

Robert Hodge

## Tipos sintagmáticos y análisis narrativo \*

### I

SAUSSURE, padre fundador del estructuralismo, dejó a sus seguidores un legado ambiguo en cuanto a su tratamiento de las formas sintagmáticas. Por una parte, les asignó un lugar crucial en la teoría: las relaciones sintagmáticas eran uno de los dos únicos tipos de relación que Saussure reconocía en el lenguaje, y correspondían a “dos formas de la actividad mental, indispensables ambas para la vida de éste”.<sup>1</sup>

De hecho, según esta vertiente, Saussure parecía tener una idea sumamente ambiciosa de su alcance: las relaciones sintagmáticas incluirían todos los agrupamientos significativos de signos en el espacio y en el tiempo. Todos los mensajes deberían ser sintagmas puesto que los mensajes han de existir en el tiempo y en el espacio sostenidos por estructuras de relaciones que existen *in absentia*, llamadas por Saussure relaciones asociativas. Sin embargo, en su tratamiento real de las relaciones sintagmáticas, Saussure adoptó un enfoque bastante más estrecho. Merced a su distinción entre las formas fijas de la *langue*, opuestas a la variabilidad de la *parole*, se vio en dificultades para percibir incluso a la oración como un sintagma dentro de la

\* Traducción de Teresa Carbó.

<sup>1</sup> F. Saussure, *Curso de lingüística general*.

lengua. Los ejemplos que usó fueron en su mayoría expresiones idiomáticas y clichés, o palabras aisladas compuestas por un cierto número de morfemas.

La lingüística estructural que siguió a Saussure adoptó su misma línea, y por décadas, las estructuras mayores que la oración simple fueron ignoradas. Hace sólo relativamente poco que las estructuras discursivas más amplias han sido motivo de teorización (Halliday & Hasan, 1976).<sup>2</sup> Entretanto, se desarrollaba una tradición estructuralista diferente que adoptaba las estructuras narrativas como su objeto de estudio, intentando además unir ambas concepciones estructurales bajo el principio de homología (Barthes, 1967).<sup>3</sup> Sin embargo, el principio de homología funciona en muchos casos sólo como una especie de apuesta, como una esperanza en que las estructuras al nivel de la oración podrían aplicarse también en el nivel mayor de la narrativa. No obstante, el principio de homología es, como hipótesis inicial, mejor que nada, porque al menos permite investigar la existencia de relaciones entre ambos niveles, aunque, sin duda, sería mucho mejor contar con una teoría general de las formas sintagmáticas que pudiera proyectar sistemáticamente el conjunto completo de estructuras que existen en todos los niveles. En lo que sigue intentaré esbozar una teoría de ese tipo.

Dicha teoría, sin embargo, necesita dar cuenta de un conjunto de fenómenos más amplio que esos dos tipos de estructura sintagmática. Los teóricos del texto han percibido ciertamente la importancia de una serie de relaciones que constituyen el significado de los textos, pero no ven esas relaciones como las clásicas estructuras del estructuralismo: o sintagmáticas o paradigmáticas. Algunas de esas relaciones, por ejemplo, incluyen el vínculo entre texto y contexto, entre texto y referente, palabra e imagen, significado e ideología; o también las relaciones que se implican en las funciones textua-

les, o en las posiciones del sujeto y las estrategias de lectura y escritura.

Quisiera proponer que todas esas relaciones pueden ser vistas en términos de estructuras sintagmáticas y paradigmáticas. Desde una perspectiva de este tipo, un sintagma es cualquier agrupamiento significativo de elementos en el espacio y en el tiempo, aun si esos elementos corresponden a diferentes niveles o clases de signos. El interés del intento es que debería permitir que un analista articulara de manera sistemática y coherente todos los sistemas que generan significados en el texto, así como también sus interrelaciones significativas. En este trabajo presentaré algunos principios generales que se aplican a formas sintagmáticas de este rango, ejemplificando la discusión con una relectura de la obra de Sófocles, *Edipo tirano*, a fin de demostrar cómo una teoría del tipo de la que propongo puede llegar, a pesar de su generalidad, a ser sumamente específica acerca de fenómenos tales como las formas del lenguaje y las convenciones escénicas que rigen en ciertos periodos y en ciertas condiciones sociales.

Aunque el término "sintagma" sólo se aplica normalmente a las estructuras dentro de un texto, las relaciones que existen en una situación de interlocución entre emisor y receptor, o entre el emisor y su mensaje, y entre mensaje y receptor, pueden también ser vistas como sintagmas, cuyos significados se desprenden de las estructuras paradigmáticas que asignan un determinado valor a los diferentes elementos; por ejemplo, las identidades sexuales o de clase de emisor y receptor asignan un significado particular a un texto específico. Lo mismo sucede con una aseveración y su referente: la emisión "El presidente Reagan es un estadista de nivel mundial", proferida junto a un atuendo de vaquero, genera un nuevo significado. Los teóricos que acentúan las funciones del lenguaje o las funciones textuales interpretan el contexto en términos sintagmáticos por medio de los elementos mismos de su descripción:

<sup>2</sup> M. A. K. Halliday y R. Hasan, *Cohesion in English*. Longmans, 1976.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Elementos de semiología*.

X hace Y a Z por medio del mensaje M. Quisiera plantear que todas esas relaciones pueden ser fácilmente traducidas a sintagmas en el lenguaje verbal y que, además, esa traducción es congruente con su naturaleza básica como tipos de estructura sintagmática.

En efecto, aun en el caso de dos individuos que hablan entre sí, el canal verbal no es el único portador de significado; la comunicación ocurre en por lo menos dos canales: el visual y el verbal, y el canal verbal incluye, además de las palabras, la entonación y la calidad de la voz. Es decir: la comunicación es típicamente *polihódica* o multicanal. Eso significa, necesariamente, que hay una considerable simultaneidad de mensajes o estructuras sintagmáticas. La yuxtaposición de las palabras y la apariencia de una persona ocurren simultáneamente. Lo mismo es cierto de la entonación, de la relación entre los participantes y de muchas otras estructuras. Saussure insistía, como un principio fundamental de la lingüística estructural, en la linealidad de la cadena hablada. Lo que aquí nos encontramos es otro tipo de sintagma que no es lineal en el tiempo. Postularé, por lo tanto, una división básica entre dos tipos de sintagma: diacrónicos, que se desenvuelven en el tiempo, y sincrónicos o simultáneos. Se requieren, sin duda, mayores refinamientos en este sistema puesto que algunos sintagmas sincrónicos requieren tiempo para ser procesados, y algunos sintagmas diacrónicos, como lo señaló Saussure, pueden hasta cierto punto ser reconstituidos como formas sincrónicas. Sin embargo, por ahora quiero solamente insistir en la importancia del segundo tipo de estructura sintagmática. Los sintagmas sincrónicos son ubicuos, tanto en la narrativa como en cualquier forma de la comunicación humana, y no obstante son sistemáticamente ignorados o tratados, no como mensajes con estructura y significado, sino como acompañantes de los mensajes.

Además de estas dos especificaciones, o formas de existencia de la estructura sintagmática, *Language as*

*Ideology* (Kress & Hodge 1979)<sup>4</sup> proponía (aun cuando ese libro se ocupaba sólo del lenguaje verbal) un par de categorías fundamentales sobre el contenido de los sintagmas: los sintagmas *accionales*, que representan procesos mentales o físicos, y los sintagmas *relacionales*, que representan actos de juicio o clasificación y realizan operaciones paradigmáticas en el plano sintagmático. La misma división entre ambos tipos se aplica a todos los sistemas semióticos, y en su formulación más general se trata de la oposición entre sintagmas dinámicos (la representación de un proceso) y sintagmas estáticos (la representación de relaciones entre categorías o entidades estáticas).

Finalmente, un último requisito para la integración de una tipología de las estructuras sintagmáticas con la teoría narrativa es una teoría de los niveles. O'Toole (1980)<sup>5</sup> ha invocado el concepto de un conjunto abierto de niveles en cualquier estructura, con  $L$  como el nivel de base fijado arbitrariamente, y sucesivos niveles  $L + I \rightarrow L + N$ , por encima, y  $L - I \rightarrow L - N$ , por debajo. Llamaré a las estructuras  $L + N$  macroestructuras; a  $L - N$  microestructuras, y a  $L$ , mesoestructuras. Anticipo sólo dos tipos de relaciones entre los niveles. Una de ellas es de tipo sinecdótico, en la cual los elementos de cualquier nivel tienen una relación de todo a parte en una estructura hipotáctica. El movimiento hacia arriba, entonces, implica una pérdida creciente de especificidad que es recuperable a través de la expansión de nódulos dominantes más poderosos. El otro tipo de relación es homológico: un conjunto de formas paralelas o transformaciones entre diferentes niveles que no están hipotácticamente organizados sino que son formas paratácticas; esto es, no están ordenadas

<sup>4</sup> G. Kress y R. Hodge, *Language as Ideology*. Routledge & Kegan Paul, Londres, 1979.

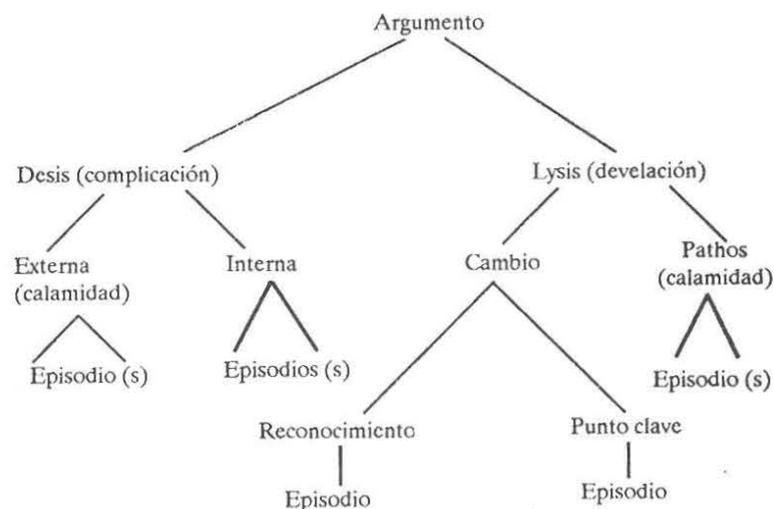
<sup>5</sup> L. M. O'Toole, "Dimensions of Semiotic Space in Narrative". *Poetics Today*, 4, 1980. Véase también E. Benveniste, *Problemas de lingüística general* I y II (Siglo XXI Editores, México) para un tratamiento lingüístico sistemático de los niveles.

jerárquicamente sino en paralelismo, y equidistantes de un principio generativo común. Llamo al movimiento hipotáctico hacia arriba "alzamiento"; al movimiento paratáctico en cualquier dirección "estiramiento", y al movimiento hipotáctico hacia abajo "inmersión". Y ahora, con las macro, meso y microestructuras, con las relaciones hipotácticas y paratácticas, y con los movimientos de alzamiento, estiramiento e inmersión (aun cuando estas últimas designaciones son obviamente temporarias, además de coloquiales), estamos en mejores condiciones para hacer justicia a las complejas interrelaciones de los niveles de estructura.

## II

En el comienzo mismo de la tradición occidental de la teoría literaria están los logros de Aristóteles, rudimentarios en algunos aspectos pero con un alcance que es todavía un desafío para el estructuralismo moderno. Quisiera traducir las categorías aristotélicas para la descripción de la estructura literaria, específicamente la tragedia, en los términos arriba reseñados. Los seis aspectos de la forma dramática para Aristóteles son: el argumento, el carácter, la dicción, el pensamiento, el espectáculo y la melodía.<sup>6</sup> El argumento se refiere al nivel más amplio de la estructura sintagmática diacrónica, aunque Aristóteles también reconoce la existencia de unidades menores, los episodios, que se integran en unidades mayores a las que no da un nombre específico como tipo. Ellas son: descubrimiento o reconocimiento (*anagnorisis*), inversión, retorno (*peripeteia*), y calamidad (*pathos*). En el nivel más alto, éstas son: complicación (*desis*) y develación, desnudamiento (*lysis*). Su descripción estructural, por lo tanto, es una estructura hipotáctica del tipo de la que sigue:

<sup>6</sup> Aristóteles, *Poética*.



El significado de una narrativa de esta forma (que Aristóteles considera un ideal, no el tipo más común) puede entonces leerse desde los niveles más altos de la estructura. La forma ideal aristotélica corresponde a una estrategia particular de lectura, que hemos llamado "alzamiento", y opone este tipo de argumento a la organización en términos de carácter, a la que ve como una forma posterior, más difícil tanto para un individuo como para una tradición.

El carácter, *ethos*, es la otra categoría primaria para el análisis de la narrativa según Aristóteles. Con *ethos* no se implica un elemento paradigmático que llena un lugar en una cadena sintagmática o argumento; más bien, Aristóteles alude a un conjunto coherente de cualidades, un conjunto de predisposiciones o potencialidades para cierto tipo de acciones, además de otras especificaciones paradigmáticas, básicamente, categorizaciones sociales (noble o plebeyo, por ejemplo). El carác-

ter, por lo tanto, es un conjunto de sintagmas, accionales o relacionales, que pueden ser revelados a través de lo que se dice o hace en el texto pero que preexiste al argumento específico y coexiste con su desarrollo. En nuestros términos, el carácter puede revelarse a través de sintagmas diacrónicos pero existe primariamente como un sintagma sincrónico.

De las otras partes de la lista de Aristóteles, la "dicción" se refiere a las estructuras oracionales, que serán sintagmas diacrónicos, accionales o relacionales, a escala micro. La inserción por parte de Aristóteles de un pequeño tratado de gramática dentro de su teoría de la poesía, en el punto en el que se sentía incapaz de teorizar la relación entre las micro y macroestructuras de un texto, me parece un valeroso intento de "inmersión", dirigido a complementar su extensa dedicación al movimiento de "alzamiento". Otra categoría aristotélica, el "pensamiento", no necesita ocuparnos más de lo que lo ocupó a él: se trata de sintagmas relacionales de micro-nivel, cuya relación con las categorías paradigmáticas primarias que organizan el texto constituye un problema que superaba a Aristóteles pero que nosotros debemos enfrentar. Las dos últimas categorías son interesantes porque con frecuencia han sido vistas como si no formaran parte de la descripción general de un texto literario. El "espectáculo" incluía tanto el vestuario como la escenografía: ejemplos típicos de sintagmas sincrónicos, en tanto que, durante siglos, la "melodía" se consideró propia de las condiciones de actuación en el teatro griego. Sin embargo, con el advenimiento del cine, la dimensión sonora adquirió de nuevo una gran relevancia. La categoría de Eisenstein, el "montaje vertical",<sup>7</sup> es equivalente al "sintagma sincrónico" en nuestro esquema, aunque también se refiere a una suerte de politaxis, una superposición de diferentes estructuras sintagmáticas dentro de una comunicación multicanalizada.

<sup>7</sup> S. Eisenstein, *The film sense*. Faber and Faber, 1968.

No es mi intención en este trabajo intentar siquiera una historia esquemática del estructuralismo a partir de Aristóteles. Me detendré solamente en un texto de Lévi-Strauss, su temprano y programático "Análisis estructural del mito"<sup>8</sup> que, aunque ha sido criticado, me sigue pareciendo un trabajo seminal que bien merece aún una lectura cuidadosa. Lo que haré es teorizar sus procedimientos, más que simplemente suscribir su propia descripción de los mismos, puesto que tengo la impresión de que la práctica analítica de Lévi-Strauss, especialmente en las partes en que ha sido criticada por arbitraria o intuitiva, es una práctica que con frecuencia logra ir más lejos que su teoría.

Lévi-Strauss comienza con un ejemplo familiar, el mito de Edipo, e insiste en que consideremos una variedad de versiones del mismo; en la práctica, esto implica tomar en consideración una serie o ciclo: regresar hasta Cadmos, antepasado de Edipo, y avanzar hacia el destino de Antígona y sus hermanos. Lo que en realidad Lévi-Strauss está haciendo aquí es usar una cadena sintagmática como base para declarar que algo es una unidad semiótica dentro de la cultura que produce ese sintagma. Luego se pregunta cuáles son las unidades componentes del mito: los "mitemas". Al respecto, permítasenos observar que en pocas ocasiones ha sido más dañina la influencia de la lingüística estructural sobre la semiótica general que en su legitimación de la búsqueda de unidades fundamentales que correspondieran, indiscriminadamente, a fonemas o morfemas. Los fonemas y morfemas son tipos de unidades muy diferentes, en diferentes niveles de estructuras que son diferentes y que están constituidas por medios diferentes. Los fonemas son un conjunto pequeño de sonidos proyectados por medio de estructuras de rasgos, y son éstos, los rasgos, la categoría explicativa. Los morfemas constituyen un conjunto muy amplio de elementos, proyectados por medio de la reducción sintagmática de un

<sup>8</sup> A. Lévi-Strauss, *Antropología estructural*.

conjunto, más amplio aún, de formas más libres (las palabras). Esto implica que los morfemas no están paradigmáticamente especificados, en tanto que los fonemas sí. Los fonemas son el resultado de una poderosa categoría explicativa; los morfemas no, y es sumamente importante cuál de ellos dos determina la proposición de un nuevo “-ema”.

Lévi-Strauss llama a sus unidades “unidades constitutivas básicas”, lo cual sugiere que ha llegado a ellas por medio de un proceso inductivo desde los niveles más bajos de la estructura. En la práctica, sin embargo, lo que hace es resumir por medio de la oración “más simple posible” el contenido de un mito sin decirnos cómo reconocer un mitema, ni cuál es su tamaño o forma típicos, o si tiene un tamaño o alcance regulares con respecto a la oración, ni cuál es su relación con la estructura de la misma. Su práctica asume que la homología es total, al punto que los demás problemas dejan de importar. Su único movimiento es el de “estiramiento” a una escala épica.

Crucial para la posibilidad de este movimiento es la descripción de la estructura de una oración simple, lo cual está implícito en su práctica analítica. Lévi-Strauss sólo dice que se compone típicamente de un pivote (“sujeto”) y una relación; a continuación da otro paso analítico, colmado, por cierto, de silencio acerca de cuál es la racionalidad que lo sustenta: organiza las unidades en columnas, a las que llama “haces de relaciones”. A partir de los resultados, sin embargo, es posible inferir cuál es la base de este proceso. Cada columna contiene un *tipo sintagmático*, esto es, la unión de una clase de sujetos y una clase de relaciones. Es posible así ver que la pertenencia a una clase está determinada por un doble acto de reducción paradigmática, lo que no es necesariamente arbitrario, toda vez que reproduce el proceso normal de aprendizaje del lenguaje, por medio del cual los innumerables elementos son interpretados a través de tipos, definidos tanto por reglas sintagmáticas como por reglas paradigmáticas.

De hecho, pienso que lo que Lévi-Strauss está haciendo aquí es ejemplar, puesto que el análisis de las estructuras sintagmáticas y paradigmáticas está operando simultáneamente, en tanto que para la mayoría de los estructuralistas el análisis de cada una de ellas procede separadamente, lo cual conduce a descripciones de tipos sintagmáticos carentes de significado o a descripciones abstractas de estructuras paradigmáticas.

Lévi-Strauss presenta al lector cuatro columnas (sin decir de cuántas otras provienen) e intenta especificar los *tipos* que ha descubierto. Empero, hay diferencias sorprendentes en los tipos de sintagma que se presentan en las cuatro columnas. Las columnas I, II y III son sintagmas diacrónicos, accionales, con respecto a los cuales habría acuerdo en el sentido de que son importantes para el argumento puesto que de ellos se sigue una serie de consecuencias (quién mata a quién, quién se casa con quién, por ejemplo). La columna IV, sin embargo, contiene sólo tres nombres y sus significados (Labdacus=cojo, Laios=zurdo, Edipo=pie hinchado).

Cuando leí esta parte del artículo por vez primera, me asombré de que al parecer sin justificación ninguna Lévi-Strauss cayera en la pedantería y la trivialidad. Hoy admiro su esfuerzo, heroicamente irracional, porque esta columna contiene su contribución más original al análisis de las formas sintagmáticas. Con el concepto arriba apuntado de *sintagma sincrónico* podemos ver el nombre como un sintagma, que extiende sus efectos a través de toda la acción del mito. Lévi-Strauss lo glosa en términos de un sintagma accional: la cojera es una marca de origen autóctono, de haber nacido de la tierra, sin necesidad de un padre ni, quizás, de una madre. Es decir, se trata de un sintagma relacional que es una transformación de un sintagma accional, transmitido por medio de un sintagma sincrónico. El mismo proceso se aplica de manera inversa a las columnas anteriores: el casamiento de Edipo con Yocasta es una acción específica (como lo son también las acciones que realiza en su calidad de marido), de modo que pode-

mos verlo como un sintagma accional, pero Edipo es también *clasificado* como marido (e hijo) de Yocasta. Esto es: el tipo tiene la misma fuerza en cualquiera de las formas (relacional o accional), de modo que debemos postular la existencia de una relación transformacional entre ambas. Como relacional, el tipo especifica una conjunción de categorías paradigmáticas prohibida (marido/hijo), es decir, un problema *lógico* para la cultura. Como accional, este tipo especifica, en la forma más aguda, la conducta que debe ser controlada por esas categorías. El fenómeno evoca la descripción que Jakobson hace de la poesía como la proyección de estructuras paradigmáticas en el plano sintagmático,<sup>9</sup> pero ampliando la idea, puesto que lo que está en juego es una transformación en ambas direcciones que proyecta formas que podrían ser micro o macroestructuras, accionales o relacionales, sintagmas diacrónicos o sincrónicos, pero que contribuyen todas a nuestra comprensión de la narración. La pregunta operativa es entonces la siguiente: ¿cuáles formas son más accesibles al análisis? ¿Qué se puede obtener típicamente de cada una de ellas y cómo están relacionadas?

A continuación, Lévi-Strauss ordena sus columnas, de I a IV, y asigna significado a dicho orden; para él representa la "comprensión" de ese mito, y las cuatro unidades, en ese orden, son una fórmula. La tarea para nosotros es encontrar el estatuto de esa estructura sintagmática que no corresponde al orden normal de los incidentes. Sin embargo, en la medida en que es un sintagma diacrónico, tiene direccionalidad, y sus leyes son sus reglas sintagmáticas.

En la descripción de Lévi-Strauss, esta forma tiene una doble estructura: (I-II) (III-IV), y su clave es la naturaleza de I. Puesto que la regla es que II es una inversión de I, III es un desplazamiento transformacional de I, y IV es la inversión de III. Lévi-Strauss establece

<sup>9</sup> R. Jakobson, "Linguistics and Poetics", en T. Sebeok (ed.), *Style in Language*, 1960.

la fórmula general del mito como  $F_x(a): F_y(b) = F_x(b): F_a - I(y)$ , aunque yo vería esto como un átomo de mito en el mismo sentido en que su esquema de la unidad mínima de parentesco es un átomo. En ambos casos, éste es el más pequeño conjunto de elementos a partir del cual es posible derivar todo el sistema y sus leyes. Tanto la fórmula como la secuencia de columnas que ésta expresa constituyen un sintagma relacional complejo, cuya naturaleza se percibe con más nitidez en una estructura paradigmática que tiene la siguiente forma abstracta:

$$\left\{ \begin{array}{l} a (+) \\ b (-) \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} x (+) \text{ I} \\ y (-) \text{ IV} \\ x (+) \text{ III} \\ y (-) \text{ II} \end{array} \right.$$

en la cual  $x$  es una transformación de  $a$ , y  $b$  es una inversión (una de un conjunto, no necesariamente una única forma inversa). Esto es, la fórmula de Lévi-Strauss (o sintagma de comprensión) representa no sólo relaciones paradigmáticas sino también las transformaciones (o la forma elemental de la transformación) que constituyen el paradigma. El orden sintagmático, entonces, expresa una secuencia transformacional o, con más precisión, una transformación ideológica de esa secuencia, puesto que la inversión de III y IV está motivada por una preocupación por los criterios de cierre. Los nombres —Edipo, por ejemplo, aceptando la lectura que Lévi-Strauss hace de ellos— invocan una relación no problemática entre madre e hijo (el hijo no necesita padre y por lo tanto tampoco necesita ser un marido). Es una resolución a nivel de fantasía del problema de I, cuya contrapartida es el *matar* a un monstruo (la madre) en la columna III, un hecho que es lógico y cronológicamente posterior. Lévi-Strauss presenta una secuencia en la cual el problema lógico es resuelto primero de una manera asesina, seguido luego por una

resolución asesina de lo que concluye como resolución parcial del problema planteado en 1.

Lo que Lévi-Strauss plantea es precisamente esa función como el mecanismo del mito, como una suerte de "herramienta lógica" que vincula un "problema originario" con un "problema derivado". Aristóteles también había visto que la localización y resolución de problemas era la función específica del mito. Además su estructura elemental del mito, la división del mismo en "complicación" y "resolución", es la misma que la del más alto nivel en la estructura de Lévi-Strauss, y la noción de *peripeteia* es una suerte de transformación. Lo que quiero hacer es llevar la propuesta de Lévi-Strauss un paso más allá, y proponer el siguiente marco para el análisis de todas las formas culturales:

estructura social => estructura paradigmática

estructuras paradigmáticas => { sintagmas sincrónicos  
sintagmas diacrónicos } { sintagmas accionales  
sintagmas relacionales }

De modo que tenemos la siguiente secuencia:

conflicto social => contradicción lógica => sintagmas de  
disonancia en las  
tres formas

Esto es, el nivel más alto de la comprensión del mito (o de cualquier otra forma narrativa o semiótica) es su derivación transformacional de su base social.

### III

Quisiera mostrar ahora el poder explicativo de la teoría que he reseñado por medio de un análisis fragmentario del mito de Edipo, básicamente en la forma establecida por Sófocles en *Edipo tirano* o *Edipo rey*, como es con frecuencia traducido.<sup>10</sup> Típicamente, el mejor pun-

<sup>10</sup> Me refiero a la edición Loeb, editada y traducida por F. Storr,

to de partida para el análisis reside en los sintagmas accionales, uno de los cuales es el carácter como conjunto definicional de sintagmas accionales. Por lo tanto, comenzaremos allí donde concluyó Lévi-Strauss, es decir, con Edipo, y nos dirigiremos al texto buscando los sintagmas diacrónicos que abren el significado del sintagma sincrónico de Edipo.

El título da en primer lugar un sintagma relacional mínimo: *Edipo tirano*. Esa conjunción carece de significado hasta que vemos qué estructuras paradigmáticas proyectan esos términos. *Edipo* es un nombre propio (un individuo humano). *Tirano* es un título, una adscripción social; tenemos, por consiguiente, la conjunción (y potencial disonancia) de individuo y papel. El nombre *Edipo*, tal como lo ha señalado Lévi-Strauss, es también de por sí significativo: "pie hinchado"; hay, pues, una disonancia entre el tipo de nombre y el título. Por contraste, el nombre Agamenón proviene de *agan* (muy grande) y *menein* (conducir); Menelao es el "conductor del pueblo"; Kreon, en el ciclo de Edipo, significa "señor" o "gobernante"; las categorías paradigmáticas en cuestión están directamente relacionadas con estructuras sociales. Si segmentamos aún más el nombre, entonces *pie* se opone a *cabeza*, con la misma significación; y la redundancia es una indicación de que aquí nos encontramos ante algo que es fundamental para el mito. De modo que cuando Edipo dice de sí mismo "(Yo) llamado por todos ilustre Edipo" (literalmente: "Yo, llamado por todos el famoso Pie-hinchado"), este parlamento contiene la misma contradicción, y el parlamento mismo está yuxtapuesto con el sintagma sincrónico de esta persona, vestida como un rey pero con este nombre (y esa historia). Lo que se llama "ironía dramática", por la cual esta obra es famosa, es un tipo de sintagma sincrónico que actúa a través del nombre de Edipo.

William Heinemann Ltd., 1958 [En la versión española hemos usado la edición de José Vara Donado, en la Colección Letras Universales de la editorial RER (Red Editorial Iberoamericana), México, 1988. N. de la T.]

Además de esta contradicción o disonancia, hay una contradicción análoga en el plano sintagmático en el título *tirano*. *Tyrannos* se oponía, en griego, a *basileus*, con  $\pm$  legítimo (o  $\mp$  hereditario) como el rasgo decisivo. Los tiranos no eran necesariamente tiránicos, excepto en la propaganda de sus oponentes aristocráticos. Típicamente, provenían de las filas de los aristócratas pero representaban los intereses de las nuevas clases de la sociedad. De modo que su capacidad para gobernar provenía de una doble fuente: su carácter de gobernantes y su nacimiento o linaje. La posición de Edipo como gobernante de Tebas captura esta contradicción de una manera aguda y problemática: es gobernante por el derecho de su habilidad (resolver el enigma de la Esfinge) así como por su matrimonio. Perderá su poder merced al mismo conjunto de criterios: por no resolver otro acertijo y por hacer un matrimonio equivocado.

El análisis de *tyrannos* ilustra algo muy importante para el estudio del relato; se trata de una sola palabra, y es obvio que no podemos analizarlas todas en el mismo nivel de profundidad, pero esta palabra en particular es definitoria del personaje central. Recordemos la insistencia de Aristóteles en que la posición social del personaje principal era de importancia crucial en el efecto trágico: una posición elevada junto con una falla o error flagrante, *hamartia*, es la combinación precisa. Ya sea que la ambigüedad de la posición de Edipo pueda ser capturada en una sola palabra, o explicada en relación con ella, de todas maneras las categorías, los rasgos que especifican su posición, serán pertinentes. Una cierta dosis de pedantería tiene, por lo tanto, su justificación, a saber: proporcionar esa información, desde el sistema de la lengua hacia las estructuras sociales que determinan el texto.

La obra se abre con una *mise en scene*: la condición física y social de Edipo. En una película o en una representación escénica, ello sería un sintagma sincrónico, copresente de manera continua con una cierta

extensión de discurso. En una historia narrada, esa información puede ser dada en cualquier parte del discurso, y su efecto es básicamente el mismo con independencia de dónde sea proporcionada. Podemos ilustrar esto con el texto de *Edipo tirano*. Los espectadores verán a Edipo junto con significantes de su contexto social y físico; el lector recreará tal cosa a partir de claves proporcionadas por el texto. Comencemos con el contexto social: tenemos a Edipo hablando con un coro compuesto por sacerdotes, ancianos y jóvenes (como nos lo dice el texto a partir de la línea 14 en adelante). De nueva cuenta, lo que es crucial reside en las categorías paradigmáticas que organizan a este grupo social, que se transmite en este caso por medio del lenguaje verbal como principal fuente de evidencia, pero sólo para facilitar o destacar un conocimiento cultural que puede llegar por otras vías.

En esta ocasión el sacerdote es quien formula las categorías relevantes: el grupo se compone de los demasiado jóvenes ("unos no con fuerzas todavía para volar un largo vuelo") y los demasiado viejos ("pesados con su vejez"). Nadie dice efectivamente que Edipo es la única persona de las allí presentes que está en la flor de la edad, pero las categorías se aplican para designar a su madurez como  $\pm$  viejo (o joven), es decir, amenazan a la categoría misma. El enigma de la Esfinge que Edipo resolvió concernía precisamente al mismo problema: la clasificación por medio de la edad. ¿Quién anda en cuatro pies, luego en dos y luego en tres? Respuesta: el hombre. El paralelismo no puede ser accidental; es justamente la redundancia que esperamos de los fenómenos generativo estructurales. En el contexto de este conjunto de estructuras paradigmáticas podemos ver la significación de las primeras palabras que Edipo dice: *O Tekna*, "Mis sentidos hijos" (aquellos que han nacido), y esto, dicho de ancianos y jóvenes que no están ligados a Edipo por la sangre. Una relación de poder se transforma en una relación de sangre; el ser rey da a Edipo la ilusión de un poder

procreativo masculino, y, según la ideología del poder, Edipo es a la vez masculino y femenino.

Pero hay además otras categorías relacionadas con las personas en la escena; una de ellas es el sexo (las mujeres están excluidas); otra es la clase social, y el sacerdote distingue entre la gente presente y "el resto de la gente" (*To allo phylon*), es decir, los comunes o esclavos, en tanto que Edipo tiene en ese momento mayor poder y más alta posición que todos ellos. Una última categoría es la oposición entre lo religioso y lo secular. El grupo está compuesto por ancianos sacerdotes y jóvenes, presumiblemente no sacerdotes; de nuevo, Edipo es el mediador, el representante supremo del poder secular que es a la vez el jefe de la religiosidad. Este par de categorías también va a ser relevante puesto que Tiresias y Creonte, entre los dos, van a retirar los dos soportes que sostienen el poder de Edipo: la religión y el derecho secular.

En las instrucciones para la puesta en escena de la edición Loeb, la situación en la cual ocurre esta acción aparece indicada como "alrededor del altar, a las puertas del palacio". Ello se desprende de lo que el coro dice: (nosotros) estamos sentados junto a los altares de tu palacio" (*bomoi si tois sois*), lo cual se traduce como "tus altares". Son sólo unas pocas palabras pero son suficientes para reconstruir el significado de la localización: los altares del palacio yuxtaponen de manera clara el poder secular y el religioso. El texto griego transmite la misma oposición pero en forma más interesante: los altares son por igual de Edipo en tanto rey, como de los dioses, y el "tus" implica a Edipo en la contradicción o ambigüedad. Es en este lugar, tanto religioso como secular, que Edipo intenta resolver un problema secular por medio del recurso a la autoridad religiosa, que lo privará de su autoridad secular. El lugar, además, es afuera (de la casa de Edipo) pero también adentro (de Tebas), no la plaza pública pero tampoco los aposentos reales. Las mismas categorías que organizan el espacio organizan los grupos sociales

y se desprenden de ellos, de modo que los significados primarios son sociales en esencia, y la localización simplemente amplifica los significados sociales.

Creemos que es posible ver en juego las mismas categorías en sintagmas más amplios de contexto: la obra era representada en el teatro de Dionisios, abrigado al pie de la Acrópolis (símbolo del poder del Estado) pero alejado del Ágora (el lugar del mercado). La ocasión de la representación era el Festival de Dionisios, un festival religioso instituido por el tirano Peisistratus, que era un periodo de tiempo fuera del tiempo, que contaba tanto con la aprobación secular como con la religiosa.

Es claro que las categorías no tienen significado en sí mismas, sino sólo en sintagmas. El relato, hasta este punto, es sólo un intercambio que, siguiendo el modelo de Lévi-Strauss, podemos reducir a una relación simple. El primer parlamento de Edipo se reduce a una pregunta: "¿Qué queréis?", y la respuesta es una orden: "Haz algo". La respuesta de Edipo es: "Lo he hecho". Sin embargo, para poder ver la significación de esas oraciones es preciso que sean aún más abstractas. Lévi-Strauss ha trabajado la relación de las formas de habla con las estructuras narrativas, precisamente en referencia al mito de Edipo,<sup>11</sup> y considera que los intercambios de habla son expresiones naturales de otros intercambios, sexuales y económicos. El poder de Edipo provino de su capacidad para resolver el enigma, es decir, para responder a aquello que no tenía respuesta, lo cual es análogo a su transgresión sexual que implicó el desposar a la no desposable. Lévi-Strauss no contempla la analogía económica pero es de presumir que ella sería el comprar lo no comprable; en cualquier caso, lo que sí hace es contrastar estos datos con otro conjunto de mitos en el cual el intercambio de habla parece

<sup>11</sup> En *Antropología estructural II*. El tratamiento que Lévi-Strauss da a los actos de habla, precisamente porque los considera sintagmas sujetos a transformaciones, me parece más sugerente que el que se deriva de la obra de Austin y Searle (*Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969).

ser defectuoso en dirección inversa. En el mito de Perceval, una pregunta que debería ser formulada no lo es, y a pesar de la oposición aparente, el resultado es el mismo: peste y muerte.

No es preciso buscar una analogía intercultural aquí; basta con señalar que su precondition es precisamente la aplicación múltiple de un par paradigmático y sus transformaciones, que Lévi-Strauss ve como característico del mito u otras formas generadas por una problemática cultural. En principio, no sólo podemos sino que debemos usar siempre esas características en los actos de habla puesto que ellas son todo lo que la cultura nos da. Aplicándolas al habla de Edipo en esta ocasión (o al episodio como tal), vemos que Edipo está preguntando otro tipo de pregunta, sin respuesta; a saber: una pregunta de la cual él ya conoce la respuesta (como les dice cuando ellos terminan de hablar). Ellos le dan una orden que es defectuosa en un doble sentido: por una parte, no están autorizados para darla y por otra, la "orden" ya ha sido obedecida. Esto implica que cada una de las partes realiza un acto verbal que es a la vez impropio y redundante: prohibido, aunque irrelevante, pero no merecedor de castigo por ello mismo. Así, las dos partes son transgresoras, pero la transgresión resulta inocente merced a la redundancia que es su negación. Sobre Edipo pende, sin embargo, la pregunta que no hace ni ha hecho acerca de sí mismo y el asesinato de Layo, de modo tal que Edipo realiza aquí simultáneamente dos actos verbales: formula una pregunta según la respuesta que tiene para ella y no formula una pregunta para la cual hay una respuesta. El insigne descifrador de enigmas está aquí realizando dos actos de habla que son transgresivos, lo cual indica que Lévi-Strauss no necesitaba ir fuera del mito de Edipo para hallar la conjunción de ambos tipos. Lo que no es tan visible es su complemento: que la parte no poderosa (el Coro) está realizando actos imperativos (de "orden") que son análogamente defectuosos. El poder y el conocimiento aparecen como estructuras paralelas,

potencialmente opuestas: + poder = - conocimiento, aunque, como el poder de Edipo se ha basado en el conocimiento, también es verdad que + poder = + conocimiento.

Son tan extensas las coincidencias que este análisis muestra entre diferentes tipos de sintagma, que la homología parece ser una noción demasiado débil. Es tanta la redundancia que parece no importar en qué nivel analicemos lo que hemos decidido considerar como una unidad, siempre y cuando el análisis se haga en términos de las estructuras sintagmáticas y paradigmáticas que operan en ese nivel. No obstante, es preciso insistir en que el significado sólo se transmite en sintagmas. Las estructuras paradigmáticas constituyen el potencial de significado pero sólo en tanto organizan los sintagmas reales. La "fórmula" de Lévi-Strauss es reveladora acerca de las estrategias de transformación que subyacen a los sintagmas narrativos, pero es también una suerte de distracción con respecto a la tarea esencial de la decodificación de textos que Lévi-Strauss no hace, esto es, la interpretación de los significados transmitidos por los textos específicos, ya se trate de textos tipo, ya se trate de un texto que es de interés por alguna razón, como la obra de Sófocles sin duda lo es.

Para las estructuras sintagmáticas, el orden, tanto en la estructura superficial como en la profunda, es crucial. La aparente simpleza de Aristóteles de "comienzo, medio y fin" es aún saludable para los analistas que olvidan que  $\pm$  posterioridad es el principio fundamental de la estructura sintagmática sincrónica. Comenzaremos con la relación entre la estructura de superficie (el orden de los actos en la obra/narración) y el orden explicativo (el orden cronológico de los hechos descritos). La obra de Sófocles, como ha sido señalado abundantemente, maneja una oposición sistemática entre ambos órdenes. A medida que la obra avanza, Edipo descubre hechos que ocurrieron más y más temprano; y no sólo se usa un *flash-back*, sino que

éste sigue una progresión lineal. La regla sintagmática, la regla que prescribe este orden, es una transformación simple de pasado a futuro. El futuro de Edipo es su pasado, o su pasado es su futuro, así como el enigma de la Esfinge señalaba el retorno del hombre en su vejez a una etapa casi tan vulnerable como la infancia. De nuevo, el conjunto paradigmático se despliega en una forma sintagmática y es visible sólo en esa forma.

Por ello, y a pesar de Lévi-Strauss, vale la pena tomar la historia de Edipo como una unidad en sí misma, aun si esa unidad puede ser un elemento dentro de una unidad de otro nivel. Para reiterar lo obvio: el comienzo de la obra precede al final, y el final ocurre después del comienzo, y este orden es decisivo para el significado que las personas extraerán de la narración; es necesario yuxtaponer el comienzo y el final, en ese orden. El *Edipo* de Sófocles comienza con Edipo aparentemente en una posición de poder, pero siendo el foco de innumerables contradicciones. Al final, Edipo se ha cegado a sí mismo y ha sido despojado del poder. Su madre/esposa se ha matado; Edipo ha intentado matarla él mismo pero le ha sido impedido. Le pide a Creonte que le autorice ser eliminado, pero Creonte ha respondido que le preguntará a los dioses y hará lo que ellos le digan. A continuación, niega a Edipo su pedido de que se le concedan sus dos hijas. El lugar es, como en el comienzo, fuera de los muros de la casa/ciudad. Categorías paradigmáticas semejantes están en juego de nuevo, pero la similitud sólo nos permite precisar el cambio habido desde el comienzo. No es simplemente que el gran Edipo ha sido degradado, lo cual es el comentario del Coro, sino que el verdadero cambio es la sustitución de categorías ambiguas por categorías nítidas. En lugar de "Pie hinchado", el rey es Creonte, el "poder". Pie hinchado está ahora herido, defectuoso, también en la cabeza y no sólo en los pies. El Coro profiere una orden, "Habitantes de Tebas, mirad", pero esa indicación se dirige a gente a la cual

pueden ordenar de esa manera. La progresión en la obra es la inversa de la fórmula transformacional de Lévi-Strauss: en lugar de resolver el conflicto por medio de un desplazamiento, la obra de Sófocles muestra una eliminación brutal de todo lo que perturbaba la "lógica" de la cultura. El movimiento es desde la ambigüedad hacia la claridad, desde la transgresión a la muerte o la humillación del violador. Al final de la obra, la lógica de la cultura se reafirma como no problemática, aun cuando tenga su costo, y Creonte, el rey natural (hereditario) está en su sitio. Es decir: la obra de Sófocles transmite un mensaje política y socialmente regresivo, habiendo explorado hasta su límite el sentido de la inestable condición del orden dominante. Freud redujo a *Edipo* a una narrativa personal universal; Lévi-Strauss no vio su significado como narrativa, ya fuera personal o social; el análisis estructural del relato, con una adecuada teoría de las estructuras sintagmáticas, debería permitirnos percibir tanto lo social como lo individual, tanto el sistema como el significado, tanto las estructuras menores como las de mayor alcance, tanto el texto como el contexto, la literatura y la función, el significado y la acción social.