i filosofiaiazyka*, Leningrad: Universitete; (tr.esp.: *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza,1992).
- BARTHES Roland
 1970 *S/Z*, Paris: Seuil.
- CHOMSKY Noam
 1957 *Syntactic Structures*,The Hague: Mouton; (tr.esp. *Estructuras sintácticas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1999).
- ECO Umberto
 1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani (secondo edizione modificata: 1967, sulla base dell'edizione in francese, 1965, 1971, quarta edizione modificata 1976).
 1979 *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.
 1992 *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press;
 1994 *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge: Harvard U.P
- GRAMSCI, Antonio
 [1975] *Quaderni del carcere*, (a cura di Valentino Gerratana), Edizione critica dell'IstitutoGramsci, Torino: Einaudi, 4 vol.
- LACAN Jacques
 1966 *Écrits*, Paris, Seuil.
- LASKY Melvin. J.
 1976 *Utopia and revolution*, Chicago: University of Chicago Press; (tr.esp.: *Utopía y revolución*, Mexico: FCE, 1985).
- LUKÁCS Georg
 1920 *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.
 1938 *Der junge Hegel - Über die Beziehungen von DialektikundÖkonomie*, Zürich, Europa Verlag, 1948; (tr.esp.: *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, Barcelona: Grijalbo 1970).

- LYOTARD Jean-François
 1983 *Le Différend*, Paris: Minuit.
- LOTMAN Iuri M.
 1970 *Strukturajudozhestvennogoteksta*, Moskva: Iskusstvo; (tr. esp.: *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1978).
 1985 *La semiosfera*, Venezia: Marsilio.
 1992 *Kul'tura i vzryv*, Moscow: Gnosis; (tr. esp.: *Cultura y explosión*, Barcelona: Gedisa 1999).
 (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra, vol. I.
 (1998) *La semiosfera. Semiósfera de la cultura del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid: Cátedra, vol. II.
 (2000) *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid: Cátedra, vol III.
- MARX Karl
 1832 "Ökonomisch-philosophische Manuskripte" in Marx K. y F. Engels, *Gesamtausgabe*, Abt. 1, Bd. 3, 1932; (tr. esp.: *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, México: Grijalbo, 1968).
 1867 *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*, Hamburg: Erster Band; (tr. esp.: *El Capital, libro primero*, México: Fondode Cultura Económica, 1966).
- PARAIN-VIAL Jeanne
 1969 *Analyses structurales et idéologies structuralistes*, Paris: Edouard Privat Editeur.
- PIAGET Jean
 1970 *Épistémologie des sciences de l'homme*, París: Gallimard, 1972, (tr. esp.: *Epistemología de las ciencias humanas*, Buenos Aires: Proteo, 1977).
- PROPP Vladimir
 1928 *Morfologiaskazki*, Leningrad: Akademia.
- SAUSSURE Ferdinand de
 1906-11 *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1915.
- TODOROV Tzvetan
 1982 *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, París: Seuil; (tr. esp.: *La conquista de América. La cuestión del otro*, México: Siglo XXI, 1987).
- TRUBETSKOY, Nikolai S.
 1949 *Principes de phonologie*, París: C. Klincksieck.
- VICO Giambattista
 1730 *Scienza Nuova*, Napoli: Stamperia Muziana, 1744 (Bari: Laterza, 1928).
- WITTGENSTEIN Ludwig J. J.
 1953 *Philosophische Untersuchungen*, Oxford: Oxford University Press; (tr. esp.: *Investigaciones filosóficas*, Mexico: UNAM, 1986; Barcelona: Crítica, 1998)

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

AA.VV.

- 1979 *La Semiotica nei paesi slavi: programmi, problemi, analisi*. Tr. It. C. Danil'cenko Girotti [et al.], Milano: Feltrinelli.

- AVALLE, D'Arco Silvio
1970 *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*. Milano-Napoli: Ricciardi; (tr. esp.: *Formalismo y estructuralismo. La actual crítica literaria italiana*, Madrid: Cátedra, 1974).
- BACHTIN, Michail M.
1929 *Problemy tvórchestva Dostoiévskogo*, Leningrado: Priboi [versión ampliada y revisada: *Problemy poétiki Dostoiévskogo*, Moscow: Sovetskii pisatel', 1963]; (tr. esp.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1986).
1933 *Tvórchestvo Fransuá Rablé i národniia cultura srenevékoviia Renessansa*, Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1965; (tr. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza, 1987, 1988₂).
1952-1953 El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982: 248-293.
[1997] *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.
- BACHTIN Michail, M. / MEDVEDEV, P.N
1928, *Formal'nyimethod v literaturovedenii: Kriticheskoevvedeniie v sotsiologicheskuiupoetiku*, New York: Olms (tr. esp.: *El método formal en los estudios literarios*, Madrid: Alianza, 1994).
- BARTHES Roland
1953 *Le degré zero de l'écriture*, París: Seuil; (tr. esp.: *El grado cero de la escritura*, Mexico: Siglo XXI, 1992).
- CROCE Benedetto
1901 *Estetica como Scienza della Espressione e Linguistica Generale*, Bari: Laterza [1908, 1961, 1990, Edición Crítica Milano:Adelphi] (tr. esp.: *Estética*, Buenos Aires: NuevaVisión, 1969).
- CULLER Jonathan
1982 *On Deconstruction*, Ithaca: CornellUniv.Press; (tr. esp.: *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1984).
1997 *Literary theory: a very short introduction*, Oxford; New York: Oxford University Press.
- CURRIE, Mark
1998 *Postmodern narrative theory*, New York: St. Martin's Press.
- DELEUZE, Gilles
1968 *Différence et répétition*, París: PUF;(tr. esp.: *Diferencia y repetición*, Gijón: Júcar, 1987).
1969 *Logique du Sen*, París: Minuit;(tr. esp.: *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1994).
- DELEUZE, Gilles& Félix GUATTARI
1976 *Rhizome*, París: Minuit.
- DERRIDA, Jacques
1967 *De la Grammatologie*, París: Minuit; (tr. esp.: *De la gramatología*, México: Siglo XXI, 1986).
1967b *L'écriture et la difference*, París: Seuil; (tr. esp.: *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989).

- (1987) "Living on: border lines" in AA.VV., *Deconstruction and Criticism*, New York: Continuum Books, 1987: 84 y ss.
- 1993 *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelleInternationale*, París: Galilée; (tr.esp.: *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta, 1998).
- 1996 *Le monolinguisme de l'autre*, París: Galilée; (tr.esp.: *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires: Manantial, 1997).
- ECO Umberto
- 1968 *La struttura assente*, Milano: Bompiani [ultimo edizione modificata, 1983].
- 1975 *Trattato di Semiotica Generale*, Milano: Bompiani (tr.esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 1991).
- 1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino:
- 1985 *Sugli specchi e altri saggi*, Milano: Bompiani.
- 1990 *I Limiti dell'Interpretazione*, Milano: Bompiani;
- 1995 *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano: Bompiani, 1º ed. en italiano.
- GOLDMANN Lucien
- 1966 *Sciences humaines et philosophie. Suivi de structuralismegénétique et créationlittéraire*, Paris: Gonthier.
- 1970 *Marxisme et scienceshumaines*, París: Gallimard.
- HARTMAN Geoffrey H.
- 1981 *Saving the text: literature, Derrida, philosophy*; Baltimore: Johns Hopkins University Press
- JAMESON Fredric
- 1991 *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, Durham: Duke University Press.
- KAMUF, Peggy
- 1997 *The division of literature, or, The university in deconstruction*, Chicago: University of Chicago Press.
- KAMUF, Peggy (ed.)
- 1991 *A Derrida reader: between the blinds*, New York: Columbia University Press
- KRISTEVA, Julia
- 1969 *Semeiotiké: recherches pour unesémanalyse*, Paris: Seuil.
- LOTMAN Iuri M.
- 1984 «O Semiosfere» in *Semeiotiké. Trudy poznavkovymsistemam*, 17: 5-23; (tr. esp.: «Acerca de la semiosfera» en *La semiosfera I*. [NAVARRO D. (ed.)], 1996: 21-42.
- MANCUSO Hugo R.
- 1991a "Ideologías estructuralistas", *Ad-Versus*, II, 2-3:3-4,
- 1991b "El viaje más allá de las estructuras pensantes: el estructuralismo norteamericano", *Ad-Versus*, 2-3:33-38.
- 1995 "Significado, comunicación y habla 'común'. La cuestión de la alienación lingüística en Ludwig Wittgesntein y Antonio Gramsci", en AMBROSINI, C., MANCUSO, H. y RIVERA, S. (comps.), *Ludwig Wittgenstein. Nuevas Lecturas*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras y CBC-UBA, pp.127-139.
- 2005 *Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.

- MERRELL Floyd
 1994 "Agonística Paradigmática", *Ad-Versus*, 4-6: 13-34.
- MILLER J. Hillis
 1982 *Fiction and repetition: seven English novels*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
 1987 *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, Benjamin*. New York: Columbia UP.
- MOUFFE Chantal (comp.)
 1996 *Deconstruction and pragmatism*, New York: Routledge (tr. esp.: *Deconstrucción y pragmatismo*, Buenos Aires: Paidós, 1998).
- PEIRCE Charles Sanders
 1868 "Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man", in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 5.213-263.
 1868b "Some Consequences of Four Incapacities" in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 5. 264-317.
 1869 "Early Nominalism and Realism", in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 1. 28-34.
 1878 "Deduction, Induction and Hypothesis", in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 2. 619-644.
 1892 "The Law of Mind", in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 6.102-163.
 1893 "Evolutionary Love", in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 6.287-317.
 1894 "What is a Sign?", in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 2. 281,285, 297-302.
 c1897 "On Signs (Ground, Object and Interpretant" in PEIRCE, Charles S., *C.P.*: 2. 227-229.
 1903 "Pragmatism and Abduction", in PEIRCE, Charles S., *C.P.*: 5. 180-211.
 1905 "What Pragmatism Is", in PEIRCE, Charles S., *C.P.*: 5. 411-437.
 [1931-58] *Collected papers [C.P.]*, (Vols. I-IV ed. By Ch. Hastshorne&P.Weiss, Vols. VII-VIII ed. by A.W.Burks), Cambridge: Harvard University Press.
- PONZIO Augusto
 1997 *La rivoluzione bachtiniana. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*, Bari: Levante.
 1972 *Semiotica e Ideologia: applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato, Indagini sulla alienazione lingüistica*, Milano: Bompiani, 19792
 1985 *Metodica Filosofica e Scienza dei Segni: nuovi saggi sul linguaggio e l'ideologia*, Milano: Bompiani.
- SEBEEK Thomas
 1991 "¿En qué sentido el lenguaje es un sistema modelizante primario?", *Ad-Versus*, 2-3, 23-31.
 (1996) *Signos, una introducción a la semiótica*, Barcelona: Paidós.
- TODOROV Tzvetan
 1981 *MikhailBakhtine. Le principedialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, París: Seuil.
 1991 *Face à l'extreme*, París: Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (comp.)
 1965 *Théorie de la littérature – Textes des formalistes russes*, París: Seuil; (tr. esp.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI, 1970).
- VIGOTSKY Lev Semenovich
 (1982) *Obras Selectas*, Madrid: Visor

- (1988) *La genialidad y otros textos inéditos*, Buenos Aires: Almagesto
- WITTGENSTEIN Ludwig
- 1922 *Tractatuslogico-philosophicus*, London: Routledge & Kegan Paul; (tr. esp.: Madrid: Alianza, 1987).
- 1929 «Lecture on Ethics», *Philosophical Review*, 74,[1965]: 3-12; (tr.esp.: *Conferencia sobre ética*, Barcelona: Paidós, 1989).
- WOLFREYS Julian
- 1998 *Deconstruction & Derrida*, New York: St. Martin's Press
- ZABALA Iris
- 1996 *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid: Montesinos.