

Construcción y deformación del objeto

Roberto Flores

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

Para Marisa Filinich

Resumen

A partir de los años noventa la Semiótica enfocó su interés, que hasta entonces parecía centrado exclusivamente en la acción y en las pasiones, en la morfología de los objetos. Su acercamiento se vio enriquecido con los desarrollos de las teorías dinámicas del sentido, tales como la Teoría de las Catástrofes o la Lingüística Cognitiva. Dicho interés ya había sido anunciado por textos señeros de Greimas, en un año tan lejano como 1962, y Bastide. El presente artículo analiza la cuestión del modo en que, al filo de un relato, los objetos ven progresivamente modificada su morfología: la descripción pone en juego un cierto número de contrastes semánticos responsables de dar forma a los objetos. Se perfila así una Semiótica ya no exclusivamente centrada en la acción concebida como transformación, sino ahora dedicada al examen de las deformaciones de los objetos.

Palabras claves: semiótica, objeto, morfología, figura, deformación.

Construction and deformation of objects

Abstract

Since the 90's, Semiotics has been interested in the morphology of objects, instead of its traditional subjects: the actions or the passions. This interest has been enriched by dynamic approaches to sense, such as Catastrophe Theory or Cognitive Linguistics. Seminal articles are found

as far as 1962 in Greimas but also in Bastide. The present article deals with the ways in which the objects present in a story are gradually transformed in their morphology: the analysis shows the semantic features responsible of this morphology. The article outlines a Semiotic centered not only in action as transformation but in objects and their deformations.

Key words: semiotics, object, morphology, figure, deformation.

INTRODUCCIÓN

Que el discurso no nombra, sino que construye a lo largo de su progresión las magnitudes semánticas que lo constituyen, es un principio ampliamente aceptado en Semiótica narrativa. Así como un relato arma las secuencias de acciones y sucesos que constituyen su trama, de igual modo construye los escenarios en los que sus personajes vivirán diversas peripecias y los objetos que encuentran a su paso. Las figuras de los personajes, de los lugares y de los objetos son elaboradas paulatinamente mediante recursos y operaciones semánticas regulares: tal es el papel, entre otras, de las operaciones de cuantificación, determinación, espacialización, aspectualización o, para las lenguas que los poseen, del empleo de clasificadores. En ese marco, la morfología del objeto es reconocida a partir de contrastes, tales como los que existen entre nombres de masa y nombres contables, y ponen en juego categorías semánticas, tales como las de cantidad, discreción, estructuración, genericidad o posesión de fronteras que aquí serán presentadas.

El texto elegido para dar el ejemplo de análisis es un fragmento de *Fotografía junto a un tulipán*, de J. C. Becerra (2000:249): raro ejemplo en prosa del poeta, que M. I. Filinich (2003:20-23) analizó en su libro *Descripción* (1). Como esta autora perspicazmente reconoció, el texto se presta admirablemente para mostrar los mecanismos mediante los cuales un observador recorre, perceptual y cognitivamente, una escena o un objeto. Por mi parte, centraré el análisis en un aspecto complementario que se refiere a los procedimientos con los que, al filo del texto, el observador va delineando con diferentes trazos los objetos de su descripción.

Comenzaré canónicamente el análisis semiótico del fragmento elegido, es decir, presentaré muy rápidamente la segmentación en secuencias, la extracción de componentes accionales y eventuales y el reconocimiento de la estructura presuposicional del relato, para analizar

después el análisis en rasgos morfológicos de tres figuras de objeto del relato y el reconocimiento de los procedimientos de su construcción.

1. SEGMENTACIÓN, EXTRACCIÓN Y PRESUPOSICIÓN

La segmentación consiste en la detección de disjunciones, principalmente —aunque no exclusivamente—, de tiempo, actor y espacio, con el fin de poder dividir el texto en unidades de menor extensión que se presten con mayor facilidad al análisis. Además de ese aspecto práctico, la segmentación permite reconocer las secuencias del texto, que serán tomadas como hipótesis iniciales acerca de la articulación narrativa subyacente.

Es posible segmentar en dos secuencias (Sc) el fragmento elegido para el análisis, cada una de las cuales posee una subsecuencia (Ssc):

Sc 1.

Entre los olores emitidos desde la alacena y el *penduleo* de los columpios en el patio trasero, tendíase un puente sólo visible en la voz de mi tía.

Ssc 1.1.

Ya que según me parecía, esta voz, valiéndose de su charla pintoresca con mis padres y algunas otras visitas, construía para nosotros los pequeños, indirecta, sutil, diabólicamente, aquel puente que operaba como el único acceso a la alacena desde los columpios.

Sc 2.

Frases, giros, entonaciones no eran para mí sino diversos fragmentos constructivos de aquel puente que sólo era visible hasta que la anciana le colocaba la última piedra: la frase con que nos gritaba a sus sobrinos que las puertas de la alacena ya iban a ser abiertas.

Ssc 2.1.

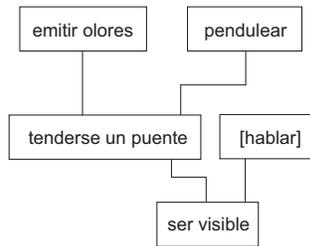
Entonces el puente aparecía por completo y era de lo más sencillo cruzarlo, bastaba con dirigirnos a la alacena. Pero una vez que lo cruzábamos, volvía a desaparecer.

La presuposición es una relación de dependencia unilateral sintagmática que se establece entre magnitudes semióticas de cualquier extensión y consiste en una relación lógica que se establece entre antecedente

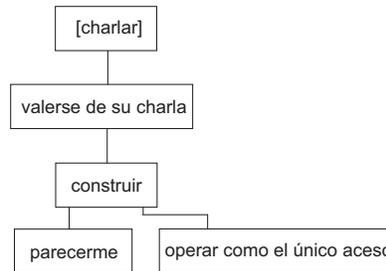
necesario y consecuente posible. De acuerdo con el procedimiento canónico en Semiótica narrativa, la segmentación opera sobre la disposición lineal del discurso, mientras que la presuposición es una relación lógica independiente del orden de aparición e incluso del orden causal o temporal. El reconocimiento de las relaciones de presuposición en un relato permite una lectura desde final hasta el inicio —de los sucesos y acciones consecuentes con los antecedentes—, susceptible de poner en relieve el carácter necesario de esas magnitudes semióticas de valor narrativo con vistas al final. Al extraer las acciones y sucesos e identificar sus vínculos presuposicionales, obtenemos los siguientes árboles para cada una de las secuencias reconocidas:

Figura 1. Árboles parciales de presuposición

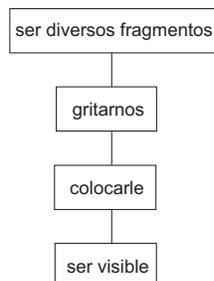
Sc 1.



Ssc 1.1.



Ssc 2.

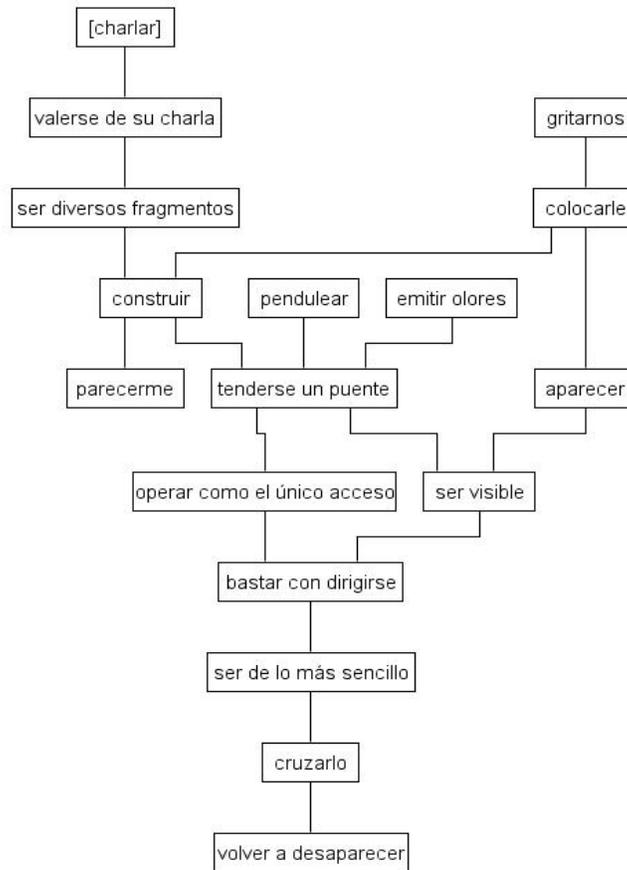


Ssc 2.1.



Las estructuras presuposicionales de los cuatro fragmentos forman un árbol único que tiene la siguiente forma:

Figura 2. Árbol global de presuposición



El árbol en su totalidad requiere algunos comentarios:

- Los árboles parciales constituyen una suerte de moléculas con los que se compone el árbol en su totalidad. Sin embargo, las conexiones no son lineales y no se producen necesariamente en nodos terminales, por lo que alguno de los nodos aparece incrustado en mitad de un árbol parcial que le es ajeno: tal es el caso del nodo etiquetado como *ser diversos fragmentos*.

- *Ser visible* aparece dos veces en secuencias distintas, pero referidas al mismo estado, por lo que en el árbol general aparece sólo una vez.
- Nótese que las conexiones entre moléculas no son de naturaleza distinta de la presuposición entre sucesos y acciones; en ambos casos se trata de una relación lógica.
- Si se tomara *construir* en su sentido perfectivo, entonces sería el consecuente de *colocarle la última piedra*, ejecución con la que culminaría la construcción del puente. Pero el texto remite ese verbo explícitamente a los fragmentos y no al puente en su totalidad, que permanece inacabado; además, el verbo se encuentra en imperfecto, por lo que es necesario tomarlo como una actividad imperfectiva, que es el antecedente —y no el consecuente— de la colocación de la piedra.
- La construcción del árbol es necesaria para cualquier análisis semiótico. Sin embargo, es preciso recordar que aquí no se analizará la lógica de las secuencias, sino la construcción de los objetos en función de su orden de presentación por parte del narrador.

2. EL PUENTE Y LOS OLORES: OBJETOS MODALES

A lo largo del texto se distribuyen cuatro menciones al puente, que se localizan respectivamente en cada una de las secuencias que componen el fragmento analizado:

Sc 1. ... tendíase *un puente* sólo visible en la voz de mi tía.

Ssc 1.1. ... *aquel puente* que operaba como el único acceso a la alacena desde los columpios.

Sc 2. ... *aquel puente* que sólo era visible hasta que la anciana le colocaba la última piedra:

Ssc 2.1. Entonces *el puente* aparecía por completo...

El fragmento se organiza narrativamente alrededor de una transformación (2) que afecta el puente y cuyos términos se manifiestan en la primera y última secuencias, pero cuyo sentido solo se comprende con la lectura entera del fragmento: se refiere a la aparición de un puente entre los columpios y la alacena:

Estados cognitivos

Ser invisible vs. ser visible

La transformación consiste en el paso de uno a otro término de la oposición. Esta transformación de sitúa en el campo de la percepción visual, pero hace intervenir una isotopía pragmática porque el proceso de aparición es presentado como un proceso de construcción material.

Aparecer	≈	Construir
<i>Transformación cognitiva</i>		<i>Transformación pragmática</i>

La expresión *tendiase* es ambigua: por un lado, es susceptible de ser entendida como una construcción de pasiva con *se* y por el otro, como un enunciado estativo equivalente a *yacer*. La lectura como pasiva no es adecuada dado que, en ningún momento, el texto manifiesta la intención de ocultar la presencia del agente; por el contrario, reiteradamente se afirma que la responsable es la tía. Por tal motivo es preferible considerar esta expresión como un enunciado de estado.

Narrativamente el puente corresponde a un objeto modal actualizante cuya posesión permite la realización de una *performancia* pragmática que, por el momento, es posible identificar con el verbo *cruzar*: un /poder-hacer/. Al mismo tiempo, debido a que la visibilidad se inscribe en un acto de percepción y por ello adquiere un contenido informativo, es necesario reconocer que también el puente posee un valor cognitivo, porque los niños lo reconocen como el vínculo entre dos espacios disjuntos entre los que no hay comunicación —se encuentran separados por una distancia infranqueable— y establece la posibilidad, el /poder-ser/, de un desplazamiento, susceptible de ser considerado como un objeto de hacer: el propio cruce. La figura del puente se encuentra, pues, ligada a la posibilidad de una trayectoria —desplazamiento orientado y acotado por un lugar de origen y un lugar de destino final—; es un objeto espacial cuya apropiación se da mediante un desplazamiento, pero también es un objeto de tipo cognoscitivo que es captado mediante actos de observación.

En ambas circunstancias el puente es un objeto dotado de una extensión delimitada, entre los columpios y la alacena, pero que sólo puede ser recorrido en un solo sentido (3). Para precisar este último punto cabe contrastar esta figura con la de los columpios: si el puente posibilita un

recorrido unidireccional que tiene un destino, llegar a la alacena, en cambio los columpios presentan en su vaivén un desplazamiento alternativamente bidireccional, pero sin ninguna meta.

La figura del puente no solo contrasta con los columpios, sino que también lo hace con los olores, orientados en sentido inverso, de la alacena a los columpios. Antes de analizar los rasgos morfológicos que constituyen la figura del olor es preciso señalar los que le asignan su posición en la estructura narrativa del relato y que presentan algunas dificultades sobre las cuales es interesante detenerse. Para empezar, los datos son parcos: el texto se limita a señalar que estos eran “emitidos desde la alacena”; se trata del olor de los dulces con los que la tía obsequiaba a los niños. En ese sentido, en el olor es posible reconocer la presencia de dos modalidades virtualizantes: el /querer-hacer/ y /querer-ser/ de los niños.

El hacer al cual remite el olor apetitoso es el del consumo, que, de hecho, constituye el programa narrativo principal del relato y que es objeto de una atribución o de una apropiación (el texto no es claro sobre este punto) que culmina con la conjunción con el objeto de valor, los dulces. El ser remite al deseo de estar conjunto con el objeto de valor. De modo que la performance principal consiste en la conjunción con el objeto, ya sea como atribución (la tía da los dulces) o como apropiación (en tal caso, la tía solo autoriza su apropiación): en ambos casos la tía asume el papel de destinador (de dulces o de permisos) con respecto a los niños, que son el destinatario.

Dentro de esta estructura general del relato, los olores juegan un papel específico: el acto de emisión en el cual se encuentran involucrados es susceptible de ser descrito como una atribución. Pero el objeto que es dado no corresponde ni a un objeto de valor descriptivo (como en el caso de los dulces en sí) ni a los objetos de valor modal que han sido identificados (el querer-ser y hacer). Como se verá más adelante, los olores no son el deseo, sino que lo *suscitan*; son el vehículo de la modalidad y no la modalidad en sí. En ese sentido se comportan como las señales y los mensajes en la teoría de la información: vehículos de un contenido modal e informativo; indicios de la presencia de los dulces, objeto del deseo.

Si los olores suscitan el deseo infantil es porque han sido objeto de una acción específica, aunque peculiar: los olores —nos dice el texto— eran “emitidos desde la alacena”; no *emanaban*, sino que *eran emitidos*. Esta precisión es crucial, puesto que la emanación es el acto *involuntario*

mediante el cual una sustancia pasa a un estado gaseoso, casi inmaterial pero sensible, en especial en el campo olfativo (4); gas que se desprende de un objeto, del cual forma parte intrínseca, para ser enviado hacia el exterior. En cambio, la emisión es un acto *voluntario* mediante el cual un sujeto envía o expulsa algo, no necesariamente intrínseco, fuera de sí (5). De manera que los dos actos contrastan por su carácter involuntario o voluntario.

Pero también contrastan porque la emanación es obra —si es posible decir así— de una partícula ínfima que forma parte intrínseca de las cualidades del objeto. Una de las propiedades de aquella es la de poder desprenderse de él para seguir una trayectoria a lo largo de la cual será captada como un indicio o señal de la presencia del objeto y como una cualidad que suscita el querer-hacer de un sujeto. Las características propias de la trayectoria se encuentran determinadas por el hecho de que, al ser infinitesimal, la partícula emanada no logra oponerse a las fuerzas que se ejercen sobre ella. En cambio, aquello que es emitido no posee una dinámica propia, no es agente de su propio movimiento, sino que tanto su desprendimiento como su desplazamiento son responsabilidad de un tercero. De modo que si bien el verbo *emanar* pareciera más congruente, con el empleo del verbo *emitir* el texto subraya la intervención de un agente oculto en la alacena. Por otra parte, aquello que es emitido no sufre ninguna condicionante en cuanto a su tamaño o característica sustancial; es decir, no tiene que ser volátil, lo que será de crucial importancia cuando se examine el papel de la voz emitida en la construcción del puente.

Es posible entender ahora que el puente y los olores juegan el papel de vínculo entre los dos espacios extremos y permiten la circulación de las figuras que los objetos modales y los sujetos modalizados representan. Pero así como la orientación de los desplazamientos es inversa —los olores van al encuentro de los niños y estos al encuentro de los dulces al atravesar el puente—, los papeles temáticos de esas figuras son contrarios: el puente es un vínculo espacial inerte (*tendiase*) que posibilita el desplazamiento de los niños y la realización posterior del acto de conjunción con los dulces, mientras que los olores son un vínculo de tipo participativo (6) que suscita el deseo de los niños: los olores no son inertes, sino dinámicos (siguen una trayectoria), aunque vacilo en decir que pueda llegar a ser considerado un sujeto por ser pasivo (eran *emitidos*) y por ser objeto de un acto de atribución. Sin embargo, a

pesar de sus diferencias, o quizá precisamente por causa de ellas, es posible describir la morfología de ambas figuras alrededor de un mismo haz de categorías semánticas.

3. EL PUENTE Y LOS OLORES: FIGURAS DE OBJETO

El puente y los olores contrastan en cuanto al carácter único del primero, pero lo hacen en dos sentidos. Como el Deum indica, la palabra “único” designa dos términos distintos que entran en sendos contrastes semánticos: por una parte significa algo “que es sólo uno o que es uno solo en su clase o especie” (*él es su único hijo*), lo que Greimas, en su célebre artículo de 1962, “Comment définir les indéfinis” (2000:383-400), identificó mediante el rasgo o sema/integralidad/: con ello indica que el puente es captado como un objeto entero frente a aquello que es de carácter parcial o fragmentario (independientemente de cualquier consideración acerca de la totalidad de la que forme parte), como sucede con la mención, más adelante, a las “frases, giros, entonaciones”. Por otra parte, el diccionario también define “único” como aquello que “[es] sólo lo que o solamente lo que” y da como ejemplo *Esto es lo único que sí me gusta*: en tal caso estamos frente a aquello que hace distinto el puente en contraste con cualquier otro objeto, que Greimas identifica con el rasgo /discreto/ (7). Con la primera definición estamos en una contraposición holística de lo que es uno frente a lo que es parcial; mientras que con la segunda, vemos que nos remite a una cualidad que es producto de un acto elemental de identificación que permite distinguir aquello que es igual a sí mismo de aquello que es otro.

De manera que si el puente es susceptible de ser considerado /entero/ y /discreto/, los olores, en cambio, son presentados como /parciales/ y /diversos/. Dentro de esta caracterización, el último rasgo no solamente nos remite al hecho de que los olores son distintivos y diferentes de todo otro estímulo que afecte a los niños, sino también entre ellos, lo que se encuentra manifestado por el plural. En cambio el carácter parcial debe ser juzgado con respecto a los dulces, de los que son una cualidad, así como con respecto a la totalidad de la que forman parte.

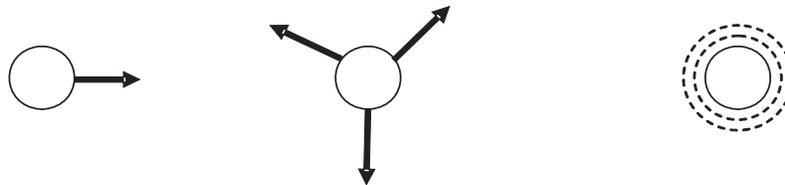
Dentro del eje semántico de la *cantidad*, el puente se opone a los múltiples olores. Más allá de ser una simple pluralidad o incluso una multiplicidad, los olores tienen como rasgo el hecho de que forman una /colección/ captada en entero, es decir, una /colección integral/ (8). Esta

caracterización opera en tres niveles: 1) si se toma cada olor por separado, es posible considerarlos como /enteros/, pero no una /colección/; en cambio, si nos referimos al conjunto que ellos forman o a los dulces, los olores adquieren el rasgo /parcial/ y /colectivo/; por último, si tomamos el conjunto sin referencia a cada olor en específico, entonces los rasgos serán /entero/ y /colectivo/. El texto contrasta los olores con el puente, por lo que les corresponde la segunda caracterización.

El puente y los olores contrastan también por sus respectivos determinantes: el artículo indefinido para el primero y el definido para los segundos. Este contraste remite a la oposición entre /genérico/ y /particular/. La mención a *un puente* presenta el objeto como un miembro de la clase de los puentes, mientras que *los olores* no remiten al olor en general, sino a un conjunto de propiedades específicas de los dulces de la tía. Este contraste será relevante cuando se considere la caracterización global de la escena, en la medida en que esta no se refiere a una circunstancia específica, ocurrida en un momento dado, sino genérica.

Con respecto a la *dirección* de los objetos vemos que el puente posee una sola dirección, lo que es congruente con su carácter singular (un objeto único que se extiende de un punto a otro), mientras que los múltiples olores no poseen una direccionalidad definida que les sea propia; se propagan desde un centro a todas las direcciones, como una onda que irradia y no como un centro desde el cual partirían varios vectores.

Figura 3. Direccionalidad de los objetos



La *orientación* del recorrido de ambos objetos es inversa: los olores recorren una trayectoria que tiene un punto de origen exterior al centro déictico definido por los niños (desde la alacena hacia los columpios), mientras que el puente, aun cuando sea susceptible de ser recorrido en ambas direcciones, posee una orientación déictica (desde los columpios hacia la alacena). Al respecto dice Filinich (2003:21): “la voz que sostiene el discurso, el *yo* implícito, renuncia a depositar su mirada

de adulto sobre aquel acontecimiento [...] y delega, la mirada y los afectos, en un actor colectivo [...] del cual se desgaja un *yo*, el niño de entonces”. De manera que uno de los niños asume el papel de observador, que sirve de punto de referencia desde el que se presenta la escena: con ello se opera un sincretismo actancial entre un actante del enunciado y uno de la enunciación. Volveré sobre este punto al analizar la función de la voz. En suma: la deixis de la escena se encuentra centrada alrededor de uno de los niños (orientación egocéntrica): dentro de esa orientación general el desplazamiento de los olores tiene un origen excéntrico, mientras que el del puente es egocéntrico. El puente constituye un eje de circulación egocentrado; los olores se desplazan a lo largo de un eje no figurativizado, pero exocentrado. Todo esto para explicar que los olores *venían* de la alacena y los niños *iban* a ella.

En cuanto a su “materialidad” (Bastide, 1987), el carácter /difuso/ de los olores contrasta con el valor /concentrado/ y localizado del puente. Estos rasgos se ven correlacionados respectivamente con el sema no estructurado o /amorfo/ para los primeros y /estructurado/ para el segundo (9).

Por último, el puente posee un valor /estático/ en la medida en que se tiende entre sus puntos de origen y de fin y los olores poseen el valor /dinámico/ en la medida en que se encuentran en movimiento al ser emitidos por los dulces desde la alacena. Esta última característica los torna susceptibles de ser captados de distinta manera (Langacker, 1987:144-145). En el primer caso, en la primera mención al puente, se presenta una percepción molar de ese objeto, puesto que se produce de un solo golpe en toda su extensión (más adelante en el texto se afirma que finalmente el puente *aparecía por completo*, lo que torna explícita esta captación): posteriormente, cuando los niños lo crucen lo será secuencialmente. En cambio los olores recorren todo un trayecto a lo largo del cual son susceptibles de ser captados en cada uno de los momentos de ese recorrido, es decir, aditivamente.

Las diferencias permiten describir la contraposición del puente y los olores en términos de rasgos opositores, tales como:

Cuadro 1. Rasgos morfológicos del puente y los olores

<i>Puente</i>	<i>Olores</i>
Rasgos morfológicos objetivos	
/entero/ o /integral/	/parcial/
/discreto/	/diverso/
/singular/	/colección/
/estructurado/	/no estructurado/ o /amorfo/
/concentrado/	/difuso/
/estático/	/dinámico/
/unidireccionalidad/	/omnidireccionalidad/
Rasgos subjetivos ligados a la presencia del observador	
/eje de orientación egocentrado/	/eje de orientación exocentrado/
/captación molar/	/captación aditiva/

4. LA VOZ

Es posible identificar un mayor número de rasgos semánticos, pero bastan estos para establecer su mutuo contraste y para oponerlos a otros objetos, especialmente con la voz de la tía. Esta figura también aparece reiteradamente en el fragmento con la distribución siguiente:

Sc 1. ... tendíase un puente sólo visible en *la voz* de mi tía.

Ssc 1.1. ... *esta voz*, valiéndose de su *charla* pintoresca...

Sc 2. *Frases, giros, entonaciones* no eran para mí sino *diversos fragmentos constructivos*...

Sc 2. ... *la frase* con que nos gritaba a sus sobrinos...

En su primera mención, la voz es presentada mediante un nombre de masa, por lo que posee los rasgos /no entero/ y /discreto/: el primero da cuenta de que remite a un “objeto” que no posee una extensión delimitada, mientras que el segundo refiere a su identificación únicamente como una cualidad. Con respecto al rasgo /no entero/, a diferencia del puente, que en su primera mención aparece como miembro de una clase genérica y que, por lo tanto, es pluralizable, no es posible replicar la voz, sino que tiene la posi-

bilidad —al igual que ocurre con las colecciones, como son los olores— de ser expansible o contractable. Es decir, al igual que los olores, derivado de la expansión, la voz posee el rasgo /omnidireccionalidad/.

En cuanto al rasgo /discreto/, se trata de una voz singular, en el sentido de que permite la identificación de su portador y no en un sentido cuantitativo, que no podría tener dado su carácter de nombre de masa: voz única cuyo carácter diferencial se asocia inicialmente a la identidad de su portador, pero que subsecuentemente adquiere una identidad propia, presente en el adjetivo *pintoresca*. La voz es presentada inicialmente como una pura cualidad sonora distintiva, asociada al emisor y que individualiza a este último. La esfera de acción de este personaje parece reducirse a esta única cualidad: actante exclusivamente vocal que no llega a ser enunciativo, su papel es marginalmente informativo; la tía es una voz que charla, sin que importe el contenido de lo que dice. Incluso en el momento crucial, la acción de la tía se restringe a la dimensión informativa, puesto que no es ella quien abre las puertas de la alacena, sino que se limita a anunciar a los sobrinos que su apertura es inminente: este es el único momento en que su hablar se torna en decir.

Derivado de la anterior es posible afirmar que esa voz, aunque distinta, es una voz amorfa —por lo menos en su primera mención—, no así en las menciones subsecuentes, a lo largo de las cuales irá adquiriendo progresivamente una estructuración. La voz se ve sujeta a deformaciones en el modo de su presentación al ser nombrada sucesivamente de varias maneras, que corresponden a procesos de deformación de la morfología inicial: *la voz, esta voz, frases, giros y entonaciones, la frase*. Este proceso supone una deformación gradual y progresiva que, captada en sus términos extremos, lleva de un nombre de masa a uno contable, de *la voz* a *la frase*.

La primera deformación aparece en *esa charla pintoresca*, que corresponde a la sustitución del rasgo /omnidireccional/ por el de /multidireccional/, en la medida en que esa charla se dirige a los padres y a “algunas otras visitas”, mientras que los demás rasgos se mantienen. También se torna evidente el rasgo /no estructurado/, y derivado del carácter difuso y expansible de la voz, en la charla —nombre de acción— aparece el rasgo /abierto/, que corresponde a la realización de una actividad de carácter imperfectivo. Aparece, también, el rasgo /orientado/. En suma, la actividad de charlar no supone una unidad temática en lo que se dice, y es posible realizarla con distintos interlocutores, sin que esa acción tenga un fin o unas fronteras definidas (10).

Con la expresión *frases, giros y entonaciones* se avanza un paso más hacia la estructuración de la voz, puesto que se señalan las distintas partes que componen la charla. En ese punto, las partes todavía no constituyen una totalidad estructurada; más bien son una colección de entidades individuales en la que no es posible aún reconocer el papel que juega cada una de ellas para formar una estructura: cada uno de ellos posee el rasgo /discreto/ y, en conjunto, el de /diverso/. El texto mismo lo indica, puesto que inmediatamente después precisa que se trata de *diversos fragmentos constructivos*.

Con el adjetivo *constructivos* hace presencia el rasgo /estructurado/, pero todavía de manera actual y no realizada. Cabe señalar que no es la totalidad la que permite el surgimiento de las partes, sino a la inversa: los fragmentos —que podrían permanecer disjuntos o inconexos— son los que están destinados a constituir un conjunto estructurado en el que la adquisición del carácter de /entero/ es objeto de un proceso. La estructuración es, pues, /parcial/.

Por último, con la mención de *la frase* culmina la deformación. Cuando la voz —mera cualidad auditiva— y la charla —producto de una actividad de duración indeterminada— se transforman en una frase, el carácter /discreto/ y /orientado/ de la voz se mantiene, pero la /multidireccionalidad/ se torna en /unidireccionalidad/, lo /no estructurado/ por fin se estructura, la /colección/ se torna en /singular/ y lo /abierto/ se cierra. Un cuadro nos permite visualizar las permanencias y las deformaciones.

Cuadro 2. Deformaciones de la voz

Deformaciones de la voz			
Sc 1.	Ssc 1.1.	Sc 2.	Ssc 2.1.
Voz	Charla	Frases, giros y entonaciones	Frase
/discreto/			
/no entero/			/entero/
/no orientado/	/orientado/		
/omnidireccional/	/multidireccional/		/unidireccional/
/singular/	/colección/		/singular/
/no estructurado/		/parcialmente estructurado/	/estructurado/
/abierto /			/cerrado/

5. CORRELACIONES ENTRE OBJETOS Y LA ESCENA GLOBAL

La voz asume cuatro funciones narrativas: 1) es el instrumento que permite la identificación del personaje de la tía; 2) asume también una función informativa en el acto de comunicación; 3) es un acto constructivo; 4) es el medio por el cual el puente aparece. Las dos primeras ya han sido presentadas en apartados anteriores. En cambio, el puente como el efecto constructivo y como aparición por medio de la voz requiere algunos comentarios.

La voz da cuerpo y presencia al puente por medio de un conjunto de deformaciones que afectan los rasgos con los que se establece su estructura mereológica y cuantitativa. Estos rasgos comprenden las categorías ya identificadas en el segundo apartado y son atribuidos al objeto por parte del narrador a través de las operaciones que lo afectan: ser visible, operar, construir, aparecer. Dado que aquí se analiza el proceso gradual de presentación de los objetos por parte del narrador y no el orden secuencial de los sucesos o acciones, el orden de las operaciones de transformación del modo en que aparece el objeto corresponde al orden de su aparición en el texto y no a las relaciones de presuposición entre las acciones (el cual sería: construir, aparecer, ser visible, operar). Por otra parte, no todos los rasgos señalados anteriormente son pertinentes para caracterizar la deformación.

El contraste con los olores permitió identificar los rasgos que caracterizan el estado inicial de la deformación, por lo que ya no es preciso explicarlos, sino simplemente indicar la deformación respectiva. El rasgo */discreto/* se mantiene a todo lo largo del texto, mientras que el sema */entero/* efectúa un ir y venir que culmina en la última secuencia, al igual que el sema */singular/ y /estructurado/*. En cuanto a la dirección, las secuencias medianas del texto no lo hacen intervenir, por lo que se supone su permanencia. En una de las secuencias intermedias (Sc 2.) se produce una orientación exocéntrica, que contrasta con la orientación egocéntrica que caracteriza las secuencias de los extremos: el contraste se establece entre el orden de su recorrido (de los columpios y la alacena) y el orden de su construcción, que se realiza por efecto de la voz de la tía que se propaga desde su persona hacia el jardín. Por último, la captación molar contrasta con la captación secuencial; el contraste se establece a partir de los dos modos de apropiación por parte de los sujetos: molar en la presencia y secuencial en el recorrido.

Cuadro 3. Deformaciones del puente

Deformaciones del puente			
Sc 1.	Ssc 1.1.	Sc 2.	Ssc 2.1.
<i>Ser visible</i>	<i>Operar</i>	<i>Construir</i>	<i>Aparecer</i>
/discreto/			
/entero/		/parcial/	/entero/
/singular/		/colección/	/singular/
/unidireccionalidad/			/unidireccionalidad/
/eje de orientación egocentrado/		/eje exocentrado/	/eje egocentrado/
/estructurado/		/estructuración parcial/	/estructurado/
/captación molar/	/captación secuencial/		/captación molar/

El proceso por el cual se produce la deformación es la voz: con la voz se construye el puente y es también la voz la que, de golpe, por último lo hace aparecer. Ese proceso es calificado como *diabólico*, que, si se excluye la posibilidad de que la tía haya sido el mismo diablo, nos remite a una cierta astucia o malicia por parte de la tía o a lo laborioso o dificultoso del mismo proceso. En cuanto a lo primero, quizá la malicia resida en un contraste entre el respectivo *tempo* de dos sucesos: por una parte, el estado de impaciencia de los niños, quienes quisieran ver acotado la duración de este estado, o vuelto puntual al acelerar su final; por la otra, la charla de la anciana, que, al multiplicar temas e interlocutores, se alarga indefinidamente sin que nada anuncie la frase mágica que le pondrá fin. En cuanto a la dificultad, esta pudiera residir en lo pausado de la construcción, que requiere la multiplicación de las charlas para llegar a su fin, o en el hecho de que el permiso de acceder a la alacena tuviera que pasar por una larga y tediosa espera.

Esta espera sin fin recuerda la espera de lo inesperado, cara a Greimas: la frase final irrumpe como una sorpresa en horizonte del sujeto —presencia tónica en un mar de monotonía—. Dentro del árbol global de presuposiciones, la irrupción se articula alrededor de una estructura en Y (Flores, 2003:171-188), cuyas dos ramas superiores consisten en *charlar* y *gritarnos* y cuyo punto de confluencia se produce en el suceso *ser visible*. El sobrevenir de la frase será sorprendente, pero dentro de la

monotonía, en el marco de cada visita y con respecto a la impaciencia. Fuera de él y para un observador externo, la espera tiene visos de una permanencia: el texto concluye con la mención al carácter efímero del puente, que debía ser construido a cada visita de los niños. Se trata de un proceso iterativo, sin fecha específica, que da cuenta de una escena relatada genéricamente: cada momento de cada una de las visitas es, desde ese punto de vista, una misma actualización de un mismo estado de cosas; retrato, más que relato, de la niñez.

CONCLUSIÓN

Al cabo de este recorrido analítico es posible observar que, como producto de las deformaciones, el puente y la voz llegan a compartir los mismos semas: como si ambas magnitudes semióticas se fundieran en una sola. Figuras claramente diferenciales adquieren su carácter entero y estructurado a partir de fragmentos y de la sustancia sonora, respectivamente, a partir de lo inconexo y lo amorfo, mediante un proceso textual y literalmente constructivo. Como ya se estableció, esa voz, único rasgo que identifica a la tía, da cuerpo al puente, pero, en retorno, es posible afirmar que es el puente el que da cuerpo a la tía. Un cuerpo que es singular, único, acotado, dotado de una dirección, inicialmente distante e invisible, pero que al cabo del proceso constructivo permite a los niños acercarse al objeto de sus deseos. Imagen de un mundo infantil estructurado en donde los pequeños rituales de la vida son percibidas como construcciones inamovibles, signos de la permanencia y de una estabilidad no exentos de la incertidumbre e impacencias engendradas por la anticipación e inminencia de aquello que, desde la mirada infantil, parece estar destinado a un eterno retorno.

Notas

1. De donde tomé el fragmento de J. C. Becerra.
2. En la estructura general del modelo analítico del que aquí se presenta una parte, se reserva el término *deformación* para designar las transformaciones de la estructura mereológica y cuantitativa de los objetos, mientras que las transformaciones veridictorias son llamadas *alteraciones* y el término *transformación* se refiere a los cambios en la dimensión pragmática, aunque también sirve como término general, no marcado, para designar el conjunto de la categoría.

3. Se trata de una construcción imaginaria que responde a las reglas planteadas por el texto y no de un objeto que deba ser juzgado de acuerdo con los principios referenciales de la verosimilitud.
4. Lo mismo podría decirse de la voz si esta no tuviera un carácter voluntario, en cuyo caso se habla de *emisión*, lo que es importante para lo que seguirá. Del verbo *emanar*, el *Diccionario del español usual en México* (Deum, 1996) nos dice que significa “desprenderse de los cuerpos una luz, un olor o una sustancia volátil”. En cuanto al carácter involuntario de la emanación, el verbo *desprenderse*, al cual remite la definición anterior, es definido, a su vez, como: “dejar escapar o despedir una cosa algo”, y *despedir* se define, a su vez, como: soltar algo de sí alguna cosa o echarla de manera que se proyecte o se propague en el exterior”. Con respecto a la casi inmaterialidad de lo que emana, los diccionarios nos dicen que *volátil* se dice de aquello que se mueve ligeramente.
5. A su vez, *emitir* se define como: “lanzar un cuerpo una señal o un impulso en alguna dirección o en todas direcciones”. En su acepción inscrita en el campo de la teoría de la información, la señal corresponde a “cada uno de los estímulos eléctricos, luminosos, de radio, etc., y el conjunto de todos ellos, con el que se envía un mensaje cifrado o codificado”. Lamentablemente, el diccionario no recoge el uso concordante de la palabra *impulso*, como “impulso eléctrico”. Sin embargo, basta con reconocer la presencia de la *señal* para comprobar nuestra hipótesis de que los olores son el vehículo del deseo y de la información sobre la existencia de los dulces.
6. El olor es participativo porque entra dentro de un programa narrativo de comunicación y porque su posesión por parte del sujeto beneficiado no implica un despojo de su dueño original (véase Greimas y Courtés, 1982: entrada Comunicación).
7. Con esta denominación del rasgo se hace referencia a aquello que es distinto de otras cosas cuya identidad es diferencial. Esta característica se apoya en la mayoría de los casos en la existencia de discontinuidades o de fronteras, pero sin confundirse con estas últimas.
8. En el artículo referido, Greimas emplea el término *integral* para designar el rasgo que aquí ha sido llamado *entero*.
9. Se aprecia aquí la presuposición, esta vez paradigmática, entre las categorías sémicas de los olores: /amorfo/ presupone /difuso/ y am-

bos condicionan la presencia del rasgo /colectivo/. A su vez, este último presupone los rasgos /parcial/ y /diverso/. Por último, la /omnidireccionalidad/ deriva de los rasgos anteriores. En cuanto a los demás rasgos que aquí se reconocen, hacen intervenir también la instancia de enunciación, por lo que son considerados heteromorfos con respecto a los señalados en esta nota.

10. "Platicar sin formalidad alguna y sin tema específico" (Deum, 1996).

Referencias documentales

- BASTIDE, F. 1987. "Le traitement de la matière". **Actes Sémiotiques-Bulletin**, IX: 89.
- BECERRA, J. C. 2000. **El otoño recorre las islas**. Era, México, D. F. (México).
- DEUM. 1996. **Diccionario del español usual de México**. El Colegio de México (México).
- FILINICH, M. I. 2003. **Descripción**. Eudeba, Buenos Aires (Argentina).
- FLORES, R. 2003. "Presuposición y progresión narrativa en un discurso publicitario". **Perfiles Semióticos**, N° 1:171-188.
- GREIMAS, A. J. 2000. **La mode en 1830**. Puf, Paris (France).
- GREIMAS, A. J. y Courtés, J. 1982. **Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje**. Gredos, Madrid (España).
- LANGACKER, R. 1987. **Foundations of cognitive grammar, vol. 1**:144-145. Stanford University Press, Stanford (USA).