SEMIÓTICA Y COMPARATISMO. LA BÚSQUEDA DE SENTIDO COMO NARRACIÓN

Francisco VICENTE GÓMEZ
Universidad de Murcia
fvicente@um.es

RESUMEN: Nuestro trabajo se fundamenta en la idea de que todo texto está preñado, de diferentes formas, de la cultura en la que nace, encarnando la temporalidad de su construcción y de su interpretación. Esta idea, que vertebra una gran parte del pensamiento semiótico de Jurij M. Lotman, permite pensar que cada cultura tiende a organizarse de una determinada manera, generando modelos de cultura que producen sus propios textos. En este sentido nos proponemos esbozar algunos trazos del posible interpretante (“final”) al que referir cierta clase de relatos contemporáneos. Los relatos analizados parten de las urgencias de la realidad y luego procuran su forma, aunque para ello tengan que romper moldes genéricos consolidados y recurrir a la hibridación o al mestizaje.

Palabras clave: semiótica, comparatismo, producción de sentido, inducción, abducción.

ABSTRACT: Our paper is based on the idea that every text is pregnant, in different ways, with the culture in which it was born, embodying the temporality of its construction and its interpretation. This idea, which governs a major part of Jurij M. Lotman’s semiotic thought, suggests that each culture tends to be organized in a certain way, generating models of culture that produce their own texts. In this sense we intend to outline some possible features of the (“final”) interpretant to which certain sorts of contemporary narrations can be referred. The narrations under analysis start from the urgencies of reality and then seek their forms, even if this means having to break the consolidated generic molds and resort to hybridization or crossbreeding.

Key words: semiotics, comparatism, meaning production, induction, abduction.

1. MODELO SEMIÓTICO Y HEURISIS COMPARATISTA

El punto de partida de nuestra reflexión es que todo texto está preñado, en grado y formas diversas, de la cultura que lo ha producido —y esto es válido tanto desde el

punto de vista de los procesos semióticos, de producción, como de los estéticos, de recepción—. Cada texto encarna la temporalidad de su emisión y de su recepción. Este hecho, que vertebra buena parte del pensamiento semiótico de Jurij M. Lotman (2006), permite pensar que cada cultura *tiende a organizarse* de una determinada manera, esto es, genera modelos y que cada modelo de cultura *produce* sus propios textos, a la vez que ésta es cristalización de un particular modelo de mundo (Albaladejo 1986: 39 y ss.).

Desde una perspectiva analítica, un mundo, una realidad, puede derivar en modelo si la radicamos en una *lógica específica* que pueda explicar cómo desde ella el ser humano produce *sentidos* en su relación con la realidad; en términos semióticos, que dé cuenta de las condiciones dominantes de la producción de signos. La consideración concreta de los textos literarios desde esta perspectiva permite vincularlos a *modelos heurísticos*, esto es, a modelos de búsqueda de cómo significar y significarse, y, desde ellos, caracterizar el propio *modelo de producción textual*, ámbito semiótico, y aventurarse en su incierto *modo de circulación*, ámbito comparatista (Culler 1979: 107-110).

El puente entre semiótica, semiótica de la cultura y literatura comparada está tendido, y creemos que puede ser muy productivo en una cultura cada más globalizada, y en la que la relación entre dos o más textos puede ser *visible* antes en la referencia a modelos de productividad significativa que a influencias específicas, como tendencias últimas del comparatismo ponen de manifiesto (Tötösy de Zepetnek 1997: 215 y ss.). Y que el fenómeno de la hipertextualidad ha acrecentado (Landow 2008: 33). Oportuno citar aquí las palabras de Milan Kundera:

El espíritu de la novela es el espíritu de la continuidad: cada obra es la respuesta a las obras precedentes, cada obra contiene toda la experiencia anterior de la novela. Pero el espíritu de nuestro tiempo se ha fijado en la actualidad, que es tan expansiva, tan amplia, que rechaza el pasado de nuestro horizonte y reduce el tiempo al único segundo presente. Metida en este sistema, la novela no es obra (algo destinado a perdurar, a unir el pasado al porvenir), sino un hecho de actualidad como tantos otros, un gesto sin futuro (Kundera 1986: 31).

A este propósito queremos dibujar algunos trazos de posible *interpretante* (“final”) al que referir cierta clase de relatos contemporáneos. El propio autor checo apela a la novela moderna a partir de cuatro rasgos, que denomina “llamadas”: la llamada del juego, del sueño, del pensamiento y del tiempo (Kundera 1986: 27-29).

El título de la novela de Jane Austen *Sentido y sensibilidad*, de 1818, puede iconizar bastante bien algunos de los derroteros que el siglo xx y lo que llevamos del XXI han tomado respecto del siglo XIX. La lógica a la que remiten estas dos palabras podríamos conceptualizarla mejor con el par “*razón/sentimiento*”. *Lógica* está empleada aquí no en el sentido estricto de ‘ciencia de las condiciones necesarias de consecución de la verdad’, sino en su sentido amplio de las ‘leyes necesarias por las que rige el pensamiento humano’. Debemos añadir, siguiendo a Ch. S. Peirce, que como el pensamiento sólo es posible mediante signos, la “lógica ha de ser una semiótica” (Peirce 1931-1958: 1.444, 2.227; cf. Castañares 1994: 144).

La *lógica de la razón* pone el énfasis en la *acción* misma y en su sintaxis: la acción es una *transformación* de estados sistematizables a partir de una combinatoria describible. La *lógica del sentimiento* apela al *sujeto* que protagoniza esa acción, bien porque la *realiza*, bien porque la *sufre*. La semiótica del sentimiento parte de la misma “filosofía del sujeto” que preside las hermenéuticas de Hans G. Gadamer y Paul Ricoeur —también Jacques Derrida— y que tiene en Martin Heidegger un punto de referencia obligado. El “sentimiento” o, en términos de la semiótica de Algirdas J. Greimas y la Escuela de París (1991), la “pasión” ve la acción como expresión de una actitud humana, reviste el *predicado* de la acción con otro predicado, el de la *modalización de la actitud* —*volición* la llama Bajtín (1924)— de los sujetos que desarrollan dicha acción.

A. J. Greimas y J. Courtés, en su *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (vol. II), y, por mantenernos en dominios semióticos, los de la narratividad del sujeto (Pezzini 1991: 8), aunque podríamos apelar al debate filosófico más amplio sobre la cuestión y evocar los nombres de Carlos Gurméndez (1985), Remo Bodei (1995), Carlos Castilla del Pino (1999), José Antonio Marina, etc., precisan en los siguientes términos la nueva adquisición conceptual y, sobre todo, su relación con los otros conceptos de la teoría semiótica:

1. En oposición a acción, la pasión puede ser considerada como una organización sintagmática de ‘estados de ánimo’, entendiéndose con esta expresión el revestimiento discursivo del ser modelizado de los sujetos narrativos [...]. Esta oposición representa, pues, la proyección en el plano discursivo de la oposición más profunda y abstracta entre ‘ser’ y ‘hacer’ [...]. Se trata del ser de los sujetos, sometidos a una doble modalización que los constituye como sujetos semióticos: una es aquella modalidad del querer, la otra [...] la noción del ‘valor’ [...].

2. De este modo concebido, el concepto de pasión se empareja al de actor. La pasión se convierte en uno de los elementos que contribuyen a la individuación actorial, capaz de ofrecer denominaciones por roles temáticos reconocibles (Greimas / Courtés 1986: 162-163).

El relato de Jorge Luis Borges «Emma Zunz» (1949) es buen testimonio de cuanto venimos diciendo: la relación de lo sucedido con Aaron Loewentahl que Emma hace a la policía —“El señor Loewentahl me hizo venir con el pretexto de la huelga [...]. Abusó de mí, lo maté [...]” (p. 282)— es sustancialmente cierta, como afirma el narrador: “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos porque sustancialmente era cierta” (p. 282), porque ella *cree*, está convencida de que ha sido así: su convencimiento pasional, que procede de la necesidad de hacer justicia divina una vez que la humana ha fracasado:

Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estrategia que permitiría a la justicia de Dios triunfar de la justicia humana (p. 281).

El convencimiento de Emma moraliza unas acciones que no han ocurrido así: el señor Loewenthal no llamó a Emma, fue Emma la que lo hizo; no abusa de ella, ella se hace ultrajar por un marinero desconocido; y no lo mata en defensa propia, lo hace por deseo expreso de vengarse. En palabras del narrador, ese convencimiento se sostiene en que el tono de Emma, el pudor y el odio —claras pulsiones pasionales— sí eran verdaderas. Incluso el ultraje. Estos sentimientos han moralizado el predicado de las acciones ocurridas hasta convertirlas en verdaderas: “Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido [...]” (p. 282). Tal es la fuerza predicativa de la pasión de la venganza: la modificación del relato de Emma sólo es cuestión de cambiar algún elemento circunstancial: “[...] sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” (p. 282).

2. PRODUCCIÓN DE SENTIDO Y PASIÓN

Como ocurriese con la razón desde la Ilustración, el sentimiento y la pasión parecen haber acabado imponiéndose como *lógica* —en tanto que régimen del pensamiento humano— del comportamiento humano desde fines del siglo XIX. En el marco más amplio de interés filosófico por el *sujeto*, que desde Heidegger ha tomado decidido cuerpo teórico, esta lógica atiende antes a “*intereses*” que a “*razones*”; al interés humano que moldea el saber, el poder, el querer y el deber. Es este interés el que *conforma la producción de sentido*, de la *semiosis*, en suma. Y por tanto se capacita como modelo.

En el marco de una semiótica entendida como estudio de las *condiciones* y los *procedimientos* con los que comprendemos y decimos del mundo, semiótica que desde Ch. S. Peirce a Umberto Eco (Eco / Sebeok 1983) viene afirmándose, la lógica pasional está más cerca de la *inducción* y la *abducción* que de la deducción, como procedimientos heurísticos.

Entendida la *inferencia* como el modo mediante el cual es posible obtener un conocimiento a partir de unos hechos, las tres clases de inferencia remiten a otros tantos tipos de semiosis, o de producción de sentido, y son el resultado de combinar un *principio*, un *hecho* y una *significación* (Peirce 1931-1958: 2.160; cf. Castañares 1994: 145). La *deducción* es una *inferencia analítica*, traza una necesaria relación *causa-efecto* en el sucederse de los acontecimientos y está, por tanto, más atenta al curso mismo de la *razón* y de la *logicidad* —consecutividad— del pensamiento que a la eventualidad de los mismos. Eventualidad a la que sí prestan más atención el proceder inductivo y el hipotético o deductivo, inferencias sintéticas y abiertas al acontecer práctico, cotidiano, cuyo ámbito propio es el de lo probable o verosímil (Castañares 1994: 146-147).

Los procedimientos inductivo y abductivo parecen estar en el corazón mismo de un modelo de cultura que bien pudiera caracterizar a su vez al tipo de mundo que viene gestándose desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Desde Ludwig Wittgenstein a Ilya Prigogine, desde Algirdas J. Greimas a Jurij M. Lotman, desde Charles S. Peirce a Umberto Eco, el profundo sentido *crítico* y *relativizador* que se ha vaticinado desde el

pensamiento, y que resumimos en la afirmación del propio Jorge Luis Borges, de que “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural”, ha propiciado la propuesta de estas “lógicas” semióticas que tienen en la *contingencia* misma de este mundo su ineludible punto de partida. Y a ella envía la porosidad de sus planteamientos.

El aludido relato de Jorge Luis Borges «Emma Zunz», que pertenece al libro *El Aleph*, de 1949, sintetiza en una suerte de premonición cuanto estamos diciendo: tras recibir la noticia de la muerte de su padre, a Emma se le para el reloj del mundo “porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin” (p. 277); la noche de ese mismo día “ya tenía perfecto su plan” (p. 278); lleva a cabo lo tramado y en ese ínterin nos descubre el narrador que Emma llegó a pensar una sola vez en términos razonables —deductivos— lo que estaba realizando, y que en ese momento peligró su plan:

¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito (p. 279).

La lógica del comportamiento de la protagonista de este cuento de Jorge Luis Borges, y la de los hechos en él narrados, no está presidida por la de la necesidad que exige la deducción, incluida por supuesto la de la temporalidad. Dos notas en apoyo de este argumento:

a) la primera es que los *hechos* a los que conduce el plan de Emma, como la muerte del padre, están *excluidos* de la lógica —orden— del tiempo; su lógica es *pasional* antes que *racional*, como sucede con la *memoria*: en este caso, la de la *venganza*. Como también lo es de los relatos «El Aleph», «La muerte y la brújula», «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», etc.;

b) la segunda es que los hechos están originados en la “*lógica del horror*”, esto es, en la lógica del “infierno del dolor” y del *sentimiento de injusticia*. Por este motivo es difícil para el narrador “referir con alguna realidad los hechos de esa tarde”, y “quizá impropio”. Pues uno de los atributos de lo infernal es la “irrealidad”, “un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez” (p. 279). Descartado cualquier atisbo de racionalidad, sólo cabe preguntarse por su “verosimilitud”, que, como en tantos episodios del *Quijote*, únicamente puede residir en el *relato* que de ellos se hace y que hará Emma al final del cuento (Paul Ricoeur ya había advertido que la temporalidad del sujeto, elemento determinante del modo de ser del hombre, se expresa en la competencia de éste para contar —y seguir— una historia) (Ricoeur 1987, I: 117; cf. Castañares 1994: 62-63): “¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde” (p. 279).

Como observó Ludwig Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*, de 1959, la razón deja muchos hechos de la vida real sin explicar; la idea de ‘*juego*’ le conviene

más; y en clave semiótica la ‘hipótesis’ como modelo heurístico, de *búsqueda de sentido* mejor que de búsqueda de verdad, se aviene mejor a la ‘lógica’ de la *vida hecha acto*, convertida en acción, en acción responsable o *ética* en sentido bajtiniano (Bajtín 1924). Pensadas heurísticamente, las *inferencias* que parten de una *hipótesis* (las inductivas y las abductivas) permiten explicar un hecho que aparece como sorprendente al considerarlo hipotéticamente, como el resultado de aplicar un principio a un suceso (Castañares 1994: 146).

3. LA BÚSQUEDA DE SENTIDO COMO NARRACIÓN

Entre el camino inductivo y el abductivo hay diferencias de calado que Ch. S. Peirce señaló con agudeza:

La abducción arranca de los hechos, sin tener al principio ninguna teoría particular a la vista, aunque está motivada por la sensación de que se necesita una teoría para explicar los hechos sorprendentes. La inducción arranca de una hipótesis que parece recomendarse a sí misma sin tener al inicio ningún hecho particular a la vista, aunque con la sensación de necesitar hechos para sostener la teoría. La abducción busca una teoría. La inducción busca hechos. En la abducción, la consideración de los hechos sugiere la hipótesis. En la inducción, el estudio de la hipótesis sugiere los experimentos que sacan a la luz los hechos auténticos a que ha apuntado la hipótesis (Peirce 1931-1958: 7.218; cf. Castañares 1994: 146).

Mientras la *deducción* busca lo que “debe ser”, la inducción y la abducción recuperan el protagonismo del sujeto; la inducción, procurando lo que “es”, y la abducción, lo que “puede ser” (Peirce 1931-1958: 5.171; cf. Castañares 1994: 148). Frente a la inducción y los riesgos apriorísticos de su carácter ostensivo (al derivar el significado de un signo de experiencias repetidas), la abducción describe un trabajo de la significación sustentado en la probabilidad y la verosimilitud, que la hace apta para transformarse en una de las “lógicas” de nuestra cultura actual, en modelo heurístico de nuestra contemporaneidad, el texto como búsqueda, que instalada en la incertidumbre y lejanas ya las grandes utopías ha devuelto al sujeto la responsabilidad de su actuar, tal y como exigía Mijail Bajtín ya a comienzos del siglo xx (Bajtín 1924). Más allá incluso de su idoneidad a la construcción discursiva de corte detectivesco.

Además del aludido relato de Jorge Luis Borges, y en el marco de la indagación de un modo de producción de sentido o “interpretante final”, llevamos la atención a dos textos, a dos narraciones que nos parecen significantes al respecto. Dicho de otro modo, que podemos relacionar más allá de su evidente lejanía (y de singulares paralelismos biográficos que no vienen al caso). Se trata del cuento del escritor ecuatoriano Pablo Palacio «Un hombre muerto a puntapiés» (1927) y de la novela corta del suizo Robert Walser (1878-1956) *El paseo*, de 1917 (2001). Es esta última obra una especie de “apología” del *paseo* como forma de transitar por la vida, de atrapar la “expansiva actualidad”, que, como decía Milan Kundera, es “tan amplia, que rechaza el pasado de

nuestro horizonte y reduce el tiempo al único segundo presente” (Kundera 1986: 31). Refiere así el paseante narrador protagonista de la novela de Walser su sentimiento de la temporalidad humana:

Anteriores paseos aparecieron ante mis ojos, pero la magnífica imagen del modesto presente se convirtió en sensación predominante. El futuro palideció, y el pasado se desvaneció. Yo mismo ardía y florecía en ese instante ardiente y floreciente (Walser 2001: 58).

Se anticipa el escritor suizo a las exigencias que Umberto Eco reclamase a la lectura semiótica del relato de G. de Nerval *Sylvie* en sus *Seis paseos por los bosques narrativos* (Eco 1992-1993).

A propósito del reproche que el alto funcionario de recaudación le hace al narrador protagonista ante la súplica de éste de que no le suba los impuestos pues es un pobre escritor —“¡Pero siempre se le ve paseando!” (Walser 2001: 52)—, éste despliega todo un sermón en defensa de su actividad, pasear, fundamental para su escritura, y del que recogemos unos breves fragmentos:

Naturaleza y costumbres se abren atractivas y encantadoras a los sentidos y ojos del paseante atento, que desde luego tiene que pasear no con los ojos bajos, sino abiertos y despejados, si ha de brotar en él el hermoso sentido y el sereno noble pensamiento del paseo (pp. 52-53).

Sin el paseo y sin la contemplación de la Naturaleza a él vinculada, sin esa indagación tan agradable como llena de advertencias, me siento como perdido y lo estoy de hecho. Con supremo cariño y atención ha de estudiar y contemplar el que pasea la más pequeña de las cosas vivas, ya sea un niño, un perro, un mosquito, una mariposa, un gorrión... (p. 53).

Espíritu, entrega y fidelidad lo satisfacen y elevan sobre su propia e insignificante persona de paseante, que con demasiada frecuencia tiene reputación y mala fama de vagabundo e inútil pérdida de tiempo. Sus múltiples estudios lo enriquecen y entretienen, lo calman y refinan y rozan a veces, por improbable que pueda sonar, con la ciencia exacta, lo que nadie creería del en apariencia frívolo caminante (p. 53).

Secreta y misteriosamente, siguen al paseante toda clase de hermosos y sutiles pensamientos de paseo, de tal modo que en medio de su celoso y atento caminar tiene que parar, detenerse y escuchar (pp. 53-54).

Paisaje y gente, sonidos y colores, rostros y figuras, nubes y sol giran, como sombras a su alrededor (p. 54).

Al paseante le acompaña siempre algo curioso, reflexivo y fantástico [...], da la bienvenida a toda clase de extrañas y peculiares manifestaciones [...], las convierte en cuerpos con esencia y configuración, les da formación y ánima (p. 54).

En una palabra, me gano el pan de cada día pensando, cavilando, hurgando, excavando, meditando, inventando, analizando, investigando y paseando tan a disgusto como el que más (p. 54).

No se oculta en ningún momento que el *interpretante narrativo* del *paseo* a la lógica del *sentimiento* y del *sujeto* que hemos argumentado, que a través de la *percepción* y del *pensamiento transforma* la realidad y la hace suya, se la apropia. Y acaba por hacer del *paseo* una forma de *búsqueda de sentido*:

Alrededor de la casita, el mundo parecía enteramente bueno y bello [...]. Seguro que la hermosa casita estaba habitada por una mujercita o abuelita sola; olía a eso, y tenía también ese aspecto [...]; declaro además que en la pared de la casita campaban pinturas murales o sublimes frescos celestialmente delicados y graciosos [...]. En verdad, la pintura en sí no valía nada [...]. Pero aun así se me antojaba espléndida (p. 60).

Tan cabal muestra de los riesgos de la inducción como método de búsqueda de sentido la revela también el relato del ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947) «Un hombre muerto a puntapiés», de 1927. Ante la muerte de un ciudadano, el señor Ramírez, debido a los puntapiés que le propinan unos desconocidos “sólo” por pedirles un cigarrillo, leída en el diario *El Comercio* de Quito, Ecuador (p. 7), el protagonista-narrador decide “penetrar”, en aras también de la justicia (p. 9), “en el misterio de *por qué* se mataba a un ciudadano de manera tan ridícula” (p. 8).

La búsqueda de la verdad, del *por qué* antes que del *cómo*, le parece más “beneficiosa para la humanidad”. Consciente de que se adentra en los territorios de la filosofía, se pregunta en primer lugar por el método, optando por el inductivo dada la situación de ignorancia ante lo sucedido de la que se parte:

Hay dos métodos: la deducción y la inducción (veáse Aristóteles y Bacon).

El primero, la deducción, me pareció que no me interesaría. Me han dicho que la deducción es un modo de investigar que parte de lo más conocido a lo menos conocido [...]. Pero yo sabía muy poco del asunto [...].

La inducción es algo maravilloso. Parte de lo menos conocido a lo más conocido [...]. Cuando se sabe poco, hay que inducir. Induzca, joven (p. 8).

Sin saber cómo empezar, se detiene en la última frase de la noticia recogida en el periódico y recordado posteriormente por el comisario: “Lo único que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso” (p. 9). Y cree estar en posesión de la intuición, hipótesis, de la que partir; se trataba ahora de proceder a “comprobar qué clase de vicio tenía el difunto Ramírez” (p. 9), con razonamientos y “si era posible con pruebas” (p. 9). Tras mirar y remirar dos fotografías que le entrega el comisario (Oullet 2000: 60), confecciona el “rostro” (Fontanille 2004) del tal Ramírez, es decir, hace de él un TÚ reconocible, al que dota de personalidad: por la nariz que poseía debía ser de nombre Octavio, tener cuarenta y dos años, andar escaso de dinero, ir mal vestido y ser extranjero (p. 10).

Restaba aún determinar el motivo, y para nuestro protagonista-narrador semejante “rostro” convertía la “intuición” —era vicioso— en evidencia (p. 10); no hay resquicio para la duda, ni tan siquiera de que lo del cigarrillo pudiese ser cierto. Imposible, descartado “preventivamente” por “absurdo” (p. 11). Y para cerrar cualquier vía a la discusión en torno a la categoría “absurdo”, ésta es desposeída de su calidad de posibilidad al ser calificada de “mentira”. Y como toda mentira oculta una verdad y hace de ésta un “otro” “indecible sin sonrojo”,

Es absolutamente absurdo que se victime de manera tan infame a un individuo por una futilidad tal. Había mentido, había disfrazado la verdad; más aún, asesinado la verdad, y lo había dicho porque lo *otro* no quería, no podía decirlo (p. 11).

Cualquier otro tipo de razón es desestimada porque caería dentro de la categoría de “confesable” sin pudor, y el finado no lo hizo. El narrador en su afán por ser exhaustivo enumera hasta cuatro (p. 11). Por supuesto elimina que pudiese estar bebido —excusa accidental—, pues se habría sabido antes o después.

No hay salida: la hipótesis inicial, sin contraste alguno con los hechos, se transforma en evidencia a la que hay que acomodar un relato. Un dramático relato con el que Pablo Palacio muestra cuán atroz puede resultar un comportamiento humano apriorístico:

Nada que a lo que a mí se me había metido por la honda línea del entrecejo era lo evidente. Ya no caben más razonamientos. En consecuencia, en resumen, la aventura trágica ocurrida entre las calles Escobedo y García, en estos términos (p. 11).

La abducción busca una teoría, como hemos dicho, una explicación. Esto es lo que persiguen los detectives Arancibia y Contreras en «Detectives», el relato del chileno Roberto Bolaño (1997). Estos dos personajes arrancan de los hechos: “— ¿Te acuerdas de cuando cogimos a Loayza?”, inquiera Arancibia; por su parte, Contreras le corresponde: “— Cómo no me voy a acordar” (p. 116); e indagan desesperadamente una explicación, que, por supuesto, no hallan:

—A ver, compadre, explíquese —dice Arancibia—.

—No me sé explicar, compadre, lo siento. Es así y punto —responde Contreras—.

—Mejor no aceleres tanto, al menos mientras me lo explicas —pide Arancibia—.

—Poco es lo que hay que explicar. Llorar, sí, explicar, no —contesta Contreras—.

—De todas maneras, conversemos, que el viaje es largo. ¿A quiénes matamos en el 73?

—A los gallos de verdad de la patria.

—No es para tanto, compadre. Además, nosotros fuimos los primeros, ¿ya no te acordái que estuvimos presos?

—Pero no fueron más de tres días.

[...]

—A algunos no los soltaron nunca, como al inspector Tovar, el huaso Tovar, un gallo valiente, ¿te acuerdas?

—¿A ése lo fondearon en la Quiriquina?

—Eso le dijimos a la viuda, pero la verdad nunca se supo.

- Eso es lo que a veces me mata.
—Para qué hacerse mala sangre.
—Se me aparecen los muertos en los sueños, se me mezclan con los que no están ni vivos ni muertos.
[...]
—Y a veces tengo la impresión de que no voy a poder despertar, de que la he cagado ya para siempre —dice preocupado Contreras—.
—Ésas son fijaciones, no más, compadre.
—Y a veces me da tanta rabia que hasta busco a un culpable, tú ya me conoces, esas mañanas en que aparezco con cara de perro, busco al culpable, pero no encuentro a nadie o para peor encuentro al equivocado y me hundo (p. 121).

Sólo, como sucedía en el caso de «Emma Zunz», lograrán satisfacer sus inquietudes en el “relato” que están haciendo a través del diálogo. El horror —como pasión— que les despierta el recuerdo en la conciencia de su complicidad les lleva a no reconocerse en ella, y a “relatar” —condición discursiva— una hipótesis como posible sentido respuesta, sentido (la abducción procura lo que “puede ser”), porque los personajes en realidad han quedado sumidos en el drama de la “duda” (como les sucede a tantos personajes de los cuentos del escritor guatemalteco exilado primero y después afincado en México Augusto Monterroso):

- [...] Cuando lo tuve en la puerta me pasó por la cabeza la idea de sacar la pistola y pegarle un tiro allí mismo, era fácil, sólo hubiera tenido que apuntar y meterle una buena puntería. Después hubiera podido explicar cualquier cosa. Pero por supuesto no lo hice —cuenta Contreras—.
—Claro que no lo hiciste. Nosotros no hacemos esas cosas, compadre —le consuela Arancibia—.
—No, nosotros no hacemos esas cosas —confirma Contreras— (p. 122).

4. CONCLUSIÓN

La abducción parte de los hechos y busca una teoría. Los relatos mencionados y tantos otros parten de las urgencias de la realidad: de la historia, del testimonio, de la confesión, etc. Y luego procura su forma, su “forma”, aunque para ello tenga que romper moldes genéricos consolidados y recurrir a la hibridación, al mestizaje: desde la novela y ficción históricas a la literatura testimonial, al “diálogo” dramático, al monólogo interior, la correspondencia, etc. Formas que confirman en sí y por sí mismas su condición también hipotética, de “poder ser”.

BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante 1986.

- BAJTÍN, M. M., «Hacia una filosofía del acto ético» (1924), en: M. M. Bajtín: *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*. Comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio. Traducción del ruso de Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos 1997, 7-81.
- BODEL, R., *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*. Barcelona: Muchnik Editores 1995.
- BORGES, J. L., «Emma Zunz» (1949), en: J. L. Borges: *Prosa completa 2. Historia de la eternidad. Ficciones. El Aleph*. Barcelona: Bruguera 1985, 277-282.
- CASTAÑARES, W., *De la interpretación a la lectura*. Madrid: Iberediciones 1994.
- CASTILLA DEL PINO, C., *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets 1999.
- CULLER, J., «Literatura comparada y teoría de la literatura» (1979), en: D. Romero (comp.): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco Libros 1998, 105-124.
- ECO, U., *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen 1996 (1992-1993).
- ECO, U. / TH. SEBEOK (EDS.), *El signo de los tres. Dupin, Colmes, Peirce*. Barcelona: Lumen 1989 [1983].
- FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía de bolsillo*. Compilado por Priscilla Cohn. Madrid: Alianza Editorial 1983.
- FONTANILLE, J., *Séma et soma. Figures du corps*. París: Maisonneuve et Larose 2004.
- GREIMAS, A. J. / J. COURTÉS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos 1982-1991.
- GREIMAS, A. J. / J. FONTANILLE, *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI 1991 [1994].
- GURMÉNDEZ, C., *Tratado de las pasiones*. México: Fondo de Cultura Económica 1985.
- JARA, R. / J. TALENS, «Comparatismo y semiótica de la cultura. Función de la crítica y recanonización», *Eutopías. Teorías / Historia / Discurso* 3, 2-3 (1987-1988), 5-17.
- KUNDERA, M., «La desprestigiada herencia de Cervantes» (1986), en: M. Kundera: *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets 2000, 11-33.
- LANDOW, G. P., «Literatura comparada del texto al hipertexto. O ¿Qué pueden ofrecer los medios electrónicos a la disciplina?», en: D. Romero / A. Sanz Cabrerizo (eds.): *Literaturas del texto al hipermedia*. Barcelona: Anthropos 2008, 33-51.
- LOTMAN, J. M., *Tesi per una semiotica delle cultura*. A cura di Franciscu Sedda. Roma: Meltemi 2006.
- OULLET, P., *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Limoges: PULIM 2002.
- PALACIO, P., «Un hombre muerto a puntapiés» (1927), en: P. Palacio: *Obras completas*. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 2000, 7-13.
- PEIRCE, CH. S., *Collected Papers*, 8 vols., en: C. Hastshorne, P. Ewiss / A.W. Burks (eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1931-1958.
- PEZZINI, I., «Introduzione», en: I. Pezzini (a cura di): *Semiotica delle passioni*. Bologna: Progetto Leonardo 1991, 7-18.
- RIÇOEUR, P., *Tiempo y narración*. Vol. I. Madrid: Ediciones Cristiandad 1987 [1983].
- TÓTÓSY DE ZEPETNEK, S., «La literatura comparada y la aproximación sistémica a la literatura y a la cultura» (1997), en: M. J. Vega / N. Carbonell (eds.): *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos 1998, 215-229.

WALSER, R., *El paseo*. Barcelona: Siruela 2001 [1917].

WITTGENSTEIN, L., *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Crítica 1988 [1959].