

Introducción a la funcionalidad del símbolo

An Introduction to the Functionality of the Symbol

Adrián Díaz Hilton

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Música

Facultad de Filosofía y Letras

adriandiazhilton@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4874-6974

Resumen: A lo largo de este ensayo se analiza el proceso de significación-interpretación por medio de las funciones del símbolo en relación con otros signos, unos más sencillos y otros más complejos. Estas oposiciones revelan la esencia significativa de la obra de arte y ofrecen un modelo para la interpretación lingüística, lógica, ética y estética de sus símbolos y de la obra como unidad; además, revelan la funcionalidad de la obra dentro del canon y su recepción y resignificación en otras corrientes estéticas y otras artes. Usando un par de sonetos de sor Juana Inés de la Cruz, esta investigación apunta hacia una teoría y una definición del símbolo desde la hermenéutica de Heidegger, Cassirer y Ricoeur.

Palabras clave: hermenéutica, símbolo, estética literaria, interpretación

Abstract: Throughout this essay the meaning-interpretation process is analysed by means of the symbol's functions in relation to other signs, some simpler, and others more complex. This oppositions reveal the work of art's meaningful essence, and present a linguistic, logic, ethic, and aesthetic interpretation model of its symbols, and of the oeuvre as a whole; furthermore, they unveil functionality of the work within art's *canon*, its reception and meaning change in further aesthetic movements and other arts. Using a couple of sonnets by sor Juana Inés de la Cruz, this research aims towards a theory, and a definition of the symbol based on Heidegger, Cassirer and Ricoeur's hermeneutics.

Keywords: hermeneutics, symbol, literary aesthetics, interpretation

Recibido: 22 de febrero de 2023

Aceptado: 16 de mayo de 2023



El *símbolo* significa a la lengua, al mito, al arte, a la ciencia y a la filosofía, por lo que, para la hermenéutica, ha sido una necesidad investigar a fondo tanto su conformación como su efecto en el pensamiento. Puesto que aparece dentro de las obras y significa por medio de un contexto cultural, se encuentra rodeado de otros signos lingüísticos jugando en un proceso de significación e interpretación interminable. Esta investigación, pues, se concentra en el proceso hermenéutico del símbolo y especialmente en las *funciones* que propician una interpretación exitosa y precisa de los significados involucrados en la obra; parto de la función semántica de significar internamente, como un vocablo formado solamente por elementos esenciales. Luego, bajo el mismo marco teórico, analizo funciones con las cuales el símbolo crece en significado (función adquisitiva); se relaciona con otros significados internos de la obra (funciones intraestructural y retórica) y con el mundo que la rodea (funciones interestructural, comunicativa y cultural), para poder interpretarlo desde varios puntos de perspectiva. Para facilitar la estructuración argumentativa los vocablos y/o lexemas están encerrados entre comillas angulares sencillas, < >, y los significados entre comillas sencillas, “ ”.

La *función semántica* del signo lingüístico se encuentra fundamentada en las características del acto de habla definidas por Ferdinand de Saussure; esto es, supone una dualidad entre emisor y receptor en la cual se transmite una imagen acústica que contiene un concepto codificado;¹ consiste en la acción intencional de significar dentro de una oración por medio de un lexema. Del concepto saussureano convertido en lenguaje para su transmisión de un codificador a un decodificador surge otra dualidad, *significado-significante*, cuya aleación resulta en la idea del *signo* como unidad de significado y como pieza en un aparato de significación o, en otras palabras, como un *vocablo* en medio de una oración; al funcionar este siempre en conjunto con otros signos, una de sus características es que obtiene su significado de otros y significa a otros.² En algo así de crudo y

¹ Para Saussure: “El punto de partida del circuito [del habla] está en el cerebro de una [persona] donde los hechos de conciencia, que llamaremos *conceptos*, se encuentran asociados a las representaciones de los signos lingüísticos o imágenes acústicas que sirven a su expresión”. Con *imagen acústica* [*image acoustique*] hace referencia a la palabra enunciada oralmente con una conformación fónica; con *concepto* [*concept*], al fenómeno psíquico de significación del emisor y de interpretación del receptor (Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*. Traducción de Mauro Armíño [Madrid: Ediciones Akal, 2014], 37-38).

² Uno de los problemas de la semántica es su circularidad de significación, o sea, un lexema *a* significa un conjunto de significados {*b*, *c*, *d*} cuyos significados son otros conjuntos que podrían contener al primero dentro de sí. Por ejemplo, el lexema <perro>

pequeño se inicia el camino de la significación del símbolo; crudo, porque su nivel de significado directo —o, también, mal llamado “literal” — lo repliega hacia lo primitivo. Ahora, la primitividad del signo lingüístico no le resta importancia o funcionalidad, sino al contrario, le otorga una primariedad en cuanto a la interpretación del significado, esencial para la conformación de todo signo más complejo, como el metafórico o el simbólico. Todo vocablo, como signo lingüístico en transformación continua, tuvo originalmente un *protosignificado*³ expreso y consensuado antes de poder impregnarse de otros sememas⁴ y acrecentar su carga⁵ semántica hasta alcanzar su significado actual, uno muy simple formado por dos o tres semas cuya función navega más a nivel de índice que de ícono peirceano a diferencia del actual, el cual ya habrá acrecentado su carga en un proceso diacrónico. Este siempre aumenta su carga conforme es expresado en contextos lingüísticos más complejos; por ejemplo, un vocablo

contiene en su definición a su hiperónimo ‘cánido’, y ‘cánido’ incluye como hipónimo al significado ‘perro’ en la suya. Por supuesto, no cualquier proceso semántico relaciona tan directamente a dos significados; la mayoría se disuelve en los de su definición y evita aparentemente la circularidad; sin embargo, siendo cada uno de ellos un contenedor de significados por sí mismo, parece, después de ir buscando en el diccionario la significación definitiva de una entrada a otra, un escape de significado donde uno lleva a otro y a otro *ad infinitum*.

³ No es posible rastrear un significado primitivo y original; sin embargo, gracias a que en el lexema se mantiene un grupo de semas esenciales en el vocablo aunque se adhiera significado o su fonética y escritura sufran un cambio, su significado general sigue siendo muy parecido al actual; esto sucede del mismo modo que con los mitos, que en la teoría de Lévi-Strauss mantienen su esencia a través de *mitemas*; esto es, todos los símbolos principales que estructuran su diégesis sobreviven a la *pregnancia*, que abordaremos más adelante. Por ejemplo, el caso del vocablo latino ‘lingua’, en su significado se encuentra expreso el índice del ‘órgano biofísico con el cual deglutimos y damos forma acústica a las consonantes y vocales’, el cual sigue vigente en la metáfora ‘lengua’ como ‘sistema lingüístico empleado en una región’, incluso en sus variantes diatópicas, ‘langue’ en francés o ‘lingua’ en italiano. Lo que concierne a este ensayo no es la búsqueda del protosignificado, sino el proceso de adquisición de significado de un vocablo a través de siglos de cambio lingüístico.

⁴ Aquí se hará referencia a *sema* como la unidad mínima de significado y a *semema* como un conjunto de semas contenido dentro de un *lexema* o *morfema* (DRAE). Su raíz viene del vocablo griego σῆμα [sema], el cual significaba ‘señal’ o ‘signo’. Hay pocos lexemas en la lengua española que contengan solamente un sema; estos funcionan como operadores sintácticos, como la conjunción ‘y’, cuyo significado *único* es la de ‘conjunción copulativa’ de otros lexemas de la oración; por el contrario, el semema del vocablo ‘perro’ estaría comprendido, no por lexemas, sino por un grupo de semas: {‘animal’, ‘mamífero’, ‘cuadrúpedo’, ‘cánido’...}.

⁵ *Carga* es la cantidad de semas, sememas o símbolos, es decir, significados que contiene un *signo* o un *símbolo*.

como «perro» comenzó siendo un índice del animal ‘perro’, y con el uso en otros contextos tomó significado como insulto (en el enunciado “te comportas como perro”), como hipérbole (en “tus zapatos están bien perros”) o cualquier otro en ese momento metafórico o metonímico hasta que se pierde por completo su relación semántica por el uso en el habla común.⁶ De esta manera, un vocablo siempre puede aumentar su carga semántica (la cantidad de semas) hasta perder los originales por completo y aparentar una rápida transformación.

El siguiente nivel de significación se encuentra en los tropos clasificados como *metasemas* o de afectación al significado.⁷ En el caso de la *metáfora*, se relacionan dos signos concretos a través de un tercero abstracto: un signo llamado *vehículo* sustituye a otro llamado *tenor* por medio de otro llamado *fundamento*, cuya función es relacionar a los primeros dos semánticamente.⁸ Por ejemplo, en el verso “es una flor al viento delicada” del soneto *Este, que ves, engaño colorido* de sor Juana Inés de la Cruz,⁹ la ‘flor’ funciona como vehículo del tenor ‘juventud’, cuyo fundamento recurre a la imagen de la ‘belleza’ de una flor primaveral comparada con la de una mujer joven. En esta tríada sémica resalta, más que una sustitución de signos, una fusión de ellos: al leer el verso, las imágenes evocadas son las de ambos signos, dejando a veces de lado el fundamento, y no solamente una imagen aislada que sustituye a otra. La función última de la metáfora no es el intercambio, sino la *pregnancia*¹⁰ de significado en un vocablo: ahora ‘flor’ no es solo un órgano de una planta relacionado a su fertilidad como proceso biológico, sino, al mismo tiempo, una bella e inocente

⁶ Como es el caso de «banco», vocablo que ahora es interpretado en dos acepciones diferentes, mientras hubo un tiempo en el que se entendía su cualidad metafórica o metonímica como un ‘banco para sentarse usado por los usureros como podio o escritorio para hacer transacciones’.

⁷ Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (Ciudad de México: Porrúa, 2013), 323-324.

⁸ Stephen Ullman, *Semántica. Introducción a la ciencia del significado* (Madrid: Ediciones Aguilar, 1976), 387.

⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, I (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 387.

¹⁰ *Pregnancia*, en términos de Cassirer y Blumenberg es la capacidad de la palabra y el mito de adquirir elementos. En el caso de la palabra, de adquirir significado (Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas* III [Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013], 226-240); en el del mito, de adquirir características diegéticas dependiendo de la idiosincrasia de quien lo relate (Hans Blumenberg, *Trabajo sobre el mito* [Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003], 78-80), por ende, es imprescindible que se mantenga como tradición oral, ya que en su forma escrita pierde dicha capacidad al ser fijado en el papel (ibíd., 168-170).

joven. Una vez establecida la carga básica del signo por medio de su contexto, el cual también es una clave para interpretar el signo sobrecargado de significado, se dispone retóricamente como figura en medio de otros signos y se impregna de su significado. En el caso de este verso, la ‘flor-jovencilla’ es vulnerable al ‘viento-tiempo’ y más adelante en el poema se ‘marchitará-envejecerá’. Es decir, ambas cargas sónicas originales adquirieron significado tanto del vehículo como del tenor retroalimentándose entre sí; de la misma manera los signos que la rodean le atribuirán una mayor carga para integrar sus funciones en las de un símbolo poético más que de figura retórica. En este sentido, todo proceso semántico, semiótico, metafórico, simbólico y, obviamente, lingüístico es en esencia un juego de relaciones de significado que suelen funcionar en varios sentidos. Pero antes de concentrarnos en el símbolo, tomemos otro ejemplo de metasemema para aclarar en qué consiste ese juego en el plano retórico. En el caso del *oxímoron* como figura retórica, simplemente atrae la atención del receptor por medio de la conjunción de dos términos opuestos en su semántica; sin embargo, justo como la metáfora, su función semántica no es separar, contraponer o repeler, sino acrecentar la carga de significado de cada uno.¹¹ Ambos términos como signos, por ejemplo, en el oxímoron “muerte en vida”, parecen contradecirse desde su fundamento semántico, o sea, hablando solo desde su significado directo, uno está vivo o muerto, pero no ambos; en cambio, como símbolo de algo más allá de sus sememas fijados por la convencionalidad saussureana del signo, sus relaciones se abren hacia la significación equivocista,¹² por lo que la ‘muerte’ adquiere carga de otros signos como ‘sufrimiento’, ‘melancolía’ o ‘dolor’, y la ‘vida’ toma para sí ‘media vida’, ‘no logro’ y ‘estaticidad’.¹³ De esta manera, la oposición de

¹¹ Nótese cómo la tesis de Lakoff y Johnson sobre la necesidad comunicativa de la metáfora es irrevocablemente aplicable a toda comunicación filosófica y científica. Incluso en este ensayo no se puede evitar su aplicación entre la terminología empleada, que se supone debería ser técnica, precisa y “literal”. Por ejemplo, en el uso de ‘carga’ de significado: aquí se invierte el sentido de lo que ellos llaman “metáforas de contenedor”, donde el contenedor (vehículo) es el mismo concepto ‘metáfora’ y el ‘contenido’ (tenor) es la carga (*Metaphors We Live By* [Chicago: The University of Chicago Press, 2003], 29-30). Al invertir en este caso el sentido, se obtiene que el vehículo ahora es la ‘carga’, es decir, funciona como “metáfora de contenido”, no de contenedor. Esta observación servirá más adelante para explicar la función del juego relacional de significado.

¹² Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 47-51.

¹³ Ante esto Ricoeur concibe al símbolo como un “excedente de sentido que va más allá del signo lingüístico” (*Teoría de la interpretación* [Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2017], 58). Desde esta perspectiva, el símbolo *absorbe* significado hasta excederse.

los signos provoca un choque semiológico, no solo uno semántico, es decir, la rigidez del significado *signico*, al ser opuesto a otro de una manera tan tajante, provoca una maleabilidad a nivel metafórico o simbólico entre los signos contrastantes que lo rodean; para esto habrá que observar el corolario funcional de una mayor carga de significado: mientras más signos se adjunten, mayor será la flexibilidad del símbolo resultante; aunque, al mismo tiempo, es gracias a este excedente de significado que una figura retórica puede funcionar como símbolo. Entonces, en vez de contraponerse semánticamente y ser categorizados como un sinsentido o una antinomia, ambos signos adquieren mayor carga en el plano simbólico al ser figurados retóricamente como oxímoron; en otras palabras, toman la función de símbolo unitariamente. De allí que “un símbolo no puede ser tratado exhaustivamente por el lenguaje conceptual [...] [La teoría de la metáfora] muestra cómo pueden originarse nuevas posibilidades para articular y conceptualizar la realidad a través de una asimilación de los hasta aquí separados campos semánticos”;¹⁴ desde la perspectiva de Ricoeur, el símbolo no es un mero *signo* representante del concepto saussureano, sino que, la *metáfora* como predecesora *signica* del símbolo concentra la carga semántica —sus semas— para generar un concepto más grande de la realidad, es decir, adquiere significado y funciona como símbolo cuando se encuentra en medio de un sistema retórico. Así, la ‘muerte en vida’ adquiere un significado digno de meditarse y contemplarse estéticamente: gracias a ello no solo significa semánticamente a un poema o lo ornamenta retóricamente, sino que el lector puede significarse a sí mismo y sentirse él mismo como un ‘vivo-sufriente’ a través del símbolo ‘vida en muerte’. En este proceso se ve cómo la *función retórica* del símbolo es la de disponerlo como pieza en medio de otras estructuras para llamar la atención hacia sí y darle la capacidad de impregnarse del significado de los símbolos que ahora lo rodean.

El σύμβολον¹⁵ en un principio no era un concepto tan complejo; era una simple marca de identidad en algunos ámbitos de la vida común: una señal de trabajo, un boleto, un permiso, en fin, objetos cualesquiera con los que se relacionarán otros dos, como ‘persona’ relacionada a ‘acción’ o ‘labor’ por medio de un ‘permiso’; por más sencillo, ya tenía una funcionalidad semántica triádica cercana a la metáfora; curiosamente el vocablo se impregnó de carga semántica y simbólica con el paso de más de 20 siglos de cambio lingüístico. Ahora su defi-

¹⁴ Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 70.

¹⁵ Symbolon, /'symbolon/. ‘Símbolo’ en griego antiguo.

nición rígida es prácticamente imposible y requiere de otros elementos semánticos para su conformación significativa como ‘sema’, ‘semema’, ‘glifo’, ‘texto’, ‘obra’, entre muchos otros; y con su uso en la creación de obras de arte durante el último milenio, tras adquirir por sí mismo mayor carga semántica, terminó por abarcarse a sí mismo adquiriendo el mismo vocablo una carga simbólica,¹⁶ su concepción metafísica lo reformó paradójicamente a ser un símbolo del símbolo, o sea, a significarse simbólicamente a sí mismo a través de sí como un símbolo de sí,¹⁷ por lo que, para evitar la redundancia argumentativa, habremos de cuidar la construcción de su significado y concepto por medio de sus rasgos atribuidos por los hermeneutas y artistas a lo largo de su evolución, de los cuales obtendremos sus funciones. En ese camino de manifestación e interpretación se elaboraron tantos métodos prácticos para develar el significado previamente incrustado en las obras de arte como teorías del símbolo que los corroboran o los desmienten. Aunque el símbolo no es exclusivo del ámbito artístico, igual que la metáfora, y se usa en la vida común, su análisis e interpretación es mucho más rica y obvia en donde su trabajo es absoluto, es decir, en las obras creadas con símbolos y que significan simbólicamente para sus intérpretes; esto es, las artísticas.

La cualidad del símbolo de la que partiremos es la del contenido. Dice Cassirer: “El símbolo es una composición del mundo, que surge de la mente, y tiene que ser medida dentro de su contexto cultural, en el marco del cual cobra sentido; tiene que ser deducida del principio fundamental de su propia formación.”¹⁸ Todo significado al cual se relacione es un signo de *algo* perteneciente al mundo; esto no quiere decir que sea algo forzosamente real y objetivo, sino que pertenece tangiblemente a algún mundo, el cual puede ser el *mundo de la vida* de Husserl y Blumenberg, un *mundo diegético* (llamado *universo diegético* en

¹⁶ Actualmente, cuando decimos que un objeto es “*símbolo* de”, haciendo énfasis prosódico en el vocablo y no en el objeto, estamos focalizando su calidad simbólica, o sea, de cómo el *símbolo-vocablo* es tan significativo como el *ser-símbolo*. De esta manera, el símbolo es simbólicamente tan importante o atractivo para el intérprete: si no fuera tan “simbólico” y trascendental, no habría interés en decodificar o deleitarse de su significado.

¹⁷ Este vocablo padeció gravemente de los síntomas de la Paradoja de Grelling-Nelson (véase Newhard, “Grelling’s Paradox”, *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 126, núm. 1 (oct. 2005): 2-7): el plano icónico de ‘símbolo’ hace referencia a sí mismo (el ‘símbolo’ es un símbolo de sí); por lo tanto, es una palabra *autológica*, pero un símbolo es ‘símbolo’ de algo más; entonces, al mismo tiempo es una palabra *heterológica*.

¹⁸ Cassirer, *Filosofía de las formas*, 16.

la jerga de los cómics y el cine), una cultura o *semiósfera* de Lotman, o a cualquier otro concepto de *mundo*. Esto es, el símbolo no aparece mágicamente de la nada, sino, proviene de percepciones, emociones, descripciones, narraciones, explicaciones, argumentaciones, expresiones o, incluso, de otros símbolos; todos, al fin, elementos comunicativos de alguna cultura. Por ejemplo, el símbolo del águila para los romanos era expresado en estandartes para indicar el liderazgo imperial en el ejército, razón por la cual Napoleón lo empleó siglos después en el suyo, cuando este significado solo funciona hermenéuticamente dentro de la cultura de la historia de la guerra romana; para los franceses habría un significado e imagen distinta de *mundo* y, por consiguiente, del vocablo, imagen o símbolo ‘águila’,¹⁹ mientras que el águila devorando una serpiente se interpreta, aunque tal vez en el mismo ámbito, con distintos elementos culturales para un azteca previo a la conquista y para un soldado cantando el himno nacional frente a la bandera del México actual; por eso podemos inferir que el contexto cultural es inherente a las adaptaciones diacrónica y diatópica del lenguaje, de sus signos y, con mayor razón, de sus símbolos. La interpretación analógica del símbolo, propuesta por Mauricio Beuchot,²⁰ se logrará aceptando abiertamente todos los significados que se puedan presentar en el símbolo (modelo equivocista), pero restringidos a los lindes de la *semiósfera*²¹ cultural de la cual se nutre (modelo univocista) dando pie a un equilibrio hermenéutico. Por ello, el contenido simbólico está allí dentro del mismo, porque el símbolo, antes que cualquier otra cosa, tiene una *función semántica*, por medio de la cual “atrapa” significado y lo mantiene para su interpretación enriquecida; asimismo, contiene una *carga* simbólica en sí interpretable por el lector cuyo contexto cultural le permite delimitar el contenido.

La funcionalidad del contexto cultural nos remite también a la necesidad de un elemento decodificador, una *clave*. El símbolo se forma de significados ya expresados en el pasado; por lo tanto, su interpretación debe brotar del conocimiento de dichos significados.²² Para esto, el símbolo nutre a la cultura,

¹⁹ Gilbert Highet, *La tradición clásica*, II (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018), 159.

²⁰ Beuchot, *Tratado*, 51-57.

²¹ La *semiósfera* es para Lotman, el creador de dicho término, un espacio conceptual donde se juntan todos los signos que dan forma al mundo (Yuri Lotman, *La semiósfera* [Lima: Universidad de Lima, 2019], 17-19).

²² Esto sin contar la proposición inversa: el *creator* desea ineludiblemente que su *creatio* sea entregada a un intérprete y que logre sus fines comunicativos, o sea, que sea entendida claramente y lo haga pensar en algo y sentir algo, por lo cual pretende en la

tanto como necesita de ella para ser interpretado. La *clave* consiste en un paradigma²³ de significados cuya función reside en transparentar el proceso hermenéutico por medio de su guía; como una plantilla arquitectónica dispuesta en un plano para dibujar un objeto en una escala previamente dada, la clave será dispuesta junto al símbolo y de ella se tomarán los elementos pertinentes semánticamente. Por ejemplo, para analizar la semántica metafórica de ‘flor’ se requiere de una clave como {{contexto cultural: Nueva España, siglo XVI, poesía}, {fundamentos metafóricos de flor: frescura, efimeridad, marchitabilidad}}, con la cual se impulsa la ἐρμηνεύσεις²⁴ hacia un resultado controlado y analógico. De manera similar a la metáfora, un símbolo es dispuesto en una obra cuya funcionalidad opositora toma significado de él y al mismo tiempo lo impregna de otros significados; es decir, la *función cultural* del objeto simbólico es otorgar y recibir significado, haciendo interactuar elementos que se encuentran en alguna cultura contenida en el contexto de la obra. Adicionalmente, el significado inyectado al objeto es limitado por el contexto cultural por el cual habremos de encontrar sus límites, es decir, tiene una doble funcionalidad para con el símbolo: lo nutre de significados novedosos y lo limita hermenéuticamente a un paradigma de significados específico; la cual aprovechará el símbolo: se nutrirá de significados novedosos y también nutrirá a la obra de significado interpretable por medio del contexto que está estructurando con su propio significado. Para esclarecer estas funciones el siguiente soneto de sor Juana servirá como ejemplo (cuadro 1):

medida de lo posible significar su obra con símbolos que los intérpretes decodifican con claridad y precisión, incluso con facilidad.

²³ *Paradigma* aquí es empleado como un esquema de significados relacionados en sus estructuras semánticas. Así como un grupo de lexemas se relaciona paradigmáticamente por su estructura interna (morfológica), son agrupados psíquicamente en el plano del significado para “filtrar” la interpretación dentro de sus elementos, los cuales conforman prototípicamente la *clave*.

²⁴ Herméneusis, /her'meneusis/. ‘Proceso de interpretación’ en griego antiguo. Cabe aclarar que ‘hermenéutica’ es un vocablo que morfológicamente indica una rama de la filosofía; sin embargo, la ‘interpretación’ que aquí compete con el término *herméneusis* es un proceso activo significado por el morfema *-sis*, del cual se obtiene un resultado (*una* interpretación), pero es imprescindible para este ensayo enfocarse no en el objeto resultante, sino en los eventos que conforman al proceso como fenómeno; las funciones del símbolo surgen del choque de eventos en contrasentido dentro del proceso; por ejemplo, de la antítesis *significador-intérprete* brota la función cultural a través de la clave *siendo interpretada* en ese momento y no en una *ya interpretada* como resultado.

Rosa divina que en gentil cultura eres, con tu fragante sutileza, magisterio purpúreo en la belleza, enseñanza nevada a la hermosura. Amago de la humana arquitectura, ejemplo de la vana gentileza, en cuyo ser unió naturaleza la cuna alegre y triste sepultura. ¡Cuán altiva en tu pompa, presumida, soberbia, el riesgo de morir desdeñas, y luego, desmayada y encogida, de tu caduco ser das mustias señas, conque con docta muerte y necia vida viviendo engañas y muriendo enseñas! ²⁵	} Frente ← Vuelta Sirima
---	---

CUADRO 1

Su *ámbito* gira en la literatura y el género poético *soneto*; poesía lírica al fin, solo afecta al significado dejando ver que la clave constará de estructura definida, fundamentos metafóricos, figuras retóricas, símbolos e imágenes. Como contraejemplo de género textual, el ámbito ensayístico evocaría una clave conformada por términos, proposiciones, tesis, etc.; mientras que el matemático, por axiomas, teoremas, variables, funciones, etc. Ahora, la *situación* de la obra más bien varía dependiendo de cómo se presente dicha obra ante un público, por lo cual aquí no será tomada en cuenta.²⁶ Lo más relevante para la clave será el *contexto*, el cual, en el caso de la poesía, está formado también por símbolos, por lo que representa un reto intelectual considerable en la interpretación,²⁷ ya que podría caer en una circularidad de significados. El tema del soneto se entrevele en metáforas, pero es claramente el tenor de la ‘juventud envejeciendo’ a través

²⁵ Cruz, *Obra completa*, I, 389-390.

²⁶ Para *situación* véase Michael Halliday, *El lenguaje como semiótica social* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 41-51; para *contexto*, véase Teun van Dijk, *Discurso y contexto* (Barcelona: Editorial Gedisa), 38-50.

²⁷ De allí que algunos filósofos relacionen la poesía con la filosofía en el nivel de trabajo-pensamiento, como Heidegger en “La sentencia de Anaximandro”; María Zambrano, en *Filosofía y poesía*; Eduardo Nicol, en *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*; Steiner, en *La poesía del pensamiento*, entre otros. Tanto en la poesía como en el ensayo los símbolos inyectan significado en otros y reciben significado de ellos invitando así al lector a hacer una interpretación cuidadosa y dedicada del texto, una muy contemplativa.

del vehículo ‘rosa marchitándose’ parecido al verso ejemplar de la misma autora antes mencionado. Al conjuntar los significados del tema y las tríadas metafóricas encontramos un paradigma semántico²⁸ más o menos como este:

{{juventud, envejecimiento, muerte}_α, {belleza, tiempo, fealdad}_β}

El *fundamento* es el medio cuya función interpretativa mantiene al lector en estado meditativo y en constante relación simbólica con otros signos: se pregunta cómo funciona esta metáfora, qué representa y cómo representa, cómo significa en el poema y con qué elementos es posible significar; al mismo tiempo, su significado simbólico es paralelamente el del contexto, el cual incluye culturalmente al símbolo *memento mori* en el ejemplo y está relacionado directamente a la clave para la decodificación de los símbolos. Así, encontramos estructuralmente un *frente* con la parte α del paradigma, una *vuelta* y una *sirima* con la parte β del paradigma.²⁹ Esta última presenta en sus versos 9 y 10, “¡Cuán altiva en tu pompa, presumida, / soberbia, el riesgo de morir desdeñas”, otro tópico comúnmente adjunto y contrastante a *memento mori*; me refiero a *vanitas vanitatis*, o sea, la ‘flor presumida’ agrega el significado de la vanidad para contrastar con el poco tiempo de vida. La *vuelta* es un término abstracto que indica un cambio del frente a la *sirima* en cuanto a significados, símbolos, proposiciones, expresiones, fines; es decir, separa perceptiblemente el soneto en dos estrofas antecedentes (cuartetos) y dos consecuentes (tercetos). Esto ayuda a la interpretación de los símbolos en la medida de poder separarlos en dos grupos cuyo significado resultante será unitario, mas los resultados de cada parte deberán ser analizados por separado para obtener un significado general completo y, al juntar los símbolos, visualizar la obra misma como un símbolo total. El frente simboliza a la belleza a través del vehículo ‘rosa’; es en la *sirima* donde se manifiestan los tópicos *vanitas vanitatis* y, su conclusión, el *memento mori*. Los tres símbolos ‘belleza’, ‘vanidad’ y ‘muerte’ adquieren carga de significado, durante la transformación que sufre el

²⁸ Cabe aclarar que el esquema de un paradigma semántico no es necesariamente una estructura ya armada, sino solamente el conjunto de elementos sobre los cuales es posible armar la estructura; al carecer de disposición es posible formar cualquier estructura por medio de sus reglas de ensamblaje, por lo cual su forma aún indefinida es rizomática y no arbórea (véase Gilles Deleuze, *Rizoma* [Ciudad de México: Fontamara, 2022], 41-69).

²⁹ Las partes de la estructura, *fronte*, *volta* y *sirima*, provienen de la lengua provençal; en esa región nació la forma poética *soneto* (Michael Spiller, *The Development of the Sonnet* [London: Routledge, 2005], 15); no fueron exportados del continente en su época; sin embargo, cuadra perfectamente con la estructura soneto de Petrarca, cuya influencia llegó hasta el español de América y su literatura, por lo que la encontraremos arraigada en sor Juana.

poema, nutriéndose entre sí. Los elementos de cada paradigma cruzan sus semas con los de cualquier otro elemento, la ‘belleza’ con la ‘muerte’, la ‘juventud’ con la ‘vejez’, la ‘fealdad’ con el ‘tiempo’, y de la misma manera entre todos; de allí que sus relaciones formen una estructura rizomática y no arbórea. En otras palabras, la interpretación lineal, como obtener una moraleja, sería que la rosa tiene la dicha de ser bella, pero al ser presumida gasta su tiempo de vida en algo carente de importancia y pronto encontrará la muerte; en contraste con la interpretación rizomática, donde la muerte y la vanidad son inherentes a la belleza y la juventud, aunque no signifiquen lo mismo o sean esos semas incluidos en su definición. Este es el juego relacional de significado: la lectura del poema es lineal —hasta se puede decir que es temporal—, pero la concepción de su significado es algo más complejo: los símbolos se corresponden entre todos; así, la contemplación del poema consiste en relacionar todos los símbolos haciendo todo tipo de combinaciones, esto es, para revelar el linde de la carga simbólica total, todos los elementos “juegan” y colisionan entre sí y, aunque provocan significados e interpretaciones cada vez más complejos, lo que puede resultar no saldrá de los significados de la obra limitados por el contexto del poema.

Esto nos lleva a la siguiente característica del símbolo: la *pregnancia*. Dice Cassirer: “El símbolo trasciende su materialidad y apunta hacia lo que se contiene en las más elevadas formas de significado. Su materialidad es subsumida en su función de significar. Es la *pregnancia* o *preñez* simbólica”.³⁰ La concepción del símbolo es una construcción histórica, sus signos provienen de otros signos antes generados en la cultura y dan forma a otros novedosos: los tópicos medievales, como los últimos dos analizados, tomaron signos del mundo antiguo cuyos significados germinaron en símbolos más complejos, estos dieron luz a otros símbolos en el barroco, como en el poema de sor Juana tomado aquí como ejemplo, y estos continuaron evolucionando en otros autores posteriores, como en *The book of Thel* de Blake, que trata de la efimeridad de la vida de una niña, y como en los existencialistas con su concepto de *angst*,³¹ hasta llegar al presente para significar símbolos vigentes hoy en día. El medio por el cual esto es posible es la *pregnancia* de significado de la cual se aprovechan los símbolos para crecer.

³⁰ Cassirer, *Filosofía de las formas*, 17.

³¹ ‘Angustia’ en holandés y danés. El reconocimiento de que uno tarde o temprano morirá provoca, en términos de Kierkegaard, Unamuno, Heidegger y Sartre, angustia, la cual funciona metafísicamente para revelar al *ser* y comprender la existencia (Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía* [Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014], 458-460).

Blumenberg hace notar este mismo proceso en los μῦθοι:³² mientras se relatan oralmente por individuos distintos en diferentes épocas y situaciones, se impregnan de nuevos signos provenientes de la idiosincrasia del relator y la cultura de su pueblo, por lo que comparten con el símbolo esta característica.³³ El ejemplo de sor Juana muestra cómo el símbolo ‘belleza’ no es infinito y perfecto en su significado, sino que en el poema la relaciona con imágenes bellas, pero agrega un signo que expresa lo siniestro justo antes de la *volta*: “en cuyo ser unió naturaleza / la cuna alegre y triste sepultura” (vv. 7-8); esta antítesis retórica no solo prepara la transformación, sino también inyecta la metáfora ‘sepultura-muerte’ a la carga que ya traía ‘rosa-juventud-belleza’; no queda más que preguntarse si la belleza siempre es una agradable experiencia estética o si, como simboliza, provocará la muerte de la delicada flor por medio de la obsesión o los celos. Entonces, la *función adquisitiva* del símbolo es aquella de impregnarse de significado cada vez que se encuentra manifiesta en una obra cargada con otros signos de donde toma todo el significado posible; a diferencia de la función semántica, la adquisitiva no solo mantiene la carga para sí, sino que absorbe más.

Hasta aquí, las funciones y características del símbolo han sido explicadas desde un punto de perspectiva intrínseco; ahora es necesario alejarnos del concepto para entender desde uno extrínseco, ya que la perspectiva de sí para sí provoca inevitablemente la paradoja antes mencionada del símbolo de sí, paralela a la paradoja de Grelling-Nelson. Al estructurar todas estas relaciones sígnicas y simbólicas en un modelo rizomático se entiende que: 1) todos los elementos, aunque puedan estar agrupados en paradigmas diferentes, tienen la posibilidad de relacionarse entre sí, 2) los elementos más lejanos provocan una relación directa más que un camino relacional que pasa por algunos elementos esquivándolos, y, por consiguiente, 3) las relaciones se juntan en nuevos símbolos intermedios que por ahora llamaremos *nodos*. En biología, un nodo es el punto de una planta de donde crecen dos ramas o se separa una secundaria de una primaria; en lingüística, donde se abren dos ramas de un árbol sintáctico —nuevamente definiremos con una metáfora un término técnico—, pero dentro de esa analogía de un *punto* aparentemente nimio y abstracto; con esto se puede entender cómo todo signo, ya sea lexema, metasemema o símbolo, es un punto intangible donde se juntan los significados. Por lo tanto, en el análisis será el punto abstracto, o *nodo*, donde se juntan paradigmas semánticos enteros en los que se relacionan

³² Mithoi, /'myθɔj/. ‘Mitos’ en griego antiguo.

³³ Blumenberg, *Trabajo sobre el mito* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003), 115-117.

elementos separados *hacia* y *desde* los cuales se abren ramas del rizoma. Por lo tanto, el símbolo por sí mismo es un objeto abstracto que concretamente agrupa un nodo complejo de signos u otros símbolos, y la obra es un objeto concreto que concretamente agrupa un nodo de símbolos abstractos. Así, en el poema de sor Juana, el frente es un *nodo semántico* que relaciona signos para formar el símbolo 'belleza', el primer *versus* de la sirima³⁴ forma el tópico-símbolo 'vanitas vanitatis' y el segundo, el '*memento mori*'. Así, el poema se construye estructuralmente con una disposición retórica de nodos semánticos para consolidarse a sí mismo como un nodo simbólico. Esta es la *función intraestructural* del símbolo, cuyo resultado son estos puntos abstractos o aglutinaciones de significados que durante la interpretación dan pie a procesos cognoscitivos que evocan imágenes y relacionan conceptos complejos.

Para completar su funcionalismo interno habremos de analizar su *función interestructural*. El símbolo, como un nodo impregnado de signos y otros símbolos a su vez impregnados de signos y otros símbolos, funciona en estructuras retóricas o simbólicas externas también al impregnarlas; siendo la ἐρμηνευσις un proceso activo, todas estas funciones se encuentran en desarrollo activo y al mismo tiempo durante toda la interpretación. Es decir, así como las estructuras internas de la obra están formadas por nodos semánticos, también el esquema general es, por lo tanto, nodal. El símbolo interpretado en proceso activo no solo tiene la función de recibir y entregar significado, sino también de relacionarse durante toda la interpretación a otros. Hasta aquí hemos analizado la construcción simbólica del soneto sorjuanezco cuyo significado se transforma oponiendo los nodos semánticos 'belleza' *volta* → 'vanidad' → 'muerte', que convergen en un significado general, el '*memento mori*'. Ahora la *obra*, como nodo simbólico, está a la merced de autores posteriores para ser dispuesta como símbolo retórico dentro de otra obra musical, plástica o literaria y cumplir con su *función cultural*. En este sentido, nuevamente intrínseco, el símbolo *absorbe* significado de otros para formarse y *expulsa* significado en otras obras para formar a otros, es decir, se forma de sus nodos semánticos y él mismo se convierte en otro.

La obra de arte de Heidegger³⁵ es el vínculo entre el *símbolo* y el *Dasein*. Para él, la obra no solo es una *cosa-objeto* [*Dinge*], sino que su esencia es germinada u

³⁴ Es decir, el primer terceto justo después de la vuelta. Los cuartetos del frente son llamados *piede* [pie] cada uno y cada terceto de la sirima, *versus* [verso]. (Spiller, *The Development*, 15.)

³⁵ En este punto es necesario esclarecer el término *Werke* desde la lengua alemana. Su traducción más adecuada es «trabajo», lo cual significa además 'obra' y 'esfuerzo'. La

originada [*Ursprung*] desde el *ser-cosa* [*Dingsein*], es decir, se materializa la obra en un objeto plástico, sonoro, textual, espacial o de alguna manera perceptible o palpable; sin embargo, su esencia como obra no es parte del objeto materializado, sino del *cómo* se presenta la ἀλήθεια³⁶ de la obra como esencia del *Dingsein*. La *verdad*, dice, significa “el desocultamiento de lo ente”;³⁷ esto es, ἀλήθεια es un vocablo formado por el prefijo α-, cuyo significado es ‘no’, y una raíz que proviene de λήθω, ‘olvidar’ u ‘ocultar’, de lo cual deduce que la verdad, o desocultamiento, no es un estado, sino un acontecimiento donde se encuentra la esencia de la obra y es en el *ser-obra* [*Werksein*] donde se manifiesta; no en la *cosa*, sino en su esencia. “El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y solo allí,”³⁸ es decir, para él hay un *ser-obra* que significa más allá de su signo expreso y perceptible en la *cosa-obra*, el cual trabaja metafísicamente y solo puede funcionar significativa e interpretativamente por medio de su esencia. Y no es todo, sino que “*ser-obra* significa levantar un mundo”;³⁹ la obra de arte tiene suficiente significado dentro de sí para que el intérprete emule alguna de las tantas formas de mundo en su imaginación durante el proceso hermenéutico, o sea, que efectúe una *interpretación sintética*. Lo cual significa en nuestros términos que el símbolo expreso en el proceso de interpretación y sus funciones desocultan al *Dasein*; por eso mismo “la obra es símbolo”;⁴⁰ y dentro de esta, los símbolos no son solamente una ornamentación retórica o un significado expuesto para

polisemia de dicho signo agrega a la obra artística la carga significativa de ‘construcción esforzada’. Esto es importante para el concepto de símbolo en medida en que este es una función del ‘trabajo-esfuerzo’ de creación y significación, además del ‘trabajo-esfuerzo’ de interpretación, fungiendo así la hermenéutica como *acción* de significar e interpretar más que como rama de la filosofía (de allí la relevancia del análisis antes mencionado del vocablo *herméneusis*). De esta manera es más transparente la relación entre el ‘trabajo-esfuerzo’ de la *ποίησις* como *proceso* de creación [Póiesis, /'poiesis/, ‘creación’ en griego antiguo, el morfema -σις significa ‘proceso’, o sea, no la ‘creación-obra’, sino ‘proceso de creación’]. Por ende, la función es un mecanismo que solo puede pertenecer a un proceso, no un elemento o una característica.

³⁶ Alétheia, /a'letheia/. ‘Verdad’ en griego antiguo.

³⁷ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de Bosque* (Madrid: Alianza Editorial, 2018), 28.

³⁸ *Ibid.*, 29.

³⁹ *Ibid.*, 31.

⁴⁰ *Ibid.*, 13. “Das Werk ist Symbol”, propone Heidegger; vale la pena hacer énfasis en el término ‘Symbol’, germanización del griego ‘σύμβολον’, para lo cual el autor quería significar la proposición con su significado primitivo y no con los términos ‘Zeichen’ o ‘Sinnbild’, sus equivalentes en alemán con una carga semántica actual. Así, el contexto filológico del término cumple en esta interpretación con la función de *clave* (Martin

su interpretación, sino que son una manera de manifestación fenoménica de lo ente en la cual es posible desocultar al *ser*. La *función metafísica* del símbolo es aquella de develar al *ser* en el proceso *creación-interpretación* y, al mismo tiempo, de manifestar el significado simbólico total proveniente del *ser-obra*.

Las funciones investigadas en este ensayo se listan en el cuadro 2:

<i>Término funcional</i>	<i>Función</i>
Semántica	Mantener o atrapar el significado
Retórica	Disponer al símbolo en la obra
Adquisitiva	Impregnar más significado
Intraestructural	Formar nodos semánticos
Interestructural	Relacionar nodos semánticos
Comunicativa	Relacionar al emisor con el receptor
Metafísica	Desocultar al <i>ser</i> en la interpretación
Cultural	Transmitir o expulsar el símbolo a la semiósfera cultural

CUADRO 2

En resumen, el símbolo es una *función lingüística* en la que juegan los signos lingüísticos para formar nodos semánticos y simbólicos; el símbolo nace, se construye y transforma por medio de sus funciones internas y externas para con otros símbolos; en todo este proceso se revela la esencia del arte al mismo tiempo que la de la obra; el símbolo, entonces, absorbe significado, navega dentro de él y lo expulsa. “Solo funciona cuando su estructura es interpretada”,⁴¹ porque su *función comunicativa* es lograr este nodo simbólico entre un autor y un intérprete para provocar en ambos una satisfacción a sus *logos*, *ethos* y *pathos*. “El *creatum* es la semilla de una forma simbólica”,⁴² por ser él mismo un resultado de otro choque simbólico del cual salen disparados los significados hacia otros espacios racionales, éticos, estéticos y, por ende, contemplativos. Sus mismas funciones aprisionan al símbolo en una paradoja de autología-heterología, por lo que es difícil aterrizar una teoría; sin embargo, es esencial entender la paradoja y tener un modelo hermenéutico del símbolo para la interpretación del arte, la filosofía, la ciencia y la vida común. Para el filósofo es imprescindible trabajar una teoría del símbolo, aunque nunca se alcance su perfección, pero solo así logrará desocultar

Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes”, en *Gesamtausgabe. I Abteilung* [Frankfurt am Mein: Satz und Druck. Limburger Vereinsdruckerei GmbH, 1977], 14).

⁴¹ Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 75.

⁴² Cassirer, *Filosofía de las formas*, 16.

al *ser* y asentar de manera casi estable sus teorías de la metafísica y la ontología; también es algo indispensable para el artista porque solo así adquirirá herramientas de creación e interpretación suficientes para dar a luz nuevas obras.

Para finalizar, quisiera exponer la ironía del texto académico como vorágine de sememas y supernova simbólica: de los símbolos nació este ensayo cuya pretensión de expulsar simbólicamente sus símbolos quedará en espera de un hermeneuta ávido de interpretar sus símbolos y su totalidad como *símbolo*.

Bibliografía

- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2013.
- BEUCHOT, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Hermenéutica. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- BLUMENBERG, Hans. *Trabajo sobre el mito*. Traducción de Pedro Madrigal. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. Tomos I y III. Traducción de Armando Morones. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- CRUZ, sor Juana Inés de la. *Obras completas*. I. *Lírica personal*. Edición de Antonio Alatorre. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI. *Rizoma*. Edición de David A. Rincón Pérez. Ciudad de México: Editorial Fontamara, 2022.
- DIJK, Teun A. van. *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Traducción de Andrea Lizosain. Barcelona: Editorial Gedisa.
- HALLIDAY, Michael A. K. *El lenguaje como semiótica social*. Traducción de Jorge Ferreiro Santana. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- HEIDEGGER, Martin. “Der Ursprung des Kunstwerkes.” En *Gesamtausgabe. I Abteilung: veröffentlichte Schriften 1914-1970*, vol. 5, ed. de Vittorio Klostermann: 1-74. Frankfurt am Main: Satz und Druck. Limburger Vereinsdruckerei GmbH, 1977.
- HEIDEGGER, Martin. “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de Bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte: 11-62. Madrid: Alianza Editorial, 2018.
- HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Tomo II. Traducción de Antonio Alatorre. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- LOTMAN, Yuri. *La semiósfera*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima, 2019. Edición digital: <https://hdl.handle.net/20.500.12724/10753>
- NEWHARD, Jay. “Grelling’s Paradox”, *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 126, núm. 1 (oct. 2005): 1-27. <https://doi.org/10.1007/s1098-004-7808-z>

- RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Traducción de Graciela Monges Nicolau. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2017.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- SPILLER, Michael. *The Development of the Sonnet*. London: Routledge, 2005.
- ULLMAN, Stephen. *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Traducción de Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid: Ediciones Aguilar, 1976.
- XIRAU, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Adrián Díaz Hilton

Licenciado en canto por la Facultad de Música de la UNAM. Actualmente se encuentra en proceso de titulación de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, SUA, UNAM. Publicó el artículo “Los niveles metaficcionales en *Pagliacci*”, en la revista *Interpretatio*. Ha dado varias conferencias: “*Dispositio musicae*: la disposición retórica en la música” (2018), “La significación musical en la ópera a través de la retórica” (2018) y “*Memento mori*: un tópico en el soneto barroco”, en el Instituto de Investigaciones Filológicas (2023).