

Fronteras de lo no representable: De K. P. Moritz a M. Blanchot

Joëlle Mesnil. Psicóloga clínica. Université Paris VII. <http://jmesnil5.blogspot.fr/>
Traducción por Pablo Posada Varela

Nota del traductor

El presente texto constituye un capítulo de la tesis La désymbolisation dans la culture contemporaine¹. De ahí que haya múltiples referencias internas que el lector puede seguir a placer remitiéndose a la publicación en línea de la citada tesis. Reproduzco aquí la advertencia preliminar que Joëlle Mesnil escribía para presentar la publicación de su tesis en Eikasía y de la que las presentes páginas forman parte. Creo que esta advertencia preliminar es muy pertinente para la correcta contextualización de las líneas que siguen. Me permito traducirlas y reproducirlas aquí:

Advertencia preliminar

31

Diciembre
2017

Quisiera aportar una respuesta a la pregunta que más de un lector no dejará de plantearse: ¿qué sentido puede tener publicar, a día de hoy, una tesis defendida hace unas tres décadas (e iniciada a mediados de los años setenta)? La respuesta es sencilla: me parece que esta tesis es aún más actual de lo que lo fue entonces ya que el fenómeno que estudia es, a decir verdad, más visible aún y, por desgracia, y a mi juicio, más grave. Por otro lado, cada vez más estudios (en el campo de la sociología y de la psicopatología sobre todo) se han dedicado a los “desarreglos” o “perturbaciones” directamente relacionados con aquellos que estudié bajo el nombre de “desimbolización”. El término mismo se emplea hoy en ocasiones mientras que jamás lo había sido treinta años ha.

La principal diferencia de mi trabajo con estudios más contemporáneos como aquellos que encontramos, por ejemplo, en autores como B. Stiegler, o Dany Robert-Dufour reside en que esta tesis está más bien volcada sobre el estudio de un proceso y no tanto sobre sus manifestaciones empíricas. Mi aporte propio descansa, a mi entender, en una aproximación

¹ Mesnil, Joëlle. «La désymbolisation dans la culture contemporaine», pp. 525-864 in *Eikasía* n° 66, septiembre de 2015.

muy particular de este proceso de “desimbolización” que a día de hoy designaría más bien con el término de “desfenomenalización” o “desequemmatización” (términos ausentes de los estudios contemporáneos). Efectivamente, el propio proceso, con dejarse más o menos presentir, no se estudia sino en contadas ocasiones en su especificidad, a menudo reconducida a esquemas de pensamiento cómodos a primera vista pero inadecuados. Toda intuición adecuada se ve, rápidamente, recubierta por una conceptualidad que evacúa su sentido inicial. Es ese sentido el que llevo añorando explicitar, y ello desde 1988, ya que, según me parece, es algo que queda por hacer.

Introducción

En este primer capítulo, presentaremos una lectura de textos de tres autores que han abordado la cuestión del símbolo y de la simbolización en una perspectiva cuyos caracteres esenciales quisiéramos poner de manifiesto.

Esta perspectiva se expresa en los textos románticos que Todorov cita y comenta en *Théories du symbole*. Nos hemos referido a este libro de Todorov porque le debemos el habernos franqueado el acceso a los textos románticos alemanes que nos han permitido ver cómo, a partir de la mitad del siglo XVIII, una nueva teoría del símbolo empieza a establecerse a partir de intuiciones que, progresivamente, se ponen en forma, dando lugar a ideas, a conceptos, que no encontraron, en su momento, la terminología bajo la cual serían reconocidos más adelante.

Todorov precisa desde el principio de su obra: “estos textos jamás han sido reunidos, y ni siquiera, en su mayoría, traducidos. Quería que este libro pudiera ser también usado como una fuente de documentos”². El trabajo efectuado por Todorov, que es a la vez trabajo de exégesis y de sistematización, de análisis y de síntesis, ha puesto a nuestra disposición documentos que, de otro modo, nos hubieran sido inaccesibles, que seguramente no habríamos siquiera tenido la idea de buscar. Gracias al orden que ha introducido en todo ello su autor, estos textos nos han permitido disponer de un modelo interpretativo que nos ha ayudado en nuestra propia tentativa de puesta en evidencia de una orientación común a determinadas ideas contemporáneas relativas al símbolo y a la simbolización.

² Todorov(Tzvetan); *Théories du symbole*. Paris ; Seuil, 1977, p 11.

No pocas contradicciones se han visto solventadas tras la lectura de este libro. Hacía falta, y ello se nos ha hecho evidente, conocer la teoría romántica del símbolo para comprender que “símbolo” y “simbolización” suelen designar modos de significancia no sólo diferentes sino opuestos, incluso presentes, en ocasiones, en los textos de un mismo autor. Esta lectura nos ha permitido tomar una posición firme: cada vez que algunos autores nos decían: “¡cuidado! No confundid tal modo de significancia, tal modo de puesta en forma y de puesta en sentido (valorizada en dicho momento), con tal otra (desvalorizada). El primero tenía todos los caracteres del símbolo romántico y el segundo los de la alegoría. Pero la oposición terminológica no ha tenido la misma permanencia, la misma estabilidad que la oposición conceptual, lo cual explica no pocos malentendidos. “Alegoría”, en los textos contemporáneos a los que nos hemos referido, designa siempre el mismo concepto que la alegoría romántica, mientras que “símbolo” puede designar ora el concepto sub-yacente a la alegoría romántica, ora el concepto sub-yacente al símbolo romántico. Esta oposición conceptual entre alegoría y símbolo implica bastante más que una mera cuestión literaria; veremos que hablar de desimbolización en la cultura contemporánea suele corresponder a hablar de alegorización (aunque el término sólo rara vez es empleado).

En el segundo de los autores al que nos referimos en este primer capítulo, G. Durand, hemos hallado la oposición romántica así como la idea según la cual “el símbolo representa lo no representable” (punto en el cual difiere lo más hondamente que cabe de la alegoría). Pero G. Durand nos ofrece ejemplos de puesta en marcha de este modo de significancia “simbólico” en el sentido romántico, lo cual da a entender que ha existido antes de que lo hayamos teorizado; bastante antes de que lo hayamos conceptualizado.

La referencia a los textos de M. Blanchot nos ha permitido mostrar que el pensamiento romántico del símbolo no sólo no ha desaparecido del pensamiento contemporáneo, sino que constituye una suerte de núcleo organizador. La obra de M. Blanchot, efectivamente, constituye para muchos autores cuyos textos leeremos más adelante, una referencia primordial.

1. S. Todorov : la teoría romántica del símbolo.

“Revelar la unidad de una problemática, disimulada por tradiciones y terminologías diferentes es [...] una de las tareas de este libro” escribe Todorov en *Théories du symbole*³. Se trata también de la tarea que en esta tesis nos hemos propuesto, y a propósito de un tema muy cercano al de Todorov. *Théories du symbole* se presenta de entrada no ya como un estudio de la palabra símbolo, sino – nos dice el autor – de “la cosa”, lo cual le conduce, para estudiar el símbolo, a interrogar textos que no siempre se refieren a él explícitamente, o que utilizan la palabra en otra acepción que aquella que entiende hacer prevalecer.

Uno de los capítulos de este libro, “la crisis romántica”, ha retenido muy especialmente nuestra atención en la medida en que esclarece una concepción del símbolo (orientando una concepción de la simbolización) que parece ser un verdadero paradigma de todo lo que pensamos y decimos, todavía hoy, sobre ello, cuando, a pesar de todo, se lo aborda como una entidad específica, irreductible a cualquier otra.

En este contexto de una puesta en duda de la naturaleza de la creación artística aparece, en determinados autores alemanes, entre 1750 y 1800, una nueva concepción del símbolo. Así las cosas: “podríamos decir que todas las características de la obra de arte se concentran sobre una sola noción a la cual los románticos darán más adelante el nombre de símbolo”⁴. Efectivamente, los primeros gérmenes de este cambio aparecen en Karl Philipp Moritz, un autor que, de hecho, aún emplea “símbolo” en su antiguo sentido de “signo arbitrario”. Todorov hace notar entonces que “no dispone de ninguna palabra para designar esta significancia característica del arte: existe, con todo, un término para designar lo contrario del símbolo (y en este sentido, será seguido por los demás románticos), a saber, el de alegoría”⁵. Hará falta esperar a Goethe para que esta oposición aparezca explícitamente y que lo que se opone a la alegoría sea designado con el término de símbolo. Existe ahí un fenómeno extremadamente interesante desde el punto de vista de nuestra problemática: la lectura que nos propone Todorov de los textos románticos y la comparación que

³ TODOROV (Tzvetan), *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p.10.

⁴ *op.cit.* p.194.

⁵ *op.cit.* p.194.

establece entre los de K.P. Moritz y los de Goethe, muestra claramente que, en el espacio de unos pocos años, la concepción de un tipo de significancia que primero se había opuesto a la alegoría sin poder ser nombrada, será, en un segundo momento (aunque, subrayémoslo, en un segundo tiempo solamente), designado con el término de símbolo.

El cambio, a pesar de todo, no se ha operado sin resistencia: Todorov hace notar que el símbolo, hasta 1790, o bien sigue siendo sinónimo de alegoría, de jeroglífico, cifra, emblema, etc., o bien designa un signo puramente arbitrario y abstracto. Si K. P. Moritz plantea las bases de una nueva concepción del símbolo a la que Goethe atribuye una nueva terminología, los hábitos no por ello quedan trastocados. Según Todorov: “Kant es quien, en la *Crítica del juicio*, voltea este uso y conduce la palabra símbolo a la proximidad de su sentido moderno”⁶. Pero veremos que aún a día de hoy subsiste una gran ambigüedad en el empleo de este término.

Todorov nos enseña aquí que hace falta permanecer extremadamente atentos a esas conceptualizaciones que no han encontrado aún el nombre bajo el cual las reconoceremos luego; y que hace falta saber alejarse lo suficiente de una lectura que se mantuviese demasiado cerca del “significante” (y ello contra toda una tendencia del pensamiento contemporáneo) si no queremos desconocer determinados procesos tanto menos discernibles por cuanto el término que servirá para designarlos, en el momento mismo en que son objeto de una nueva concepción, designa otra cosa a la que terminarán por oponerse. Podemos suponer que la forma en que se ha operado el aislamiento de un tipo de significancia (que hasta ahora había confundido el uno con el otro), primero no nombrado, luego designado por un término ya cargado de un pasado semántico diferente, ha conducido a todos los malentendidos, las incertidumbres y los contrasentidos que encontramos en cada página de los textos que abordan a día de hoy la cuestión del símbolo.

En el origen de la primera parte de este trabajo sobre “la simbolización” estuvo la idea de que un proceso de representación específico, irreductible a cualquier otro, está, en el pensamiento contemporáneo, bastante delimitado, pero que no nos hemos puesto de acuerdo sobre un término que permitiría designarlo sin ambigüedad. Determinados autores (las más veces psicoanalistas), lo designan con el

⁶ *op.cit.* p.236.

término de “simbolización”. Ahora bien, al igual que “símbolo” en la época romántica a la que se refiere Todorov, el término de “simbolización” remite, en otros autores, a algo distinto. Veremos, incluso, que encontramos, en la mayoría de los casos, varias acepciones diferentes de este término en un mismo autor. Por lo demás, constataremos que aquellos que nos aportan los elementos más pertinentes para el estudio de este proceso, y sobre todo por la evidenciación de su especificidad, las más veces no lo designan con un término particular y único.

De un modo general, en los textos a los que nos referimos, el proceso particular del que tratamos aquí tan sólo a veces será designado con el término de “simbolización”. Sin embargo, como ocurre con el símbolo en K.P. Moritz, el proceso será designado negativamente por oposición a lo que no es, a aquello a lo que importa no reducirlo, y – hecho notable – resultará que aquello a lo que, por encima de todo, conviene no reducirlo, tendrá, precisamente, todas las trazas de la alegoría tal y como la han definido algunos románticos cuando la han opuesto al símbolo.

No podemos por menos de estar de acuerdo con Todorov en esto: “para comprender el sentido moderno de la palabra símbolo, es necesario y suficiente releer los textos románticos”⁷, pero precisando que, en numerosos textos contemporáneos, no es el sentido “moderno” el que prevalece.

Si, efectivamente, en los textos contemporáneos procedentes de las ciencias humanas, el término símbolo es rara vez empleado en el sentido de signo arbitrario, suele ser, por el contrario, sinónimo de alegoría. Se diría que incluso cuando la oposición conceptual puesta en claro por vez primera, si creemos a Todorov, por K.P. Moritz ha sido conservada, la distinción terminológica introducida por Goethe (y luego retomada por Kant, Humboldt, etc.) no se ha impuesto. Así, suele ocurrir que los textos en los cuales “símbolo” no se opone la mayor parte del tiempo a “alegoría”, son aquellos en los que hemos encontrado la aproximación más interesante de este proceso; acercamiento que reposa, a todas luces, sobre una oposición conceptual que no ha encontrado su terminología. Asimismo, estamos convencidos de que “en ningún lugar el sentido de ‘símbolo’ aparece de modo tan claro como en la oposición entre símbolo y alegoría”⁸. Pero también ahí notaremos

⁷ *op cit.* p.235.

⁸ *op.cit.* p235.

que varios autores contemporáneos que han aportado mucho a la comprensión y a la especificidad de lo que aquí será llamado “simbolización” están más cerca de K.P. Moritz que de Goethe. Estos autores, en suma, han tenido la idea de una oposición conceptual sin proponer los términos que habrían permitido designarla sin ambigüedad.

Llegados a este punto, dos preguntas se imponen: ¿en qué consiste esta oposición entre símbolo y alegoría? Y ¿por qué es tan necesario distinguirlos?

Todorov repertoria en un texto de Goethe cuatro criterios distintivos:

Primer criterio:

“La primera diferencia viene [...] de que en la alegoría la cara significativa está instantáneamente atravesada con vistas al conocimiento de lo que es significado; mientras que en el símbolo guarda su valor propio, su opacidad. La alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo; pero de tal suerte que no por ello deja de significar”⁹.

Segundo criterio:

“La alegoría significa directamente, es decir, su cara sensible no tiene ninguna otra razón de ser que la de transmitir un sentido. El símbolo no significa más que indirectamente, de manera secundaria: está ahí primero por sí mismo, y será sólo en un segundo tiempo cuando se descubra, asimismo, que significa [en sentido transitivo]”¹⁰

Tercer criterio:

La relación significativa no es de la misma naturaleza en ambos casos ; en el caso del símbolo es :

“un paso de lo particular (el objeto) a lo general (y al ideal) ; en otros términos, la significación simbólica para Goethe es necesariamente de la especie del ejemplo : a saber, un caso particular a través del cual (pero en el lugar del cual) entrevemos, en cierto modo por transparencia, la ley general de la que emana. Lo simbólico es lo ejemplar, lo típico, lo que le permite ser considerado como la manifestación de una ley general”¹¹.

Cuarto criterio:

El modo de percepción difiere: “En el caso del símbolo [...] : creemos que la cosa estaba ahí simplemente por sí misma, y luego descubrimos que también tiene

⁹ *op cit.* p.237.

¹⁰ *op cit.* p.238.

¹¹ *op cit.* p.238.

un sentido (secundario)”¹² (mientras que la alegoría ofrece su significación con carácter inmediato).

Examinemos atentamente estas cuatro distinciones, pues veremos que algunos aspectos de la concepción del símbolo que en ellas se dibuja reaparecerán claramente en casi todos los autores contemporáneos a los cuales nos referiremos en las páginas que siguen. Los dos primeros criterios han sido más tenidos en cuenta, y en el interior de estos dos criterios, más específicamente, se ha prestado atención por un lado a la idea de opacidad del significante simbólico (por ejemplo Ricoeur: “el símbolo [...] es opaco, no transparente”¹³, por otra parte a la idea de modo de significancia indirecto.

Sin embargo, merced a afirmaciones más radicales los románticos han puesto en claro una nueva concepción del símbolo. Entre estas afirmaciones: la de que existe una forma, el símbolo, que es, a la vez, “intransitiva” y significante. Este concepto de forma, a la vez intransitiva y significante, es especialmente difícil de pensar, y nos ha parecido necesario detenernos en ella pues en determinados textos contemporáneos, de entre los más importantes desde el punto de vista de nuestro estudio, esta idea resulta, cuando menos, problemática y se antoja sub-yacente a determinados asertos sin por ello aparecer en ellos claramente. A este fin, nos ha parecido necesario resituar la concepción del símbolo sobre la que inquirimos, en el contexto cultural en el que ve la luz, y que no es otro que el de una importante remodelación de las teorías estéticas.

Este primer trabajo nos permitirá comprender, por la misma ocasión, por qué el tercer criterio no ha sido considerado por números autores, o incluso por qué, en determinados casos, la valoración de las términos que opone se ha invertido claramente, de tal suerte que lo típico se ha vuelto no ya un carácter propio del símbolo sino más bien del “estereotipo”.

Esta crisis, que entre 1750 y 1800 ha dado nacimiento a una nueva concepción del arte y, en un mismo movimiento, a una nueva concepción del símbolo, descansa esencialmente en una crítica de la concepción clásica de la imitación. El artista deberá, a partir de entonces, imitar no ya las producciones de la

¹² *op cit.* p.238.

¹³ RICOEUR (Paul), *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, 1965, p. 49.

naturaleza, sino la naturaleza misma como principio creador. Todorov hace notar que, entonces, la facultad propia del artista es una *Bildungskraft*, es decir, una facultad de formar o dar forma. Se trata, ciertamente, de imitación, pero en un nuevo sentido del término. “*Mimesis*, sí, pero a condición de entenderla en el sentido de *poiésis*.”¹⁴. Esta diferencia ha sido retomada por varios autores contemporáneos. La encontramos, por ejemplo, en Marcel Jousse, que en *L’anthropologie du geste* opone “mimismo” y “mimetismo”. El mimismo, tal y como lo define, sería comparable a la “*poiésis*” de estos autores románticos. Pero este concepto de *mimesis* no está exento de problemas. En los textos románticos que Todorov nos ofrece, puede que nos choque la coexistencia de dos conjuntos de afirmaciones que parecen excluirse lógicamente, pero puede que nos choque más aún su frecuente asociación en el seno mismo de expresiones sintéticas que se convierten, por ello mismo, en paradójicas. Todo ocurre como si la concepción romántica del símbolo excluyera a primera vista la función referencial y el sentido; pero, por otro lado, la representación estética (por lo tanto simbólica desde el punto de vista romántico) se dice “espejo del mundo”; inversamente, la imagen es mimética pero... ¿no se parece a nada! ¿no cobra aspecto alguno!

¿Podemos escapar de estas paradojas? y si es el caso, ¿de qué forma? No podríamos, efectivamente, desplazar, en el nivel de la reflexión conceptual sobre el objeto símbolo, una lógica paradójica que por otro lado parece serle inherente.

La expresión “la *mimesis*, sí pero...” cuando se trata de la imagen artística ha de ponerse en relación con la de “intransitividad significativa” de que se habla a propósito del símbolo.

Recordemos que la crítica de la imitación clásica ha sido el punto de partida del establecimiento de una nueva teoría del arte cuyos rasgos característicos eran los siguientes: el arte no consiste en imitar sino en producir; las imágenes que produce son intransitivas, la obra es esencialmente “conexión”, conjunto de vínculos horizontales entre los elementos. Su propósito es la “coherencia”, pero esta coherencia resulta de la “síntesis de contrarios”. En definitiva, el arte dice “lo indecible” mismo. Pero, por otro lado, la obra está, como hemos dicho, concebida como “imagen del mundo”, y además opera una ligazón entre el inconsciente y lo

¹⁴ Todorov (Tzvetan), *Théories du symbole*, p.185.

consciente, entre la superficie y la profundidad...

Todorov localiza, primero en Novalis, afirmaciones que parecen corresponder al cumplimiento de intuiciones expresadas por otros antes que él en términos menos claros; sin embargo, todavía ahí la reflexión persigue su curso de suerte que aparecen nuevos conceptos que no han hallado aún esa designación gracias a la cual los reconoceremos más adelante. Así, la idea de que en la poesía “apreciamos el lenguaje por sí mismo” remite manifiestamente a lo que será, más adelante, designado con el término de “función poética”, lo cual hacer notar Todorov¹⁵, que observa, por otro lado, que, en los románticos, “la paradoja del lenguaje intransitivo descansa en que las expresiones que no expresan más que sí mismas puede estar o, mejor dicho, están, al mismo tiempo, cargadas del más profundo de los sentidos”¹⁶. El lenguaje dicho “intransitivo” no debe pues en absoluto ser concebido bajo el modelo de un “significante puro”, despegado de todo significado (y acaso de todo referente). Consiste, antes bien, en el lenguaje que ha renunciado a la “mala imitación” (aquella en la que es cuestión de reproducir el objeto a la manera de un reflejo, imitación que opera desde el exterior), pero que pone en marcha una “buena imitación” operando, a su vez, desde el interior: la imitación “genética”.

Según esta perspectiva: “no podemos hablar de cosas si no es no hablando de ellas”¹⁷, “la forma es orgánica (inmanente al contenido): esto quiere decir que es no arbitraria sino necesaria; no necesariamente parecida, pero sí, en cualquier caso, determinada por el contenido”¹⁸ sigue escribiendo Todorov, comentando un texto de Schlegel.

Parece que esta idea de una imagen no mimética pero, con todo, motivada por el “contenido” sea una etapa necesaria a la comprensión del proceso de desimbolización que nos hemos propuesto estudiar aquí. Schlegel opone la forma “orgánica” cuya clave de coherencia es interna, y la forma “mecánica” cuya clave de coherencia es externa; veremos, cuando abordemos el tema de la “desimbolización en la cultura contemporánea”, que este fenómeno puede ser considerado como una

¹⁵ *op. cit.*, p. 207.

¹⁶ *op. cit.*, p. 209.

¹⁷ *op. cit.*, p. 209.

¹⁸ *op. cit.*, p. 213.

prevalencia de las formas mecánicas sobre las formas orgánicas en la acepción que de estos términos propugnará Schlegel.

Todorov hace notar que cuando se la concibe como orgánica, la forma es “la consecuencia del fondo”, y que “la forma interna está directamente vinculada al contenido, del que es necesariamente reveladora”¹⁹.

Sin embargo, al tiempo que hablamos de forma y de contenido, los autores defienden un conjunto de ideas que Todorov resume así: “la obra es una pura red de relaciones entre los elementos que la constituyen”, e incluso: “la obra de arte no es sino conexiones”²⁰. Estos términos de “conexiones” y de “relaciones” merecen ser subrayados: se aparentan al término de “vínculo”, que encontraremos las más veces para designar la operación más característica de la simbolización.

En el caso presente ¿de qué vínculos se trata? De vínculos horizontales entre los elementos de un conjunto: “La poesía eleva cada elementos aislado mediante una conexión particular con el resto del conjunto, del todo.”²¹ Todorov precisa que “la motivación se vuelve, a su vez, horizontal” y “de ahí al análisis formal de los textos apenas hay un paso”.

Sin embargo, la motivación “vertical” no desaparece ya que las nociones de sentido, de fondo, de contenido, se mantienen, así como la noción de referencia a la realidad del mundo exterior; Schlegel nos dice de la poesía: “Sólo ella puede volverse igual a la epopeya, un reflejo del entero mundo entorno, un cuadro del siglo.”²². Esta observación es tanto más importante por cuanto que se halla en el texto *Athenaeum 116*, que parece constituir el “manifiesto de la escuela romántica”. Notaremos, sin embargo, que el “espejo” del que aquí se trata es el de una naturaleza muy particular ya que, como hemos visto, será entonces cuando los románticos, desviándose de las cosas, darán con una imagen que nada tiene de reflejo. Podemos albergar la impresión, leyendo estos textos, y aunque esta idea no se halle explícitamente expresada, que, gracias a las operaciones de vínculos horizontales, el vínculo vertical podrá efectuarse. Hay ahí una intuición que acaso sea sub-yacente a numerosas reflexiones sobre el proceso de simbolización. Volveremos sobre ello en las páginas

¹⁹ *op. cit.*, p. 215.

²⁰ *op. cit.*, p. 215.

²¹ *op. cit.*, p.215 (citation de Novalis)

²² *op.cit.*,p.232 (citation de Schlegel)

que siguen cada vez que supongamos que este extremo trasparece, implícitamente, a los asertos de un autor.

Otras afirmaciones son claro testimonio del mantenimiento de los vínculos verticales entre el representante y lo representado de la obra de arte, como esta: “Lo consciente y lo inconsciente no debe ser sino uno en el producto del arte”²³. Este vínculo de consciente y de inconsciente es, de hecho, una de las formas de síntesis de los contrarios cuya ejecutividad observan los románticos en toda imagen artística. Este tema, que podría llamarse de la ambivalencia, reaparece en la mayor parte de los autores que han ahondado, siquiera un poco, en su reflexión sobre el símbolo. En aquella época, Novalis afirma: “Aniquilar el principio de contradicción es, quizá, la tarea más alta de la lógica superior.”²⁴. Pero es importante observar que, entonces, no se trata de acceder, merced a la anulación del principio de contradicción, a un amalgama, a una confusión: “El poder poético es capaz de pensar lo contradictorio y de operar su síntesis.”²⁵.

Se cela ahí una idea que es ciertamente esencial a la comprensión del proceso de simbolización en su especificidad. Simbolizar no es operar una fusión sino vincular elementos diferenciados. Veremos, en varios psicoanalistas, sobre todo en J. Laplanche, que en la metáfora concebida como ejemplo privilegiado de simbolización, tenemos no ya una representación latente escondida tras una representación manifiesta, como ocurre en una condensación, sino dos o más representaciones conscientes y distintas dándose en una sola (este conjunto parece, a su vez, evocar algo desconocido). En el mismo orden de ideas, Todorov hace notar: “El artista parte de la oposición de los contrarios para llegar a su mutua absorción; el reconocimiento de estos dos momentos es necesario”²⁶. Podríamos, con todo, plantearnos la cuestión de saber si la metáfora reúne siempre contrarios; lo cual no es evidente. Por el contrario, parece que vincula siempre elementos heterogéneos; de otro modo, su especificidad desaparece. La simbolización como vínculo de heterogéneos, e incluso como vínculo de lo heterogéneo gracias a representaciones, es un tema que cobrará una particular importancia en los capítulos que seguirán.

²³ *op. cit.* p. 220. (citation de Schelling)

²⁴ *op. cit.* p. 219 (citation de Novalis.)

²⁵ *op. cit.* p.220. (citation de Schelling) .

²⁶ *op. cit.* p.220.

Parece aquí que el vínculo de los contradictorios sea un caso particular de vínculo entre heterogéneos. Sin embargo, en los textos a los que se refiere Todorov se trata, más bien, cuestión de vínculo de contrarios.

Hay otro lugar en el que se perfila la cuestión del vínculo de lo heterogéneo con la representación: cuando los románticos hablan de lo indecible. El arte, el símbolo, “dicen” lo indecible. Será así, en razón de esta capacidad de decir lo indecible, como el símbolo se diferencie de la alegoría del modo más radical.

Pero ¿a qué remite lo indecible en estos autores? ¿Cuál es el referente o el significado indecible del arte? Todorov nos advierte: “El arte expresa algo que no podemos decir de otro modo. Esta afirmación de los románticos viene más frecuentemente como constatación de una diferencia tipológica que como credo místico (aunque esto se produzca también)”²⁷. Y, en efecto, algunos ejemplos muestran claramente que lo indecible es tal aspecto de un paisaje, tal o cual impresión que su contemplación ha suscitado en el espectador, tal detalle descriptivo: “El lenguaje no puede sino contar y nombrar miserablemente los cambios, pero no es capaz de hacernos visibles las transformaciones continuas de las gotas de agua”²⁸). Lo que es invocado aquí, es una incapacidad del lenguaje verbal para “verter o devolver” una percepción móvil y compleja, pero también una incapacidad de este lenguaje para devolver o verter lo continuo.

Sin embargo, al lado de esta imposibilidad de decir con lenguaje verbal lo móvil y lo “continuo”, otra imposibilidad se afirma: la de representar lo invisible (y, esta vez, el límite no es inherente al lenguaje verbal en exclusiva). Estos dos referentes de lo indecible no deben ser confundidos: no son de igual naturaleza. Cuando este indecible remite no ya a lo visible continuo, sino a lo invisible, remite a otra cosa que a una percepción, o bien, si el punto de partida del acto creador es aún una percepción de una realidad visible, lo indecible trata sobre algo que parece trascender lo que se da en la imagen visual positiva. En una observación en la cual nos encontramos la oposición símbolo/alegoría, Goethe escribe:

“La alegoría transforma el fenómeno en concepto, el concepto en imagen, pero de tal suerte que el concepto siga estando, con todo, contenido en la imagen y que podamos tenerlo por entero, tenerlo y expresarlo en ella. La simbólica transforma el fenómeno en idea,

²⁷ *op. cit.* p.225.

²⁸ *op. cit.* p.222.(citation de Wockenroder)

la idea en imagen, y del tal suerte que la idea siga siendo siempre infinitamente activa e inaccesible en la imagen y que, incluso dicha en todas las lenguas, sigue siendo indecible”²⁹.

Se trata pues aquí de una “idea” que es, en definitiva, indecible. En el primer ejemplo, lo indecible se refiere a una realidad visible del mundo exterior; en el segundo, se refiere no sólo a un invisible, sino, a lo que parece, a algo desconocido respecto de lo cual no se precisa si es del orden de una realidad (y, de ser así, ¿de cuál?), si se trata de una realidad psíquica, o de una realidad del mundo exterior. Se nos dice solamente que se trata de un “fenómeno” y su naturaleza no nos es precisada. En este pasaje expresa Goethe la idea de que la alegoría nunca dice más que lo que habría podido decirse sin ella. El símbolo, en cambio, dice lo indecible mismo, y da también a entender que este indecible quizá no haya de concebirse según el modelo de un indecible que remite a un “invisible continuo” que el lenguaje verbal sería incapaz de alcanzar. Se trata, aquí, manifiestamente, de otra cosa que quizá anuncia lo que aparecerá más adelante en algunos psicoanalistas contemporáneos, o también en un autor como Blanchot: un indecible o un no-representable que no tiene por referente un “visible continuo” sino que remite radicalmente a lo “negativo”.

44

Un tercer aporte esencial de este pasaje reside en la idea de que la diferencia entre símbolo y alegoría no puede ser captada si no es gracias a una toma en consideración de la naturaleza de los procesos psíquicos que sub-tienden la producción del uno y del otro. Todorov observa como Goethe pone el acento sobre “la diferencia de los procesos psíquicos (de producción y de recepción) antes que sobre las diferencias lógicas inherentes a la obra misma.”³⁰. Si no consideramos sino el producto finito, no podemos hacer la diferencia. Esto es esencial para nuestro propósito y corresponde, precisamente, a la consideración de la particularidad de los procesos psíquicos puestos en marcha en la producción de un símbolo y de una alegoría. Será aquello que arroje luz sobre el último punto que nos hemos propuesto abordar: la cuestión del “tercer” criterio diferenciador invocado por Goethe, el que define el símbolo como “típica”.

De hecho, la investigación de Todorov le conduce a poner en claro dos

²⁹ *op. cit.* p.242. (citation de Goethe)

³⁰ *op. cit.*, p.242.

posiciones diferentes de Goethe en lo relativo a esta cuestión. En un primer momento, que es aquel en el que invoca este tercer criterio diferenciador, Goethe nos dice que la representación simbólica es “típica”, pero calla en punto a la representación alegórica. Podemos vernos tentados de colmar esta laguna y añadir: la representación alegórica no es típica. De hecho, Goethe dirá más adelante que ambas formas de representación son “típicas”, que el símbolo va de lo particular a lo general, pero... ¡la alegoría también! ¿Dónde se sitúa entonces la diferencia y cuál es el valor de este criterio? ¿Cuál es aquí la especificidad del símbolo? También en ese caso, la consideración de los procesos psíquicos puestos en marcha permitirá operar la partición:

“Hay una gran diferencia según la cual el poeta busca lo particular con vistas a lo general o ve lo general en lo particular. Del primer modo nace la alegoría, donde lo particular vale únicamente como ejemplo de lo general; la segunda corresponde, en propio, a la naturaleza de la poesía: dice un particular sin pensar a partir de lo general e indicarlo. Pero aquel que capta con viveza este particular recibe, al mismo tiempo, lo general, sin darse cuenta de ello o, percatándose solo más tarde”³¹

Símbolo y alegoría operan pues, ambos, un paso de lo particular a lo general. El modo de evocación de lo general por lo particular difiere en uno y otro caso. Únicamente la consideración de los procesos psíquicos puestos en marcha en la evocación del símbolo y en la alegoría permite marcar la diferencia entre las “tipicidades” de uno y de otro. Podemos, a partir de entonces, afirmar lo siguiente: en todos los autores en los cuales hallamos esta idea de que lo típico se opone a lo simbólico en vez de ser uno de sus caracteres determinantes, el término “típico” será empleado en una acepción correspondiente a lo típico de la alegoría en Goethe. Se verá entonces claramente que, en estos autores, la consideración de los procesos psíquicos sub-yacentes permitirá determinar la naturaleza particular de esta “típica”.

Observamos en los autores a los que nos referimos una cierta flotación en la terminología usada para abordar las preguntas atinentes al símbolo y a la simbolización. En todos o en casi todos, la acepción peyorativa del término símbolo coexistirá con la acepción valorizada; nos hablarán de un “buen” símbolo y de un “mal” símbolo y este último tendrá todos los caracteres de la alegoría. Pero el empleo del mismo término para designarlos conducirá a varios malentendidos.

³¹ *op. cit.*, p.241. (citation de Goethe ;1822.JA.38.

La diferencia invocada por algunos románticos entre 1750 y 1800, efectivamente, jamás se ha impuesto definitivamente. Tras este periodo inaugural, constatamos una sucesión de movimientos de reconocimiento y de ocultación de la idea que el símbolo es irreductible a la alegoría.

A pesar de su nombre, parecería que la corriente literaria y pictórica “simbolista” haya solido caracterizarse por un fundamental no reconocimiento del símbolo. El arte llamado “simbolista” ha sido, más de una vez, un arte “alegórico”. Nos encontramos, efectivamente, en el “manifiesto del simbolismo” de Moréas, publicado el 18 de septiembre de 1886 en *Le Figaro*, una proposición que sugiere que el símbolo no es reconocido por el movimiento simbolista en su especificidad: “se trata de revestir la idea de una forma sensible”, escribe Moréas. Pero si de veras se tratase de ello, el movimiento ¡mejor habría hecho en llamarse “alegorismo”! Entre los propios artistas, algunos han sido conscientes del hecho de que lo propio de su proceder era irreductible al proyecto de los simbolistas tal y como venía definido en el manifiesto simbolista. Algunos historiadores del arte que se han preguntado por esta corriente no han dejado de hacer notar la ambigüedad y se han esforzado por restablecer una diferencia que a veces se ha perdido de vista. Así, A. Terrasse escribe en su *Histoire universelle de la peinture* :

46

Diciembre
2017

“Hay que establecer una diferencia entre los artistas que ofrecen, simplemente, la ilustración de una idea o de un sentimiento, y aquellos que saben traducir su pensamiento en un lenguaje pictórico específico. No es posible confundir algunas imágenes alegóricas... con obras potentemente ordenadas, que pertenecen al mundo de las pintura”³².

En el seno mismo del movimiento, las pinturas se han opuesto unas a otras en cuanto a la cuestión de saber si se trataba, en el arte nuevo, de dar una forma sensible a una idea ya pensada, o bien si se trataba de un proceso más radical. A. Terrasse hace notar que los pintores que suelen clasificarse entre los simbólicos, y que se han opuesto al primer punto de vista, “solo con una cierta reticencia aceptan el calificativo de ‘simbolistas’”; cita por ejemplo a Gauguin que, oponiéndose a Puvis de Chavannes, escribe: “Puvis explica su idea pero no la pinta”. Pero es cierto que, por su parte, Puvis escribe: “una obra nace de una suerte de emoción confusa en la

³²TERRASSE (Antoine), *Histoire universelle de la peinture de Cézanne à Matisse*. Genève, Ed Famot, 1980, p.185.

cual está contenida como el animal lo está en el huevo. Para el pensamiento que yace en esta emoción, busco un espectáculo que la traduzca con certeza,... es, si se quiere, simbolismo”.³³

Pero los nombres propios, aquí, poco importan; lo que nos interesa, es mostrar que más acá o más allá de estas tomas de posición personales, lo que tiende a imponerse es la idea de que existe un proceso de puesta en forma que no es reductible a la ilustración de una idea ya pensada. Terrasse evoca también a Gustave Moreau, que busca “volver visibles los destellos interiores que no sabemos a qué vincular”.³⁴

La cuestión de la diferencia que conviene establecer entre símbolo y alegoría aparece claramente en determinados textos de críticas de la época; A. Terrasse hace notar lo siguiente:

“El poeta Albert Mockel ha marcado la diferencia que existe entre alegoría y símbolo. Ambos, nos dice, apelan a la analogía. Pero es una analogía “artificial y exterior” (como las imágenes de dioses o de héroes), para la alegoría. Y una analogía “natural e intrínseca” para el símbolo”³⁵.

El calificativo “natural” quizá no sea el más apropiado; sin embargo, lo que aquí se impone, es la idea de que existe un proceso de puesta en forma que consiste en tomar un nivel de realidad, aprehendido más o menos confusamente, en una forma de representación que supuestamente se construye sobre la base de un vínculo con lo representado; vínculo cuando no natural, al menos sí motivado. (“Natural” no se opone aquí a “cultural” sino a “arbitrario”).

Estas indicaciones preliminares nos permitirán, en las páginas que siguen, distinguir claramente dos acepciones del término “símbolo”, la una correspondiente al símbolo romántico, y la otra a la alegoría romántica. Gracias a esta distinción, evitaremos no pocos contrasentidos.

Veremos, por lo demás, en la segunda parte de este trabajo, que esta concepción romántica está a día de hoy muy viva en aquellos que hablan de “desimbolización en la cultura contemporánea”: se verá claramente que, en numerosos casos, esta desimbolización reviste todos los caracteres de una

³³ *op. cit.*, p.185.

³⁴ *op. cit.*, 186. p

³⁵ *op. cit.*, p.173.

“alegorización”. Dicho con mayor radicalidad, constataremos como al poner en claro una diferencia conceptual que no siempre ha quedado fijada en la terminología que le hubiera correspondido y le hubiera hecho justicia, Todorov nos ha permitido localizar la desimbolización donde menos explícitamente aparece. Veremos así que tal o cual autor que habla de “simbolización del mundo contemporáneo” evoca un fenómeno o, al menos, expresa una idea sobre un fenómeno supuesto y que otros, más numerosos, designan con el término de “desimbolización”; pero un examen atento del contenido del término “simbolización” y del contexto en que aparece no deja lugar a dudas: se trata, efectivamente, del fenómeno de desvinculamiento referencial y de pérdida de sentido que caracteriza esencialmente a la desimbolización.

Encontraremos la concepción del símbolo que Todorov ha puesto de manifiesto en los románticos y también en dos autores contemporáneos, G. Durand y M. Blanchot. Veremos que cada uno de ellos aporta una iluminación particular sobre la forma en que esta concepción marca toda una parte del pensamiento contemporáneo del símbolo.

2. Gilbert Durand: el símbolo romántico ; el símbolo por excelencia.

Hemos encontrado en G. Durand una aproximación del símbolo comparable a la de Todorov. También ahí el acento se sitúa sobre algunos criterios distintivos del símbolo que se presentan siempre en el contexto de una advertencia contra una posible confusión con otro tipo de significancia que puede, las más veces, verse vinculada al modelo de la alegoría. *L'imagination symbolique*, obra a la que nos referiremos ahora, busca esencialmente poner en claro una tendencia a la reducción del símbolo que sería, según Durand, constitutiva de la cultura occidental. Es así como, en el contexto de un estudio sobre la “reducción semiológica de lo simbólico”, Durand nos presenta un cierto número de caracteres que serían propios al símbolo y sólo a él.

Del mismo modo que nos ha parecido necesario, antes de abordar la cuestión de la idea de desimbolización en la cultura contemporánea, definir bien la

simbolización, Durand dedica la introducción de su libro titulada “el vocabulario del simbolismo” a cuestiones de terminología. Éstas, manifiestamente, tan sólo tienen por razón de ser el evitar la confusión entre realidades de orden diferente. También en ese caso, mediante una aproximación expresada en términos negativos, es decir, diciendo primero todo lo que el símbolo no es, buscará Durand captar la especificidad del símbolo. “‘Imagen’, ‘signo’, ‘alegoría’, ‘símbolo’, ‘emblema’, ‘parábola’, ‘mito’, ‘figura’, ‘icono’, etc. son indiferentemente utilizados, de modo más o menos intercambiable, por la mayoría de los autores”³⁶). Partiendo del signo y por eliminaciones sucesivas, Durand llegará a una definición clara del símbolo. (Ver cuadro).

Existen, al principio, algunas similitudes: “el símbolo se define primero como perteneciendo a la categoría del signo”³⁷. Pero la particularidad principal del elemento significante que no es ni una palabra, ni un signo, ni un algoritmo, ni tampoco una señal, estriba en que “remite a abstracciones... difícilmente presentables en carne y hueso”³⁸. Pero en este caso, podemos también tener tanto una alegoría (Durand propone entonces, por ejemplo, la idea de justicia figurada por un personaje justiciero), como un emblema (por ejemplo la balanza, accesorio de dicho personaje), o también como un apologeta. Durand considera, con todo, que estas últimas son formas particulares de la alegoría cuya especificidad consiste en figurar de modo concreto una parte de la realidad que significa. Aquí, el carácter ilustrativo de la alegoría es lo invocado (no hay creación de una imagen sino reasunción de una imagen ya existente). Allí donde aparece un modo de significancia enteramente otro, “el significado no es en absoluto representable”³⁹.

Durand cita la definición A 2 del *Vocabulaire de la philosophie* de Lalande según la cual el símbolo sería “todo signo concreto que evoca, por una relación natural, algo ausente o imposible de percibir”. Nos encontramos, como en los románticos a los cuales se refiere Todorov, con la idea de que el significado del símbolo es inaccesible y que el símbolo consiste en una “epifanía, es decir, una aparición, por y en el significante, de lo invisible”⁴⁰. Según Todorov, el modo de

³⁶ Durand (Gilbert), *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, p.7.

³⁷ *op. cit.*, p.8.

³⁸ *op. cit.*, p.9.

³⁹ *op. cit.*, p.10.

⁴⁰ *op. cit.*, p.12.

significación indirecta del síntoma estaría vinculado con el hecho de que representa algo que, en último término, no puede ser representado, siendo esta representación, por consiguiente, necesariamente inadecuada. Según Durand, esta inadecuación se traducirá muy en particular por el hecho de que el símbolo “aglutina sentidos a primera vista contradictorios” (por ejemplo, el fuego será símbolo tanto de la sexualidad concebida como impura, como de la purificación).

Otra idea, ausente de las consideraciones de Todorov, aparecerá en Durand. La inadecuación del símbolo está, por lo demás, compensada por lo que el autor denomina “la redundancia”. El corto capítulo introductorio de *L’imagination symbolique* termina con una definición del símbolo como “signo que remite a un indecible e invisible significado y está, por ello, obligado a encarnar concretamente esta adecuación que se le escapa, y ello en virtud del juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación”⁴¹. Pero conviene no entender aquí redundancia en el sentido de una repetición tautológica; citando a Henri Corbin, Durand subraya: “el símbolo [...] no está nunca explicitado de una vez por todas; pide una ejecución siempre nueva”⁴².

Durand evoca una vez más el carácter concreto del significante simbólico.

“Todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es, a la vez, ‘cósmico’ (es decir, extrae su figuración del mundo envolvente y claramente visible, y lo hace, por así decirlo, a manos llenas), ‘onírico’ (se enraíza en los recuerdos, en los gestos que emergen de nuestros sueños y constituyen, como Freud lo ha mostrado, la pasta, muy concreta, de nuestra biografía más íntima), y finalmente ‘poético’, es decir que el símbolo apela también a un lenguaje más espontáneo y, por lo tanto, más concreto”⁴³.

Notaremos que en *De l’interprétation*, Ricoeur distingue asimismo tres zonas de emergencia del símbolo: la cósmica (p 23), la onírica y la poética (p 24). Al preguntarse por la otra mitad del símbolo, Durand nos dice: “esta parte de invisible y de indecible [...] se extiende por el entero universo: mineral, vegetal, animal, donde la divinidad puede ser figurada por cualquier cosa: una piedra puesta de pié a modo de mojón, un árbol gigante, un águila, una serpiente, un planeta...”. Durand habla aquí de divinidad, pero veremos, en otros autores, por ejemplo en Maldiney, o también en

⁴¹ *op. cit.*, p.18.

⁴² *op. cit.*, p.16.

⁴³ *op. cit.*, p.13.

Bonnefoy, que la transcendencia puede ser concebida como una dimensión esencial al símbolo pese a que los dioses hayan desaparecido.

El modo de significancia que es propio del símbolo parece esencialmente determinado por la naturaleza de su significado, inaccesible. En último término, cualquier significante, a condición de que sea capaz de dar a entender algo de esta inaccesibilidad, podrá ser llamado símbolo (de ahí la expresión “figurada por cualquier cosa” de la anterior cita).

Si imágenes o palabras son necesarias para evocar lo que sin embargo excederá siempre toda imagen y toda palabra, es porque sin ellas quedaría para siempre condenado a lo desconocido. Son un medio de no desconocer lo desconocido. Del símbolo, podemos decir que “su funcionamiento esencial – por oposición a la alegoría – es una reconducción instaurativa hacia un ser que tan sólo se manifiesta a través de esta imagen singular”⁴⁴.

El símbolo aparece como un modo de conocimiento y precisamente para preservar este conocimiento es importante no confundirlo con la alegoría. Pero este modo de conocimiento, cuya especificidad, según Torodov, ha sido puesta en claro por los románticos, ha preexistido, durante mucho tiempo, a su reconocimiento. La diferenciación con la alegoría, cuya aparición sitúa Todorov en K.P.Moritz en el nivel de la conceptualización, y en Goethe en el plano de la terminología, ha surgido, claro está, bastante antes como fenómeno que como pensamiento. No debemos confundir el fenómeno con el pensamiento del fenómeno. Es así como Durand nos propondrá ejemplos de puesta en marcha de este modo de conocimiento bastante anteriores al periodo romántico: en Platón, y en el *Fedón*, verá un mito simbólico “puesto que describe el ámbito prohibido a toda experiencia humana, el más allá de la muerte”⁴⁵. Pero no todas las narraciones de Platón son simbólicas, precisa Durand. Algunas no son sino alegóricas. “De igual modo, podemos distinguir, en los Evangelios, las ‘parábolas’, que son verdaderos conjuntos simbólicos de Reino, y los simples ‘ejemplos’ morales: el Buen Samaritano, Lázaro y el Mal Rico, etc. que no son sino apólogos alegóricos”⁴⁶.

Al evocar, por otro lado, el ejemplo de los iconos, opondrá “el verdadero

⁴⁴ *op. cit.*, p.76.

⁴⁵ *op. cit.*, p.10.

⁴⁶ *op. cit.*, p.11.

icono [que] es instaurador de un sentido” a los ídolos y a los fetiches que se limitan a ser una “inerte copia de lo sensible”. Reconocemos ahí la oposición romántica. La reducción semiológica del símbolo que el autor se propone poner en claro en esta obra consiste siempre en reducir el icono al fetiche, el símbolo a la alegoría, etc. y Durand concluye: “este modo de conocimiento [...] verá como se yerguen en su contra, en el curso de la historia, numerosas opciones religiosas y filosóficas”⁴⁷. La atenta lectura de *L’imagination symbolique* nos ha permitido ver que, a pesar del término “semiológico”, la reducción de la que se trata se hace siempre según el modelo que consiste en pasar del símbolo a la alegoría. Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo que dedicaremos a los fracasos, fiascos, chascos o pifias [ratés] de la simbolización.

Conviene hacer notar que G. Durand no se refiere casi nunca al símbolo romántico en términos explícitos (una sola alusión en *L’imagination symbolique*), y nos presenta lo que podríamos considerar como una teoría particular del símbolo, como la única forma de concebir éste si se pretende evitar confundirlo con otro modo de significancia. El símbolo, tal y como lo define, es “el” símbolo por excelencia. Es pues tanto más notable por cuanto nos propone ejemplos que se sitúan en un pasado muy anterior a la época romántica. El símbolo, tal y como los románticos lo han concebido, ha existido bastante antes de que formularsen una teoría al respecto.

Notaremos, con todo, que si la oposición símbolo/alegoría es nueva desde el punto de vista del modo de referencia que uno u otro ponen en marcha, no lo es cuando tomamos primero en cuenta sus respectivos modos de significancia; de ello da fe esta observación de P. Guiraud: “En la Edad Media, tenemos dos palabras, el sentido (latín *sensus*) o significación inmediata, que cae bajo el sentido (germ. *Sinn*) de “dirección” y denomina el más allá del sentido, su mención.” No se dice pues que el primer “sentido” sea el modo de significancia de la alegoría, y el segundo el del símbolo, sino antes bien que ambos pares son homólogos.

Veremos que la diferencia símbolo/alegoría, desde el punto de vista de sus modos de referencia respectivos, ha sido objeto de una profunda reflexión por parte de autores contemporáneos como H. Maldiney y Y. Bonnefoy, de quienes habremos de ocuparnos más tarde.

⁴⁷ *op. cit.*, p.18.

Con todo y con ello, el estudio de Durand tiende a mostrar que antes, incluso, de haber sido concebida y nombrada, la diferencia símbolo/alegoría ha existido en acto, i.e. ejecutivamente, en la vida de la representación. Este último punto es evidentemente esencial para nosotros; si los románticos habían formulado una teoría de un modo de significancia nuevo, hablar de simbolización en la cultura contemporánea habría equivalido a hablar del declive de un modo de significancia cuyas manifestaciones apenas habrían marcado los dos últimos siglos. Ahora bien, todos los autores que hablaban de desimbolización en la cultura contemporánea (recurran o no al vocabulario del símbolo) entienden poner en claro la existencia de un nuevo fenómeno cultural, nuevo en su amplitud respecto de un lapso de tiempo que nos lleva treinta y cinco mil años atrás o acaso más.

CUADRO N° I. — *Los modos de conocimiento indirecto*

	El signo (en sentido estricto)	La alegoría	El símbolo
Significante	<i>Arbitra-rio. Adecuado.</i>	<i>No arbitrario</i> , ilustración generalmente <i>convencional</i> del significado. Puede ser una parte, un elemento, una cualidad del significado (emblema) . <i>Parcialmente adecuado.</i>	<i>No arbitrario. No convencional.</i> Reconduce a la significación. Puede estar solo. <i>Suficiente e inadecuado</i> o para-bólico.
Relación entre significante y significado	Equivalencia indicativa : #	Traducción : # (traducido económicamente el significado) .	Epifanía : -> ←
Significado	Puede ser aprehendido por otro procedimiento de pensamiento. Dado <i>antes</i> que el significante.	Difícilmente captable por un medio directo, por regla general es un concepto complejo o una idea abstracta. <i>Dado antes</i> que el significante	No puede jamás ser captado por el pensamiento directo. <i>No está nunca dado</i> fuera del proceso simbólico.
Calificativos	semiológico (de Saussure) . Semiótico (Jung, Cassirer) . Indicativo (Cassirer) . Signo arbitrario (Edeline) .	Alegórico (Jung) . Emblemático. Sistemático	Simbólico. Semántico (Saussure) .
		Signo asociado	(Edeline) .

3 M. Blanchot. Sentido y significación.

G. Durand nous ha ofrecido ejemplos de puesta en marcha del modo de significancia simbólico (en el sentido romántico) en textos filosóficos, así como de modos de pensamiento religioso, de creaciones artísticas muy anteriores al periodo romántico. El interés particular que para nosotros reviste la lectura de los textos de M. Blanchot reside en el hecho de que, a la diferencia de los textos de Durand y de Todorov, no son estos, propiamente hablando, teóricos. El autor no aborda la cuestión del símbolo desde un punto de vista de semiólogo y de historiador. Si el símbolo romántico aparece en muchos de sus textos de crítica literaria, no lo hace como un objeto de pensamiento que valiese por sí mismo, sino como instrumento de lectura. Es cierto que G. Durand ha usado la teoría “romántica” del símbolo para leer textos de Platón, los Evangelios, etc... pero estas referencias se presentan, en él, más como ejemplo, ilustración de una concepción del símbolo cuya especificidad entiende resaltar, que como materia prima por interpretar.

En Blanchot, en cambio, el movimiento se invierte: será al albur de una interrogación sobre el sentido de las obras literarias (a las que dedica una mirada crítica), como acceda al símbolo romántico sin por ello nombrarlo jamás en términos explícitos. Es precisamente lo que nos interesa en él: el símbolo romántico no es, en Blanchot, una referencia teórica, sino un modelo de pensamiento que orienta su propia interpretación y la estructura. Hallaremos este modelo en todos los autores a los que nos referimos en las páginas que siguen. En varios casos veremos que actúa sobre su pensamiento sin convertirse en ellos en objeto de una conceptualización explícita y específica.

Tanto en Todorov como en G. Durand, se ha manifestado claramente que la alegoría, cuando la oponíamos al símbolo, se veía casi siempre afectada por un valor más o menos peyorativo. Pareciera que, para estos autores, se pase del símbolo a la alegoría siempre a través de una reducción empobrecedora. Por otro lado, hemos visto que la definición A 2 del Lalande según la cual “símbolo” se dice de “todo signo concreto evocando, en virtud de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir” era la definición que esos autores retomaban por cuenta propia. También

es el caso de Maurice Blanchot. Nos encontramos, a lo largo de la obra de Blanchot⁴⁸, desde *La part du feu*, publicado en 1949, hasta *L'écriture du désastre*, publicado en 1983, la expresión de una honda reflexión sobre el símbolo ; de hecho, algunos textos están más específicamente dedicados al particular. Se trata, en orden cronológico de publicación, de:

“Le langage de la fiction ” en *La part du feu*, “La parole prophétique” y “ Le secret du Golem”, en *Le livre à venir. L’entretien infini, L’écriture du désastre*.

Nos hemos referido también a “Les deux versions de l’imaginaire” en *L’espace littéraire*, texto en el cual la cuestión del símbolo tan sólo está indirectamente abordada.

La idea de que el símbolo es irreductible a la alegoría aparece en varios de los textos que acabamos de citar.

En las primeras páginas de “Le langage de la fiction”, podemos leer: “está claro que el símbolo no es la alegoría, es decir, su tarea no es la de significar una idea particular mediante una ficción determinada.”⁴⁹. Y si el símbolo se distingue de la alegoría, es porque ésta no es sino ilustrativa.

En “Le secret du Golem”, esta oposición se pone una vez más en primer plano. “Hemos perfeccionado el pensamiento del símbolo [...], el primer ahondamiento se ha hecho merced a la necesidad de sustraer el símbolo a la alegoría.”⁵⁰.

“La alegoría no es simple. Si un viejo con una guadaña, una mujer sobre una rueda quieren decir el tiempo, la fortuna, la relación alegórica no se agota en virtud de esta única significación. La guadaña, la rueda, el viejo, la mujer, cada detalle, cada obra en que la alegoría ha aparecido, y la inmensa historia que en ella se disimula, las potencias emocionales que la han mantenido activa y, sobre todo, el modo de expresión figurada, extienden su

⁴⁸ NdT : a pesar de existir ediciones en español de no pocos textos de Blanchot, hemos decidido retraducirlos todos, sencillamente por ánimo de coherencia con el propio discurso de Joëlle Mesnil. En ocasiones, hay términos que se retoman o que hacen eco a otros textos y pasajes de otros autores. La coherencia terminológica nos ha parecido esencial, de ahí que hayamos preferido traducir nosotros mismos todos los textos de Blanchot, para así hacer prevalecer esta prerrogativa. Por lo demás, Joëlle Mesnil no solo usa de las citas largas, que ponemos en párrafos aparte cuando sobrepasan las tres líneas, sino que retoma partes de esas citas o incluye citas nuevas en el cuerpo del texto, pero con arreglo a una coherencia sintáctica que el texto original permite pero que no hubiéramos podido observar siempre echando mano de la traducción. Por regla general, hemos decidido dejar en lengua original, en el cuerpo del texto, los títulos de los libros u artículos así como los títulos de los párrafos, sencillamente porque nos ha parecido que este proceder guarda mayor coherencia con las notas al pie, que refieren siempre, por lo antes aludido, a las ediciones en lengua original, y por lo tanto a los títulos (y paginación) de las ediciones originales.

⁴⁹ Blanchot (Maurice), *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 83.

⁵⁰ *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p108.

significación a una red infinita de correspondencias. Desde el principio tenemos el infinito a nuestra disposición. Tan sólo este infinito está, precisamente, disponible. La alegoría despliega muy lejos la vibración encabalgaba de estos círculos, pero sin cambiar de nivel, según una riqueza que podemos llamar horizontal: se sostiene en los límites de la expresión medida, representando, mediante algo que se expresa o se figura, otra cosa que podría expresarse, también, de modo directo”⁵¹.

Este texto de Blanchot tiene la ventaja de presentarnos la alegoría de modo bastante más matizado que la mayoría de los autores en los cuales hemos hallado la misma oposición. Del mismo modo, nos arma más eficazmente frente una confusión siempre posible; posible y siempre cercana a consumarse en la medida en que si el símbolo no es alegoría, se acerca a ella en más de un rasgo. Esta aproximación matizada permite también no confundir la propia alegoría con un mero “signo puesto en imagen”. Efectivamente, en Durand, la alegoría, merced a su estructura significativa, se acercaba más al signo que al símbolo. No impugnaremos esa idea pero, en su espesura o densidad, es decir, más allá o más acá de lo que hace de ella una estructura de remisión, un modo de representancia, su modo de representación, en virtud de la materia de su contenido, no es reducible al del signo. Es lo que Blanchot pone aquí en claro. Ello le permitirá, precisamente, y más incontestablemente que nunca, dar con la oposición cuya necesidad hemos insistido en subrayar. Aunque la alegoría tenga una capacidad de evocación infinita, aunque podamos ver en ella algo más que esta “letra muerta” a la que algunos autores la reducen, le falta un rasgo propio del símbolo y sólo de él. La alegoría jamás dirá más de lo que habría podido decirse sin ella. Su riqueza depende, sin duda, de su capacidad de poner en imagen una idea a veces difícil de concebir, pero no deja de ser cierto que la imagen viene después de la idea.

En Durand, hemos visto que el símbolo compensaba su inadecuación merced a la ambivalencia de sus significados. Blanchot, a su vez, llega a decir: “el símbolo no significa nada”⁵². Una afirmación tal puede, a primera vista, chocar; hemos podido aceptar que el símbolo tenga varios significados contradictorios ¿daremos el paso suplementario que nos conduciría a rehusarle toda significación?

Conviene, aquí, que permanezcamos atentos al vocabulario empleado por

⁵¹ *Le livre à venir*, p.109.

⁵² BLANCHOT (Maurice), *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.84.

Blanchot. Efectivamente, si nos dice que el símbolo no significa nada, no afirma en absoluto que carezca de todo sentido. Los términos “sentido” y “significación” deben, aquí, ser rigurosamente distinguidos. “El sentido simbólico no puede ser sino un sentido global, es decir, un sentido que no es el de tal objeto o tal conducta tomada aparte, sino el del mundo en su conjunto, con el de la existencia humana tomada en su conjunto”⁵³.

El símbolo “no significa nada”, pero tiene un sentido: Blanchot se refiere aquí implícitamente a la diferencia operada por numerosos autores entre sentido y significación. Veremos que esta diferencia es necesaria a la comprensión de la idea de “desimbolización en la cultura contemporánea”.

André Jacob, en su *Introduction à la philosophie du langage*, dice de la significación: “de todas formas, se impone establecer su diferencia respecto de la noción de sentido hecha de modo contradictorio por unos y otros”⁵⁴. Lo que algunos llaman “sentido”, otros lo llaman “significación” y recíprocamente; en los autores a los que nos hemos referido aquí, ambos términos suelen oponerse. Cuando se aborda la cuestión del símbolo, se hace manifiesto que el sentido le es propio, mientras que la significación siempre lo es de un elemento que funciona como signo.

En “Le langage de la fiction”, tras habernos dicho que el sentido del símbolo tan sólo puede corresponder a un sentido global, irreductible a las significaciones particulares, Blanchot evoca la narración simbólica, de la que nos dice: “lo propio de la narración simbólica estriba en hacer presente este sentido global que la vida de todos los días, estrangulada entre sus acontecimientos demasiado particulares, rara vez permite alcanzar.” (58). Diez años más tarde, en “Le secret du Golem”, opone claramente símbolo y alegoría en su relación con la significación. “El símbolo, a diferencia de la alegoría, no significa nada, no expresa nada. Simplemente hace presente, haciéndonos presente a ella, una realidad que escapa a cualquier otra captación...”⁵⁵. Esta realidad será, más adelante, calificada de no-representable: en 1983, en *L'écriture du désastre*, Blanchot evoca Humboldt para quien “por el símbolo se hace efable y mostrable lo irrepresentable”⁵⁶.

⁵³ *op. cit.*, p.83.

⁵⁴ JACOB (André), *Introduction à la philosophie du langage*, Paris, Gallimard, coll Idées, 1976, p.154.

⁵⁵ *Le livre à venir*, p.110.

⁵⁶ *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1969, p.167.

La irreductibilidad del sentido a la significación y el movimiento merced al cual el símbolo hace presente una realidad que resultaría, de otro modo, inaccesible, son indisociables de una concepción del símbolo que lo vincula siempre a un elemento que no puede darse sino negativamente, y para el cual “no-representable” parece ser el calificativo más adecuado.

Pero esta irreductibilidad del sentido a la significación no debe ser pensada aquí como limitándose a la irreductibilidad de un modo de significancia polivalente e incluso ambivalente y multidimensional, o limitándose a un modo de significancia unívoco y lineal. Cuando Blanchot habla de “cambio de nivel”, debemos, ciertamente, pensar en el irreductible desajuste que para un sujeto humano introduce la entrada en el lenguaje y la pérdida de la inmediatez en su relación con la realidad. “Mediante el símbolo hay pues salto, cambio de nivel [...] y en absoluto paso de un sentido a otro, [...] sino a lo que es otro, a lo que parece otro que todos los sentidos posibles. Este cambio de nivel [...] es lo esencial del símbolo.”⁵⁷.

Cuando Blanchot nos dice que el sentido del símbolo no puede ser sino un sentido global, y que éste no puede entenderse más que como el “de la existencia humana en su conjunto”, lo hace dando a entender también que esta existencia humana no es humana sino en virtud de la particular relación que traba con la ausencia y con la falta: evocando a Hegel, para quien el principal defecto del arte dicho “simbólico” residiría en el hecho de que el símbolo sea siempre inadecuado, Blanchot precisa: “sin duda, pero este defecto es la esencia del símbolo, y desempeña el papel de remitirnos sin cesar a esta falta que es una de las vías por las cuales quisiera hacernos vivir la falta en general, el vacío en su conjunto. El símbolo es siempre [...] la búsqueda de un absoluto negativo...”⁵⁸.

En “Les deux versions de l’imaginaire”, Blanchot articulará dos concepciones de la imagen a una concepción de lo negativo. La primera versión de lo imaginario, llamada “positiva”, concibe la imagen como imagen de un objeto, segundo respecto de él. Una imagen tal nos da el objeto en su ausencia. Es la concepción de Sartre. Esta imagen “nos ayuda a captar de nuevo, idealmente, la cosa”. La segunda concepción del imaginario, mucho más difícil de pensar, y que Blanchot tiende a hacer

⁵⁷ *Le livre à venir*, p.109.

⁵⁸ *La part du feu*, p.86.

prevalecer, pone a la imagen como aquello que nos confronta a un negativo absoluto, y no ya a una ausencia puntual. Una imagen tal “corre el riesgo [...] de remitirnos no ya a la cosa ausente, sino a la ausencia como presencia...”⁵⁹.

“Ausencia”, “presencia” y, radicalmente, “ausencia como presencia”, son términos que suponen una experiencia, una intencionalidad, algo experimentado. Se trata, efectivamente, de una experiencia: “todo símbolo es una experiencia, un cambio radical que hay que vivir”, y “no hay pues símbolo sino una experiencia simbólica.”⁶⁰.

Pero ¿qué relación existe entre esta concepción del símbolo, según la cual tiene un sentido irreductible a una significación, representa lo no-representable, y la concepción más habitual, según la cual habría un “doble-sentido”?

En *De l'interprétation*, Ricoeur evoca una región del lenguaje en la cual se inscribiría, señaladamente, el sueño, y donde “otro sentido se da y se esconde a la vez en un sentido inmediato; llamemos símbolo a esta región del doble sentido”⁶¹ dice. Y: “querer decir otra cosa que aquello que decimos, he ahí la función simbólica”⁶². Las más veces, la frase “el símbolo tiene un doble sentido”, evoca la idea de que tras un sentido manifiesto se esconde otro que no será accesible sino mediante un procedimiento interpretativo. Pero, desde otro punto de vista, doble sentido evoca (por ejemplo en Durand) la idea de dos sentidos presentes y manifiestos tanto el uno como el otro, pero, con todo, contradictorios. En este último caso, parece que la ambivalencia esté ahí para expresar lo que puede ser expresado; podemos suponer que si un mismo significante simbólico remite a dos significados contradictorios, esta contradicción misma no está ahí sino para evocar otra cosa que no es representable.

Estos dos puntos de vista sobre el doble sentido deben ser claramente distinguidos en un primer momento; pero podemos acabar preguntándonos si incluso cuando es concebido no ya como ambivalente o contradictorio, sino como asociación de un sentido manifiesto y de un sentido escondido, no apunta aún el doble sentido a hacer posible esta remisión a “otra cosa”, a esto desconocido evocado

⁵⁹ *L'espace littéraire*, p.358.

⁶⁰ *Le livre à venir*, p.110.

⁶¹ Ricoeur (Paul), *De l'interprétation*. Essai sur Freud. Paris, Seuil, 1965, p.17.

⁶² *op. cit.*, p.21.

por Durand. El propio Ricoeur da a entender que este segundo sentido, escondido, no puede ser el último término al que remite el símbolo en su especificidad. Incluso más allá del sentido escondido, y por lo tanto restituible o deducible gracias a una interpretación, existe quizá un sentido que remite no ya a la dimensión de lo escondido, o de lo secreto, sino, radicalmente, a la del misterio. En las primeras páginas de *De l'interprétation*, podemos leer: “el mostrar-esconder del doble sentido ¿es acaso siempre disimulación de lo que quiere decir deseo, o bien puede ser, a veces, manifestación, revelación de lo sagrado?”⁶³

Podríamos proponer los dos modelos siguientes:

1. un significante simbólico que remite, en un primer nivel, a un significado manifiesto; en un segundo nivel a un significado escondido; pero remitiendo, incluso más acá de ese segundo significado, a un “significado” inaccesible.

2. un significante simbólico que remite simultáneamente a dos significados contradictorios y que, más acá de estos dos significados claramente concebibles y representables, remite a algo no-representable.

El primer modelo es aquel que formula Ricoeur en un segundo tiempo de su reflexión, el segundo es aquel que hemos hallado, por ejemplo, en Durand. Estaríamos tentados de decir que el verdadero símbolo establece un vínculo con un misterio. Pero a condición de no reducir el misterio al secreto. Un secreto es algo que no se dice pero que podría serlo. Un misterio es algo que no estará jamás desvelado, por esencia, porque no está velado. El misterio no esconde nada que pueda aparecer a cielo abierto.

En las hermenéuticas instauradoras, el misterio es, en definitiva, garante del sentido. Es su fundación. En algunos psicoanalistas veremos que hallamos una concepción del símbolo como representación de lo no-representable, donde lo reprimido de la represión originaria parece ocupar el mismo lugar en una organización significativa que el misterio en las hermenéuticas no analíticas. La realidad esencialmente negativa cuya experiencia viene posibilitada por el símbolo tal y como lo concibe Blanchot, no ha parecido ser de igual naturaleza que ese elemento de representación negativa que los psicoanalistas denominan con el término de represión originaria

⁶³ *op. cit.*, p.17.

Blanchot manifiesta una insistencia particular en hacer reconocer la especificidad del símbolo: es entonces tanto más notable que hayamos encontrado en sus textos un uso esporádico de la acepción peyorativa de este término. Mientras que la mayor parte del tiempo nos previene enérgicamente contra una confusión entre símbolo y alegoría, emplea en ocasiones ¡“símbolo” en el sentido de “alegoría”! Por ejemplo, en *Le livre à venir*, impugna la lectura “simbólica” de los textos literarios: “la lectura simbólica es probablemente la peor forma de leer un texto literario. Cada vez que nos incomoda una palabra demasiado fuerte, nos decimos: “es un símbolo”.⁶⁴ Es cierto que la lectura llamada “simbólica” puede justificarse cuando el texto al que se aplica es, a su vez, “simbólico” (en sentido peyorativo): en su caso, “la historia nos remite a una idea de lo que es signo, ante el cual tiende a desaparecer.”⁶⁵ En *L’entretien infini*, Blanchot evoca aún “los desastres de la lectura simbólica, la peor forma de leer un texto literario”⁶⁶. Pero la “lectura simbólica” procede de un desciframiento codificado, posibilitado por la existencia de una simbólica donde la especificidad del símbolo ha sido borrada. De hecho, no hemos encontrado ningún autor en el cual el uso de los términos “símbolo”, “simbolización”, “simbólico” esté despojado de toda ambigüedad. La acepción desvalorizada y peyorativa coexiste en los mismos textos con la acepción valorizada.

Esta breve exposición en el curso de la cual hemos podido evidenciar la marca certera del pensamiento romántico del símbolo en M. Blanchot nos ha permitido ofrecerle al lector un ejemplo privilegiado de un pensamiento contemporáneo para el cual esta concepción romántica es un verdadero instrumento de análisis, de interpretación. Tan sólo hemos presentado textos donde la diferencia símbolo/alegoría aparece en términos explícitos; pero podemos decir que la obra de Blanchot es sin lugar a dudas la que está más impregnada de dicha diferencia aun cuando no recurra a estos términos. Esta impregnación conceptual, que desborda muy ampliamente el recurso a una oposición terminológica explícitamente formulada, nos parece ser un rasgo característico de varios textos contemporáneos en los cuales hemos hallado una concepción del símbolo que nos ha parecido ser aquella respecto de la cual convenía situar las ideas sobre la desimbolización en la cultura

⁶⁴ *Le livre à venir*, p.105.

⁶⁵ *La part du feu*, p.83.

⁶⁶ *L’entretien infini*, p.387.

contemporánea.

Si Blanchot representa, para nosotros, una referencia privilegiada, es también porque él mismo ha constituido una referencia mayor para muchos de estos autores. En las páginas que siguen, presentaremos una lectura de textos psicoanalíticos en los cuales hemos encontrado la concepción romántica del símbolo; sin duda, no carece de interés señalar que muchos de los autores de estos textos son lectores de Blanchot.

Blanchot es, además, un ejemplo privilegiado por otra razón. Cuando nos pone avisa del peligro de una confusión que equivaldría a desconocer la especificidad de ese modo de significancia irreductible a cualquier otro, emplea siempre un tono apasionado. No se trata, para él, de exponer conocimientos sólidamente adquiridos que quisiera transmitir a aquellos que no los poseen aún. Los “conocimientos” de los que entonces se trata parecen no haber sido jamás adquiridos de forma definitiva. Su olvido constituye una amenaza permanente que hemos de combatir con todas nuestras fuerzas. Ahora bien, este tono apasionado y a menudo inquieto lo detectamos en la mayor parte de aquellos que abordan estas preguntas. No está prohibido columbrar que, si tan importante les parece distinguir dos modos de significancia, es porque confundirlos en un acto interpretativo es presentado, por ellos, como reduplicación y confirmación de una reducción real, operativa en la vida del pensamiento y de la representación. Nunca fue tan necesario distinguir el sentido de la significación como en el contexto cultural que nos envuelve y determina, y donde, realmente, el primero tiende a reducirse a la segunda merced a una agresión dirigida a los procesos psíquicos gracias a los cuales, a pesar de todo, esta diferencia se mantiene y pervive.

Conclusión

Así, desde el punto de vista romántico, el símbolo no sólo es el representante de algo representado y escondido, la expresión manifiesta de un contenido latente, que podrá siempre ser hallado mediante un proceso interpretativo, y menos aún es la figuración plasmada en imagen de una idea ya pensada. Dicho con mayor

radicalidad, el símbolo representa lo no-representable y precisamente en ello difiere fundamentalmente de la alegoría. El símbolo romántico no tiene un contenido tematizado, un significado definido, y justamente por eso es irreductible tanto al signo como a la alegoría. Pero que no tenga contenido definido y tematizado no significa que sea una forma pura, autónoma, que no remite a nada más que a sí misma. Si una idea tal no está ausente de determinadas formulaciones románticas, no sabríamos, con todo, reducir el símbolo romántico a una suerte de “significante puro”. Aunque algunos románticos (Novalis por ejemplo) hayan puesto el acento sobre los poderes propios del lenguaje, y las posibilidades de puesta en sentido inédito que ofrecía la puesta en relación “horizontal” de los elementos constitutivos de la lengua, cumple añadir que no han cesado de preocuparse por el modo de vínculo “vertical” en virtud del cual el símbolo tiene un sentido irreductible a un efecto signifiante, y que refiere a una realidad que preexiste a su representación.

Podemos pensar que el punto de partida de la reflexión que ha desembocado en la constitución de una teoría sistematizada ha sido la oposición a la teoría clásica de la imitación en arte. Pero cuando los románticos toman posición contra la *mimesis*, contra la semejanza como modo de vínculo entre representación y realidad, no lo hacen para renunciar a todo vínculo de las imágenes o de las palabras y de las cosas. Schlegel, por ejemplo, opondrá una “buena” y una “mala” *mimesis*, una imitación desde el interior y una imitación desde el exterior. La “buena” *mimesis*, la que asimismo se llama “genética”, no es visión reflexiva. Pero ¿cómo definirla entonces?

¿Cómo vincular realidad y lenguaje cuando hemos renunciado a un vínculo que repose sobre la semejanza? ¿Y cuando no hemos renunciado a la motivación?

Es esta la pregunta a la que se esfuerzan por responder los autores cuya lectura presenta Todorov en *Théories du symbole*. Y las respuestas son ricas en paradojas. El símbolo es intransitivo, pero significa. Es una forma autónoma, pero es ¡“espejo del mundo”! Estas contradicciones, paradojas a veces, expresan dudas, vacilaciones de un pensamiento en pos de sí mismo. En este hervidero de ideas, podemos, claro está, vislumbrar la matriz de una concepción del sentido y de la referencia que es aquella cuya insistencia en el pensamiento contemporáneo quisiéramos poner en claro. Esta concepción introduce una clara diferencia entre sentido y significación y hace desempeñar a la representación negativa un papel determinante tanto en el proceso de puesta en sentido como en el de la puesta en

forma de una realidad preexistente a este proceso; puesta en forma que pone en juego una función referencial no reducible, a su vez, a una función de designación o de representación concebida como reproducción.

Si bien es cierto que las concepciones contemporáneas de la simbolización a las cuales nos referimos en los capítulos siguientes retoman lo esencial de las ideas románticas, sería erróneo decir que constituyen la mera repetición de las mismas. El trabajo de pensamiento sigue su curso. Si la oposición conceptual símbolo/alegoría, y que reposa sobre la idea de que el símbolo “representa lo no-representable”, constituye una suerte de hilo conductor del pensamiento contemporáneo de la simbolización, el pensamiento de la naturaleza particular de los procesos en virtud de los cuales se opera un vínculo entre elementos de representación y una realidad se ha profundizado; el hecho notable estriba en que ello haya ido siempre de la mano de la prolongación y ahondamiento sobre la naturaleza de un modo de significancia que no se reduzca a la significación: el sentido.