

**Universidad de Los Andes**  
**Facultad de Humanidades y Educación**  
**Escuela de Letras - Departamento de Lingüística**  
**Grupo de Investigaciones Semiolingüísticas**

**Diana Luz Pessoa de Barros**

“*De la perfección: dos reflexiones*”. En *Semiótica estesis, estética*. São Paulo: Universidad de São Paulo-Puebla: educ- Uap. 1999.

**“De la perfección”: dos reflexiones.**

Este ensayo está organizado en tres partes; la primera, con observaciones de lectura de “DE la imperfección”, el libro de Greimas en debate; la segunda y la tercera con reflexiones semióticas sobre la perfección, respectivamente en el texto poético de la “gran literatura” y en las novelas de la “literatura rosa”.

**1.-Observaciones de lectura**

En *De la imperfección* Greimas analiza cinco simulacros literarios de la estesia y construye para esos textos, tomando en cuenta todos los niveles de generación de la significación, una lectura semiótica de la percepción estética o del placer estético. Cinco puntos deben ser resaltados en la caracterización de la estesia:

1.-ruptura y cambio de isotopía: tanto semántica como veridictoria: se pasa, en el primer caso, de lo ordinario cotidiano a lo extraordinario, de la realidad a la sub-realidad, de lo asemantizado o automatizado a lo re-semantizado, al sentido, en fin; en el segundo, del parecer al ser, de la apariencia a la esencia.

2.-manifestación discursiva de “fractura”, especialmente por el espacio y por el tiempo, aspectualizados por la discontinuidad: se distinguen, así:

-Continuidad o duratividad breve y la delimitación espacial manifiestan lo extraordinario del tiempo vs. Puntualidad (expresada sobre todo por “Súbito”<sup>1</sup>)

-Duratividad larga vs duratividad breve (efímera, pasajera, rápida)

-No-limitación del espacio vs espacio delimitado, preciso circunscrito en el que la puntualidad y la duratividad breve del tiempo y la delimitación espacial manifiesta concordancia lo extraordinario, lo inesperado, la esencia, y de la cual resulta el efecto de sentido de suspensión del tiempo (efímero) o de la *atemporalidad* y, consecuentemente, de entrevisión de eternidad, sin medida de tiempo, sin aspectualización.

---

<sup>1</sup> A.J. Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Fantac, 1987.

3).- transformación de estado de disyunción en estado de conjunción, que gracias, a los procedimientos ya mencionados de aspectualización y a otros mecanismos dirigidos a continuar, produce el efecto de sentido de conjunción total, de fusión. Dos procedimientos narrativos deben ser citados en la construcción del efecto de sentido fusión: la inversión de los papeles de Sujeto y Objeto y la “anulación” de la distinción semiótica establecida entre los programas narrativos de adquisición de valores por donación (modo transitivo) y por apropiación (modo reflexivo), pues en la estesia hay, al mismo tiempo, un hacer reflexivo del Sujeto en dirección del Objeto bajo la forma de apropiación y un hacer transitivo del Objeto subjetivo (investido del papel del Destinador) en relación al Sujeto, bajo la forma de donación, pudiendo ocurrir un desequilibrio en la dominación de la actividad del Sujeto o del Objeto.

i). Manifestación pasional de la estesia: el recorrido pasional de la estesia tiene, en los textos examinados, las siguientes etapas narrativas:

| <b>Tournier</b> | <b>Calvino</b> | <b>Rilke</b>            | <b>Tanizaki</b>  | <b>Cortázar</b>  |
|-----------------|----------------|-------------------------|------------------|------------------|
| indiferencia    | indiferencia   | indiferencia            | indiferencia     | indiferencia     |
| tedio           | tedio          | tedio                   | tedio            | tedio            |
|                 |                |                         |                  |                  |
| espera          | espera         | espera                  | espera           | espera           |
|                 |                |                         |                  |                  |
| deslumbramiento | fascinación    | revelación              | penetración      | catarsis/absorto |
|                 |                |                         |                  |                  |
| alegría         | felicidad      | felicidad<br>irritación | alegría<br>miedo | alivio           |
|                 |                |                         |                  |                  |
| alejamiento de  | alejamiento    | alejamiento             | alejamiento      | expoliación      |
| de ambos        | de ambos       | del Sujeto              | del Sujeto       | del Sujeto       |
|                 |                |                         |                  |                  |
| Sujeto y        | Sujeto y       | Renuncia a              | Renuncia a       |                  |
| Objeto          | Objeto         | lo excesivo             | lo excesivo      |                  |
|                 |                |                         |                  |                  |
| nostalgia       | nostalgia      | nostalgia               | nostalgia        | nostalgia        |
|                 |                |                         |                  |                  |

Los diferentes efectos patémicos de lo “inesperado” marcan placeres estéticos también diversos y acciones diferentes del Sujeto y del Objeto subjetivado. El deslumbramiento de primer texto es la pasión del Sujeto que “ciego” u “ofuscado”, ve o avizora la perfección.

En ese caso el Objeto tienta al Sujeto que vive su instante de perfección con contento y lleno de alegrías vivas. La fascinación del segundo texto, de acuerdo con los diccionarios, apenas ciega, pero inmoviliza y está relacionada con la seducción del Sujeto por el Objeto. La felicidad que discurre es un estado de beatitud. Tanto en el deslumbramiento como en la fascinación es, sobre todo, el Objeto que se aleja del Sujeto y rompe el momento de perfección. La revelación, en el tercer texto, dice respecto a la veridicción, al pasaje del parecer al ser, y pone en juego las modalidades epistémicas. Se liga al sentido más antiguo del término, el de la revelación “divina” o de iluminación, apuntando, así, no-solo a un cambio cognitivo, pero principalmente para la transformación sensorial de la luz. Si en los dos primeros textos ocurren pasiones del Objeto o del “querer-ser” y en el tercero del “querer-saber”, en el cuarto texto examinado hay la pasión del ser (uno sólo), de la fusión, indicada por el término penetración. El efecto de sentido es volver a los orígenes, o de la sensación pura, que produce al mismo tiempo alegría y miedo. Tanto la revelación como la penetración provocan un alejamiento del Sujeto, en el primer caso, irritado con el Objeto que lo intimida por el exceso de “perfección” revelada, en el segundo atemorizado por la “invasión” o por la “impregnación” que sufre. Finalmente, el último texto trata de la catarsis o de la purificación y, por consiguiente, del alivio que lo sigue a la intensificación y al desespero y antecede a la satisfacción. Es un texto en que es mayor a la pasividad del Sujeto en relación a la actividad del Objeto que lo absorbe. Se disuelven Sujeto y Objeto. Al contrario de los demás textos también, la “pérdida” de la perfección, la vuelta a la imperfección no es una renuncia del Sujeto, pero sí una expoliación.

En síntesis, el estado de estesia termina debido al alejamiento del Objeto. (y a una cierta renuncia del Sujeto) cuando la actividad del Sujeto es mayor que la del Objeto y el Objeto es la perfección de la medida, debido a la renuncia del Sujeto cuando la actividad del Objeto es mayor que la del Sujeto y la perfección es excesiva; debido a la expoliación, efectuada por el Objeto, cuando el Sujeto, casi pasivo, es absorbido. El fin de la estesia, cualquiera que sean sus organizaciones pasionales, produce un estado de nostalgia del Sujeto, nostálgico por la perfección entrevista.

ii).-Cambio de dimensión de análisis: la imperfección cotidiana es pragmática o cognitiva, la perfección es sensible, sensorial; en otras palabras, ella, la estesia, es entendida como una relación sensorial que se establece entre Sujeto y Objeto y que ocurre en el nivel

discursivo como figura de contenido, o sea, el *deslumbramiento* es sobre todo visual, de brillo; la fascinación, visual de forma y de brillo y táctil; la revelación, visual, olfativa y táctil; la *penetración*, táctil y cromática; lo absorto, táctil y, quién sabe, gustativa. (Greimas insiste aún en decir que la estesia se caracteriza no sólo por el paso de lo inteligible a lo sensible, pero por una profundización sensorial. En los textos que examinó el recorrido era lo visual, más superficial, a lo táctil, más profundo. Si todo parece indicar una gradación, en lo sensible, en la percepción estética, la mayor profundidad o superficialidad de las órdenes sensoriales está, sin duda, relacionada con la variación de los textos y culturas y no puede ser establecida de antemano).

Del conjunto de observaciones de la lectura de los textos de Greimas, tres aspectos serán resaltados: la cuestión de la continuidad y de la discontinuidad, el problema de las diferentes estéticas y, a manera de conclusión de la primera parte del ensayo, una definición de perfección.

La categoría continuidad vs discontinuidad es, para mí, el denominador común de la aspectualización del tiempo, del espacio, de los actores, y rige la generación de los sentidos. No causa sorpresa, por tanto, que su aplicación defina también la estesia. Conviene señalar, sin embargo, que la percepción estética se caracteriza, por un lado, por la discontinuidad (de isotopía semántica y veridictoria, de tiempo y de espacio), por otro lado, por la continuidad de la relación de fusión o de absorción del Sujeto y del Objeto o de la “eternidad” temporal. No son, por tanto, movimientos opuestos, pues es necesaria la discontinuidad en los distintos niveles para que se produzca sobre lo discontinuo, el efecto de sentido de una continuidad a otra: no la de la conjunción, pero la de la fusión, no la de la duración, pero la de la eternidad, ya no del espacio sin límite, pero la de la continuidad de las diferentes dimensiones (la *Continuidad en los parques*, de Cortazar, por ejemplo), y así sucesivamente. Es ese juego entre la continuidad y la discontinuidad continuada que constituye el trazo más genérico de la estesia.

La segunda cuestión es la de las varias estéticas. El fin de *Del imperfección* (p-72), Greimas se pregunta si las características de la estesia que señaló son específicas del siglo XX o si ellas dicen alguna cosa sobre la condición humana. Intenté mostrar que la generalización es posible, en sus trazos más amplios. El texto de Greimas apunta “diferentes” estéticas asimismo en autores de este siglo, indicándonos la necesidad de

examinar el placer estético en situaciones socio-históricas y momentos diferentes. Greimas no pretendió hacer una “tipología de las estesias”, pero al reconocer las diferencias existentes entre ellas, apunta algunas direcciones a ser tomadas en cuenta. Las variaciones de procedimientos en los diferentes niveles de descripción semiótica permiten diferenciar estéticas gracias a la actividad o a la pasividad del Sujeto y al equilibrio o a la dominación de su actividad en relación con el Objeto subjetivado. Las formas de actividad del Objeto, investido del papel de destinatador-manipulador (tentación, seducción, intimidación, provocación); a las distintas órdenes sensoriales envueltas y a la variación de profundidad entre ellas; la cuantificación excesiva o insuficiente de la “perfección”; a las distintas organizaciones pasionales de la estesia (deslumbramiento-alegría-fascinación-felicidad-revelación-felicidad/irritación, penetración-alegría / miedo, purificación-alivio, y otras); a los diferentes medios de vuelta a la “realidad”: si el Sujeto avanza o el Objeto se aparta, si el Objeto amenaza, o el Sujeto retrocede.

Con esos elementos, Greimas propuso cinco estéticas: la clásica, en la que lo “inesperado” es el mundo de la perfección, de la medida, y el Sujeto un deslumbrado por las formas y por la luz, que llega a la perfección cuando “ve” de otro modo (hay dominancia de la actividad del Sujeto, aunque el Objeto lo manipule por tentación); la de la gracia (Husserl), en la que la perfección tiene también la justa medida, aumenta la actividad del Objeto, que fascina al Sujeto, que lo seduce, con la elegancia de la gestualidad, con la luz y el tacto agradable; la de la revelación o da iluminación del mundo del exceso, el que el Objeto amenaza, intimida al Sujeto por medio del sincretismo de la visión, del olfato y del tacto, haciéndolo recusar la “perfección” (hay dominancia de la actividad del Objeto); de la penetración o de la identificación también de la perfección excesiva, en que la actividad cabe al Objeto, que atrae y aparta al Sujeto por provocación, gracias a la descomposición visual de la forma a recursos cromáticos y táctiles; la de la purificación (catarsis aristotélica), en la cual el Objeto absorbe al Sujeto y ambos se disuelven.

Las observaciones anteriores permiten caracterizar la perfección, en oposición a la imperfección, como extraordinaria (única, inesperada), temporalmente efímera/ eterna, especialmente circunscrita, deslumbrante o fascinante o purificante (en síntesis, bella, buena y verdadera, conforme a las axiologías ética, estética y epistémica), excesiva o no en

la medida, sensorial, Objeto de tentación, seducción, intimidación o provocación. Definida la perfección, se puede pasar a las reflexiones sobre ella.

## **II.- La “perfección” del texto poético**

En los dos ítemes que siguen serán expuestas algunas reflexiones sobre los Objetos que, relacionados al Sujeto, conforme a lo expuesto anteriormente, producen efectos de perfección, producen placer estético. Greimas diferencia los Objetos estéticos “creados” de los Objetos estéticos de lo cotidiano o de las prácticas estéticas del día a día, que son, culturalmente, des-semantizados o sufren desgaste estético.

En este ensayo serán examinados dos tipos de Objetos estéticos creados: los textos poéticos de la “gran literatura”, las novelas “rosa”, tales como *Sabrina, Julia o Bianca*. Se parte del presupuesto de que los textos poéticos –uso el término “poético” y no el “literario” para contemplar también un cuadro de Portinari, una canción, una tira cómica- son construidos de tal forma que, dadas las otras condiciones mencionadas, produzcan placer estético, sean Objetos estéticos. La escogencia de los textos poéticos para esta reflexión se debe, en primer lugar, al hecho de que ellos son Objetos privilegiados, ya que son producidos con fines estéticos; en segundo lugar por ser el examen semiótico de lo poético, uno de los grandes desafíos que los alumnos y otros estudiosos constantemente traen a la semiótica.

Greimas afirma que si el lenguaje poético no da acceso directo a lo sagrado, este es ciertamente un lenguaje no profano. Así, aunque todavía el texto poético no se identifique con la perfección, su no-perfección es una etapa del recorrido dirección a la perfección. O, en otras palabras, una tentativa de introducir fracturas en “nuestra pobre vida cotidiana”.

Para reflexionar sobre lo poético, el punto de partida son las dos reflexiones que siguen: el texto no tiene su carácter poético asegurado en un único nivel de descripción semiótico y la “organización de lo poético” se deja comprender mejor en el nivel discursivo y no en la manifestación textual, lo que es justo, si consideramos que hay un “crescendo” de sentido en el recorrido generativo de la significación.<sup>2</sup> Recorridos de los diferentes niveles y, principalmente, las etapas discursivas y de manifestación textual, se puede, a mi manera de

ver, caracterizar el texto poético por la ambivalencia, o sea, por el retorno a la continuidad, después de la ruptura, tal como se vio ocurrir en la estesia. El retorno produce un efecto de sentido de duplicidad, de dualidad, como un ser mítico que se define, al mismo tiempo, por su opuesto. Esas consideraciones se aproximan, de alguna forma, a la definición de Jakobson de función poética, en el que se sobrepone dos ritmos, pero, principalmente, en el que se instala la continuidad de las similitudes en la discontinuidad de los contrastes. En otras palabras, la ambivalencia poética, es el efecto resultante de procedimientos discursivos y textuales, principalmente, que variarán conforme se alteren gustos estéticos. Los procedimientos que siguen ilustran algunas de los recursos posibles:

a).- en la *sintaxis discursiva* deben ser resaltados sobre todo los juegos enunciativos de proyección de persona, de tiempo y de espacio, que, de modos diversos, producen el efecto de perspectivas múltiples y no de escogencia directa o discontinua de una única voz, momento o lugar, tales como: i) la alternancia de desembragues, ora enunciativa, ora enunciativa, como ocurre, por ejemplo, en las novelas de Vargas Llosa, y que es uno de los procedimientos poéticos más frecuentes de la literatura contemporánea; ii) los embragues, como apunta J.L. Fiorin en *As astucias da enunciação*<sup>3</sup> y de que la novela *A hora dos rumiantes* de J.J. Veiga, en discurso indirecto libre es un buen ejemplo; iii) los recursos diversos (y no solo de la sintaxis discursiva) que, a partir de discursos por definición dialógicos (M. Bakhtin), producen efectos de monofonía o de polifonía discursiva;

b). en la semántica discursiva parece clara la necesidad del discurso poético ser figurativo para propiciar la relación sensorial entre Sujeto y Objeto, ya que son las figuras del discurso que le han dado su carácter visual, olfativo o táctil (en general, el libro científico o temático de cualquier orden se torna Objeto estético apenas cuando considerado su formato, portada, textura o su organización textual, que llevan la fusión sensorial del Sujeto y del Objeto). Otros dos procedimientos semánticos del discurso deben ser mencionados, con relación a lo poético: la ruptura de isotopía y la organización pliri-isotópica de los discursos; el establecimiento de relaciones entre las isotopías, que producen las figuras semánticas del discurso;

---

<sup>2</sup> D.L.P. Barros, "Semiótica y discurso literario", in A.C. de Oliveira e L. Santaella (orgs.), *Semiótica da literatura*, São Paulo, Educ, 1987, p. 47-52

<sup>3</sup> J.L.Fiorin, *As astucias da enunciaçao*, Sao Paulo, Atica, 1.996.

c).en la *manifestación* textual, lo sensorial hace su gran aparición, pues si las figuras del discurso mencionadas son figuras de contenido, resultantes de la conversión de trazos de la forma de la expresión del mundo natural en trazos de la forma del contenido de las lenguas, en el nivel del texto, en que se juntan expresión y contenido, lo sensible tiene la oportunidad de ocurrir como expresión también, y no únicamente como contenido. Si una de las definiciones más comunes de lo poético es la de que rompe con lo ordinario e instala lo extraordinario (gracias a las “duplicidades” apuntadas), igualmente frecuente es su caracterización por la singularidad de la relación que se establece entre expresión y contenido (de ahí el uso de términos como “literalidad”). Greimas examina la cuestión en *Ensayos de semiótica poética*<sup>4</sup>. Otro gran paso fue dado por los estudiosos de lo visual, principalmente Jean-Maire Floch y Felix Thürlemann, que apuntaron sobre las relaciones semi-simbólicas que se establecen entre expresión y contenido de los textos poéticos<sup>5</sup>. La correlación semi-simbólica entre categorías de expresión y categorías de contenido produce un efecto de sentido de “reconstrucción del mundo”, de relectura del mundo, a la utilización de recursos de lo sensible en dirección de lo inteligible. En *De l'imperfection*, Greimas se refiere a los trabajos de lo visual (p.93) que examinan los textos en dos niveles, figurativo y plástico, y concluye que esa es la forma más adecuada de análisis de los textos, también en los otros canales sensoriales. La lectura de la forma plástica y de los sistemas semi-simbólicos es el medio más apropiado de tomar en cuenta el hecho estético. Véanse los estudios de Luiz Tatit sobre la canción<sup>6</sup>

Los procedimientos discursivos y textuales examinados responden por la producción de diferentes textos poéticos, todos, sin embargo, poniendo en juego la continuidad de lo discontinuo y produciendo, entre otros, dos efectos de sentido, o de sobre posición, duplicidad o ambivalencia y, al mismo tiempo, o de negación de los dos polos. En estudio sobre la ambigüedad narrativa, procuré ilustrar los dos efectos: en el cuento de Lygia Fagundes Telles “*Jardín salvagem*”, hay la posibilidad de escoger, sin embargo, se conserva la duplicidad (¿Daniel mató al marido o él se suicidó?), en la novela de Machado

---

<sup>4</sup> A. J. Greimas (ed.), *Ensayos de semiótica poética*, São Paulo, Cultrix-Edusp, 1975.

<sup>5</sup> J.-M. Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadés-Benjamins, 1985; F. Thürlemann, *Tríos peintures de Paul Klee. Essai d'analyse sémiotique*, Lausanne, L'âd'-homme, 1985.

<sup>6</sup> L. Tatit, *Semiótica da canção*, São Paulo, Editora Escuta, 1994.



de Assis, Dom Casmurro, no importa saber si Capitu engaña o no al marido, pues es la relatividad de la verdad (la negación de los dos polos) que está en juego.

Traducción Valmore Agelvis (enero 2001)  
Hecha con fines didácticos, exclusivamente