

LA DUALIDAD DE LA CULTURA EN LA OBRA DE IURI LOTMAN

Sultana Wahnón
Universidad de Granada

Preliminares

Uno de los grandes méritos de la semiótica de Iuri Lotman consistió en el énfasis que hizo siempre en el carácter comunicativo de la obra de arte literaria. Aun cuando nunca dejó de subrayar la especificidad del enunciado literario respecto de otros enunciados verbales, y aun cuando dedicó muchas energías a describir esos caracteres específicos del mensaje artístico, Lotman no perdió nunca de vista el hecho de que la finalidad de cualquier actividad semiótica (comunicativa) era transmitir un contenido. De ahí que su libro más conocido, *Estructura del texto artístico*, no eludiera —a diferencia de lo que era habitual en las obras que por entonces se escribían bajo la rúbrica de la *semiología* o la *semiótica*—, los términos de *comunicación*, *contenido*, *mensaje*, para referirse a la obra literaria: "La finalidad de la actividad semiótica —dice en una ocasión— es transmitir un determinado contenido."¹ Lotman se preocupó, además, de subrayar que el estudio del lenguaje de la obra era "el camino (y camino esencial) que conduce al contenido de lo que está escrito en ella."² De acuerdo con esto, lo realmente importante, cuando nos encontramos ante un texto literario (o ante cualquier texto de cultura), sería, a juicio de Lotman, conocer o comprender su *significado*:

El problema del significado es uno de los problemas esenciales de todas las ciencias del ciclo semiótico. En definitiva, la finalidad que persigue el estudio de cualquier sistema de signos es la determinación de su contenido. (...) el estudio de la cultura, del arte, de la literatura como sistemas de signos separadamente del problema del contenido pierde todo sentido³.

1.- Y. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, p. 47. (La indecisión habitual a la hora de transcribir al castellano los nombres de la lengua rusa se da también en el caso de Lotman. Aunque mi opción es la de transcribirlo como "I", como Iuri, a la hora de citar las ediciones de sus obras respeto la forma adoptada por el editor en cuestión.)

2.- Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 49.

3.- Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 50. Lotman afirma, incluso, que comprende al lector para quien, fuera del contenido, el libro le tiene sin cuidado: «Ante usted hay un libro. Este libro contiene verdades fundamentales para usted, pero

Tal como ya señalé hace algunos años, en la semiótica lotmaniana la teoría de un mensaje orientado hacia el mensaje y despreocupado del referente —que caracterizó a algunas corrientes de semiótica literaria—, se sustituye por la teoría de un mensaje *único* estructurado de modo tal que en él los significados son, por supuesto y como ocurre en cualquier comunicación verbal, transmitidos por el léxico, por la semántica de las palabras del idioma, pero que —a diferencia de lo que ocurre en el enunciado cotidiano— son transmitidos igualmente por los elementos que habitualmente se consideran “formales” (rima, aliteración, división en capítulos, etc.). La obra literaria, vista desde la perspectiva lotmaniana, resultaría ser, por lo tanto, no *menos*, sino *más* comunicativa que otras formas de la comunicación verbal⁴.

Pero la preocupación que Lotman sintió siempre por la cuestión del contenido de la obra literaria no es la única que permite conceder a su obra un valor de resistencia frente a lo que fue la moda efímera del formalismo. Por otros muchos aspectos que pueden rastrearse ya incluso en *Estructura del texto artístico*, pero que se hacen aún más explícitos en trabajos posteriores, Lotman se nos aparece como un representante legítimo del debate hermenéutico actual, al que es preciso leer en función de problemas clave de ese debate tales como el de la posibilidad de la *interpretación* de los textos literarios, o el de la *pluralidad semántica* de los mismos, o el del imprescindible papel del receptor en la constitución de su significado. Sin embargo, la cuestión —también inserta en ese gran debate de la hermenéutica filosófica actual— de la que se va a tratar aquí es otra: el lugar que ocupa la teoría lotmaniana de la cultura en relación con la tradición de la *filosofía moderna*, tomando como ejes de la misma, en primer lugar, el papel del arte en las sociedades racionalistas, y, en segundo lugar, la *filosofía de la historia*, o mejor, lo que hoy recibo poner hacer énfasis, por un lado en la valoración lotmaniana de la *verdad* o del *contenido* del arte literario, y, por otro lado, en el hecho de que el *dinamismo* que Lotman le atribuye a la cultura no puede, en mi opinión, identificarse con el concepto hegeliano de *dialéctica*. La confrontación entre Lotman y Hegel, así como —en un momento posterior— entre las respectivas interpretaciones de la cultura de Lotman y Freud, servirá para explicarnos mejor la teoría dinámica de la cultura tal y como el pensador ruso la reformuló en sus últimos trabajos.

1. Lotman y Hegel frente al arte

Tenemos pruebas abundantes de que Hegel no fue nunca santo de la devoción de Iuri Lotman. Ya en la “Introducción” de *Estructura del texto artístico*, el teórico marcaba clara y explícitamente sus distancias respecto del filósofo alemán que encarna la culminación del pensamiento racionalista de la Ilustración europea. En esa ocasión, Lotman se enfrentaba solamente a la conocida tesis hegeliana de la disolución del arte en filosofía. Cuando, en la segunda página de su “Introducción”, Lotman está esgrimiendo argumentos en favor de su importante tesis de que “el arte es una forma de conocimiento de la vida”, una forma de “la lucha del hombre por la verdad

está escrito en un idioma que no conoce. Usted no es lingüista y no se interesa de un modo especial por los problemas de la lingüística; tampoco le interesa el estudio del idioma como fin en sí. ¿Qué es lo que le atrae en el libro? El deseo de conocer su contenido. Tendrá naturalmente toda la razón al afirmar que, aparte del contenido, el libro le tiene sin cuidado». (p. 48) Por supuesto, esto no significa que Lotman menospreciase las cuestiones de la forma, que, por el contrario, serían imprescindibles para conocer el contenido de la obra: «Imaginemos, sin embargo, un hombre que dijera: quiero conocer el contenido de este libro, pero no quiero entender el idioma en que está escrito. Le dirían, claro está, que esto es imposible. Para recibir el mensaje, es preciso dominar el idioma en que está escrito. Y si el hombre se decide a aprender el idioma, tendrá inevitablemente que abstraerse del contenido de las oraciones y estudiar su forma». (*Ibidem*)

4.- Véanse a este respecto las páginas que dedico a Lotman en mi libro, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada, 1991, pp. 106-9.

que le es necesaria⁵, se siente naturalmente impelido a confrontar esta tesis con la opinión de Hegel acerca del papel del arte en las nuevas sociedades racionalistas. Como se sabe, para Hegel el arte representaba una forma inferior de conocimiento respecto del que proporcionaba el saber conceptual de la ciencia y de la filosofía⁶. Lotman cita literalmente a Hegel, en ciertos fragmentos de su obra que insisten en que sólo una esfera determinada y un grado determinado de verdad serían susceptibles de realizarse en forma de obra de arte, y en que las obras de arte ya no satisfarían las necesidades superiores del ser humano (sólo colmables por el *saber real* de la ciencia y de la filosofía convertida en ciencia)⁷.

Lotman está, desde luego, en completo desacuerdo con esta tesis hegeliana, que, en su opinión, sería una versión más, la moderna, de una vieja y bien documentada hostilidad hacia el arte que siempre encontraría rebotes en la historia⁸. Para Lotman, en efecto, la tesis de Hegel, lejos de ser exclusiva invención suya, sería una tesis que, ya sea defendida por Hegel o por otros, se insertaría de un modo orgánico en la historia de la cultura⁹, y tendría múltiples manifestaciones:

desde las discusiones, que resurgen periódicamente, sobre la inutilidad o el carácter caduco del arte, hasta el convencimiento de que el crítico, el estudioso o cualquier otra persona portadora de un pensamiento lógico-teórico o con pretensiones de tal, tiene, por ello mismo, derecho a enseñar e instruir al escritor¹⁰.

Frente a este sentimiento de superioridad del teórico o del filósofo hacia el escritor, del que Hegel sería un ejemplo entre otros, Lotman —mucho más humilde en su papel de teórico del arte— insiste en que la obra de arte literaria tiene siempre muchos más significados y es más rica que cualquier traducción de ésta a un sistema teórico o conceptual, por serio y meditado que éste sea. Las primeras páginas de *Estructura del texto artístico* están, sobre todo, al servicio de esta idea acerca de la *superioridad* del arte frente a la ciencia. En su opinión, sería una aberración de la cultura actual —que procedería también en línea directa del racionalismo hegeliano— la convicción contemporánea (mayoritaria) de que sólo la producción y la ciencia serían *necesarias*, en tanto que el arte

5.- Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 10.

6.- La voluntad hegeliana de acercar la filosofía al saber conceptual de la ciencia y alejarla de cuanto hay de artístico en el *logos* tradicional se expresa con rotundidad, por ejemplo, casi al comienzo de su obra de 1807, *Phänomenologie des Geistes*: «La verdadera figura en que existe la verdad no puede ser sino el sistema científico de ella. Contribuir a que la filosofía se aproxime a la forma de la ciencia —a la meta en que puede dejar de llamarse *amor* por el *saber* para llegar a ser *saber real*: he ahí lo que yo me propongo». (G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 9)

7.- Reproduzco las citas de Lotman: «Como es sabido, Hegel escribió al respecto con toda claridad: “Debido a su forma, el arte está limitado asimismo por un determinado contenido. Tan sólo una esfera determinada y un grado determinado de verdad son susceptibles de realizarse en forma de obra de arte”. De esta tesis —sigue diciendo Lotman— se infiere inevitablemente que el espíritu de la cultura contemporánea se ha elevado, al parecer, por encima de ese grado en el que el arte representa la forma superior de la toma de conciencia del absoluto. El peculiar carácter de la creación artística y de sus obras ya no proporcionan una satisfacción completa a nuestra necesidad superior». (Y. M. Lotman, *op. cit.*, pp. 10-11)

8.- «En diversas etapas de la historia se alzarán periódicamente voces acerca de la inutilidad e incluso del daño causado por el arte. Procedían tanto de la primitiva Iglesia medieval que luchaba contra el folklore pagano, contra las tradiciones del arte antiguo, como de los iconoclastas que se alzaban contra la Iglesia, así como de las filas de otros muchos movimientos sociales de diversas épocas». (Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 9)

9.- «A pesar de que esta tesis de Hegel ha sido criticada reiteradamente, por ejemplo por Belinski, se inserta de un modo tan orgánico en la interpretación, descrita anteriormente, de los fines del arte, que vuelve a surgir una y otra vez en la historia de la cultura». (Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 11)

10.- Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 11.

sería algo *facultativo* e incluso superfluo". De manera justamente opuesta, Lotman va a reiterar muchas veces a lo largo de su obra que el arte prestaría un "servicio insustituible" a la humanidad:

El arte representa un generador magníficamente organizado de lenguajes de un tipo particular, los cuales prestan a la humanidad un servicio insustituible al abarcar uno de los aspectos más complejos y aún no del todo aclarados del conocimiento humano¹².

Para Lotman, el arte es insustituible porque los mensajes transmitidos por sus medios no serían susceptibles de ser transmitidos por otros medios. Su argumento a favor de la existencia del arte en las sociedades científicas es muy sencillo a la vez que muy rotundo: "si el volumen de información contenido en el discurso poético (...) y en el discurso usual fuese idéntico, el discurso poético perdería el derecho a existir y, sin lugar a dudas, desaparecería."¹³ Pero lo que ocurriría sería justamente lo contrario: "la complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística."¹⁴ Por eso es por lo que el arte no podría dejar de existir, salvo a riesgo de perder uno de los medios de conservación y de transmisión de la información más importantes con que ha contado siempre la humanidad.

Conviene subrayar también que la función que haría de los mensajes transmitidos en lenguaje artístico hechos necesarios e insustituibles, en lugar de meramente facultativos, residiría en la relación entre éstos y algo a lo que Lotman llama indistintamente *vida*, *mundo* o *realidad*. La preciosa información transmitida por los medios del arte atañería, por lo tanto, al terreno de lo que, desde Aristóteles, venimos llamando *praxis*. Lotman define, pues, el arte, de una manera bastante explícita y desde las primeras páginas de su más conocido libro, como una forma de *comprensión de la vida*: "La idea de que el mundo que rodea al hombre habla muchas lenguas y que es propio de la sabiduría aprender a comprenderlas no es nueva."¹⁵ Lotman subraya, en lo que se refiere a esta concepción del arte, la deuda contraída con dos poetas del romanticismo ruso: Baratinski¹⁶ y Pushkin¹⁷, cuyas metáforas acerca del *lenguaje del mundo* que el arte debe tratar de

11.- «Las concepciones de la cultura existentes nos explican la necesidad de existencia de la producción y de las formas de su organización, la necesidad de la ciencia. En cuanto al arte, puede parecer un elemento facultativo de la cultura». (Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 11)

12.- Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 13.

13.- Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 21.

14.- «De aquí se infiere que una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada. Si repetimos una poesía en términos del habla habitual, destruiremos su estructura y, por consiguiente, no llevaremos al receptor todo el volumen de información que contenía». (*Ibidem*)

15.- Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 13.

16.- Así Baratinski relacionaba insistentemente la comprensión de la naturaleza con el dominio de su peculiar lenguaje y empleaba para caracterizar este conocimiento verbos de comunicación lingüística ("decía", "hablaba"):

Respiraba una sola vida con la naturaleza:

Entendía los balbucesos del arroyo,

Y comprendía el hablar de las hojas de los árboles,

Y sentía el crecer de la hierba.

El libro de las estrellas estaba claro para él.

Y conversaba con él la ola del mar». (Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 13)

17.- «Aún es mayor el interés que ofrecen los *Versos escritos de noche durante el insomnio*, de Pushkin. Habla en ellos el poeta de la vida oscura y vana que le cerca y le exige que la descifre:

Quiero comprenderle,

Busco en ti sentido...»

(Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 13)

comprender representan, a juicio del teórico, "la profunda comprensión del proceso de adquisición de la verdad y, más ampliamente, de la vida."¹⁸

Sin embargo, el carácter poco novedoso de esta hipótesis hizo que no se reparase demasiado en ella. Por lo general, los estudiosos de Lotman y de este libro en concreto se sienten mucho más atraídos por los conceptos teóricos (de elevado grado de abstracción conceptual) que describen la estructura de la comunicación artística que por las sencillas y claras afirmaciones sobre la finalidad comunicativa y cognoscitiva del arte literario que se acaban de exponer aquí. Pero habría que insistir en la admirable complejidad que alcanza la poética lotmaniana, al describir los rasgos peculiares de la estructura artística, no alcanza pleno sentido más que en cuanto modo de facilitar el acceso a los mensajes del arte y a las formas de comprensión de la vida que en ellos se contienen: "El arte —dice Lotman insistiendo en esta idea— es inseparable de la búsqueda de la verdad" (pág. 27).

2. Lotman frente a la dialéctica hegeliana

La defensa de lo *necesario* del arte frente a Hegel es, como ya se señaló, una manifestación ostensible, por explícita, de una cierta fisura del racionalismo en la obra de Lotman. Pero no es la única. Mucho más explícita es aún, en cuanto quiebra del pensamiento moderno o ilustrado, la que se encuentra en un ensayo más reciente del autor: "The Text within the Text"¹⁹. En esta ocasión no es sólo Hegel, sino el pensamiento de la Ilustración en su conjunto el que es seriamente cuestionado por un Lotman que no disimula su aversión por la *filosofía de la historia* y que, en consecuencia, afirma rotundamente que tanto los conceptos establecidos por Voltaire en su "Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones" como los establecidos por Condorcet en "Esbozo de un cuadro histórico del progreso del espíritu humano" como, finalmente, la idea hegeliana de una trayectoria unificada del espíritu universal (la dialéctica hegeliana), revelarían hoy, a la luz del estudio comparativo de las culturas, una naturaleza como mínimo "simplista"²⁰. Desde el punto de vista del pensamiento de la Ilustración —dice Lotman en afirmaciones que traduzco—, las culturas del mundo en toda su diversidad podrían ser reducidas cada una a diferentes estadios en la evolución de un universal y único reino de la cultura, o, dicho de otro modo, a "errores" en la historia de la razón universal²¹. A la luz de las tesis ilustradas, parecería, además, natural que la cultura "avanzada" en esa trayectoria única del espíritu mirase a las culturas "atrasadas" como algo deficiente²², como también parecería natural y comprensible la aspiración de la cultura "atrasada" a "alcanzar" a la cultura "avanzada" y *asimilarse* a ella²³. La tesis del "desa-

18.- Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 14.

19.- Y. M. Lotman, «ТЕКСТ В ТЕКСТЕ» (1981). Cito por la versión inglesa, «The Text within the Text», *PMLA*, 1994, 109, 3, pp. 385-96.

20.- «Comparative study of the semantics of the different "cultural explosions" in world history reveals the simplistic nature of the concepts established by Voltaire in his *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* "Essay on the Customs and Spirit of Peoples" and by Condorcet in his *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* "Outline of a Historical Picture of the Progress of Human Reason" and further developed by Hegel in his idea of the unified path of the world spirit». (Y. M. Lotman, «The Text within the Text», *op. cit.*, p. 379)

21.- «From these points of view, world cultures in all their diversity can be reduced either to different stages in the evolution of a single universal reign of culture or to "errors" that lead the mind into wilderness. (*Ibidem*)

22.- Baste recordar uno de los capítulos más polémicos de la construcción hegeliana de la trama histórica: su tratamiento del Nuevo Mundo, que establece taxativamente la «debilidad» e «inferioridad» tanto de la naturaleza animal como humana de América (cfr. Daniel Brauer, «La filosofía idealista de la historia», en Reyes Mate (ed.), *Filosofía de la historia*, Madrid, Trotta, 1993, p. 112).

23.- «In the light of this observation, it seems natural that "advanced" cultures should view "backward" cultures as somewhat deficient, and the "backward" culture's aspiration to catch up with the "advanced" culture and assimilate into it is also comprehensible». (Y. M. Lotman, «The Text within the Text», *op. cit.*, p. 379)

rollo acelerado" (*accelerated development*), tan característica de nuestro siglo, le parece a Lotman la culminación lógica de las teorías de la Ilustración.

Conviene advertir que Lotman —siempre más cerca de una hermenéutica de la escucha que de una hermenéutica de la sospecha— no valora en términos éticos o políticos esta teoría, aun cuando los entrecamillados sean bastante significativos y dejen ver su escasa predisposición a creer que existen culturas "avanzadas" y culturas "atrasadas" de por sí. Pese a todo, como digo, su proceder es cautelosamente imparcial: lo que hace es afirmar que la filosofía de la historia, sencillamente y con independencia de que sea o no éticamente reprochable, no encuentra confirmación en la *realidad histórica*. Los diversos análisis que Lotman dedicó a textos de culturas y épocas diferentes le permiten sostener, sin mucho temor a errar, que una tal nivelación de la cultura no habría tenido nunca lugar en la historia universal: "this hypothesis is not confirmed by empirical reality"²⁴. Dicho de otra manera, la historia no habría sido *nunca* esa sucesión de etapas uniformes y cada una de ellas superior a la anterior, esa sucesión de sistemas semánticos (o culturales) en la que el último superaría siempre una "superación" del primero, y en la que, por tanto, toda pervivencia de éste tuviera que ser considerada una pervivencia a contracorriente, anacrónica, una especie de obstinación de la historia, de resistencia del pasado²⁵.

Esta tesis lotmaniana, la de que nada se "supera" definitivamente en la cultura humana, está expresada muchas veces y de diversas maneras a lo largo de *Estructura del texto artístico*, aun cuando sólo en relación con los textos literarios. En algunas de las ocasiones en que Lotman trata de explicar en dónde reside la densidad semántica de la obra literaria, o, dicho de otro modo, en qué consiste que ésta pueda tener una pluralidad de significados, una de las respuestas es, precisamente, la que hace residir esa densidad en la *simultaneidad* con que pueden darse en un texto artístico diversos sistemas semánticos, diversas culturas o visiones del mundo. El caso más claro es el del poema de Lermontov, *Oración* (1829), en el que Lotman localiza lo que, en términos greimasianos, podríamos llamar tres isotopías, es decir, tres sistemas semánticos que funcionan *a la vez, al mismo tiempo*, en el poema. Si hasta el verso noveno del poema, éste podría leerse perfectamente de acuerdo con la semántica del cristianismo, a partir de este verso —dice Lotman— "el texto deja de descifrarse en el sistema semántico que había funcionado hasta entonces." Lotman nos explica por qué:

El texto que empieza en el verso noveno, al apelar a metáforas del tipo "la lava de la inspiración", que a finales de los años 1820 se habían convertido en estandarizadas, suscitaba en la conciencia de los lectores un código cultural distinto que ya conocía: el romántico²⁶.

De ahí que el teórico hable de la presencia simultánea de varios códigos culturales en el poema de Lermontov: el "código cristiano", el "código romántico" y un tercer código al que no da nombre concreto, pero del que dice que es un "sistema semántico ajeno al romanticismo"²⁷. Los dos últimos versos de la composición —"Entonces al angosto camino de la salvación/ volveré otra vez contigo"— serían el ejemplo más claro de la *superposición* de sistemas culturales o visiones del mundo, pues, a decir de Lotman:

24.- Y. M. Lotman, «The Text within the Text», *op. cit.*, p. 379.

25.- Como se sabe, la tesis hegeliana de una «historia mundial» por encima de la vida particular de las naciones estaría en la base del iniquivismo de la *Realpolitik*, que justifica todo lo que acontece por el mero hecho de haber tenido lugar después y mostrarse así como etapa necesaria en camino del «espíritu» (cfr. Daniel Brauer, «La filosofía idealista de la historia», *op. cit.*, p. 110).

26.- Y. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, *op. cit.*, p. 300.

27.- Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 301.

los dos últimos versos nos devuelven (mediante señales de código tales como "angosto camino" y "salvación") al código cristiano, pero a la vez "angosto" se percibe como antónimo de "ancho", con lo cual no se semantiza de acuerdo con el sistema cristiano ("el camino ancho es el camino del pecado, de la vida"), sino como sinónimo de libertad y de sus reflejos en el código cultural de tipo romántico²⁸.

Desde luego que Lotman no contempla sólo estos casos de densidad semántica. Buena parte de su libro está dedicada a esos otros casos en los que la densidad semántica del poema se consigue jugando con los elementos de un solo código cultural²⁹. Pero el interés que tienen estos casos en que varios sistemas semánticos coexisten —se dan simultáneamente— en un poema, reside en que ponen de manifiesto la falta de adecuación entre el historicismo hegeliano y la realidad empírica de la cultura. Lotman trata de explicarnos en *Estructura del texto artístico* por qué es posible que en el poema de Lermontov coexistan hasta tres sistemas semánticos, códigos culturales o visiones del mundo, y lo hace precisamente oponiendo —de manera muy similar a como lo hace la hermenéutica filosófica— el tipo de "verdad" que es propia de la ciencia al tipo de "verdad" que es propia del arte. Lotman argumenta que en la ciencia sí ocurriría, por lo general, eso que decía Hegel que ocurría en la vida del espíritu, es decir, que la introducción de un nuevo sistema semántico supone la refutación, la supresión del viejo sistema: "El diálogo científico —dice— consiste en que una de las posiciones de la discusión se reconoce como falsa y se rechaza. La otra triunfa." Por eso —sigue argumentando Lotman—, "la discusión científica es una prueba de que el punto de vista del adversario carece de valor."³⁰

En cambio, en poesía y, en general, en los ámbitos de cultura no científica ocurriría algo diferente. La forma de comprensión de la vida en que consiste el arte no exigiría esa sustitución de verdades que es propia de la ciencia. Esto no quiere decir que, fuera de la ciencia, no se generen significados o sistemas semánticos nuevos: no creo que haga falta subrayar que Lotman insiste repetidas veces en el carácter dinámico de la cultura, en el *desarrollo* de la cultura humana, en el hecho de que la cultura es un mecanismo generador de *nuevos* lenguajes, donde tienen cabida el *acontecimiento*, la novedad, el cambio..., etc. Pero, al mismo tiempo, no deja tampoco de advertirnos —y con idéntica insistencia— de que en determinados ámbitos de la cultura, como en poesía, lo nuevo no vendría a eliminar lo viejo, sino simplemente a co-ponerse a ello: "Lo que niega no elimina a lo que es negado, sino que entra en una relación de co-posición."³¹ De manera que en la discusión artística, y a diferencia de lo que ocurre en la científica, nunca se podría tener una "victoria absoluta" sobre el adversario: "La discusión artística es posible únicamente con un opo- nente sobre el cual la victoria absoluta es imposible."³²

Precisamente, lo que hace del poema de Lermontov, *Oración*, una refutación poética y no científica es el hecho de que la estructura religiosa conserve en él —dice Lotman— "su encanto y su grandeza". Si *Oración* fuera un tratado filosófico, se dividiría en varias partes polémicamente opuestas: "Como poesía, en cambio, forma una estructura única en la cual todos los sistemas semánticos funcionan simultáneamente en un complejo 'juego' recíproco."³³ Mientras que la verdad científica existe en un solo campo semántico; la artística existiría simultáneamente en varios, en su correla-

28.- Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 302.

29.- El propio Lotman se cuida de advertirlo así: «No debe, sin embargo, pensarse que, si el texto se mantiene en un solo sistema semántico, no pueda crear ese complejo juego de elementos estructurales que le asegure la densidad semántica propia del arte. Hemos comprobado que, en el interior de un mismo sistema de código de cultura, unos mismos elementos semánticos aparecen a un nivel como sinónimos, y a otro, como antónimos.» (Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 303)

30.- Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 302.

31.- *Ibidem*. Un poco más adelante, comentando algunos fragmentos del *Eugenio Oneguin*, Lotman insiste: «El nuevo significado no suprime al viejo, sino que entra en correlación con él», (p. 333)

32.- Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 302.

33.- *Ibidem*.

ción recíproca. El poema de Lermontov ilustraría, así, sobre lo que Lotman considera en otro lugar lo más característico del dinamismo de la cultura: "la capacidad de *cambiar conservando al mismo tiempo* la memoria de los estados precedentes."³⁴ Pero, por lo mismo, no se podría decir de él que sea ni un texto romántico ni un texto cristiano: las categorías del historicismo hegeliano no servirían, pues, para describir este tipo de fenómenos de simultaneidad cultural, que Lotman explica con conceptos como *criollización* y *mezclaje*. La mezcla de sistemas culturales en un mismo autor o texto es equiparada, así, a la mezcla de lenguas, al fenómeno lingüístico y cultural de la criollización tal como se da en las sociedades en las que conviven varias lenguas y culturas.³⁵

Este proceso de mestizaje cultural es estudiado más a fondo, sin embargo, en los trabajos más recientes de Iuri Lotman. Entre ellos, se encontraría el ya citado "The Text within the Text", donde se explica lo que Lotman llama la *condición dinámica* del sistema semiótico como un proceso de intercambios y préstamos de textos entre culturas próximas o vecinas, y se hace hincapié en el hecho de que no siempre la cultura más compleja sirve de estímulo a la más arcaica, sino que, por el contrario, la tendencia opuesta también sería posible.³⁶

Thus in the twentieth century texts form archaic and primitive cultures powerfully erupted into European civilization, which consequently displayed increasing dynamic excitation. It is precisely the differences among cultural potentials, the difficulties in deciphering texts by means of languages of existing cultures, that are essential to bringing about such transformations.³⁷

Creo, por tanto, que puede afirmarse la distancia de la teoría lotmaniana de la cultura respecto de la filosofía tradicional de la historia. Cabe añadir, además, que, para Lotman, la simultaneidad de los significados en los textos poéticos es un *modelo* de la realidad: el hecho de que en el arte los nuevos significados no supriman a los viejos, sino que coexisten con ellos en correlación, reproduciría "un aspecto tan importante de la realidad como es su carácter inagotable frente a cualquier interpretación finita."³⁸ Incluso antes de que penetremos en la imagen del mundo transmitida por cada uno de los sistemas semióticos que coexisten en el texto, éste estaría modelando una visión de la cultura, de la vida de los significados, como un reino en el que ningún significado, ninguna visión de la vida, podría rendir de una vez para siempre al adversario.

3. El malestar de la cultura en la obra de Lotman

Por todo lo que se lleva dicho, la teoría lotmaniana de la cultura se revela, muchas veces, muy próxima a la de Sigmund Freud, quien tampoco —y seguramente por razones muy parecidas a las de Lotman— habría suscrito la filosofía hegeliana de la historia. Paul Ricoeur ha subrayado que

34.- J. M. Lotman y B. A. Uspenskij, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en J. M. Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 73.

35.- En un reciente trabajo, Jorge Lozano ha subrayado que la característica estructural del trabajo del texto que Lotman gustó de llamar «mecanismo pensante» sería su «heterogeneidad interna». Lozano describe el trabajo del texto lotmaniano en los siguientes términos: «Un mecanismo constituido por un sistema de espacios heterogéneos en el interior de los cuales circula la información transmitida. En este caso, sostiene Lotman, el texto no es la manifestación de un sólo lenguaje. Para producirlo son necesarias al menos dos lenguas; ningún texto de este tipo puede ser descrito adecuadamente desde el punto de vista de un único lenguaje». (Jorge Lozano, «La semiósfera y la teoría de la cultura», *Revista de Occidente*, 170-71, julio-agosto 1995, p. 222)

36.- «In moments of cultural (or, in general, semiotic) explosion, the texts incorporated are more distant and are untranslatable (or incomprehensible) from the point of view of the system. In these moments the more complex culture does not always play the role of stimulus for the more archaic one; the opposite tendency is also possible». (Y. M. Lotman, «The Text within the Text» *op. cit.*, p. 379)

37.- Y. M. Lotman, «The Text within the Text» *op. cit.*, p. 379.

38.- Y. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, *op. cit.*, p. 333.

la teoría freudiana implica "toda una visión de las cosas y del hombre" en la que —frente a lo que ocurre en la filosofía hegeliana— prima el concepto de la *anterioridad*³⁹. El núcleo de esta visión del hombre y del mundo está en el concepto freudiano de *regresión*: lo que emerge a la superficie en todas las manifestaciones de la vida psíquica inconsciente (el sueño, el arte, etc.) sería siempre nuestra infancia, con sus impulsos olvidados, reprimidos, rechazados. El sueño y el inconsciente serían así siempre un *retorno al pasado*. El fenómeno de la regresión nos situaría, pues, ante la "anomalía" de un aparato psíquico que funciona al revés, en una dirección "regresiva" y no "progresiva"⁴⁰. Para Freud, nada de lo que ocurre en la vida psíquica de la humanidad (entendida ya como individuo, ya como colectivo) estaría, por lo tanto, forzosamente sometido a la ley de la superación. Lo pretérito, lo ocurrido en el pasado gravitaría sobre la historia del ser humano:

Habiendo superado la concepción errónea de que el olvido, tan corriente para nosotros, significa la destrucción o aniquilación del resto mnemónico, nos inclinamos a la concepción contraria de que en la vida psíquica nada de lo una vez formado puede desaparecer jamás; todo se conserva de alguna manera y puede volver a surgir en circunstancias favorables, como, por ejemplo, mediante una regresión de suficiente profundidad".

Naturalmente, esto no quiere decir que lo ocurrido una vez esté obligado a resurgir. Freud se contenta, más bien, con afirmar que lo pretérito *puede* subsistir en la vida psíquica, que no está necesariamente condenado a la destrucción⁴¹, y aconseja atenderse a la modesta conclusión de que "en la vida psíquica la conservación de lo pretérito es la regla, más bien que una curiosa excepción."⁴² Se encuentra, pues, en la obra de Freud, tal como ha subrayado Paul Ricoeur, una *metafórfica de lo indestructible*. De ahí que la interpretación freudiana de la cultura reciba, en la lectura que de ella hace Ricoeur, el nombre de *arqueología del sujeto*⁴³.

Lotman comparte con Freud lo que me voy a permitir llamar una *visión arqueológica de la cultura*. No es casual, me parece, que los dos pensadores hayan recurrido, en alguna ocasión, a la metáfora de la arqueología para explicar su visión de la cultura. Freud lo hace en *El malestar en la cultura*, donde, para ejemplificar la tendencia a la conservación del pasado en la vida psíquica, compara los estratos del psiquismo humano con las capas de diferentes civilizaciones que todavía hoy pueden encontrarse en Roma, la Ciudad Eterna:

Los historiadores nos enseñan que el más antiguo recinto urbano fue la *Roma quadrata*, una población empalizada en el monte Palatino. A esta primera fase siguió la del *Septimontium*, fusión de las poblaciones situadas en las distintas colinas; más tarde apareció la ciudad cercada por el muro de Servio Tulio, y aún más recientemente, luego de todas las transformaciones de la República y del Primer Imperio, el recinto que el emperador Aureliano rodeó con sus murallas⁴⁴.

39.- «veo en el freudismo una revelación de lo arcaico, una manifestación de algo siempre anterior. Es ahí donde el freudismo tiene antiguas raíces y planta nuevas raíces que lo ligan con la filosofía romántica de la vida y de lo inconsciente. Cabría revisar toda la obra teórica de Freud desde el punto de vista de sus implicaciones temporales, y se vería que el tema de lo anterior representa su obsesión característica». (Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1978, p. 385)

40.- P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 385.

41.- S. Freud, «El malestar en la cultura» (1930), en *El malestar en la cultura y otras ensayos*, Madrid, Alianza, 1970, p. 12.

42.- «Aun en el terreno psíquico no deja de ser posible —como norma o excepcionalmente— que muchos elementos arcaicos sean borrados o consumidos en tal medida, que ya ningún proceso logre restablecerlos o reanularlos; además, su conservación podría estar supeditada en principio a ciertas condiciones favorables». (S. Freud, *op. cit.*, p. 15)

43.- *Ibidem*.

44.- S. Freud, *op. cit.*, p. 385.

45.- S. Freud, *op. cit.*, p. 13.

Freud no persigue más lejos las modificaciones de la ciudad, pero se pregunta qué restos de esas fases pasadas podría encontrar en la Roma actual "un turista al cual suponemos dotado de los más completos conocimientos históricos y topográficos", para suponer luego, a modo de fantasía, que Roma no fuese un lugar, sino un ente psíquico con un pasado no menos rico y prolongado, pero en el cual —y a diferencia de lo que ocurre con los lugares históricos como Roma— no hubiera desaparecido nada de lo que alguna vez existió y donde junto a la última fase evolutiva subsistieran todas las anteriores:

Aplicado a Roma, esto significaría que en el Palatino habrían de levantarse aún, en todo su porte primitivo, los palacios imperiales y el *Septizonium* de Septimio Severo; que las almenas del *Castel Sant'Angelo* todavía estuvieran coronadas por las bellas estatuas que las adornaron antes del sitio por los godos, etcétera.⁴⁶

No me parece casual que el capítulo de *La semiosfera* recientemente traducido al español con el título de "Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana"⁴⁷, contenga alusiones a la *Roma eterna* —con la que se identificó siempre Petersburgo— y, sobre todo, una lúcida reflexión acerca del ideal utópico y racionalista de una ciudad sin pasado⁴⁸. Para Lotman, que se sitúa a prudente distancia crítica del racionalismo utópico, la existencia de historia es, por el contrario, "condición indispensable de un sistema semiótico operativo"⁴⁹. Por esta razón, su descripción semiótica de la ciudad viene a ser muy parecida a la descripción freudiana de la Ciudad Eterna y, por consiguiente, muy similar también a la del poema *Oración* de Lermontov. Al igual que el texto *multicultural* —compuesto por capas superpuestas de códigos procedentes de diversas culturas y tiempos históricos— la ciudad, tal como es concebida por Lotman, es un complejo espacio semiótico en el que la presencia del pasado desempeña un importante papel:

Complejo mecanismo semiótico generador de cultura, la ciudad puede cumplir su función sólo si en ella se mezclan un sinfín de textos y códigos heterogéneos, pertenecientes a diferentes lenguas y niveles. Precisamente el poliglotismo semiótico de cualquier ciudad la convierte en campo de diferentes colisiones semióticas, imposibles en otras circunstancias. Al unir códigos y textos diferentes en cuanto a estilo y significación nacional y social, la ciudad realiza hibridaciones, recodificaciones y traducciones semióticas que la transforman en un poderoso generador de nueva información. *Fuente de tales colisiones semióticas es no sólo*

46.- *Ibidem*. Freud no se limita a hacerse la pregunta, sino que hace un detenido recuento de los restos del pasado de la ciudad que ese turista podría encontrar, así como de lo que, pese a todo, le sería ya imposible reconstruir: «Verá el muro aureliano casi intacto, salvo algunas brechas. En ciertos lugares podrá hallar trozos del muro ser-viano, puestos al descubierto por las excavaciones. Provisito de conocimientos suficientes —superiores a los de la arqueología moderna—, quizá podría trazar en el cuadro urbano actual todo el curso de este muro y el contorno de la *Roma quadrata*; pero de las construcciones que otrora colmaron ese antiguo recinto no encontrará nada o tan sólo escasos restos, pues aquellas han desaparecido. Aun dotado del mejor conocimiento de la Roma republicana, sólo podría señalar la ubicación de los templos y edificios públicos de esa época. Hoy, estos lugares están ocupados por ruinas, pero ni siquiera por las ruinas auténticas de aquellos monumentos, sino por las reconstrucciones posteriores, ejecutadas después de incendios y demoliciones. Casi no es necesario agregar que todos estos restos de la Roma antigua aparecen esparcidos en el laberinto de una metrópoli edificada en los últimos siglos del Renacimiento. Su suelo y sus construcciones modernas seguramente ocultan aún numerosas reliquias».

47.- S. Freud, *op. cit.*, pp. 13-14.

48.- Y. M. Lotman, «Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiótica della città», en *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 225-43 (véase especialmente: «Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana», *Revista de Occidente*, 155, abril 1994, pp. 5-22).

49.- «La ciudad artificial, ideal, plasmación de la utopía racionalista, debía carecer de historia, en la medida en que el nuevo Estado significaba la negación de las estructuras que históricamente lo habían formado. Esto suponía la construcción de la ciudad en un nuevo lugar y, de conformidad con ello, la destrucción de todo "lo viejo", que en él quedase». (Y. M. Lotman, «Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana», *op. cit.*, p. 11)

50.- *Ibidem*.

LA DUALIDAD DE LA CULTURA EN LA OBRA DE IURI LOTMAN

el encuentro sincrónico de formaciones semióticas heterogéneas, sino también la *diacronía*: las construcciones arquitectónicas, los rituales y ceremonias urbanos, el propio plan de la ciudad y miles de otros restos de épocas pasadas actúan como programas codificados que generan de nuevo permanentemente los textos del pasado histórico. *La ciudad es un mecanismo que recrea una y otra vez su pasado*. (La cursiva es nuestra.)⁵¹

Otro ensayo aún más reciente, el titulado "Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria" (1989)⁵², se sirve también de la metáfora arqueológica. Lotman compara aquí al crítico literario que trabaja con sistemas semióticos superpuestos —como los que él mismo tuvo ocasión de detectar en el poema de Lermontov— con el "arqueólogo, que llega a la conclusión de que bajo las excavaciones de cualquier cultura desarrollada puede suponerse una capa de otra cultura desarrollada."⁵³ La metáfora de la arqueología parece, pues, la más adecuada para describir una teoría que define la cultura precisamente en términos de *memoria colectiva de la experiencia histórica pasada*⁵⁴, y es también —me parece— uno de los más fuertes y evidentes indicios de la presencia de Freud en el pensamiento de Lotman.

El paralelismo entre la interpretación freudiana de la cultura y la teoría de Lotman se pone igualmente de manifiesto en "Sobre la dinámica de la cultura" (1992), donde Lotman discute de nuevo las tesis de la filosofía tradicional (hegeliana) de la historia. Un fragmento, que transcribo a continuación, me parece de especial trascendencia a la hora de dejar establecida la raigambre freudiana de su teoría de la cultura o de la historia:

la filosofía tradicional de la historia parte del supuesto de que la aparición de una nueva etapa está relacionada con la total destrucción de la anterior. Sin embargo, al igual que en la evolución biológica, las primeras formas de la vida tan sólo mueren de forma parcial y evolucionan en gran medida acomodándose a nuevas circunstancias; en la historia y la cultura humanas el surgimiento de nuevos dominantes no conduce a la desaparición del anterior dominante. Así, la aparición de nuevas civilizaciones no conlleva la desaparición de la esclavitud ni de otras formas económicas anteriores. De igual manera, los sistemas arcaicos de costumbres y formas de conducta se van desplazando hacia la periferia. Pero por lo general coexisten con estructuras posteriores.⁵⁵

Resulta muy ilustrativo comparar estas recientes afirmaciones de Lotman con las contenidas en las primeras páginas de *El malestar en la cultura*, donde Freud trata de demostrar, con argumentos muy similares a los que acaban de leerse, la supervivencia de lo primitivo junto a lo ulterior. Dice Freud en este sentido:

los fenómenos de esta índole no tienen nada de extraño, ni en la esfera psíquica ni en otra cualquiera. Así, en lo que se refiere a la serie zoológica, sustentamos la hipótesis de que las especies más evolucionadas han surgido de las inferiores; pero aún hoy hallamos, entre las vivientes, todas las formas simples de la

51.- *Op. cit.*, pp. 11-12.

52.- I. M. Lotman, «Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria», *Discurso*, 8, 1993, pp. 91-102 (número monográfico sobre Iuri M. Lotman y la escuela semiótica de Tartu-Moscú, treinta años después).

53.- «Con fenómenos de este tipo —añade Lotman— se enfrenta el crítico literario cuando estudia el papel catalítico de los textos que llegan a una determinada cultura desde fuera (las llamadas "influencias") o la eterna cuestión de los "románticos antes del Romanticismo", o de los diferentes "modelos"» (I. M. Lotman, «Sobre el papel de los factores casuales...», *op. cit.*, p. 100).

54.- «Nosotros entendemos la cultura como *memoria no hereditaria de la colectividad*, expresada en un sistema de prohibiciones y prescripciones. (...) Además, dado que la cultura es *memoria* (o, si se prefiere, grabación en la memoria de cuanto ha sido vivido por la colectividad), se relaciona necesariamente con la experiencia histórica pasada». (J. M. Lotman y B. A. Uspenski, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», *op. cit.*, p. 71.) Para un mayor desarrollo del concepto de la cultura como memoria no hereditaria de la especie humana, puede verse uno de los últimos trabajos de Lotman: «Sobre la dinámica de la cultura» (1992), en *Discurso*, 8, 1993, pp. 103-21.

55.- I. M. Lotman, «Sobre la dinámica de la cultura», *op. cit.*, p. 113.

vida. Los grandes sauros se han extinguido, cediendo el lugar a los mamíferos; pero aún vive con nosotros un representante genuino de ese orden: el cocodrilo⁵⁶.

No creo que pueda negarse que existe más de un paralelismo entre la interpretación freudiana de la cultura y la teoría de la cultura de Lotman. También parece evidente que las coincidencias entre ambas tienen sus raíces en un idéntico antagonismo con la filosofía idealista (hegeliana) de la historia, y, muy en especial, con la idea de progreso lineal que está en la base de la misma⁵⁷. Pero, como la interpretación freudiana pasa por ser un ejemplo de "pesimismo cultural", cabe preguntarse ahora si la exclusión de la idea de progreso implica necesariamente una visión trágica y fatalista de la cultura, donde no hubiera lugar para la esperanza.

4. La dualidad de la cultura

Como se sabe, el énfasis que las últimas obras de Freud hacen en la tendencia a la regresión así como el decisivo descubrimiento de lo que llamó la "pulsión de muerte", cimentaron una teoría de la cultura como sufrimiento, que excluía de entrada una fe ciega en las posibilidades de perfeccionamiento moral de la humanidad⁵⁸. Freud detecta un conflicto en la economía de la libido entre dos instintos antagonistas: Eros y Muerte. La vida en sociedad (la cultura) impondría al individuo la represión de este último instinto, es decir, la represión de su innata tendencia a la agresividad y la autodestrucción. La cultura es concebida, pues, en gran parte, como el malestar impuesto a un ser humano que, de manera natural e innata, por un impulso interior antagónico al Eros, tendería no sólo al placer, al desarrollo, a la satisfacción de impulsos vitales, sino también a la inercia, a la conservación, a la parálisis e incluso a la muerte. Desde este punto de vista, la vida misma no sería voluntad de cambio, de desarrollo, sino de conservación. Los cambios a los que daríamos el nombre de *progreso*—argumenta Freud—nos serían impuestos por factores exteriores, mientras que en realidad lo que el ser humano querría innatamente sería no cambiar, sino conservarse en su estado. Para Freud, lo único que explicaría que el progreso, pese a todo, existiera, sería que los caminos hacia atrás están interceptados⁵⁹. De ahí que, aun fallándole el ánimo necesario para erigirse en profeta ante sus contemporáneos, Freud expresara con toda claridad sus temores sobre el futuro de la humanidad:

A mi juicio, el destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de si—y hasta qué punto—el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción. En este sentido, la época actual quizá merezca nuestro particular interés. Nuestros contemporáneos han llegado a tal extremo en el dominio de las fuerzas elementales, que con su ayuda les sería fácil exterminarse mutuamente hasta el último hombre. Bien lo saben, y de ahí buena parte de su presente agitación, de su infelicidad y su angustia. Sólo nos queda esperar que la otra de ambas

56.- S. Freud, *El malestar en la cultura*, op. cit., p. 12.

57.- Véase a este respecto el libro de Antonio Campillo, *Adiós al progreso. Una mediación sobre la Historia*, Barcelona, Anagrama, 1985, una lúcida reflexión sobre la crisis del pensamiento moderno y de la tesis del progreso.

58.- «He procurado eludir el prejuicio entusiasta según el cual nuestra cultura es lo más precioso que podríamos poseer o adquirir, y su camino habría de llevarnos indefectiblemente a la cumbre de una insospechada perfección».

(S. Freud, *El malestar en la cultura*, op. cit., p. 87)

59.- «Si, pues, la muerte es la meta de la vida, todas las motivaciones de la vida sólo son rodeos hacia la muerte, y el así llamado instinto de conservación sólo es una tentativa del organismo para defender su propia manera de morir, su personal camino hacia la muerte. (...) En cuanto al llamado "instinto de perfección", representa sin duda una consecuencia de esa forzada adaptación; si todos los caminos están interceptados hacia atrás por la represión, ¡qué remedio sino seguir huyendo hacia adelante, por el camino del progreso intelectual y la sublimación ética!» (P. Ricoeur, op. cit., p. 250)

"potencias celestes", el eterno Eros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortales adversario. Mas ¿quién podría augurar el desenlace final?⁶⁰

El llamado "pesimismo cultural freudiano" se nos aparece, pues, no tanto como una abdicación de toda esperanza sobre el "poder" del Eros, de la Vida, frente a la Muerte, sino más bien como la expresión de un temor acerca del "poder" del Tanatos y la Destrucción. Si Freud no se sentía legitimado para erigirse en profeta y augurar el desenlace final de este viejo conflicto, tampoco Lotman irá más allá de mostrar los dos conjuntos de razones—antagónicas—por las que son posibles, al mismo tiempo, la esperanza y el temor, la evolución y la parálisis. En el artículo firmado conjuntamente con Uspenskiy, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura" (1971), por ejemplo, Lotman hace mucho más hincapié en la tendencia humana a la *innovación* y, por tanto, nos hace reparar en que la regla de la conservación de lo pretérito no sería la única que regularía los procesos culturales. Al lado de ella coexistiría una tendencia que, de manera inversa, impulsaría a la humanidad a la novedad y al cambio, y en la que Lotman—es preciso subrayarlo—insiste mucho más que el último Freud. La cuestión que Lotman pone sobre el tapete, a pesar de cuanto hemos visto acerca de sus reservas hacia la dialéctica hegeliana, es la siguiente:

¿por qué la cultura humana constituye un sistema dinámico? ¿Por qué los sistemas semióticos que forman la cultura humana, exceptuadas algunas lenguas artificiales claramente locales y secundarias, están sujetos a la ley obligatoria del desarrollo?⁶¹

No se le escapa a Lotman, como no le pasó desapercibido tampoco a Freud, que el dinamismo de la cultura está vinculado al dinamismo de "la vida de relación de la sociedad humana"⁶², pero esto mismo plantea, a su juicio, una nueva interrogante: "¿Y por qué la sociedad humana ha de ser dinámica?"⁶³. La respuesta a esta cuestión no es simple. Por un lado, no cabría duda alguna de que Lotman elabora una hipótesis sobre el dinamismo como rasgo diferenciador de lo humano. De acuerdo con esta hipótesis, en la tendencia al cambio y a la novedad residiría la especificidad de lo humano respecto de otros seres vivos:

Si todos los seres orgánicos tienden a la estabilización del ambiente que los rodea, y toda su mutabilidad no es más que la aspiración a conservarse sin mutaciones en un mundo móvil a pesar de sus intereses, para el hombre, en cambio, la movilidad del ambiente es la condición normal del existir: es norma para él la vida en condiciones que cambian, la *variación en el modo de vivir*. Desde el punto de vista de la naturaleza, no es casual que el hombre intervenga, como destructor, sino que es justamente la *cultura*, en la amplia acepción del término, la que distingue la sociedad humana de aquellas no humanas⁶⁴.

De esto se sigue que el dinamismo no sería, para la cultura, una propiedad exterior que le haya sido impuesta por su nexo de derivación con causas extrañas a su estructura interna, sino una propiedad suya inherente que el autor identifica, además, con la *libertad*⁶⁵. Como prueba de

60.- S. Freud, op. cit., pp. 87-88.

61.- J. M. Lotman y B. A. Uspenskiy, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», op. cit., p. 85.

62.- *Ibidem*.

63.- *Ibidem*.

64.- *Ibidem*.

65.- «En la cultura pre-humana (en este caso, en la cultura de los animales superiores) domina la memoria de la especie. La conducta convencional en la vida de una especie o de un grupo supone una forma de conservación de una determinada experiencia útil y que se va repitiendo correctamente en unas formas establecidas. Al cambiar el esquema cíclico del movimiento de la dinámica lineal tuvo lugar un fuerte aumento del conjunto de tipos posibles de conducta. (...) Esta impredeción, es decir, el hecho de que el hombre dispusiera de una mayor cantidad de libertad que sus adversarios, forzados a alimentarse con un comparativamente menor y más predecible conjunto de conductas (de gestos), puso al hombre en una situación privilegiada que compensó cumplidamente su relativa indefensión, en comparación con otros animales». (I. M. Lotman, «Sobre la dinámica de la cultura», op. cit., pp. 106-7)

que el dinamismo sería una propiedad interna a la cultura, Lotman esgrime el caso de la dinámica del aspecto fonológico o gramatical del lenguaje, pues, si bien sería cierto que la inevitabilidad de la mutación en el sistema del léxico se podría explicar por la exigencia que éste tiene de reflejar concepciones distintas del mundo, en cambio el variar de la fonología sería una ley immanente del sistema mismo. Otro ejemplo, aún más significativo, es, para Lotman, el de la moda. El sistema de la moda puede ser, desde luego, estudiado desde el punto de vista de las condiciones sociales y materiales de la existencia: desde las leyes de producción hasta los ideales estético-sociales influyen en los cambios de la moda. Pero, al mismo tiempo, la moda constituye también una estructura sincrónica cerrada con una propiedad determinada: *cambiar*. La moda se distinguirá de la norma por el hecho de que regula el sistema orientándolo no hacia cualquier consistencia, sino hacia la variabilidad. Es como si entre los "Preceptos de la moda" pudiéramos leer: "Ordenamos que ningún color de tejido permanezca en uso durante más de un año". Y es obvio que la sustitución del color del tejido no viene determinada por la aspiración de acercarse a ningún ideal común, como pudiera ser, por ejemplo, el de encontrar un color que le sentara bien a todo el mundo. A un color le sustituye otro sólo porque aquél era *viejo* y éste es *nuevo*. Los autores concluyen:

Las razones del cambio de la moda siguen siendo, por lo general, incomprensibles para la colectividad que se rige por ella. Este carácter inmovilizado de la moda nos hace pensar que nos encontramos frente a la mutación en su estado puro⁶⁶.

De ahí que uno de los últimos trabajos de Lotman —el ya citado "Sobre la dinámica de la cultura— contenga la afirmación de que la cultura *puede* analizarse en su dinámica lineal como un cambio constante de estructuras viejas por otras nuevas, exactamente igual que se hace en la ciencia histórica tradicional. Puesto que los procesos dinámicos formarían parte integrante de una cultura a la que, según acabamos de ver, le sería inherente la tendencia al cambio y a la novedad, el teórico de la cultura tendría que dar cabida a ese dinamismo lineal que caracteriza a la filosofía de la historia⁶⁷. Ahora bien, esto no significa que Lotman se arroje en los brazos del evolucionismo hegeliano. Podría decirse, más bien, que su teoría de la cultura consigue articular el concepto ilustrado de desarrollo, de cambio, de evolución, con el concepto freudiano de la regresión, de la tendencia a la *repetición* en la historia de la humanidad. Así lo demuestra el hecho de que, en ese mismo artículo de 1992, hable Lotman de una "doble naturaleza de la cultura humana" que estaría relacionada con "su esencia profunda" y que consistiría en *la combinación conflictiva de su dirección lineal y de su repetición cíclica*⁶⁸.

De ahí también que Lotman no haya sobrevalorado nunca la importancia de los cambios en la cultura. Resulta muy reconfortante encontrar ya en 1971, en el artículo escrito en colaboración con Uspenskiy, una cautelosa actitud de reserva hacia lo que los autores llaman *cambios inmotivados* en la cultura. Si antes se dijo que las mutaciones en la cultura obedecen en buena parte a esa tendencia al cambio en que reside la libertad humana, hay que añadir ahora que Lotman y Uspenskiy no dejan de ver que, en muchas ocasiones en la cultura contemporánea, las continuas novedades no serían ya tanto una expresión de libertad cuanto de falta de ella. En el sistema de la cultura actual las mutaciones estarían determinadas en buena parte por una *constante exigencia de autorrenovación* que provendría no tanto de necesidades internas del dinamismo de la cultura cuanto de las condiciones materiales de la existencia humana en las sociedades contemporáneas. Mientras que los *cambios motivados* serían aquellos que estarían relacionados con el incremento de los conocimientos de la colectividad humana y con la general introducción, en la

66.- J. M. Lotman y B. A. Uspenskiy, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», *op. cit.*, p. 87.

67.- I. M. Lotman, «Sobre la dinámica de la cultura», *op. cit.*, p. 120.

68.- *Ibidem*. En otro lugar del mismo ensayo, Lotman define la cultura como «un conflicto constante entre la repetición y la dinámica interna de las formas de conducta». (p. 104)

cultura, de la ciencia en cuanto sistema relativamente autónomo (y con la orientación *progresiva* que le es propia), los *cambios inmotivados* obedecerían a la actual tendencia al cambio sistemático, y en ellos la exigencia de novedad actuaría ella misma como impulsora de mutaciones culturales: se habría extendido así al ámbito de la cultura ese mecanismo que antes vimos que caracterizaba a la moda, y las razones que motivan los cambios culturales resultarían hoy tan incomprensibles a sus usuarios como las que motivan los cambios de la moda.

Es hacia este tipo de cambios inmotivados hacia el que los autores albergan serias reservas. Para Lotman y Uspenskiy, el principio estructural del mecanismo semiótico de la cultura que explicaría muchas de las mutaciones culturales sería el *principio de la alternancia*. Por este principio, que funciona como organizador del sistema, cualquier pareja de elementos de una estructura (de las muchas que componen el sistema heterogéneo de una cultura), cualquier estructura en su conjunto e incluso un sistema semiótico entero, tienen un valor *de alternativa* que puede ser actualizado en un momento determinado. Surge así un sistema con unas posibilidades inmensas de aumento de la información. Pero este proceso, que en otros momentos históricos ha dotado a la humanidad de posiciones de ventaja respecto de las demás poblaciones animales (que viven con un volumen estable de información), revelaría en el momento presente su cara más negativa: "la cultura engulle los recursos con la misma avidez que el mecanismo productivo y del mismo modo destruye el ambiente que la circunda."⁶⁹ Lo más grave es que este aceleramiento de la dinámica cultural no vendría dictado por exigencias reales del ser humano (por necesidades a las que la cultura tuviera que dar respuesta), sino por exigencias procedentes del medio social y de sus mecanismos productivos: "lo que entra en juego es la lógica interna del cambio acelerado de los mecanismos informativos operantes."⁷⁰

Nada de esto sería preocupante si no fuera porque, como ya se ha señalado, este proceso de aceleramiento tiene como cara negativa la *destrucción* de los recursos culturales. Si bien la "ampliación del logos" habría provocado siempre y solamente una evaluación positiva, en el momento actual sería ya evidente que de este aumento constante de posibilidades informativas se deriva *inevitablemente* "un mecanismo que con su complejidad y con su ritmo de crecimiento puede sofocar ese mismo logos."⁷¹ La supervivencia de la cultura como memoria colectiva de la experiencia histórica tendría que pasar, pues, por una mayor cautela hacia los cambios inmotivados, que estarían desempeñando en la sociedad actual el mismo papel que el *olvido* ha desempeñado a lo largo de toda la historia de la humanidad: el de *instrumento de destrucción de la cultura*⁷².

No creo equivocarme si digo que, para Lotman, la utopía que subyace al desarrollo acelerado de la informática se le presentaba, en la memoria personal, como una nueva versión de las utopías racionalistas y futuristas que protagonizaron muchos proyectos culturales y sociales de los años treinta y cuarenta de este siglo. El temor de que, de la mano de esta nueva utopía de progreso ilimitado, pudieran repetirse los aspectos más siniestros de la historia occidental, y su cautelosa prevención hacia los cambios inmotivados de la *moda* cultural, no le llevaron, sin embargo, a un pesimismo tal que le hiciera subestimar por completo los procesos dinámicos de la cultura. De ahí el énfasis que sus últimos trabajos hacen en la cuestión de lo impredecible y lo irreversible en el proceso cultural: la importancia que Lotman concede aquí al *acontecimiento* en su carácter de-hecho único, casual e impredecible nos lo muestran, como siempre, ajeno a la dialéctica hegeliana y muy próximo, en cambio, al modelo *monádico* de la historia, que, represen-

69.- J. M. Lotman y B. A. Uspenskiy, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», *op. cit.*, p. 91.

70.- *Ibidem*.

71.- J. M. Lotman y B. A. Uspenskiy, *op. cit.*, p. 92.

72.- Para el papel del olvido como elemento de la memoria y como instrumento de su destrucción, véanse las páginas 74-75 del ensayo citado de Lotman y Uspenskiy.

SULTANA WAHÓN

tado por las Tesis de Walter Benjamin, ve en el acontecimiento una ruptura del *continuum* de la historia⁷³.

Es esta confianza que, a pesar de sus fundados temores, muestra Lotman en lo imprevisto, en la apertura de la historia a hechos impredecibles, la que alienta en las declaraciones, entre notálgicas y esperanzadas, que en 1992 hizo a Peeter Torop⁷⁴. Las palabras que transcribo a continuación pueden servir perfectamente de contrapunto a una visión trágica de la existencia humana, aun cuando nada en ellas nos haga soñar con la excesivamente optimista posibilidad de un *saber absoluto* como el que la filosofía ilustrada imaginó. En ellas parece encontrarse, más bien, una expresión de la confianza ilimitada que Lotman tuvo en las que, por otra parte y al igual que Freud, consideró siempre limitadas fuerzas intelectuales del ser humano:

No conocemos el siguiente descubrimiento. El siguiente descubrimiento es impredecible en un principio. Y cuando tenga lugar, esta llamada iluminará lo que allí había y nos parecerá entonces tan predecible que tan sólo nuestra ceguera impediría verlo. Pero en realidad es algo impredecible. A nosotros solamente se nos manifestará bajo la luz de esta llamada, porque entonces nos parecerá que todo va en la misma dirección, y aquello que no va en esa dirección simplemente no existe. Después, este destello va debilitándose y resulta que todo aquello que definíamos como inexistente será el fundamento de un futuro destello⁷⁵.

73.- Véase el epígrafe «Las dos filosofías de la historia» en Reyes Mate, *La razón de los vencidos*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 184-92.

74.- «Peeter Torop conversa con Iuri M. Lotman», en *Discurso*, 8, 1993, pp. 123-37.

75.- *Op. cit.*, p. 127.